

2018 - 2017

## مضمون المحاضرة:

الكلاسيكية في الشعر العربي الحديث

الكلاسيكية

✓ الشَّعْرُ إحساسٌ داخليٌّ يجسِّدُ حالةً وجدانيَّةً ولحظاتٍ شعوريَّةٍ نابغة من الذاتِ الإنسانيَّةِ الشَّاعرة، وهو خاضعٌ لما نسَمِّيهِ (التطوُّر والتقدم) على مرِّ العصورِ في استمراريَّة تدفُّق الزمن.

✓ ولعلَّ شعرنا العربي خاضعٌ لمفهومي التطوُّر والتقدم في مختلفِ عصوره الشعريَّة منذُ العصرِ الجاهلي مروراً بعصري صدر الإسلام والأموي، ومن ثم العصرين العبَّاسي والأندلسي، والعصرين المملوكي والعثماني، انتهاءً بالشعرِ الحديث (العصر الحديث).

✓ ويتَّضحُ لدينا أنَّ التطوُّر يعني في مفهومه الأدبي: " على التَّقْيِضِ مِنَ التَّقَدُّمِ - لا يكون مسبوqاً بتخطيط ولا مستهدفاً لغاية ولكنه - بصفةٍ عامَّة - انتقالٌ من المختلف إلى المؤتلف، ولا يتضمَّنُ التطوُّر في ذاته فكرة التقدم أو التَّهَقُّر، وإنما يُعبِّرُ عنِ التحوُّلات التي يخضع لها الكائن أو المجتمع سواءً أكانت ملائمة أم غير ملائمة ".

✓ أمَّا التَّقَدُّم فهو: " بوجهٍ عام - مجرد السَّيرِ إلى الأمامِ في اتِّجَاهٍ مُعيَّن دون حكمٍ على قيمة هذا السَّير، لكنه - بوجهٍ خاص - انتقالٌ تدريجي من الحسن إلى الأحسن، كالتَّقَدُّمِ الحضاري، والتَّقَدُّمِ مسبوqٍ بتخطيط ".

✓ فيتبيَّنُ لنا أنَّ الشعرَ العربي الحديث قد خضع لتطوُّراتٍ أدَّت إلى تحوُّلاتٍ بغضِّ النظر عنِ التَّقَدُّمِ الذي يحصلُ فيها، فكان الشعر الحديث كلاسيكياً ومن ثمَّ بدأت تظهرُ عليه ملامح الرومانسيَّة الشعريَّة والرَّمزيَّة والواقعيَّة والسرياليَّة، حتَّى وصلَ إلى شعرِ الحداثة العربيَّة، التي تُشكِّلُ تجاوزاً

وانقطاعاً عما سبقها، فتمثلت بالشعر الحرّ (التفعيلة) وقصيدة النثر، على الرغم من أنّ تلك المراحل قد حملت بذرة الحداثة وكانت إرهاباً لها.

### ١. الكلاسيكية:

أ. مصطلح الكلاسيكية، (الكلاسيكي) (الاتباعية التقليدية):

- إنّ مصطلح الكلاسيكية مصطلح غربيّ (Classical)، وكلاسيكي وكلاسيكية تصبّان في المعنى نفسه. فالكلاسيكي مصطلح خاصّ بنمطٍ أدبيّ قديم يُعدُّ ذا أهميّة رغم حدوثه قبل العصر الحاضر. كذلك هو:

١. متمشٍ مع نموذجٍ من الاستعمال الأدبيّ أو اللغويّ الذي أقرّه أدبٌ قديم.

٢. متعلّقٌ بأدب الإغريق والرّومان القديمة.

٣. صفةٌ للأدب الممتاز ولو لم يكن قديماً.

٤. صفةٌ تطلّق على أدبٍ يتميّز بـ: (الاتّزان، الوحدة الفنيّة، تناسب الأجزاء، الاعتدال، البساطة).

✓ ومصطلح الكلاسيكية لا يحدُّ عن ذلك، وهي تعني بصفتها مذهباً أو اتّجهاً أدبيّاً (التقليديّة أو

الاتباعية)، فهي المبادئ أو الأساليب المتّزمة في آدابِ قدماء الإغريق والرّومان أو فنونها.

✓ وهي المعايير التقليديّة (البساطة، الاعتدال، تناسب الأجزاء) المعترف بها في كلّ مكانٍ وزمان،

وهي في الأدب الأوربي محاولةٌ لإحياء التقاليد الأدبيّة (الإغريقيّة والرومانيّة).

ب. النظريّة الأدبيّة الكلاسيكيّة في الغرب ونظوّراتها ومبادئها وأعلامها:

✓ كان يُقصدُ بالكلاسيكي (الكاتب الكلاسيكي) كاصطلاحٍ مضادّ للكاتب الشعبي؛ أي الكاتب

الأرستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقّفة، وأوّل من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب

اللاتيني (أولوس جيلوس) في القرن الثاني الميلادي في كتابه (ليالي إيثاكا).

✓ وأكّد دارسو الإنسانيّات في عصرِ النهضة أنّ الأعمال الأدبيّة التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكيّة هي الأعمال اليونانية واللاتينيّة القديمة كونها ذات قدرةٍ على الارتفاع إلى مستوى التراث الإنساني الرّفيع.

✓ تطوّر مفهوم الكلاسيكيّة على الأدب الذي جسّد المُثل الإنسانيّة (الحقّ، والخير، والجمال)، وهي مُثلٌ ثابتة لا تتغيّر. وبذلك انفصل مفهومها الأصلي عن الكلاسيكيّة الحديثة.

مع حلول عصر النهضة دخلت الكلاسيكيّة تيّاراتٍ جديدة، ومن روادها:

١. في إيطاليا (بوكاتشيو).

٢. في فرنسا (راسين - وموليير في المسرح الكوميدي)، قلّدوا الرومان إذ تبنت الأرسقراطية في القرن السابع عشر الاتجاه نفسه.

٣. في إنكلترا: كان وليم شكسبير رائد الكلاسيكيّة، إذ جمع في إبداعه الأدبي الرّفيع التيّارات الأدبيّة والنظريّات النقديّة والتحليلات السيكولوجيّة كلّها، ونظّم قواعد الكلاسيكيّة وطوّر مفهومها.

٤. في إسبانيا: شملت الكلاسيكيّة الأدب الذي يبلور كلّ ما هو عظيمٌ وبناء في الشخصية القوميّة، مثل (دون كيشوت لسيرفانتس) الذي بشر بالرومانسيّة.

✓ وقد كان القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكيّة المتحلقة، المتصنّعة، ومن روادها في إنكلترا (جون دريدن) شاعر البلاط في قصر الملك تشارلز الثاني.

✓ وفي فرنسا كانت الكلاسيكيّة في الأدب قوالب معدّة مسبقاً ونموذج الأدباء هو كتاب (فنّ الشعر) لهوراس.

✓ في القرن التاسع عشر (نهايته ومطلع القرن العشرين) كانت تعني الكلاسيكيّة الحديثة إرساء التقاليد الأدبيّة، وهذا ما كان يقوله الناقد المعاصر الإنكليزي (ت. س. إيوات)، فالأديب لا يُبدع

من فراغ بل يعتمدُ النماذجَ والأساليبَ السابقة، وأشارَ إلى أصالةِ العملِ الأدبي الجديد في أنها تتمثَّلُ في الإضافة وليس فقط في التقليد.

ث. سماتها: (أسسها):

✓ النظرية التي قامت عليها الكلاسيكية نظرية المحاكاة وهي التي نادى بها أرسطو، وهنا تكمن شعرية النص الكلاسيكي بالمحاكاة أي أتباع وتقليد القدماء.

ويمكن إجمال سماتها بـ:

١. الاهتمام بالشكل التعبيري: وذلك باتباع قواعد صارمة في الكتابة والتأليف، ومحاكاة التراث القديم مثل إلياذة هوميروس.

٢. العقلانية: إنَّ العقل عماد الأدب الكلاسيكي، فالمنطق العقلي يرفع من قيمة النص الكلاسيكي ويجيد به عن الخيال الجامح والعاطفة الملتهبة التي تؤدي إلى الشطح في الخيال، كما أنَّ الأدب يقوم على التفكير والذوق السليمين.

٣. تقليد القدماء: في لغتهم من حيث الألفاظ والتراكيب، وفي موضوعاتهم، وفي أساليبهم، كما أنَّ لغتهم تكون بعيدة عن الحياة، وهي واضحة في معناها ولفظها، وبعيدة عن الشاذ والقبيح.

٤. الصنعة الفنية: يهتم الكلاسيكيون بالصورة التقليدية، على أن تكون تزيينية توضّح الفكرة المرادة.

٥. مشاكل الحياة والصدق الفني: تتميز القصيدة الكلاسيكية بالصدق الفني، والمعالجة المنطقية التي يتوفّر فيها العرض السليم، والتأزيم المرحلي.

٦. النزعة الأخلاقية: الاهتمام بالأدب ورسالته التي تُرسَل إلى متلقٍّ، فيكون الأدب واعظاً معلماً أو هاجياً وناقداً للمجتمع.



## ٢. الكلاسيكية في الشعر العربي الحديث:

أ. الإرهاصات التي أدت إلى نشوء الشعر العربي الحديث الكلاسيكي:

✓ مرّ الشعر العربي في مرحلةٍ سبقت الكلاسيكية وجاءت بعد العصر الذهبي (العصر العباسي)، وهي مرحلة جمود وضعف وانحدار الشعر منذ القرن الرابع الهجري، ولا يمكن غض النظر عن ظهور شعراء عظام في ذلك القرن وما تلاه.

✓ وكان الشعر في هذه المرحلة يتسم بعدة سمات ونجملها بالآتي، وهي بما مرّ به الشعر العربي في العصرين اللاحقين المملوكي والعثماني:

١. الضعف الذي رافقه نتيجة الضعف السياسي - الاقتصادي والاجتماعي والفكري بسبب انحصار الشعر العربي في قوالب وموضوعات محدّدة، ساعدت في تكرار صورته ومعانيه.

٢. ضعف الفكرة وضحالتها، والاهتمام المطلق بالزخارف البديعية، وتهافت الصياغة وميلها إلى الأسلوب العامي، والإغراق في الصوفيّة (المديح النبوي)، وجعلوه مجالاً لعرض فنونهم البديعية منذ بردة البوصيري "٦٩٦هـ - ١٢٩٦م".

٣. تلقّف الأشكال الشعرية الشعبية التي ظهرت في الأندلس كالموشح والزجل... إلخ.

٤. تمّ تقليد الأقدمين في معانيهم، في العصر العثماني حيث ساءت الأحوال في البلاد العربية، وتفشى الجهل والفساد، وغلبت اللغة التركية على اللغة العربية، فنشأت أنواع شعرية مثل الأحاجي والتوريات والتشطير...

ب. الحملة الفرنسية على مصر (بداية النهضة العربية الحديثة):

✓ وكانت الحملة في ١٧٩٨م، ولم تظهر النهضة إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إثر حملة نابليون بونابرت على مصر، وزيادة اهتمام العرب بالثقافة والأدب القديم، وانتشار

الطباعة والصحافة والمدارس والجامعات، والاطّلاع على الآداب في الغرب، وتمثّل الاتّصال بالغرب بعد تلك الحملة في:

١. إقبال علماء الغرب على نشر ذخائر التراث العربي.

٢. انطلاق أبناء الشرق إلى أوروبا للنهل من ثقافتها.

✓ وتراوح شعراً شعراء ذلك الجيل بين التقليد والانجذاب إلى موضوعات نابضة بالحياة من مثل: (محمود صفوت الساعاتي ١٨٨١ م من مصر، وفرنسيس المارش في الشام ١٨٧٤ م).

ث. العوامل التي أدت إلى ظهور الشعر العربي الحديث:

١. بدأ الإحساس بالنفور من الأدب التقليدي في عصر الانحسار من قبل الشعراء منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وكان ذلك إيذاناً بافتتاح عصر جديد تزول فيه القيم الأدبية للعصور الوسطى، وتزدهر القيم العربية الأصيلة والعربية المستحدثة.

٢. بدأ الفكر الأوربي بالتغلغل بالفكر الشرقي العربي منذ الحملة الفرنسية، وانفتاح مصر على أوروبا وبلاد الشام، ونظام البعثات التبشيرية في لبنان ونظم التعليم الحديثة.

ومن ذلك قول الشاعر الشامي رزق الله حسون ١٨٨٠ م تعبيراً عن وجوب ردّ الشعر إلى طبيعة مهمّة فيكون غذاءً للنفوس:

ليت شعري متى أرى شعراء	الشرق يوماً بفضلهم أغنياء
ورثوا من تقدم فنالوا	شراراً مذلةً وشقاء
إنما الشعر للنفوس غذاء	أفسدوه فسيروه هذاء
يتبع الشعر أهله فامتهاناً	وابتذالاً أو عزةً وإباء

٣. إن التطور السياسي عجل بإحداث ثورة التجديد في الشعر، فقد كان لظهور فكرة القومية والشعور بالانتماء إلى الوطن دوراً كبيراً في إحداث التطور والتقدم.

وأيضاً بعد الثورة العراقيّة في مصر والمهدي في السودان، وامتداد الحركة القومية العربيّة في مواجهة الحكم العثماني في الشام.

٤. رأى شعراء هذه المرحلة التجديدَ كامناً في الارتدادِ إلى ينباعِ الأولى للشعر العربي (عصر الازدهار - العباسي)، فقد اطلعوا على دواوين الشعراء العظام، وعارضوا شعرهم في الأسلوب الفنيّ وصيغهم وصورهم ورفعوا لغتهم، فكان هدفهم إعلاء من شأن اللغة وقيمتها الحضاريّة والإنسانيّة.

٥. حركة إحياء التراث العربي:

✓ رائد هذه الحركة محمود سامي البارودي " ١٩٠٤م"، ومن ثم انطلقت هذه الحركةُ تشيُعُ التجديدَ في حركة اتّباعيّة كلاسيكيّة يتمّ بها استيحاء التراث العربي القديم ومحاكاة نماذجه الرّفيعة، ضمن قالب القصيدة العربية في إطارها العام.

✓ فأتسم الشعر الإحيائي لدى الشعراء التقليديين بما يلي:

١. استيحاء التراث ومحاكاة نماذجه من حيث المعاني والصور والأخيلة ونهج القصيدة والأسلوب وموسيقا الشعر (الأبحر الخليليّة والقوافي والرّوي).

٢. البعد عن اللين والضعف في صياغة التركيب واللغة.

٣. إيقاع عالي النبرة يصلح للإنشاد في المحافل العامّة.

٤. لا ينفصلون بوجدانهم عن تجاربهم الذاتيّة، ولا عن القضايا السياسيّة والاجتماعيّة في عصرهم.

✓ وقبل الحديث بشكل مفصّل عن رائد هذه الحركة محمود سامي البارودي، لا بدّ من الوقوف

لدى بعض شعراء الكلاسيكيّة، وملاحظة الفروق الشخصية الموجودة في طبيعة كلّ منهم؛ من حيث

النشأة والثقافة والتعبير عن النفس وعن القضايا المعاصرة لعصرهم، وسيكون وقوفنا سريعاً.

من مثل:

١. إبراهيم اليازجي: شاعرٌ لبناني ١٩٠٦م، توجد لديه جزالةٌ وامتانةٌ في نسجِ العبارة، ولكنه مشدودٌ إلى الموضوعاتِ التقليديّةِ القديمة، وإلى الأغراضِ الثابتة التي يضمُّها نهجُ القصيدة العربية، ويقُلُّ عنده الالتفات إلى نفسه والتعبير عن تجاربه الخاصّة.

٢. إسماعيل صبري: شاعرٌ مصريٌّ ١٩٢٣م، يهتمُّ بالتعبير عن عواطفه ويتحلل من الشعر التقليدي قدر الإمكان.

٣. جميل صدقي الزهاوي: شاعرٌ عراقيٌّ استهوته العلومُ الحديثة، ونزعٌ في شعره منزعاً عقلياً بعيداً عن العواطفِ والأحاسيسِ الذاتية، وطغت على شعره الروحُ التقريرية، وجمال اللفظِ عنده توضيحٌ للفكرة.

✓ ومن مثالِ قوله في مطوّله (ثورة في الجحيم):

انظُرْ إلى الكواكِبِ	يَسْبَحْنَ في الغياهِبِ
مِن ذاهِبٍ في شوطه	ولا حِقِّ بالذَّاهِبِ
إلى الطَّوالعِ الوضِّا	ء الزَّهر والغواربِ
إلى الجمالِ آخذاً	إلى الشُّعاعِ السَّائبِ
والليلِ ساجٍ قد خَلا	مِن العُصوفِ الصَّاحبِ

٤. معروف الرصافي: شاعرٌ عراقي، اهتمَّ في شعره بقضايا السياسة والاجتماع، وصوّر الحياة الاجتماعية الواقعيّة بعاطفة إنسانيّة. من الناحية الفنيّة تفتقر لروعة الصور الإبداعية، وتمتلى بالصورة التقليديّة، والاهتمام بالبديع، وحاول الرصافي صياغة قصائده الاجتماعية في صورة قصصيّة.

٥. أحمد شوقي: شاعرٌ مصريٌّ، وهو من أبرز شعراء الاتجاه التقليدي من حيث صياغة العبارة الشعرية وإحساسه المرهف بإيقاع الألفاظ وتناغمها، ومن حيث إبداعه الصور الفنيّة الدقيقة في

إطار التراث العربي الأصيل، أمّا مسرحيّاته فقد كانت جديدةً في الشعر العربي الحديث، إذ استوحى معظمها من تاريخ العرب أو المصريين، ولكنها افتقرت إلى بعض قواعد البناء المسرحي.

٦. أحمد الصّافي النجفي: من العراق، كان أنجابه تقليدياً بامتياز، فقد وصف تجاربه الذاتية أيضاً، واهتمّ بالقضايا الإنسانية، وأسلوبه مباشر، ومُترسلاً في أفكاره، ولا رونق إبداعي في صورهِ وانفعالاته.

٧. محمد مهدي الجواهري: شاعرٌ عراقي، وُلِدَ ١٩٠٠م، وتميّز بانفعاله الصادق وعاطفته الملتهبة، وصوره المحتشدة وموسيقا الشعر الصّاخبة.

✓ ومن بعض شعراءِ مرحلة الإحياء: من مصر: علي الجارم ١٩٤٩م، أحمد محرم ١٩٤٥م، عزيز أباطة ١٩٧٣م.

ومن السودان: عبد الله الطيّب المجذوب ١٩٢١م.

ومن سورية: بدوي الجبل وعمر أبو ريشة. وغيرهم الكثير.

✓ وتميّزت هذه المرحلة (الشعر) بما يلي:

١. استمرارها منذُ نهاية القرن التاسع عشر، على الرغم من وجود مدارس شعريّة فإنّها ظلّت مسيطرة.

٢. حافظت على البحور الشعرية ووحدة البيت، والمعجم الشعري القديم، واحتذاء عمودية القصيدة القديمة.

٣. تعدّدت الموضوعات في القصيدة الواحدة.

٤. بعض شعرائها مال إلى التجديد.

انتهت المحاضرة

## مضمون المحاضرة:

أحمد شوقي	محمود سامي البارودي
معروف الرصافي	الشعر بين البارودي وشوقي

سنقف عند شعراء كان لهم دورٌ في إحياء الشعر العربي ورفعِه والسُّموِّ به، وهم:

**أولاً - محمود سامي البارودي ١٩٠٤م:**

✓ لعل البارودي شاعر الكلاسيكية العربيّة، وصاحب حركة إحياء التراث العربي، أو كما سُمّيت (حركة البعث)، وكان رائدها بحق، إذ لم يقتصر دوره على إحياء الشعر بل كان صدى لعصره، إذ اشترك بالثورة العرابيّة وناضل من أجلها، ونُفي بسببها سبعة عشر عاماً، وهذه التجربة الحياتيّة أتاحت له التأمل والانفعال الوجداني الصادق، وبعداً عن المحاكاة الآلية للنماذج العظيمة التي استوعبها ونجح في النسج على منوالها.

يقول البارودي في محنة منفاه:

أبيتٌ في غربةٍ لا النفس راضيةٌ	بها ولا الملتقى من شيعتي كئيبٌ
فلا رفيقٌ تسرُّ النفس طلعتُهُ	ولا صديقٌ يرى ما بي فيكتئبٌ
ومن عجائب ما لا قيت من زميني	أني مُنيتُ بخطبٍ أمرُهُ عجبٌ
لم أترف زلّةً تقضي عليّ بما	أصبحتُ فيه فماذا الويل والحربُ
فهل دفاعي عن ديني وعن وطني	ذنْبٌ أدانُ به ظلماً وأغتربُ
أثريت مجداً فلم أعبأ بما سلبتُ	أيدي الحوادثِ منّي فهو مكتسبٌ
لا يُخفضُ البؤسُ نفساً وهي عاليةٌ	ولا يُشيدُ بذكرِ الخاملِ النشبُ

- ✓ الأبيات ذات إحساس عالٍ وسموٍ في التعبير الذاتي، ولكن الإطار العام لها تقليديٌّ.
- ✓ في عصر البارودي تقدّمت العلوم والفنون، وظهرت الصحافة، فكانت الدعوة إلى أدب إنسانيٍّ عام يتخطّى الحدود، والدعوة إلى تعليم المرأة أيضاً.
- ✓ وتكمن شاعريّة البارودي في ممارسته القراءة ونظمه الشعر، وهو دون سنّ العشرين، في طريقةٍ حذا بها حذو الجاهليين ومن تلاهم في الألفاظ والأساليب.
- ✓ تميّز شعره فكان على قسمين: في أيام المحنة والاعتراب (١٨٨٢ - ١٩٠٠م) كان ممتلئاً فنياً رصيناً، حاكي شعر فحول القرنين الثالث والرابع (أبو تمام - البحتري - ابن الرومي) في أسلوبهم وصياغتهم.
- أما في آخر عهده فقد خفت شعره وفتر (١٩٠٠ - ١٩٠٤م).

### ١. ميزات شعره:

- ✓ لا بدّ لنا من ذكر عوامل شاعريّة البارودي أولاً، ونكرّر ذلك في أنّه:
  - قرأ الشعر، وحفظ كثيراً منه.
  - كان ناقدًا يعرف جيّد الشعر من رديئه.
- ✓ يمتاز شعره بالقوّة وجزالة اللفظ، وفخامة النظم، ومتانة القافية، وصفاء العبارة.
- ✓ ألفاظه قويّة، ترفع عن ألفاظ البداوة ووحشيتها.
- ✓ أساليبه عربيّة قويّة، متينة، رصينة السبك، حاكي فيها النماذج الرّفيعّة.
- ✓ دارت أخيلته بين توليداته العجيبة في معاني الشعراء السابقين وأخيلتهم، وبين ما أثارتها أحاسيسه المصريّة الخاصّة وهي بين مولدة ومخرعة.
- ✓ أغراضه: سار البارودي في طريقة الشعراء القدامى، من فخرٍ ووصفٍ وغزلٍ ومدحٍ وهجاءٍ وورثاء، وله شعرٌ في السياسة.

✓ ويقول عنه خليل مطران: "إنَّ شعرَ البارودي هو بجمليته صناعةٌ لا تُقاسُ بقديمٍ أو حديثٍ مع ابتكارٍ قليلٍ وإحساسٍ فيّاضٍ".

✓ وقد أفردَ أدونيس في كتابه (الثابت والمتحوّل) فصلاً كاملاً عن شعرِ البارودي، وفي رأيه تعود تسمية البارودي شاعر النهضة إلى أسباب، ويمكن إجمالها بالآتي:

أ. تقويمه بالقياس إلى ما سُمِّي (عصرُ الانحطاط).

ب. تقويمه بالقياس إلى حركة النهوض السياسي - الثقافي (التخلُّص من الاستعمارِ العثماني والانفتاح على ثقافة الغرب).

ت. تقويمه بالقياس إلى الارتباط بالقديم ارتباطاً إحيائياً.

ث. تقويمه بالقياس إلى الروحِ العربيّة مقابل الاتجاهِ العثماني.

✓ وردَ أدونيس ذلك إلى اعتباراتٍ أو جزها في الآتي:

١. الاعتبار القومي في المناخِ العثمانيّ، وجود شعر عربي قديم سبيل إلى الاعتدادِ بالذاتِ من جهة واستمرار التراث وتفوّقه من جهةٍ ثانية، وهو يُضاهي أدبَ الغرب.

٢. اعتبار الفصاحة كخاصيةٍ عربيّة، واستعادتها بشكلها الكلاسيكي.

٣. المحاكاة، فهو يُعدُّ نموذجاً قوياً يحاكي خصائصَ الشعرِ العربي القديم.

٤. الإحياء والبعث: رأتِ النظرةُ التقليديّة أنّ شعرَ البارودي باعثٌ للقديم، وعودةٌ إلى الثقة في اللغة العربية، وله دورٌ في التوعية الوطنيّة.

**ثانياً - أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢م):**

✓ وُلِدَ في القاهرة ونشأ فيها، تخرّجَ من الحقوقِ وذهب إلى فرنسا، تولّى رئاسةَ الإفرنجي في المعية الخديويّة، بعد الحرب الكبرى نُفي إلى برشلونة وعاد إلى مصرَ بعدها، بُويِعَ بإمارة الشعرِ وسُلِّمَ لواءه في ١٩٢٧م، وقالَ حافظ إبراهيم قصيدته المشهورة التي قالها في حصولِ شوقيّ على لقبِ أمير الشعراء:



أميرُ القوافي قد أتيتُ مُبايعاً      وهذي وفود الشرقِ قد بايعت معي  
وتوفّي بعدها.

✓ كان شوقي صبوراً يكره المآسي، قال وهو منفي عن وطنه:

وطنِي، لو شُغلتُ بالخلدِ عنه      نازعتني إليه في الخلدِ نفسي

### دلائلُ القدرةِ الشعريّةِ لدى أحمد شوقي في الشكلِ والمضمون:

١. الدليل الأول: لعلّ شوقي من أبرز الشعراء المعاصرين للحركة الكلاسيكية ومن الذين فهموا التراث بوصفه ارتباطاً بروح الأمة، فكان صوته صوت شعبٍ وعصرٍ ورسالة سامية، من قصائده (الهمزية - ذكرى المولد - على سفح الأهرام - الانقلاب العثماني...)، ومن مسرحياته (مجنون ليلي - مصرع كليوباترا).

وكانت لديه القدرة على تجاوز المادة التاريخية إلى ما هو أغنى، أي (الحالات الروحية التعبيرية)، ومثال ذلك: في قصيدة (ذكرى المولد) نرى فيها روح التراث، وتمثّل شوقي لحضارة أمة حيّة، وينصهر صوته بالمجموع (النحن)، يقول (الشوقيات):

فَمَنْ يَغْتَرُّ بِالدُّنْيَا فإِنِّي      لِبِسْتُ بِهَا فَأَبْلَيْتُ الثُّيَابَا  
جَنَيْتُ بَرُوضِهَا وَرَدّاً وَشُوكَاً      وَذُقْتُ بِكَأْسِهَا شَهْداً وَصَابَا  
فَلَمْ أَرْ غَيْرَ حُكْمِ اللَّهِ حُكْماً      وَلَمْ أَرْ دُونَ بَابِ اللَّهِ بَابَا  
وَلَا عَظُمْتُ مِنَ الْأَشْيَاءِ إِلَّا      صَاحِحَ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ اللَّبَابَا  
وَلَا كَرَّمْتُ إِلَّا وَجْهَهُ حُرّاً      يُقَلِّدُ قَوْمَهُ الْمِنْنَ الرَّغَابَا

وهنا يحافظ شوقي على الإطار القديم، ولكنه يُصدر قصيدته بدفعة روحية تعبيرية.

٢. الدليل الثاني: من أبرز مصادر الإبداع ظهوراً في شعره عنصر الموسيقى والإيقاع الشعري، فهو يجمع بين (الإيقاع / المدلول)، (الموسيقا / النفس)، (الإنسان / الحياة).

ومثال ذلك قوله في قصيدته (أثر البال على البال)، إذ نجد فيها طاقة إيجابية موسيقية، وصف فيها مشهداً راقصاً بقصر عابدين:

حَـفَّ كَأَسْفَـهَا الحَبَّـبُ	فَهِـي فِضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِـرُ دُرِّـرُ	مَـأَجَّ بِهـالبَّـبُ
أَوْ فَمُ الحَبِيبِ جَـلَا	عَـن جُمَانِـهِ الشَّنْبُ
أَوْ شَقِيقُ وَجَنَّتِـهِ	حَـيْنَ لِي بِهـلَعِـبُ

في القصيدة تجسيداً للحركة ورشاققتها، فاللغة تكشف عن إيقاع الليلة الراقصة.

ومن قوله في قصيدته (مرقص) نرى وزناً محدثاً:

مَـالٌ وَاحْتَجَّـبُ	وَادَّعَى الغَضَّـبُ
لِـيَتَ هـاجِرِي	يِـشْرَحُ السَّـبُّ
عَبَّـهُ رِضَا	لِـيَتَ عَتَّـبُ

٣. الدليل الثالث: عاطفته هادئة مركزة، خاضعة لسلطان العقل والفن، ومن ذلك قوله حين وفاة سعد زغلول:

شِيعُوا الشَّمْسَ وَمَالُوا بَضْحَاهَا	وَانْحَنَى الشَّرْقُ عَلَيْهَا فَبكَاهَا
لِـيَتِي فِي الرِّكْبِ لَمَّا أَفَلْتُ	يُوشَعُ، هَمَّتْ، فَنَادَى، فَنَاهَا

لديه قدرة على ضبط العاطفة والانفعال، فيوشع نبي الله استعان بالرَّبِّ أن يؤخَّر له مغرب الشمس فاستجاب له ربُّه، فليت شوقياً كان في موقف يوشع.

٤. الدليل الرابع: الخروج إلى الإطار الإنساني العام، ذي القيم الإنسانية المجردة التي تحمل الحكمة.

مثال: من أبياتِه التي تسيّرُ مسرى الأمثال:

وما نيل المطالب بالتّمني  
ولكن تُؤخّذُ الدُّنيا غلابا  
وما استعصى على قومٍ منال  
إذا الإقدامُ كان لهم ركابا

### الشعر بين البارودي وشوقي:

✓ اطلع الشعراء بعد البارودي على الآدابِ الغربيّة، وانتقل الشعرُ من طورٍ إلى طور، فتوسّعوا في أغراضِ الشعرِ، وأدخلوا إليه بعضَ الفنونِ الأدبيّة (الأجناس)، فنظّموا الشعرَ القصصيّ، والتمثيليّ، ونظّموه في السياسةِ والاجتماعِ والفلسفة، ووصفِ مشاهدِ الحضارة، وتأنّقوا في القصيدة، وحرصوا على وحدتها، وواءموا بينَ الشعورِ والشعرِ.

✓ تجديّد البارودي كان يعودته إلى الشعرِ العربي البعيد ذي القرينة الرّفيعة.

✓ تجديّد حافظ وشوقي كان بتطعيمِ الشعرِ العربي بالشعرِ الأجنبي، كما يفهمُ من التجديد، ولكنها بقيا مقلّدين القديم.

✓ يُعالي شوقي في استعماله اللغة العربيّة (البعث من وسائل التجديد).

✓ القصّة الشعريّة.

### ثالثاً - معروف الرّصافي:

✓ في عصرِ الشاعرِ معروف الرّصافي انقسمتِ المدرسةُ الكلاسيكيّة إلى مدرستين:

المحافظة: وقد احتذى فيها الشعراءُ حذو القصيدة القديمة فقلّدوها.

المجدّدة: نوعٌ شعراؤها في أغراضِ الشعرِ وزادوا عليه وفيه، ونظّموا القصّة الشعريّة والتاريخيّة، والرّواية التمثيليّة، وحافظوا على الأساليب القديمة.

✓ وكانت بداية النهضة في العراق ١٩٠٨ م.

✓ أمّا شاعرُنَا الرصافي، فتأثّر بحركة التجديد في المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة، وتأثّر بشعراء الترك، وبحركة التحرّر العثمانيّة التي قادها حزبُ الأتّحاد والترقيّ العثماني، وبالحرركاتِ التحرريّة التي قامت في العالم العربي، وبالأراء الجديدة في العلم والمعرفة.

### منزلة الرصافي في الشعر العربي الحديث (مرحلة الكلاسيكيّة):

✓ حصل الرّصافي على منزلةٍ وشأنٍ كبيرين، إذ لُقّب (شاعرُ العراق الأكبر) فهو:

١. شاعر العراق في الصدارة من شعراء جيله.
٢. يُعدُّ من حاملي لواء التجديد في الشعر.
٣. يتميّز بأفكاره التحرريّة والثوريّة وآرائه في العدالة، وتحرير المرأة، وعداوته للاستعمار.
٤. صديقٌ لعددٍ كبيرٍ من الشعراء والمفكرين العرب، فهو صاحبُ مدرسةٍ ممتازةٍ بطابعها، وله تلاميذه في العالم العربي وهم من ذوي الطليعة المتحرّرة.
٥. يمثّل شعره التيار الكلاسيكي المجدّد، كما يحمل ألواناً من الواقعيّة.

### الطريقة الفنيّة التي تناولَ الرصافي بها موضوعاته ومدى تجديده:

#### ١. الصياغة الشعريّة:

✓ الصياغة الشعريّة في شعره تتسم بالتقليد، وتشمل الأسلوبَ والأخيلة، كذلك على الرّغم من ثورته على قيود الشعر فإنّه التزمَ بها، وسبّكه يجري مجرى الشعر القديم، أي (استعماله للقالب القديم).

ولذلك فإنّ الصورة الشعريّة مرّت لديه بمرحلتين:

الأولى: طوّر التقليد، فكانت صورُه شعريّة قديمة يحتذي فيها صورَ الشعراء القدامى، ومثالٌ عن أسلوبه القديم السّهل أسلوب البحري (في قصيدته ذكرى لبنان) قوله:

برزت تميس كخطرة النّشوان هيفاء مُججلة غصونَ البانِ

الثانية: مرحلة التجديد في الصورة الشعرية، ويمتاز أسلوبه بالاستقلال الفني والسهولة والوضوح وقلّة الإغراب، ومثالٌ عن أسلوبه المصقول بعد رجوعه إلى بغداد في العام ١٩٢٣ م، يقول في قصيدة (إلى أبناء الوطن):

سِرْ في حَيَاتِكَ سَيْرَ نَابِهِ      وَلمِ الزَّمَانِ وَلَا تُحَابِهِ  
وَإِذَا حَلَلْتَ بِمِوَطِنٍ      فَاجْعَلْ مَحَلَّكَ فِي هِضَابِهِ

٢. البناء الفني في القصيدة لدى الرّصافي:

✓ تسيّر قصيدة الرّصافي على النمط الموروث في البناء الفني فهي:

○ عموديّة تحوي وزناً وقافية، وروح القصيدة القديمة تهيمنُ عليها، وشعره أكثره نظمه من البحور الطويلة.

○ التزم الرّصافي في قصيدته الوحدة الموضوعية، مثل قصائد (أمّ اليتيم - بغداد - اليتيم في العيد).

○ تختلف معاني قصيدته باختلاف حياته بين مرحلتي التقليد والأصالة في شعره، ومن مثال ذلك قوله في محاكاة معاني وألفاظ الشعراء القدماء:

كَلَّ وَجْهَ الْأَرْضِ لِلخَلْقِ قُبُورٍ      خَفَّفِ الوِطَاءَ عَلَى تِلْكَ الصُّدُورِ  
وهو من قولِ المعري:

خَفَّفِ الوِطَاءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ      الْأَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ  
فهو من الشعراء الذين يرجحون المعنى على اللفظ.

٣. المحتوى الشعري لدى الرّصافي:

نجدُ في شعره موضوعاتٍ قديمة وموضوعاتٍ جديدة.

ونبدأ أولاً من المحتوى القديم ويشمل:

١. الوصف: مثل تصوير المشاهد والأبنية والحالات النفسية.
٢. الشعر الاجتماعي، ويشمل وصف السجن، وأحوال اليتامى والتعليم في بغداد، ودعوته إلى افتتاح المدارس وتحرير المرأة.
٣. الشعر التاريخي والسياسي.
٤. شعر الغزل لديه قليل، وأمّا قصيدة (إلى جميع الغواني) فهي عادية.
٥. لديه شعر كثير في الطبيعة ويتسم بالأصالة والشاعرية.
٦. مدائحه قليلة وهي وليدة المناسبة، وله فخر بنفسه وشعره وأدبه، وله رثاء.
٧. خلق الرصافي أدباً ثورياً وحماسياً وطنياً في العراق.

أمّا المحتوى الجديد فكان:

١. مثلاً جدّد في موضوعات قصائده (قصيدة إيقاظ الرقود)، إذ تهكّم فيها بالسلطان عبد الحميد وكانت خطيرة المحتوى.
٢. وضع قاعدة الالتزام الحديث في الأدب، وجعل من الأدب رسالة نبيلة سامية، وحثّ على الأديب أن يضع نفسه في خدمة المجتمع، يقول:  
إذا أنّا قصّدتُ القصيدَ فليس لي به غير تبيان الحقيقة مقصد
٣. وقف بجانب الشعب، وبجانب التقدم والعدالة الاجتماعية والحرية والمساواة.
٤. وتركز تجديده في:
  - القصة الشعرية.
  - الشعر الفلسفي والعلمي.
  - شعر الثورة والتمرد على الظلم.
  - الدعوة إلى تحرير المرأة.

مثال عن القصة الشعرية: (الفقر والسقام)، فالرصافي أحدث القصة في الشعر، ولكنها لم تصل إلى الملحمة. وتلك القصة بطلها عامل اسمه بشير، وأخته فاطمة يموتان من الجوع.

### ٤. الشعر الفلسفي والعلمي:

✓ في ديوانه بابٌ كاملٌ من الشعر أطلق عليه الرصافي اسمَ الفلسفات، وقصائده (خواطر شاعر - وجه ابن آدم - ما وراء القبر - لو - حقيقتي السلبية - حياة الوري - بين الروح والجسد)، وتتسم هذه القصائد بـ: (النظرات العميقة، والحكم العالية، والروح الواعية)، ويتركز طابع الفلسفة في الكلام على النفس وما وراء الحياة، كما تأمل الطبيعة وتأثر بأبي العلاء المعري، يُضمّن شعره الأمثال والحكم والتلميح إلى قضايا الفلسفة والحجج المنطقية.

✓ ضمّن الرصافي بعض شعره إشارات إلى العلوم الاجتماعية والعصرية والاختراعات الحديثة وعلم الفلك، مثل قصائده (تجاه اللانهاية - نحن على منطاد - الأرض) وهو باب الكونيات، وسيطر على شعره الفكر.

✓ وبذلك يمكننا القول: إن طريقة الرصافي الفنية في تناول موضوعاته تتسم بـ:

أ. الماضي لديه ثابت وزائل: الثابت هو اللغة والأدب، وحافظ على قواعد الموروث الشعري العربي الجمالية وعمودية الشعر. والموروث هنا القصيدة بوصفها وثيقة من حيث تألف الأجزاء وترابطها في نسقٍ تفصيلي موحد وقافية موحدة.

ب. الموقف في كيفية مواجهة العالم: موقف يتأمل عقلياً، ويُجلّل، ويقوم، ويستبصر، ويعتبر، ثم يقرّر حكمةً أو تعليماً.

ت. يبدو الشعر لديه ظاهرة اجتماعية أكثر من كونه ظاهرة فنية.

ث. يستعمل الرصافي اللغة بوصفها أداةً ينقل بها فكرة فتصبح اللغة قائمة بذاتها والفكرة قائمة بذاتها، ونواة التعبير عنده الفكرة لا الصورة.

موقف الرصافي من الشعر:

١. رفض أساليب الأقدمين انسجاماً مع الدعوة إلى العلم والمعاصرة.
  ٢. تبيان الحقيقة الواقعية (الصدق الفني).
  ٣. الوضوح وعدم التعقيد ويتضمن ابتكاراً.
  ٤. مطابقة اللفظ المعنى من دون حشو، (موضوع حديث / عبارة حديثة).
- طابقتُ لفظي بالمعنى فطابَّقه      خلواً من الحشو مملوءاً من العبر
٥. أن يكون الشعر قريباً من النثر (يستحسن الشعر المنثور من دون تفضيله).
  ٦. قدم مثلاً على دراسة (العلاقة بين التراث والمعاصرة).
  ٧. يؤمن بتفكيك المجتمع ومن ثم النهوض.
  ٨. لا ينظر إلى القاطرة بعين الماضي بل كأحداث علمية مفاجئة

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح



## مضمون الكا ضهرة:

النظرية الأدبية الرومانسية في الغرب وأعلامها	مصطلح الرومانسية
الرومانسية في الشعر العربي الحديث:	العناصر الرئيسة في المضمون الشعري الرومانسي
سير الرومانسية في الشعر العربي الحديث	ظروف نشأتها
سمات الرومانسية العربية على المستويين الفكري والفني	الشُعراء الرومانسيون العرب

✓ بعد أن أرسيت الكلاسيكية دعائمها بوصفها نظرية أدبية في الشعر العربي الحديث شعريتها المحاكاة، والمحافظة على التراث الشعري العربي القديم.

✓ ظهرت إلى الوجود الرومانسية بوصفها أيضاً حركةً ونظريةً أدبية، وبرزت ملاحظتها في الشعر العربي الحديث في المدّة بين الحربين العالميتين، فكانت ردّ فعلٍ على قواعد الكلاسيكية الصارمة، وبهذا فإنّ الشعر كان يُواكب تطوّرات العصر الحديث ويتقدّم باستمرار، حتّى نرى تأثيرات الرومانسية تتجلى فيما ظهر بعدها من رمزية وسريالية.

## أولاً - مصطلح الرومانسيّة:

- لَمَّا دخلَ المصطلحُ الأدبيُّ (الرومانسيّة) Romanticism الثقافةَ العربيّةَ منذُ أوائلِ القرنِ العشرين كان إشكاليّاً لاختلافِ الظروفِ اللغويّةِ والثّقافةِ العربيّةِ عن سواها، فعُرفَ المصطلحُ بـ (الرومانسيّة والرومنطيقية والرومنطيكية والرومنتيّة)، وتُرجمَ إلى كلمتي (الإبداعية والابتداعية).

- فكلمةُ رومانس Romance إسبانيّةُ الأصلِ، تدلُّ على نوعٍ من الصّياعةِ الشعريّةِ مؤلّفةٍ من مجموعة أبيات ثمانية المقاطع... وهي غيرُ مقفّاة.

- ويرجع أصل كلمة رومانسيّة إلى الكلمة الفرنسيّة (رومانس) في القرن السابع عشر بمعنى قصّة أو رواية سواءً أكانت حقيقية أم خياليّة، أمّا في الأدب الإنجليزي فدخلت بمفهومها الخيالي.
- ثمّ أُطلقت في الأدب الألماني كلمة (رومانتش) على مشاهد الطبيعة الوحشيّة.
- وبذلك غدت الرومانسيّة صنفًا تُطلَق على كلّ ما يتعلّق بالزعة الأدبيّة التي برزت في أواخر القرن ١٨ حتى منتصف القرن ١٩، وكانت تُبرِّزُ الخيالَ الإبداعيّ والتعبيرَ الذاتيَّ والوَع بالبطبيعة موضوعاً للأدب ومعيّاراً لجودته.

### ثانياً - النظرية الأدبيّة الرومانسيّة في الغرب وأعلامها :

- حدثت الثورة الصناعيّة الجارفة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكان التغييرُ ظاهراً في الاهتمام بالطبقات الشعبيّة، ومحاولة إبرازها في العمل والحياة.
- ظهورُ فلسفاتٍ جديدة، وأفكار رومانسيّة مثاليّة، فقد ظهرت في فرنسا لدى (جان جاك روسو) الذي يُعدُّ رائداً للرومانسيّة بلا منازع بأسلوبه المُتّسق في التفكير، إذ كان يطمئنُّ للطبيعة، فهي المكان الذي يخلو من الظلم والقوانين الجائرة والتفاوتِ الطبقي.
- ظهرت في إنكلترا لدى شكسبير الذي ثارَ على القواعد الكلاسيكيّة في المسرح الشعري، وبلغت نضوجها في القرن ١٩ في أشعار (توماس غراي و وليم بليك)، وبلغت أوجها في أشعار (ووردزورث) و(تشيلي) و (كيتس) و(بايرون) و(صاموئيل كولردج صاحب نظرية الخيال الشعري).
- غاب تأثيرُ الرومانسيّة الألمانيّة.
- انطلقت الرومانسيّة من نظرية التعبير، التي تعود إلى الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤م)، وترى أنّ الفنّ ليس إلاّ تعبيراً عن الصورة الخالصة للعالم، وتراه إدراكاً شعوريّاً، وتملكاً عاطفيّاً، وإبداعاً لا منطقيّاً لا عقلائيّاً.

## العناصر الرئيسة في المضمون الشعري الرومانسي:

- يتسم الشعر الرومانسي بخصائص في المضمون والشكل ميّزته من الشعر الكلاسيكي، كما وردت في الإنتاج الأدبي لدى روادها الغربيين على النحو الآتي:

- الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية.
- العودة إلى عصور الفروسيّة.
- التّغنيّ بالماضي المجيد للوطن.
- احترام كيان الإنسان في حدّ ذاته.
- إطلاق قوى العقل الباطن بشطحاته كلّها.
- ابتعدت الرومانسيّة عن النزعة الأخلاقيّة.
- من أهمّ عناصرها وخصائصها الذاتيّة والفرديّة. الذاتية (الذات / أنا). والفرديّة تعني الحرية في طريقة التعبير والتفكير.
- تفضيل العاطفة على المنطق، والمثالي على الواقعي.
- ارتياد الأماكن الغريبة التي تثير في الإنسان أغرب الإحساسات كالمقابر والخرائب في ضوء القمر.
- تتسم بالغنائيّة التي هي أهمّ عنصر رومانسي، والغنائيّة ((نزعة في الشعر بصفة عامّة، تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخذة تستميل النفوس.. وهي موسيقا الشعر التي تردّد في الأدب، والصورة الشعريّة التي تُمثّل في الخيال)).
- تُعبّر الرومانسيّة عن الحلم والغموض وتستعمل الرّمز الشعري.
- المُغلاة في الخيال والتّصوّرات والهلوسات والنّزوات، والنفور من الواقع، والهروب إلى عوالم متخيلة كعالم الجنّ والخرافات وعرائس الشعر.

## ثالثاً - الرومانسيّة في الشعر العربي الحديث:

- ولجّت الرومانسيّة إلى داخل شعرنا الحديث، فكانت مُتأثّرةً بالرومانسيّة الغربيّة.

**أ. ظروف نشأتها:**

- تشابهت ظروف نشأتها مع أوروبا، إذ برزت عوامل سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة في العالم العربي ما بين الحربين العالميتين (١٩١٩ - ١٩٣٩ م) غيرت من القيم والنظرة إلى الوجود.
- ثار الشعراء على سيادة المنطق والعقل في الفنّ اللدنيّ كانت تدعو إليهما الكلاسيكيّة التي أعاقت حرية الفرد. أمّا الرومانسيّة فأتخذت العاطفة أساس التجربة الفنيّة.
- حاولت الرومانسيّة تحطيم الشكل التقليدي للقصيدة.
- أطلع الشعراء العرب على الرومانسيّة الأوربيّة.
- كان لخليل مطران ١٩٤٩ م دورٌ طليعي في تغيير مسار الشعر العربي الحديث من التقليد إلى الإبداع الرومانسي.

**ب. سير الرومانسيّة في الشعر العربي الحديث، (النقاط):**

- تتبّع سير الحركة الرومانسيّة في الشعر الحديث يدلُّ على عدّة استنتاجات، يمكن إجمالها بالنقاط الآتية كما أوردّها جلال فاروق الشريف في كتابه (الرومانتيكيّة في الشعر العربي المعاصر في سورية):
- لم تكن مدرسة واضحة المعالم، بل نجد ملامح؛ وجاءت ردّاً على الكلاسيكيّة.
- أبرز ما حقّقته الرومانسيّة العربيّة التجديد في المضمون، التعبير عن الشعور.
- موضوعات الرومانسيّة تنوّعت فكانت حول (الحبّ والطبيعة والقلق النفسي).
- بقيت الكلاسيكيّة مهيمنةً إلى جانب الرومانسيّة التي سيطرت عليها الغنائيّة.
- لم يترافق الشعر الرومانسي بحركة نقدية سوى نقد جماعة الديوان.
- التآثر بالتحوّلات الاجتماعيّة والثقافيّة في المجتمعات العربيّة.

□ بقاء الشعراء المصريين ممثلين رئيسيين للشعر العربي الرومانتيكي، ثم اللبنانيين وباقي الشعراء العرب.

### ج . الشعراء الرومانسيون العرب:

#### ١. خليل مطران (دور الرّيادة):

○ بداية الرومانسيّة كانت مع خليل مطران، إذ أنّجّه بشعره للتعبير الحيّ عن وجدانه وتجاربه الذاتية.

○ تمثّل مطران بالمثالية الرومانسية كآلآتي:

أ. التعبير الحزين.

ب. الثورة على المجتمع.

ت. اللجوء إلى الطبيعة وتناولها تناولاً جديداً، أي جعل عناصرها حيّة (قصيدة المساء الرومانسيّة).

مثال: قول خليل مطران في إحدى قصائده مُعبّراً عن رغبته القويّة في الانطلاق كالطائر:

يَا أَيُّهَا الطَّائِرُ المُنْغَنِي	بِلا نَثِيرٍ وَلَا نَظِيمِ
مَنْ لِي بِشَدْوٍ طَلِيقٍ وَفَنٍّ	كَشَدْوِكَ المَطْرِبِ الرِّخِيمِ
فَأَنْتَ تَشْدُو بِبَيَانٍ	وَمَا تَشَاءُ المُنَى تُجِيدُ
وَنَحْنُ بِاللفظِ والمعاني	نَعْجُزُ عَنْ بَعْضِ مَا نُرِيدُ
أَعْرُ جَنَاحِكَ يَا رَفِيقَ	أَطْرَ وَأَمْرَحُ خَلِي البَالِ
مَنْ سَاكِبِ النُّورِ لِي رَحِيقَ	وَفَسْحَةِ الجَوِّ لِي مَجَالِ

○ قدّم مطران مجموعةً من القصص الدرامي (القصة الشعريّة)، مثل (فتاة الجبل الأسود).

○ أهمّ مظاهر التجديد لدى مطران الوحدة العضويّة في القصيدة، واستكثر من المقطّعات.

○ اقترنت نزعة مطران الرومانسيّة بالكلاسيكيّة (الأسلوب).

## ٢. جماعة (الديوان):

- وتضمُّ (عبّاس محمود العقّاد ١٩٦٤م، إبراهيم عبد القادر المازني ١٩٤٦م، عبد الرحمن شكري ١٩٥٨م.

- دعت جماعة الديوان إلى عدّة نقاطٍ تجديدية في الشعر:

١. دعت إلى الأتجاه الوجداني، وتصوير الخطرات النفسية.

٢. دعت إلى الطبيعة من خلال عاطفة الشاعر والتأمل العميق في الحياة.

٣. دعت إلى الوحدة العضوية للقصيدة فتكون عملاً فنياً تاماً، والتحرُّر من أسر القافية الواحدة والألفاظ والصور التقليدية.

٤. استمدّوا كتاباتهم النقدية من الناقد الإنكليزي الروماني كولردج Coleridge وهازلت Hazlit.

٥. حقّقوا بعض ما دعوا إليه مثل الدعوة إلى الطبيعة، والتجربة الشعرية، وعجزوا عن التغيير من عناصر الشكل فقد ظلّوا متعلّقين بالثراث، وتحرّروا قليلاً من القافية.

٦. يكثر في شعرهم السعي وراء المثل الأعلى الذي ينشده الروماني في عالم غير منظور (الطبيعة، الوجدان، النفس).

مثل قول عبّاس محمود العقّاد يخلع على الليل والبحر مشاعره الذاتية فيقول:

وترى البحر تحسبُ الماء حبراً      وكأنّ السّماء أعماقُ بحرٍ  
ظلماتٌ تُحيطُ بالطرفِ أنّى امتدَّ      لم يعد مدّه قيّد شبرٍ  
وكهذا الظلام خيرٌ من النور      إذا كُنْتَ لا ترى وجهه حُرّ  
هاهنا أُطلقُ العنانَ لأشجانِي      وأبكي نفسي وأنشدُ شعري

٧. معظم عناصر الشكل تقليدية.

ملامح التغيير عند جماعة الديوان:

١. التخلُّص من شعر المناسبات إلى حدِّ ما، والصياغة المزخرفة، وعرفَ المازني الشعرَ بأنَّه ((خاطِرٌ لا يزالُ يحيش بالصدرِ حتَّى يجدَ مخرجاً ويُصيبَ متنفساً)).
٢. تحرُّر الشعر من التزامِ القافية الواحدة مع التخفُّف من صرامة الوزن القديم.
٣. ظهور ملامح الرومانسيَّة على شعراء الديوان وأبولو، فغلبت عليهم نزعةُ القلقِ والأينِ والشكوى من الحياة والتبرُّم بمحنتها.
٤. التفاعل مع الطبيعة تفاعلاً حياً (رمز الحالة الشعوريَّة) قصيدة المساء لمطران.

٣. شعراء المهجر الأحراب:

- بسبب الأحداث التي جرَّت على الأصعدة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة أدَّت إلى هجرة عددٍ من الشعراء إلى المهجر، وكان ذلك في لبنان لا تُصالحه بالإرساليات التبشيريَّة.
- دعوة المهجرين في الشعر:

١. ظهرت لديهم النزعةُ الوجدانيَّة واستبطان النفس، والالتفات إلى العواطف الإنسانيَّة، وتجديد عناصر الشكل، وكسرُ رتابةِ القافية الواحدة، والموسيقا الصَّاخبةُ في شعر المهجرين الأمريكيين من أبناء الشَّام (جبران خليل جبران)

يقول جبران في (أغنية الليل) مندجماً بكيانه وحسّه في الطبيعة:

سكنَ الليلُ وفي ثوبِ السُّكونِ	تخبَّبي الأحمـلامُ
وسعى البدرُ للبدرِ عيونُ	ترصدُ الأيـام
فتعالِي يا ابنةَ الحقلِ نزورُ	كرملةَ العشِّاقِ
لا تخافي يا فتاتي فالنَّجوم	تكمتمُ الأخبـار
لا تخافي فعروسُ الجنِّ في	كهفها المسـحور

هَجَعَت سَكْرِي وَكَادَتْ تَحْتَفِي      عَنِ عِيُونِ الْحُورِ  
 وَمَلِيكَ الْجَنِّ إِنَّ مَرَّيْرُوْحُ      وَالْهَوَى يُثْنِيهِ  
 فَهُوَ مِثْلِي عَاشِقٌ كَيْفَ يَبُوْحُ      بِالْأَذَى يُضْنِيهِ

٢. ظواهر عامة مشتركة لديهم: (الاهتمام بالتجارب الذاتية - الثورة على المجتمع - نشدان المثل الأعلى - تمجيد الموت - الهروب من العالم الصناعي إلى الطبيعة).

٣. حاولوا خلق عالم يتسم بـ ((الصدق، الخير، الجمال، الحرية، العدل)).  
 مثل قصيدة المواكب لجبران (العودة إلى الغاب رمز العالم المثالي)، فيها تتجلى الرومانسية في ضوء حوارٍ فلسفي، يقول:

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ حُزْنٌ      لَا وَلَا فِيهِمَا الْهَمُّومُ  
 وَإِذَا هَبَّ نَسِيمٌ      لَمْ تَجِيْ مَعَهُ السَّمُومُ  
 لَيْسَ حُزْنُ النَّفْسِ إِلَّا      ظِلٌّ وَهَمٌّ لَا يَدُومُ  
 وَغِيَوْمُ النَّفْسِ تَبْدُو      مِنْ ثَنَائِهَا النَّجْمُومُ  
 أَعْطِنِي النَّبَايَ وَغَنِّ      فَالْغَنَّا يَمْحُو الْمَحْنَ  
 وَأَنْبِيْنَ النَّبَايَ يَبْقَى      بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الزَّمْنُ

فالغابُ هنا طبيعة مثالية، نقيّة من الحزنِ والهمومِ والسمومِ والأوهامِ، تُشكّلُ الحرية المطلقة والصّفاء المثالي، والنأيُ قد يمثّلُ الحياةَ بكلّيتها، في رؤية جبران نظرةً صوفيّة، والغابُ فيها يتعانقُ الهروبُ من الصناعي إلى الغاب المثالي.

٤. تختلف الرومانسية لدى شعراء المهجر في جزئياتها.

٥. الإيحاء في التعبير الفني (من الحسي إلى الخيال)، والغنائية الصافية.

٦. النزعة الفلسفية.



- أعلام المهجر: الرابطة القلمية (جبران - ميخائيل نعيمة)، العصبة الأندلسية (ندرة حداد - فوزي معلوف).

#### ٤. جماعة (أبولو) في مصر:

- تُعدُّ رابطةً للشعراء أكثر من كونها مدرسة فنيّة ذات اتجاهات متميّزة.
- تزود شعراؤها بالثقافة الغربية والتراث العربي، كما اختلفت طبيعتهم الشعريّة.
- يرأسها أحمد زكي أبو شادي الذي كان غزير الإنتاج، ومتعدّد النزعات، غلبت عليه النزعة الوجدانيّة (العواطف، التأمّلات النفسية والعقلية مثل ديوانه الشفق الباكي).
- في مصر (إبراهيم ناجي ومحمود طه).
- دعت إلى الفطرة والعاطفة الصادقة، والانسجام بالموسيقا، والتأمّل الصوفي، والتعمّق الفكري والنفسي والفلسفي.

#### ٥. من شعراء الرومانسية في البلاد العربيّة:

- عمر أبو ريشة الذي استعمل الرمز وفيه قوّة الإيحاء، مثال (قصيدة النسر).
- في لبنان بشارة الخوري وإلياس أبو شبكة.
- مثال: يتميّز بشارة الخوري بالعاطفة الملتهبة (غنى للحب)، والعذاب الرومانسي في ضياع الهوى والشباب:

والهوى والشباب والأمل المنشود ضاعت جميعها في يديّ  
لم يكن لي غداً فأفرغت كأسِي ثم حطمتها على شفتيّ

- إلياس أبو شبكة استعمل الرمز وتأثر بالشعراء الفرنسيين مثل (أفاعي الفردوس).

- أبو القاسم الشابي من تونس، شاعر الألم والعذاب والموت.

## د . سمات الرومانسية العربية على المستويين الفكري والفني:

## ١. على المستوى الفكري:

- ✓ سيطرة الذاتية على الأعمال الشعريّة، والاحتفاء بالنفس الإنسانيّة.
- ✓ تمجيد الألم، والحبّ حبّ معنوي طاهر مثالي.
- ✓ الطبيعة مثالٌ ومصدرُ الخيال الخلاق.
- ✓ تباينُ العواطف الذاتية بين فرحٍ وسوداويّة.
- ✓ الاهتمام بالوجدان الإنساني.

## ٢. على المستوى الفني:

- ✓ صورهم خلاقة مبدعة، إيجائيّة.
- ✓ لغة الرومانسين مألوفة، عفويّة، بعيدة عن التأنق اللفظي.
- ✓ رقة الصياغة وانسجامها بالموسيقا الداخليّة.
- ✓ من الرؤية إلى الرؤيا والكشف والتأمّل، والتجربة الإنسانيّة.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## مضمون المحاضرة:

الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث الرومانسي	الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث الكلاسيكي
---	---

## الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث الكلاسيكي والرومانسي

✓ إنَّ الصُّورةَ البيانيَّةَ في البلاغةِ العربيَّةِ منَ الأُسُسِ الفعَّالةِ في صناعةِ الشعرِ عندِ العربِ القدامى، فالصُّورةُ الفنيَّةُ في التُّراثِ الشعريِ النقديِ تتمثَّلُ في خصوصيَّتين:

١. الحسيَّة: فيها تمثُّلُ الأشياءِ، وتشخيصُها عبرَ الحدسِ التَّصوُّريِّ في تشكيله الخياليِّ وسيلةً للاتِّصالِ بينَ المبدعِ والمتلقِّي، تحدُّدهما علاقةُ التَّخيلِ.

٢. المجازيَّة: هي أسلوبٌ إيحائيٌّ غيرَ مباشرٍ يحدِّدُ هذه الصورَ المدركةَ بالحسِّ، ويعيدُ صياغتها بما ينبغي أن تكونَ عليه الصورةُ التَّخييليَّة.

## أولاً - الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث الكلاسيكي:

✓ الشعورُ هو مجالُ الشعرِ، أي إنَّ (إثارةَ الإحساسِ مقدَّمةٌ على إثارةِ الفكرِ).

✓ أمَّا الصورةُ التي سينقلها الشاعرُ في شعره فمصدرها منَ الطَّبيعةِ والوجودِ من حوله، ولها بذلك صبغةٌ إنسانيَّةٌ عامَّة، أي يستمدُّ من خارجِ نطاقِ ذاته.

## أ. فلسفة الصورة الكلاسيكيَّة:

- لقد عُني الكلاسيكيون بدراسةِ المعرفةِ في جملتها، وفيها تعرَّضوا للصورةِ وعلاقتها بالشيءِ، وبالفكرِ من جهةٍ ثانية.

- فالصورةُ لديهم شيءٌ ماديٌّ، وبهذا خلطوا بين الوعي المتعلِّق بالصورةِ، والوعي بالشيءِ، وهي ماديَّةٌ لأنها نتاجُ تأثيرِ الأشياءِ الخارجيةِ على حواسنا. فالانطباعاتُ بمثابة علاماتٍ تُثيرُ في النفسِ

بعضُ المشاعر، والمُشاعرُ فرصةٌ لتكوينِ الأفكارِ لأنّها مادّيّة، وعالمُ الأفكارِ عندهم متميّزٌ كلّ التميّزِ من عالمِ المادّة.

- الخيال: هو المعرفةُ (في أدنى درجاتها) عن طريقِ الصورِ التي تعبّرُ عنِ الفكرة، يتميّزُ في جوهره عن الإدراكِ. وعالمُ الخيالِ لدى الكلاسيكيّين هو عالمُ المعارفِ الزائفةِ الناقصة. أمّا عالمُ الإدراكِ فهو حالةٌ ترقّي في صنعِ الصورةِ واستخلاصِ الفكرة. فعالمُ الخيالِ آلي. والصورةُ الخياليّةُ تُولّدُ الشعور، ولا بدّ لها من أن تسمو عن مستوى الحواس، وتعتمدُ قوّةَ الإدراكِ لإيضاحِ الفكرة.

- وفي هذه الفلسفة العقلية يتضادُّ عالمُ الخيالِ والصورِ مع عالمِ الحقيقة والعقل، وبهذه الطريقة تنحصرُ قيمةُ اللغة في دلالتها على الأفكارِ لا على الصورة.

- إذا: يجبُ أن يظَلَّ الخيالُ تحتَ وصايةِ العقلِ لأنَّ الخيالَ غريزةٌ عمياء ومشاركةٌ بين الإنسانِ والحيوان. (ديكارت وغيره).

### ب . طبيعة الصورة الغنيّة في الشعر الكلاسيكي:

- تستعملُ القصيدةُ التقليديّةُ نمطين من تقريرِ المعنى: (النمط الحرفي الإشاري)، و(النمط الصوري البلاغي)، وعلاقةُ الثاني بالأوّل هي علاقةُ التابع بالمتبوع.

- فالشاعرُ الكلاسيكي (التقليدي) يعرّضُ الفكرةَ في الخطوة الأولى، ثمّ يلبسها صوراً مستقلّةً عنها في الخطوة الثانية.

- وهذا معناه: هو ما يُسمّى (العملية الإبداعية) إذ كان الشاعرُ يُمخّضُ المعنى في نفسه نثراً، ثم يبنّي عليه العمل بأن يلبسه ألفاظاً أخرى، ويضع له القوافي الموافقة، والوزن اللائق، والصور المناسبة، ويظَلُّ يحذف ويضيف، يُسقط ويزيد حتى يفرغَ من العملية الإبداعية الثنائية.

- هذه الثنائية تتضمن ثلاثَ حقائق:

- تحمل القصيدة أفكاراً عدّة أو فكرة واحدة يريد أن يوصلها الشاعر.
- يستعمل الشاعر الصورَ بشكلٍ زائد غير مستمرّ تبعاً لوظائف بعينها.

• تشكل مجموعة من الأفكار والصور رغم انفصالها (العمل الأدبي).

### ج. وظائف الصورة في الشعر العربي الكلاسيكي:

- تقوم الصورة الشعرية في القصيدة العربية الكلاسيكية بوظيفتين أساسيتين:

#### ١. الوظيفة الأولى:

- ترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الشاعر الاجتماعية، وترتبط بالفكر المنطقي الذي كان يحكم الشعر بقيمة، وترتبط بحاجة الإنسان إلى تسويغ الفعل أو الإقناع به.

وقد حفل الشعر العربي الإحيائي بمثل هذه الصور:

مثال: يقول البارودي:

وَتَقِي بِكَتْمَانِ الْحَدِيثِ، فَإِنَّمَا شَفَتَايَ خَتْمٌ، وَالْفَوَادُ وَعَاءٌ

فكرة تقريبية

صورة موضحة ومدعمة

- وهنا يتأكد ما يلي: الزيادة الصورية أولاً والإيضاح والشرح ثانياً.

#### ٢. الوظيفة الثانية:

- عدت هذه الوظيفة أهم من الأولى وأكثر استعمالاً، وذلك لعدة أمور فيها:

- نظرية المحاكاة والصناعة وعلاقتها بالشكلية والتصميم والإطار الصلب.
- مفهوم الأسلوب من أنه حلية ومقدرة لغوية وإنشائية.
- نظرية الجمال الحسية الموضوعية وصلتها بالمعنى الشريف واللفظ الأنيق.

- ترتبط الصورة الشعرية الكلية بالرسم، والإلحاح على عنصري المكان والبروز، واعتمادها على اللون (التدبيج). طبعاً هذا في الشعر العربي القديم.

- وتحت تأثير هذه الموروثات والمفاهيم، كان الشعراء الإحيائيون يقدمون صورهم الفنية لذاتها في نطاق السعي وراء الترميق والتزويق.

ومثال ذلك: مطالع القصائد وتمهيداتها، فنرى أحياناً عناوينَ قصائد تجدُّ تحتها بضعة أبيات تدخل في موضوع العنوان، بينما تذهب جلّها وراء الطبيعة والحكمة.

- وقد عدّ العسكري في كتابه الصناعتين الحكمة ضرباً من بهاء الكلام.

مثال: قول علي الجارم يصفُ سفينةَ الملك وهي تتهدى فوق المياه:

ييدُو السَّفينُ بِه كَمَا ييدُو المني      لليايس الحيرانِ في ظلمائِه  
أو كالحياة تدبُّ في جسمِ امرئٍ      أفنّتْ شكائتُه فنونَ إساءتِه  
هنا حكمةٌ ومثل. تمثيل إعطاء الأمل في سفينة الملك لليايس بالحياة العائدة لجسم ميتٍ من الشكوى.

### د . خصائص الصورة في الشعر التقليدي:

وتكون في الصورة المفردة، والصورة في النسق.

#### ١ . الصورة المفردة:

ولها خاصيتان:

أ . الشكلية: ولها ملامح تتصف وتعلّق بإنتاجها وهي الحسيّة التي تكون محاكاة حرفيّة أحياناً، وأحياناً أخرى تنضوي تحت نظريّة الخلق الفني من عالم الواقع. وهي في الكلاسيكيّة حرفية عرضية.  
مثال: وصف البحر لدى شوقي:

لُجَّةٌ عِنْدَ لُجَّةٍ عِنْدَ أُخْرَى      كهضابٍ ما جت فيها البيداءُ

الشاعرُ يتحدّثُ عن موضوع مادّي، ويؤثر أن يتكلّم عن تجربته من خلال الصور الحسيّة التي لا يربطها بنفسه بقدر ما يربطها بانطباعاته الحسيّة الآنية للأشياء الخارجيّة المعكوسة على الذهن، من دون أن يُغيّر فيها.

والملمح الثاني الجماليّة الشكلية التي تنتمي إلى فلسفة جماليّة واضحة سارة للقلب، مُمتعة ومبهجة وجليّة، ولا تعرف نظريّة القبح الجمالي.

١ . لجة: معظم الماء (مبالغة)

مثال: قول الشاعر محمد مهدي الجواهري حين قال في سامرّاء:

بلدٌ تساوى الحُسنُ فيه فليُله      كنهـاره وضحاؤُه كأصـيله  
عجبي بزهوِ صخورِه، وجبالِه      عجبِي بمنحدراتِه وسهولِه  
بجمالِه والبدرُ يملؤُه سنا      بجلالِه رهن الدُّجى وسدولِه<sup>٢</sup>

- وتجلّت لديهم مقولةُ الجمال في الأنثى أيضاً (الجمال المادّي).

- والملمحُ الثالثُ العرضيّةُ أي الاتكاء على الشكلِ من دون الجوهر.

ب . الوصفيّة: وصف التجربة والابتعاد عن التعبير عنها، ومن سماتها (التقريرية أي الشرح، والمباشرة وفيها تكون الصورة حرفية تسجيلية لا تغوص في الأعماق، وكذلك مُعمّمة لا تحمل خصوصية معينة).

## ٢. الصورة في النسق:

- ومعنى ذلك ارتباطها في السياق (الخارج بالداخل)، ولها ثلاث خصائص:

✓ التفكُّك: وهذا يعودُ على الثنائيّة (الفكرة / تدعمها الصورة)، وعلى تعدُّد الموضوعات وعلى انعدام الوحدة بأشكالها المختلفة. مثل زيادة التزيين والتوضيح، الانفصال عن الصور الثيمة العامّة للقصيدة إن وُجدت.

انتشار الصور وعدم حصول علاقة متداخلة بينها كي تؤدّي إحساساً كلياً.

✓ التراكم: تراكم الصور وتكرارها، مثلاً تكرار التشبيه، أو السؤال، أو أحرف الاستفهام، أو غير ذلك.

✓ التناقض: مثل صورة أبي الهول لدى شوقي فمرةً يتّسم بالجهروت:

كَأَنَّ الرَّمَالَ عَلَى جَانِبَيْكَ      وَبَيْنَ يَدَيْكَ ذُنُوبُ البَشَرِ

كَأَنَّكَ فِيهَا لَوَاءُ الْفُضَاءِ      عَلَى الْأَرْضِ أَوْ دَيْدَبَانُ الْقَدْرِ  
كَأَنَّكَ صَاحِبُ رَمْلِ يَرَى      خَبَايَا الْغَيْوِبِ خِلَالَ السَّطْرِ  
وَمَرَّةً يَتَّسِمُ بِالضَّعْفِ وَالشَّلْلِ بِسَبَبِ جِرْيَانِ الدَّهْرِ:      ح فَنَقَرَ عَيْنَيْكَ فَيَمَّا نَقَرَ  
تَهَزَّتْ دَهْرًا أَبْدِيكَ الصَّبَا      نُ تَحَرَّكَ فِيهِ حَتَّى الْحَجَرِ  
تَحَرَّكَ أَبَا الْهَوْلِ هَذَا الزَّمَا      الْحَجَرُ تَحَرَّكَ وَأُكِلَ وَتَأْكَلُ وَأَبُو الْهَوْلِ لَمْ يَتَحَرَّكَ فَهِيَ أَقْلُ حَرَكَةٍ مِنَ الْحَجَرِ وَجَمُودِهِ.

### هـ . أشكال الصورة الشعرية في الشعر العربي الكلاسيكي:

- مصادر الصورة الشعرية الكلاسيكية تكاد تكون نفسها، والاختلاف يكمن ليس في النوع بل في الدرجة. ويمكن ردّ وجه التشابه إلى الموروث الثقافي، فقد كان الشعراء يقبسون من القديم ويستمدون منه.

- ومن أشكالها:

#### □ الشكل البلاغي: الصورة التشبيهية:

مثال قول البارودي في وصف بعض مظاهر الطبيعة:

فالتربُّ مسكٌ والجداولُ فضّةٌ      والقطُرُ درٌّ والبهاءُ نضار

والتشبيه لديهم اثني، أي موضوعان يشتركان في صفة واحدة والشاعر يدرك إدراكاً ذهنياً مباشراً.

#### □ النوع النفسي:

- إذا تتبعنا الشعر العربي الكلاسيكي وجدنا الشعراء يعتمدون حاسة البصر في بناء الصورة أكثر من اعتمادهم على بقية الحواس، وذلك له أسباب ومظاهر.



أمّا الأسبابُ: فمنها الاتجاهُ الجماليّ الصرفُ الموضوعي، والمادّي كان يمنحُ الشكلَ أهميّةً أكثرَ من المحتوى، ومنها أيضاً أنّ القاعدةَ التي قامت عليها نظريّة المعرفة هي الانطباعُ الحسيّ، ومنها محاولات تقريب الشعر من الرسم، والإلحاح على العنصر المكاني فيه. (تقديم النظر على الفكر).

أمّا المظاهرُ فعديدة وأهمّها:

١. كانت الذاتُ تَقْفُ من موضوعها موقفاً خارجياً يوصفُ بالبُعدِ والمباشرة.
٢. كان الشعراءُ يرونَ الأشياءَ أمامَ أعينهم لا داخلها.
٣. كان الشعراءُ يتناولون الموضوعات في نطاقِ صورهم مُعتمدين على ارتباطها بالمكان أكثر من اعتمادهم على ارتباطها بالزمان.
٤. أبصار الشعراء نحو رؤية الموضوعات في ذاتها، وليس في علاقاتها.

**ثانياً - الصنعة الشعرية في الشعر العربي الحديث الرومانسي:**

✓ إنَّ التأملَ النفسي هو الذي يُولّدُ الصورة، وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة.

**أ . فلسفة الصورة الرومانسيّة:**

- اتّجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر إلى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ؛ لأنّها مظهرُ الجمال في التصوير الفني، وبذلك تهباً للاتّجاه الرومانسي أن ينهض ويستقرّ على أنقاض الكلاسيكيّة.

- كان الفيلسوف الفرنسي "ديدرو" يرى أنّ الفنّانَ خالق لا يُحاكي الطبيعة، ولكنّه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه، وما يخلقه لا وجود له في الطبيعة، والفنُّ يجمّل الطبيعة.

- عمل الفنان يتوقّف على الخيال والشعور.

- المحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر.

- الشعر الغنائي هو الشعرُ الحَقُّ، وأخصُّ خصائصِ الشعرِ موسيقاهُ وصورُه، ولا يتوقَّر لها الكمالُ إلا إذا صدرت عن ذاتِ الشاعر، والشعر الغنائي لا يعتمدُ على الحدثِ والفعل، ولكن على الخيالِ والصورة.

- أمّا الناقدُ الألماني "هردر" فالشاعرُ عنده خالقٌ آخر يعتمدُ في خلقه على الصور، أي لا يُقلدُ الطبيعة.

- أمّا الناقدُ الروماني الألماني "فريدريك شليغل" فيرى أن الشعرَ بما يحوي من صور هو الأصلُ الحي الخالد للغة. (تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها).

- أمّا "كانط" الفيلسوف الألماني فهو أعظمُ مَنْ أثروا في آراءِ الرومانسيين في بيانِ قيمةِ الخيال، والخيال عنده ثلاث مستويات:

الخيال المولّد، ثم يأتي الخيال المنتج في خلقِ صورٍ مستمدة من المرئيات، ثم الخيال الجمالي غير المقيّد بالقوانين لأنّه غيرُ مرتبطٍ بعالم التجربة الحسيّة.

### الصورة الشعرية الرومانسية العربية:

- الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيراً عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية، وذلك ما عبّر عنه ((الاستغراق الروماني في الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية، وهذا ما جعلَ الشاعرَ العربي يستعملُ مفردات صورته الشعرية كإشاراتٍ انفعاليةٍ تحتزُن في داخلها تجاربَ ومواقفَ متعددة تعكسُ عالمَ الشاعر الداخلي بكلِّ ما فيه من قوى ذهنية أو شعورية)).

- وبذلك تناولتِ النزعةُ الرومانسية في الشعر العربي الحديث موضوعَ الأخيلة والصور التي عدّتها أهميّة عظمى للتعبير عن المشاعر المتضمّنة التجارب النفسية، عبر قنوات الصراع الداخلي الذي تعاني منه الذاتُ المبدعة.

## الخيال الرومانسي:

- تعامل البلاغيون القدامى مع الخيال في إطار الإدراك الحسي، أما الرومانسيّة فقد نقلت الخيال من عالمه الخارجي إلى الذات المبدعة من حيث كونه يترجم مشاعر هذه الذات.
- عرفت المدرسة الرومانسيّة في الأدب العربي الحديث بروز النزعة الذاتية المعبرة عن أفكار وتصوّرات العالم النفسي للشاعر.
- استعملت الصورة الشعريّة من حيث المستوى الذهني وما يسببه من تداعٍ نفسي.

## ب. طبيعة الصورة الرومانسيّة:

- تُحدّد طبيعتها ثلاثة ملامح وهي (الإسقاط والامتداد والنمو).
- أما الإسقاط: فهو منح الخارج صفةً الداخل، وقوامه الوجدان وسيله الوحيد إلى البروز هو الصورة، إذ أصبح الشعر لغةً الجاذبيّة أو التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة.
- أصبح الشاعر يعوّض الطبيعة عن داخله النفسي ويرى فيها ركناً هادئاً يشفي جراح الروح، وهنا تتمزج السوداوية بالحزن والعاطفة الوجدانيّة الباكية.
- فمثلاً يندمج مطران بالطبيعة اندماجاً سمّاه بعض الدارسين بالحلول الشعري، في قصيدة المساء مثلاً:

وَكأنني أنستُ يومي زائلاً      فرأيتُ في المرآة كيف مسائي

- أصبحت الطبيعة ضرباً من الوجدان التصويري.
- بعض مظاهر الإسقاط: العام فيه طبيعة النهار المشرق، وطبيعة الليل البهيم، فقرنوهما بأنفسهم، وطبيعة الفجر بداية تنفس الحياة، وطبيعة الغروب نهاية الحياة، وذلك كلّ مرتبط بالذات الشاعرة كقول الشابي:

غَنَّنِي أَنْشُودَةَ الْفَجْرِ الصَّحُوكُ

أَيُّهَا الصَّدَاخُ!

فَلَقَدْ جَرَّعَنِي صَوْتُ الظَّلَامِ

أَلَمَّا عَلَّمَنِي كُرْهَ الْحَيَاةِ

إِنَّ قَلْبِي مَلَّ أَصْدَاءَ النَّوَاخِ

- كذلك نجدُ الربيعَ يرمزُ إلى انبثاقِ الحياة، والصيفُ يدلُّ على الهدوءِ الثقيل، والخريفُ يقترنُ بالجفاف، والشتاءُ يرتبطُ بالعواصفِ والغيومِ الدكناء، كقول أحمد زكي أبي شادي:

مَا بَالُ هَذَا الصَّيْفِ يَهْدُ أَعْنَدهُ      قَلِقُ الْعَوَاطِفِ بَلْ تَنَامُ هَنِيئًا

وكلُّ ذلك مرتبطٌ بالحالةِ النفسيَّة، أي إسقاطات الحالةِ النفسيَّة، إذ نرى أحياناً تعارضاً مثل: الليلُ يرمزُ للسكون والهدوء والراحة، وكذلك الشتاء يرمزُ للخير والمطر وغير ذلك.

- وأما الامتداد: فهو ميزة للصورة الرومانسيَّة في اتِّكائها على خصائص الموضوع الداخليَّة، لأنَّ الامتداد أصابَ الذوقَ والشكل، واتَّجَّه الأول نحو الشفافيَّة والرِّقَّة والحساسيَّة والليونة، والثاني تعدَّى دلالاته وارتبط بالظِّلِّ والميل وغير ذلك، مثل صورة الأحلام والمناجاة.

- أما النمو: فأصله التحوُّل والتبدُّل، ومصادر الصورة اشتُقَّت من الطبيعة الحيَّة، طبيعة الزراعة والأزهار، لنجدَ معطيات الخصب والتفتح والنضارة والقطف والسقي والسقوط والذبول والجذب والجفاف، وصور من الماء وصفاته كالغيض والجذب والجفاف والفيض.. وهي مجموعة من ظواهر التحوُّل والتطوُّر والتغيُّر.

مثل قول أحمد زكي أبي شادي:

لَمَّا تَلَاقَيْنَا تَفَتَّحَ خَاطِرِي      وَافْتَرَّ قَلْبٌ بِالْغَرَامِ وَقَدْ سَكَرَ

فَتَفَتَّحَتْ نَفْسِي بِكُلِّ رَحِيقِهَا      وَكَأَنَّهَا هِيَ مِنْكَ؟ زَنْبِقَةُ الْمَطَرِ

تداخل في الصورة في أبعادها.

- الصورة الرومانسية تحكي تجربةً، من الخاص إلى العام عكس الكلاسيكية.

### ج . وظائف الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث الرومانسي:

١. التأثير: ترتبط هذه الوظيفة بطبيعة التعبير، ويستعملها الشاعر الرومانسي ليؤثر بها، ييوح لنفسه أولاً، ويبث غيره شكواه ثانياً، وابتعد عن الخطابية.

وبالصورة يشكّل عالمه الخاص: من مثل قول إبراهيم ناجي:

ويزحف الكون على خاطري      كأنه في مقلّة السّاهر  
سَدُّ مَنْ الرُّعبِ بلا آخر      يعبُّ عبّ الأبد الزّاهر

- الوعي بالعالم والإسقاط من الذات وإحداث التأثير، تراجعت نظرية الجمال الصّرف لتتقدّم نظرية القبيح الجميل.

مثل قول إبراهيم عبد القادر المازني:

فإذا مكان الظلّ دودٌ فاتكُ      يا للحياة من الأذى المتحتم

٢. الإيحاء: يقابل الإيحاء المباشرة في الكلاسيكية، فكلاهما مرتبط بالظواهر الأساسية لنظرية التعبير.

مثل قول أحمد زكي أبي شادي عن عيون المنصورة:

تُنَاجِي ظِلَّهُ الْحَانِي      وَنُوراً حَائِراً فِيهَا  
وَكَم فِي الظلِّ وَالْأَنْوَا      رِ أَحْلَامٌ أَنَا جِيهَا

- الشاعر يعرض المنظر لكنّ الإيحاء يهيمن، في العيونِ ظلالٌ وأنوار ولكنّها حائرةٌ، مليئةٌ بالأحلام، فعيون المنصورة فيها طاقة توجي بدلالات وظلال دلالية.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## مضمون الكا ضهرة:

مصطلح المراثة	نشأة المراثة:
١ . نشأة المراثة في الغرب	٢ . نشأة المراثة العربية
إرهاصات المراثة العربية	ولادة الشعر المرّ - التفعيلة

## أولاً - مصطلح الحداثة:

✓ إنَّ مُصْطَلَحَ الحِداثَةِ يُشكِّلُ قِضِيَّةً إِشكاليَّةً، إذ كَثُرَ فيها الجِدَلُ، وتداخلت فيها الأيديولوجيات، وما يزال الاختلافُ في تحديد مصطلح الحداثة قائماً.

✓ وبذلك يمكننا أن نضع عدداً من النقاط يمكنُ الاستنادُ إليها بوصفها توصيفاً للحداثة:

- ١ . الحداثة من الفعلِ (حدث)، نقيضِ (قَدَم) في المعنى، وكلمة (حداثة) هي مصدرُ الفعلِ، أمَّا كلمةُ (حديث) فهي الصِّفَةُ المشبَّهة المشتقة من الفعلِ (حدث)، والحديثُ هو المتَّصِفُ بالحداثة.
- ٢ . الحداثة لها عدَّةُ معانٍ:

- معنى عام: دخول الفردِ أو المجتمع للعصرِ الحديث.
- معنى خاص: سماتٌ تتَّسِمُ بها الفنونُ وتقتصرُ على ما ظهرَ في القرنِ العشرين.
- ٣ . إنَّ الحداثةَ والحداثويَّةَ مُولَّدتان من كلمة (حديث)، وهما مترادفتان أحياناً، وتتناقضان مع القَدَمِ والكلاسيكيَّةِ والتقليديَّةِ، وهما متعدَّدتا المعاني والدلالات حسب آراءٍ عددٍ من المبدعين منهم (بلزاك ١٧٩٩ - ١٨٥٠م)، و (بودلير ١٨٢١ - ١٨٦٧م).
- ٤ . الحداثةُ مصطلحٌ بالغُ العِراقَةِ والجِدَّةِ، لأنَّهُ يُشيرُ تراثياً إلى الصِّراعِ بينَ القداماءِ والمحدثين، عندما كانَ المحدثُ قرينَ البدعةِ، وهو يُشيرُ إلى صِراعٍ جديدٍ ومُعاصِرٍ بينَ قداماءٍ ومحدثين حولَ التغيُّراتِ

الجذرية التي وقعت - ولا زالت تقع - في القصيدة العربية المعاصرة منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية.

٥. الحداثة تجربةٌ مُستمرّةٌ ومغامرةٌ في الشكل لا تنتهي.

٦. الحداثة بحثٌ دائمٌ لإيجاد معنى الحياة، موضوعها الشاعرُ الغامضُ التي لم تتجسّد في فكرةٍ محدّدة، رايّتها الرّفْضُ والتمزّقُ والمأساة، ورفضُ الأشكال الأدبية المتعارف عليها، ورفضُ الواقعِ وقيمهِ السائدة، ورفضُ التسلسلِ والوضوح، وقد تلجأ إلى الغموضِ والإدهاشِ والغرابةِ والهلوسةِ والأحلام، فهي تفجّر اللغة، وتتجلّى في قصيدة التفعيلة - وهو (الشعر الحرّ) - وقصيدة النثر.

٧. إذاً إنّ دلالة مركزية المصطلح: (حديث / حداثة) تُشيرُ إلى الابتداء، والخرق، والانتهاك، وعنّف الخروج على ما هو متعارفٌ عليه.

٨. يقول جابر عصفور عن الحداثة:

"الحداثة في الشعر ليست مجرد مُغايرة في بعض العناصر الشكلية، أو المضمونية، بل هي مُغايرة شاملة تُجاوِزُ بعضيّة العناصر على كليّة العلاقات التي تحتويها، فتصبحُ إحداثاً شاملاً، ينطوي على (رؤيا العالم) جذرية، يصوغها المشروعُ المحدث حلاً لمأزقٍ تاريخيٍّ مُعيّن، ينسربُ في مستوياتٍ مُتعدّدة متباينة".

٩. وفي رأي (أدونيس) التي وصفها: "لحظة التوتّر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع".

١٠. وأخيراً للحداثة معنيان:

- معنى زمني ويُقصدُ به العصر الذي نعيش فيه.
- معنى فنيّ ويُقصدُ به مجموعة السّمات والخصائص في شكل الفنّ ومحتواه إذا توفّرت في عملٍ فنيّ عدّ حديثاً.

## ثانياً - نشأة الحداثة:

### ١. نشأة الحداثة في الغرب:

✓ جاءت الحداثة نتيجة التحول من الإقطاع إلى البرجوازية فالرأسمالية والاشتراكية، ومن التقدم الصناعي إلى التقدم التقني.

✓ اختلَفَ في تحديد بدايتها، فإمّا أنها بدأت منذ عصر النهضة وحركات الإصلاح الديني والثورة الصناعية، وانفصال الدين عن الفن.

وإمّا أنّها بدأت منذ عهد الثورة الصناعية الثانية وانطلاق أول قمر صناعي، والثورة الروسية ١٩١٧م.

✓ بدأت بوادر الحداثة مع نهاية الرومانسية، وبدايات الرمزية في الشعر الفرنسي، و(بودلير) أول من استعمل مصطلح الحداثة، وترتبط عنده بالأبدي والفن، وهي ثورة على نظرية المحاكاة، ودعم أركانها (رامبو).

✓ ظهرت السريالية والتي هي (آلية نفسية فيها رفض المنطق المؤلف، ورفض الاهتمام الجمالي، ورفض الاهتمام الأخلاقي، وإملاء الفكر من دون رقابة عقلية).

### ٢. نشأة الحداثة العربية:

#### أ. ظهورها:

✓ ظهرت الحداثة بسبب عوامل:

- تحول المجتمع الأوربي.
- قرب الوطن العربي من المركز العلمي ثانياً وأهميته.
- التهافت على منجزات الحداثة.

ولكن الحداثة في الوطن العربي جاءت مُستهلكة.

✓ والحداثة ليست مدرسة أو مذهباً أدبياً، هي فنٌ مدني، وصيغة لازمت فن القرن العشرين.



✓ وقد ذهب يوسف الخال إلى أن: "الحدائثة ليست مذهباً أدبياً، هي حركة إبداع تُماشي الحياة في تغيرها الدائم، وهي ليست زياً أو شكلاً خارجياً، هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً".

✓ وهي في رأي أدونيس: رؤيا جديدة، رؤيا تساؤل واحتجاج، وهي التغير: الخروج من النمطية، وهي مناخ عالمي.

### ب. اختلاط الحدائثة العربية بمفهوم المعاصرة والتجديد:

#### ١. المعاصرة:

✓ يختلط مفهوم الحدائثة بمفهوم المعاصرة، فالعصر لغةً مرحلة زمنية منسوبة إلى حكم رجلٍ أو دولة (العصر الجاهلي)، وتعني المعاصرة التزامن.

وهي أحد شروط الحدائثة، ولكنها لا تتطابق والحدائثة، ولاسيما إذا كان المعاصر القصد منه المدلول التقني، حينها نقول: المعاصر حدثي.

✓ ذهب عز الدين إسماعيل إلى أن المعاصرة هي الارتباط بأحداث العصر وقضاياها، وأن شعرنا عصريٌّ لأنه يُعبّر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.

✓ والمعاصرة مختلفة زمانياً ومكانياً (الحدائثة الفرنسية / الحدائثة العربية).

✓ وبهذا تعني المعاصرة:

"الصدق في تعبير الشاعر عن عصره وزمانه وذوقه، واستفادته من مُعطيات الواقع، ولذلك تكون المعاصرة أشمل من الحدائثة لأنها لا تقتصر على زمنٍ دون آخر، في حين تقتصر الحدائثة على زمنٍ معين. فالشعر الحديث معاصرٌ بالضرورة، ولكن ليس الشعر المعاصر كله حدثياً".

#### ٢. التجديد:

✓ يختلط أيضاً مفهوم الحدائثة بمفهوم التجديد، فـ التجديد ((إصلاح وتحسين، وجدّد الشيء جعله جديداً، وهو يُقدّم إضافةً إبداعيةً، ولكنه ينطلق من صورة مألوفة، فهو إصلاحية)).

والتجديدُ جزئيٌّ، مثلاً:

• الرّصافي مجدّدٌ في عصره.

• مطران مجدّدٌ في عصره.

• الرّمزيّة، السّرياليّة، وامتدادات الرومانسيّة.

✓ أمّا الحدائث فهي حركةٌ تجديديةٌ شاملة، والمُحدثُ لغةً هو ما لم يكنْ معروفاً، وهو نقيضُ

القديم، وقد يكونُ التجديدُ في بعضِ صورهِ تمهيداً للحدائث، ولكنه ليسَ الحدائثَ نفسَها.

✓ والتجديد هو أحدُ شروطِ الحدائث، فهو مرتبطٌ بالبيئَةِ، ولكنَّ الحدائثَ عالميّةٌ، والتجديد له ملامح

قديمة، مثل (المرأة في النصّ الكلاسي، والحبّ في النصّ الرومانسي).

### ج . الحدائث والأصالة والتراث:

✓ الأصالة هي الارتباطُ بالأصل، واصطلاحاً لها معنيان:

• الصدقُ في الأفكار والعواطف الصادرة عن صاحبها.

• والجدة أو الابتداع وهو امتيازُ الشيءِ أو الشخص على غيره بصفاتٍ جديدة صادرة عنه.

فالأصالة في الإنسان إبداعُهُ، وفي الرّأي جودتُهُ، وفي الأسلوب ابتكارُهُ، وفي النسبِ عراقته.

والأصالة عند أدونيس: مغايرة للقديم، لا تتّجه نحو الماضي بل المستقبل.

✓ أمّا التراث: فهو المكتوبُ والمحفوظُ في الكلام والطبيعة، في العادات والتقاليد، في التاريخ

واللسان، في الجسدِ والرّوح، وهو مصطلحٌ إشكاليٌّ، وهو ما تراكمَ خلالَ الأزمنة من تقاليد وعاداتٍ

وتجاربٍ وخبراتٍ وفنونٍ وعلومٍ....

✓ والعلاقة بين الأصالة والتراث جدليّة تصاعديّة، فروحُ التراث تتجلّى فيما وراء الألفاظ والصور،

وما يبثُّه النصّ من تلميحاتٍ وتناصّ.

✓ أمّا العلاقة بين الحدائث والتراث في الغرب تفاعليّة.

✓ والحدائث لا تنقطع عن التراث.

## ثالثاً - إرهابات الحداثة العربية:

- ✓ يمكننا إجمال الإرهابات منذُ بداية الحملة الفرنسية على مصر.
- ✓ بعد ذلك ظهرت إلى الوجود الرومانسيَّة وحملت بذرة الحداثة عند عددٍ من شعرائها والتي تجلَّت في الثورة على الوزن والقافية، وكتابة الشعر المنثور، وأوَّل مَنْ كتبه (أمين الريحاني) متأثراً بالشاعر الأمريكي (والت ويتمان)، وكذلك شاعريَّة جبران وجماعة أبولو.
- ✓ وتجلَّت في الثورة على الأغراض الشعرية القديمة، والدعوة إلى بناء القصيدة ووحدها، والإبداع في طرائق تعبير جديدة والخروج من الغنائي إلى القصصي، ومن السطرين إلى التفعيلة.
- ✓ أما مُنطلقات الحداثة وخصائصها فتجلَّى في الشعر:

١. تمثُّل الشاعر لروح عصره.
  ٢. تفهُّم العلاقة مع التراث.
  ٣. الانفتاح على النظريَّات الجماليَّة والفنيَّة.
  ٤. رفض التجريد والتقرير والمباشرة الخطابيَّة.
  ٥. النزعة الدرامويَّة ودخول تقنيَّات السرد، وخلق الشخصيَّات الدرامويَّة.
  ٦. التجربة والرَّمز واللغة الموحية والرؤيا، وحلول شعر التجربة (الذاتي) محلَّ الموضوعي.
  ٧. خلق قرانات جديدة في اللغة حسبَ السياق الجديد، فتوحي الكلمة بدلالاتٍ مُتعدِّدة مثل (نهر الرماد) لخليل حاوي.
  ٨. مهمَّة الشاعر الحديث المغامرة في الاكتشاف بين معاني الكلمات.
  ٩. التحديث الموسيقي في الخروج من دائرة البيت الكلاسيكي القائم على شطرين، وإتاحة الحرية للشاعر ليُعبِّر عن تجربته الشعوريَّة والشعريَّة.
  ١٠. الرمز والأسطورة.
- الموضوعات: (الحب، المرأة، المدينة،....).

## رابعاً - ولادة الشعر الحرّ - التفعيلة:

✓ وُلِدَ الشعرُ الحرُّ في عام ١٩٤٧م، وينسبُ النقادُ ولادتهُ إلى شاعرين وهما (نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا)، (وبدر شاكر السياب في قصيدته هل كان حباً)، وكلاهما صرَّحَ بالتأثرُ بالشعر الإنكليزي.

ثمَّ ظهرت قصيدة (سوق القرية لليباتي ١٩٥٤م)، وهذه الولادة شكَّلت المرحلة الشعرية الأولى في العراق، وكان الشعراءُ روّاد لهذا النوع الشعري.

✓ بعد ذلك نشر أدونيس قصيدته (الفراغ) متأثراً بالأرض الخراب لإليوت.

✓ وإذا أردنا أن نتتبع تاريخياً شعرَ الحداثة العربية فعلى الشكل الآتي:

• في سورية كان التعلُّق شديداً بالشعر الكلاسيكي، وازدهار الرومانسية، في مناخ سياسي مشحون، فكان عائقاً أمام التجديد، فيما عدا الماغوظ وشوقي بغدادي الذين اتَّبَعوا أدونيس.

أمّا نزار قباني فقد شكَّلَ مرحلةً مهمّةً من التطور التعبيري.

• في الأردن وفلسطين ظهرت فدوى طوقان، ويوسف الخطيب.

• جبرا إبراهيم جبرا (النثر الشعري) في لبنان.

• في مصر والسودان: برز صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري،

ومحي الدين فارس، وقد استطاعوا فرض أنفسهم على ساحة الشعر الحداثي.

• سعيد عقل، ومجلة شعر، ويوسف الخال، وخليل حاوي.

### مثال عن الاستعمال السياقي الحداثي:

- إنَّ (التشكيل) كلمة "تبدأ من توظيف اللغة وتمتدُّ إلى بناء القصيدة من حيثُ هي كلُّ متكامل، والتشكيلُ وحدهُ هو الفارق بين مفردات اللغة وتراكيبها في المحادثة اليومية وما هي عليه في القصيدة، حيثُ تغدو عنصراً فاعلاً في سياق، وكائنات حيّة في نسقٍ تتبادل وإياه الحيويّة والتوثُّب والخصوصيّة.

ومثال عن ذلك قصيدة (الحن) لـ (صلاح عبد الصبور)، إذ يُحدِثُ في مطلعها صدمة لغوية مُتعمَّدة في ذائقة القارئ المدني الذي لم يعتد نوع لغة وتراكيب صادمة متولدة عضوياً في سياق تشكيل لغة القصيدة.

- وهنا مشهدٌ يُقدِّم صورة لغوية لحياةٍ مدنيّة في تفاهتها، فيها أحزانٌ تخصّ إنساناً قلقاً وجودياً بامتياز، يظُلُّ هارباً منها في وحدته، مُسترجعاً رومانسيّةً ريفيّةً مفقودة، ويعلو القصيدة الحزنُ ويهيمنُ عليها، فيقول في المشهد الثاني:

وأتى المساء في عُرفتي دلفَ المساء  
وحزنٌ يُولدُ في المساءِ لأنّه حزنٌ ضريّرٌ  
حزنٌ طويلٌ كالطريقِ من الجحيمِ إلى الجحيمِ  
حزنٌ صموتٌ  
والصمتُ لا يعني الرضاء بأنّ أمنيّةً تموت  
وبأنّ أياماً تموت  
وبأنّ مرفقنا وهنٌ  
وبأنّ ريحاً من عفنٍ  
مسّ الحياة فأصبحتُ، وجميع ما فيها مقيتُ

- تتجسّد هنا خصوصيّة الحزن المدني من خلال التشبيهات، فالحنُّ ضريّرٌ، وهو حزنٌ مُرتبطٌ بالعادات والتقاليد.

- اللغة مألوفةٌ والحزن كذلك، ولكنّ الحزن في سياق النصّ ليس مألوفاً، بل صادماً يُجسّد خصوصيّة الشاعر في رغبةٍ في إصلاح العالم، كالشاعر الروماني الإنكليزي (تشيلي).

انتهت المحاضرة

## مضمون المحاضرة:

ثانياً: تطور الإطار التشكيلي للقصيدة المريثة.	معنى التشكيل الموسيقي للشعر.
السطر الشعري (( البملة الشعريّة - القافية: التقفية ))	الأساس البمالي لفكرة التشكيل المريثة لموسيقا القصيدة.

## التشكيل الموسيقي الجريد في الشعر العربي المريث ( شعر التفعيلة - الشعر الحر )

### أولاً: معنى التشكيل الموسيقي للشعر:

فنّ الكلمة هو فنّ زمنيّ ومكانيّ، فهو زمنيّ مثل فنّ الموسيقى، وفنّ مكانيّ مثل فنون الرّسم والتصوير والنّحت. ولكن يجب التّمييز بين فنّ الكلمة وتلك الفنون.

اللّغة أداة زمنيّة لأنّها تتكوّن من مجموعة أصواتٍ مقطّعةٍ إلى مقاطعٍ حركيّةٍ وسكوئيّة: / ٥ / ٥ / ٥ /  
أمّا الرّسم، فهو تشكيّلٌ للألوان في المكان.

لكنّ اللّغة زمنيّة ومكانيّة، نحو ذلك:

مُسْتَنْقَع: مُسَد تَنْ قَع  
٥ / ٥ / ٥ /

فمن مجموع ثلاث حركاتٍ تنتهي بساكنٍ تتكوّنُ بُنيةٌ صوتيّة. وبذلك تكون اللّغة في هذا المستوى تشكيلاً صوتياً له دلالةٌ مكانيّة. واللّغة كلمات، وليس لها معنىٌ إلّا في السّياق الشعري.

وبهذا تكونُ خصوصيّةُ التشكيل هي التي تجعلُ للتّعبير الشعريّ طابعه المميّز.

فالشاعرُ يستطيعُ استثارة إحساسِ القارئ من خلال الرّمز الصّغير الدالّ على اللّون ((أزرق))، وهُنا لا تنفعلُ الأذنُ به إلّا إذا خرّجنا من صورته المجرّدة ودخّلنا إلى صورته الحسيّة المباشرة في السّياق (الجوع أزرق)، (المرأة الزرقاء).

أداة الشاعر الكلمة، وهي مادته الخام، مثل الرّسام، أدواته: ((الفرشاة (الرّيشة) واللّون، وهما موادّه الأوليّة)).

### ثانياً: تطوّر الإطار التشكيلي للقصيدة الحديثة:

توافق الشعر القديم وشعر النهضة (التقليدي) على الوزن الصحيح للتفعيلة وعددها في البيت الشعري، فمثلاً لا يوجد فرق بين:

نورٌ بئرٌ، وحينما يتساوى الوزنان معاً، فلا مشكلة في البيت الشعري.

٥/٥ / ٥/٥ /

أمّا الشعر الحديث (التفعيلة) التفت إلى خاصية (الوقع)، وهذا معناه أن كلمتي (نور، وبئر) لهما وقع خاص بكل واحدٍ منهما، وما تشعُّ من دلالاتٍ معرفيةٍ ومجازيةٍ.

وأصبحت البحور الخليلية بحوراً ناجزةً وقوالب جاهزةً، وعلى الرغم من ذلك فقد نجد محاولات كثيرة في الشعر العربي الحديث لتطوير الإطار التشكيلي للقصيدة العربية الجديدة، ولكنها لم تُضف لها تشكيلاً جديداً، بل أضافت لازمةً جديدةً، ومن ذلك قول العقّاد:

((فاعلاتن))

كَادَ يَمْضِي الْعَامُ يَا حُلُوَ الشَّيْءِ أَوْ تَوَلَّى ((٥ / ٥ // ٥ /))

مَا اقْتَرَبْنَا مِنْكَ إِلَّا بِالتَّمَنِّي لَيْسَ إِلَّا ((٥ / ٥ // ٥ /))

فالتجديد يكمن هنا في تقسيم البيت إلى وحداتٍ ثلاثٍ أو أربع، وهذا لا يُعدُّ إطاراً حديثاً. وقد ظلّت الروح العربية القديمة بإطارها الموسيقيّ مهيمنةً على الشعر الكلاسيكي والرومانسي.

### ثالثاً: الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقا القصيدة:

- أساس جمالي مغاير للقديم، ويُفترض أن تقوم موسيقا القصيدة الجديدة على فرض:

((أنّ القصيدة بُنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة مُنسقةً تنسيقاً خاصاً بها، من شأنه أن يُساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم وفقاً لنسقها)).

- ففي حدود الإطار الموسيقي للقصيدة قد تكون النظرة مثاليةً جماليةً، وحسيةً في التذوق، وهذا في القصيدة القديمة، أمّا في قصيدة الحداثة فتتداخل فيها الفلسفة الجمالية التي تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن والحياة.

- وشعر الحداثة لم يبلغ الوزن والقافية معاً، بل أدخل تعديلاً عليهما، لكي يُحقّق بهما الشاعِر الحداثي ما يختلج في نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه.

- أمّا الهدف من الإطار الشكلي الحداثي الجديد، فهو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية، وبما أنّ اللغة العربية ليست إيقاعية، برزت صعوبة فنية أمام الشعراء، فكيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، من دون أن يلغوا الوزن والقافية، فكان الحلّ الوحيد هو تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت. وقد نتج من ذلك؛ أنّ الشاعِر كان يتحرّك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه.

والجديد هنا أنّ الكلام حاز خاصيةً موسيقيةً جوهريةً، وهي ذلك الإيقاع الناشئ من تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعِر.

### والإيقاع:

يتصرّف به الشاعِر وفق ما تمليه الدفقة الشعورية، وينحاز إلى وضع تفعيلات وفق تشكيل موسيقي يتناسب مع الإيقاع الداخلي للشاعِر. وهنا نحصل على وظيفتين له، وهما كما حدّدهما محمد عزّام:

١. الدفقة الشعورية.

٢. إضفاء حركةٍ مُكرّرة تجعل الوزن مُتفاعلاً مع عناصر السياق الشعري فيبعده عن الملل في إنتاج الدلالات.

### محاولات شعرية للإطار التشكيلي الجديد:

منها أخفق: فقد نتوهم أنّ هناك بعض المحاولات تُشكّل إطاراً تشكيليّاً جديداً ينتج من تصرّف الشاعِر في طريقة كتابته، مثل قول "محمد الفيتوري":



لا لَمْ يَكُنْ وَهْمًا هَوَاك  
ولَمْ يَكُنْ وَهْمًا هَوَاي  
إِنَّ الَّذِي حَسَبْتَهُ رَوْحُكَ  
قد تبعثر في خُطَاي

فإذا أعدنا كتابة السطور الشعريّة هذه فسوف يكون التشكيل على الشكل الآتي:

لا لَمْ يَكُنْ وَهْمًا هَوَاك      وَلَمْ يَكُنْ وَهْمًا هَوَاي  
إِنَّ الَّذِي حَسَبْتَهُ رَوْحُكَ      قَد تَبَعَثَرَ فِي خُطَاي

إنّ عمليّة التقطيع الاعباطي أفقدت بعض السطور الشعريّة معناها الموسيقي، وهي إطار قديم. وأمّا السطر الشعري (إنّ الذي حسبته روحك) لا يُعطي النهاية المعنويّة ولا الموسيقيّة للانتهاء، وبهذا حيننا أعدنا التشكيل وجدناها أبياتاً شعريّة قديمة الإطار: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَع).

ومنها نَجَحَ: مثل تجديد "خليل حاوي" في الجملة الشعريّة التي تُقال في نفس واحد، وإنّ جُرِّتْ إلى ثلاثة أسطرٍ أو أربعة أو خمسة، وحتى لو انتهت في قافية، لاختلاف عددِ التفعيلات، يقول "خليل حاوي":

هَيْهَاتَ لَنْ يَحْتَمِرَ الصَّمْتُ      ((مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَعِلُنْ))

وَيُعْطَى ثَمَرَات

جَزْراً تَهْزُجُ عِبْرَ الصَّحْوِ وَالسَّكُونِ

وَرُبَّمَا انشَقَّ ضَمِيرُ الصَّمْتِ

عَنْ شَمْسٍ بِلا ضَوْءٍ

وَحُمَّى أَنْجُمٍ مُحَمَّرَةٍ يَغْزُهَا الْجَنُونُ

فالأسطر الثلاثة الأولى تنتهي بالسكون، والأخيرة تنتهي بالجنون. والجملة الأولى تتكوّن من ثماني تفعيلات من بحر الرّجز ((مُسْتَفْعِلُنْ))، والثانية من تسع تفعيلات، ويختلف المدّ الصوتي للجمليتين،

وبهذا قد لا تُوجي الجُمَلتان ببحرِ الرَّجَز. ولو حاولنا كتابة هاتين الجُمَلتين في سطرين، لَمَا استطعنا إخراج بيتين من بحرِ الرَّجَز.

رابعاً: السّطر الشعري – الجملة الشعريّة – القافية (تقفية):

أ. السّطر الشعري:

السّطر الشعري في القصيدة الحدائيّة، سواء أطلّ أم قصّر ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئيّ للأصوات والحركات، المتمثل في التفعيلة، أمّا عددُ هذه التفعيلات في كلِّ سطرٍ فغيرٌ محدود، وغيرٌ خاضع لنظامٍ مُعيّن.

أمّا نهاية السّطر الشعري، فلا يُمكنُ أن يحدّها أحدٌ سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدّفعات والتموجات الموسيقيّة التي تمّوجُ بها نفسه في حالته الشعوريّة المعيّنة.

- حافظ السّطر الشعريّ على التّفعيلة.

- أمّا التّفعيلة: فهي أساس النظام الصّوتيّ الذي يقومُ بتكراره الشّعر.

وتتألّف من عددٍ من الأصوات ينضمُّ بعضها إلى بعضٍ في نسقٍ بعينه. واختلافُ النَّسق هو سببُ اختلافِ التّفعيلات. فلو تفحصنا كلَّ تفعيلات العرّوض لَمَا خرّجت الأصوات الأساسيّة المُستعملة فيها عن صوتين هما: الحركة المفردة (/)، والحركة يليها ساكن (/ ٥)، ويتألّف منها صوت (/ / ٥) و( / / / ٥). وكلُّ تفعيلة مؤلّفة من هذه الأصوات مع اختلافٍ ترتيبها.

وبذلك أمكن أن يقوم سطرٌ شعريٌّ على تفعيلةٍ واحدة لأنّها ذاتها بُنيةٌ موسيقيّة.

- ويمكنُ للسّطر الشعريّ أن يقومَ على أكثر من تفعيلة حتّى يصلَ إلى تسع تفعيلات.

- حصلت هناك مُشكلة: وهي تنوع التّفعيلة في السّطر الشعريّ الواحد، فكيف يكون ذلك؟؟

- مثال عن تنوع التّفعيلات في السّطر الشعري:

حاول بدر شاكر السيّاب في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبى) أن يستغلّ البحور المتنوّعة التّفعيلات في

إطار القصيدة الجديد:

ذَيْلٌ قَصِيدَتُهُ (جِيكُورٌ أُمِّي): (( ٣ فَاعِلَاتُنْ، ٣ مُسْتَفْعِلُنْ، ٣ فَاعِلَاتُنْ ))، أَي إِنَّ السَّطْرَ يَتَكَوَّنُ مِنَ  
الْبَحْرِ الْخَفِيفِ (فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ) وَهُوَ مَقْبُولٌ، يَقُولُ:

١. تَلَكْ أُمِّي وَإِنْ أَجِئَهَا كَسِيحاً

٢. لَاتِئاً أَزْهَارَهَا وَالْمَاءَ فِيهَا وَالتُّرَاباً

٣. وَنَافِضاً، بِمُقَلَّتِي أَعْشَاشَهَا وَالْغَابَا:

٤. تَلَكْ أَطْيَارُ الْغَدِيرِ الزَّرْقَاءِ وَالْغِبْرَاءِ يَعْبُرُنَ السَّطُوحَا

٥. أَوْ يُنْشَرْنَ فِي بُوَيْبِ الْجَنَاحِينَ، كَزَهْرٍ يَفْتَحُ الْأَفْوَافَا

٦. هَاهُنَا عِنْدَ الضُّحَى كَانَ اللَّقَاءُ

٧. وَكَانَتِ الشَّمْسُ عَلَى شِفَاهِهَا تَكْسُرُ الْأَطْيَافَا

فَالسَّطْرُ الْأَوَّلُ يُعْلِنُ فِيهِ الشَّاعِرُ عَنِ الصُّورَةِ الْأَسَاسِيَّةِ لِتَنْوِيعِ التَّفْعِيلَاتِ، وَهُوَ يُمَثِّلُ سَطْرًا مِنَ الْبَحْرِ  
الْخَفِيفِ (فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ).

وَبِهَذَا سَيَكُونُ التَّنْوِيعُ بَيْنَ فَاعِلَاتُنْ وَمُسْتَفْعِلُنْ.

✓ السَّطْرُ الثَّانِي كُلُّهُ: فَاعِلَاتُنْ.

✓ الثَّلَاثُ: مُسْتَفْعِلُنْ.

✓ الرَّابِعُ: فَاعِلَاتُنْ.

- وَبِذَلِكَ تَكُونُ الدَّوْرَةُ الْمَوْسِيقِيَّةُ اكْتَمَلَتْ وَتَبْدَأُ مِنْ جَدِيدٍ:

- الْخَامِسُ: بَيْتٌ كَامِلٌ مِنَ الْبَحْرِ الْخَفِيفِ.

- السَّادِسُ: فَاعِلَاتُنْ.

- السَّابِعُ: مُسْتَفْعِلُنْ، وَهَكَذَا..

إِذْنِ، الْإِنْتِقَالُ مِنَ (فَاعِلَاتُنْ) إِلَى (مُسْتَفْعِلُنْ) مُمْكِنٌ. وَإِذَا خَرَجْتَ (مُسْتَفْعِلُنْ) إِلَى (مُسْتَفْعِلُنْ) يَصْعَبُ

أَنْسِيَابُ (فَاعِلَاتُنْ).

- وبهذا تمّ التنويع في السّطر الشعري. أي يخرج من وزنٍ إلى وزنٍ أحياناً.
- ويمكنُ الاستخلاصُ من التنويع الموسيقي داخلَ السّطر الواحدِ إلى بعضِ النتائج، ومن أهمّها:
- أن الانتقالَ من سطرٍ مؤسّسٍ على تفعيلةٍ إلى سطرٍ آخر مؤسّسٍ على تفعيلةٍ أخرى، لا يمكنُ تحقُّقه وقبوله إلا في الحالات الآتية:
١. أن يكونَ السّطرُ الجديدُ بدايةً لمقطعٍ جديدٍ في القصيدة.
  ٢. أن يُعبّرَ عن انتقالٍ في الموقفِ الشعوريِّ.
  ٣. أن تكونَ هناكَ علاقةٌ تداخلٍ بينَ التفعيلةِ المُستعملةِ في السّطرِ الأوّل، والتفعيلةِ في السّطرِ التالي له.

### ب. الجملةُ الشعريّة:

- إنّ الجملةَ الشعريّةَ بُنيةٌ موسيقيّةٌ أكبرُ منَ السّطرِ وإنْ ظلّت مُحفوظةً بخصائصه كلّها، فالجملةُ تشغلُ أكثرَ من سطر، وقد تمتدُّ أحياناً إلى خمسةِ أسطرٍ أو أكثر.
- سببها امتدادُ الدفقةِ الشعوريّةِ في النَّفسِ في بعضِ الأحيان، فتطوّل، فلا يكفي ذلكَ سطرٌ شعريٌّ واحد، فتمتدُّ التفعيلةُ على أكثرِ من سطرٍ حتّى تصلَ إلى تسعِ تفعيلات. وليس لها قاعدة، ويُمكنُ أن تتخلّلَ الجملةُ وقفاتٌ.
- مثال عن الجملة الشعريّة:

في قصيدة (أحبيني) لبدر شاكر السيّاب، يقول:

وكلُّ شبابها كانَ انتظاراً لي على شطِّ يهومُ فوقه القمر

وتنعسُ في حمّاه الطيرُ رشّ نعاها المطرُ

فنبهها فطارت تملأُ الآفاقَ بالأصداءِ، ناعسةً،

تؤجُّ النورَ مرّعشاً قوادِمها، وتخفقُ في خوافيها

ظلالُ الليل، أين أصيلنا الصّيفيُّ في جيكور؟

- السطر الأول قائم بذاته موسيقياً.

- الأسطر الأربعة تؤلفُ جملةً واحدةً متصلةً، تتكوّنُ من خمس عشرة تفعيلة إذا توقّفنا عند كلمة (اللّيل) في السطر الأخير، ومن ثماني عشرة تفعيلة إذا امتدّدنا إلى نهاية السطر. وليس الاستطاعة إلاّ الامتداد إلى نهاية السطر الأخير.

على الرّغم من أن (أين أصيلنا الصّيفي في جيكور؟) مُستقلّة معنويّاً فإنّها من الناحية الشعوريّة امتدادٌ للجملة الرئيسيّة لا يمكنُ فصله. ولا يمكنُ أن نقرأ الأسطر سطرًا سطرًا. ولا يمكنُ التوقّف عند النقطة لأنّها شعوريّاً امتدّ الكلام فيها.

إذا، جاءت وقفات، ولكن نهايات صوتيّة تمتدّ إلى جملة شعريّة.

### ج. العافية (التّغية):

- وحسب تعريف عزّ الدين إسماعيل لها، فهي:

"كلمةٌ لا يُبحثُ عنها في قائمةٍ من الكلمات التي تنتهي نهايةً واحدة، وإنّما هي كلمةٌ ما من بين كلّ كلمات اللّغة، يستدعيها السّياق (المعنويّ والموسيقى) للسطر الشعريّ، لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنعُ لذلك السّطر نهايةً ترتاحُ النَّفسُ للوقوفِ عندها".

ولها أشكالٌ كثيرة، ومتعدّدة، ومن الأمثلة عليها:

- التّقفية السّطريّة: وتنهضُ على أساسِ تكرارِ قافيةٍ موحّدةٍ في كلّ سطرٍ شعريّ قد تتعاقبُ تعاقباً لا انقطاعٍ فيه، وقد تنقطعُ بينَ الحينِ والآخر، وهي أبسطُ أنواعِ التّقفية، مثلاً نراها عند (أمل دنقل) في قصيدته (العينان الخضراوان):

العينان الخضراوان

مروحتان

في أروقة الصّيف الحرّان

أغنيتان مسافرتان

أبحرَتَا في نَايَاتِ الرَّعِيَانِ

بِعَبِيرِ حَنَانِ

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحران

القافية (النون) ويسبقها (حرف المد المفتوح).

- تقفيةُ الجملة الشعرية: تباعدُ التقفيات بفعلِ طُولِ الجُمْلِ الشعريةِ قياساً إلى السطور يقلُّ من

رتابتها، ومن أمثلتها في قصيدة (الجثة) لمحمد الفيتوري:

مَنْ صَاحِبُ الْجِثَّةِ مُلْقَاةً      الجملة الأولى (٣) أسطر

على قارعة الطريق؟      الجملة الثانية (٦) أسطر

تدوسها العيونُ والهجيرُ والنعال      (النعال) معطوفة على (العيون والهجير) العائد إلى (تدوسها).

مَنْ يَعْرِفُهُ؟

إِنِّي أَكَادُ أَعْرِفُهُ

(اشتعال) مُرتبطة بـ (الطريق) وهي الدلالة المركزية بين (الخائنُ

لكنه ليس هو الخائن

حي) وهو الغائبُ المطلوب، و(الجثة) الحاضر غير المطلوب.

فالخائنُ حيٌّ

والطريقُ

التقفية هنا بُنية أساسية

ما زال في اشتعال

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## موضوع المحاضرة:

الصورة الشعرية الحديثة في القصيدة العربية الحديثة

اللغة في القصيدة العربية الحديثة

## أولاً - اللغة في القصيدة العربية الحديثة:

✓ يكمن سرُّ الشاعريَّة في اللغة، مثل اللوحة التشكيلية التي يكمن سرُّها في تناسق ألوانها.

✓ اللغة في الكلاسيكية كانت ذات استعمالٍ إشاريٍّ مُعجميٍّ، وهي وسيلةٌ إلى المعنى النبيل، وتكون دلائلها محدَّدة سلفاً في المعجم الشعريِّ، وتميِّز بين كلمات اللغة، فمنها جيّد الاستعمال ومنها يُعاب استعماله، وللکلمة مزیة لغويّة، وعلاقتها بالكلمة الأخرى علاقة وصفية خارجية تشبيهية بصرية في الكلاسيكية.

✓ أما اللغة في الرومانسية؛ فهي رمزٌ وليست علامة، وهي غاية في ذاتها أي الكلمة، وتسمو بمقدار ما تُعبّر عن الذات التي صدرت عنها، ولم تقف الرومانسية من الكلمات أي موقف، بل قدرتها تكمن في استعمال الكلمات في السياق، وللکلمة في الرومانسية مزیة نفسية، وعلاقتها بالكلمة الأخرى علاقة إحساسية داخلية، وبذلك تُصبح الكلمة مجالاً للتجديد الذاتي والإبداع المُركّب.

✓ جاء الرّمزيون واهتمُّوا بجمالية القبح الفني.

✓ أما اللغة في النصّ الشعري الحديث: فهي فاعلية لغوية تتطلّب قراءة جديدة، ومن ذلك يجب التوقُّف عند مفهومي الانزياح والانتشار والصلّات فيما بينهما في لغة الحدائث الشعرية كما وردا في كتاب (قراءات في الشعر العربي المعاصر) لـ د. خليل موسى:

## ١. الانزياح (الانحراف):

- وهو ((خرقٌ للقواعد وخروجٌ عن المألوف، أو هو احتيالٌ من المُبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم عادي، أو هو اللغة التي يُبدعها الشاعر ليقول شيئاً لا يمكننا قوله بشكلٍ آخر)).

- فالشعرُ يهدمُ اللغةَ ليعيدَ بناءَها وفقَ عالمٍ محتملٍ الوقوع، وذهبَ (جان كوهن) الناقد الفرنسي إلى أن الانزياحَ هو شرطٌ أساسيٌّ وضروريٌّ في النصِّ الشعريِّ.

- والانزياحُ ليسَ هدفاً في الشعرِ، وإلاَّ تحوَّلَ النصُّ إلى عبثٍ لغويٍّ وفوضى في الرسالةِ الشعريَّة، لأنَّ الشاعرَ كلِّما عمدَ إلى تعميقِ الانزياحِ ازدادَ الانفصالُ عنِ العالمِ الخارجيِّ، وبذلكَ ستُفهمُ الرسالةُ الشعريَّةُ فهماً مُختلفاً.

فترى الخطفَ والتعبيرَ عنِ الإحساسِ والإخفاءَ والإيجاءَ بدلَ التسلسلِ والوضوحِ.

## ٢. الانتشار:

- لهُ صلةٌ بالانزياحِ، فالانزياحُ سببٌ والانتشارُ نتيجة، والصِّلةُ بينهما ترابطيةٌ. ((النصُّ يتفجّرُ إلى ما هو أبعدُ من المعاني الثابتة، وهو حركةٌ مطلقةٌ من المعاني اللانهائية، تتحرّكُ مُنتشرةً من فوقِ النصِّ)).

- وينجمُ عن مفهومِ الانتشارِ فضاءُ النصِّ الذي يكونُ واسعاً إذا كانت اللغةُ شاعريَّة.

✓ وبهذا يكونُ لدينا نصُّ مفتوحٌ نتيجةً لمفهومي الانزياحِ والانتشارِ، وبذلكَ تتعدّدُ الدلالاتُ الموحية في النصِّ الشعريِّ.

## ثانياً - الصورة الشعريّة الحداثيّة في القصيدة العربية الحديثة:

### ١. فلسفة الصورة الشعريّة الحداثيّة:

- لقد عُني الباحثون بفلسفةِ الصورةِ الحديثة، ومنهم (د. عز الدين إسماعيل) الذي كتبَ فصلاً كاملاً عن فلسفةِ الصورةِ وتشكيلها في الشعرِ الحديث في كتابه (الشعر العربي المعاصر).

- وقد قرّر أنّ التشكيلَ المكانيّ في القصيدة الحديثة هو تماماً كالتشكيلِ الزمانيّ، وهذا معناه ((إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذٍ يأخذ الشاعرُ الحقَّ كلَّهُ في تشكيلِ الطبيعة والتلاعبِ بمفرداتها وبصورها الناجزة كيفما شاء)).

- والآن سنقفُ عند عددٍ من النقاط:

• تقومُ فلسفةُ الصورةِ في شعرِ الحداثةِ على حقيقة (التكاملِ الفنيّ) التصحيحِ بين الفنّان والطبيعة، فعالمُ الأفكار (غيرُ واقعيّ) يُحاولُ أن يُصبحَ واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. ولكن لا يعني ذلك نقلَ الفكرةِ إلى واقع، بل تظلُّ الفكرةُ في ذاتها هناك بلا واقعيّتها، وإن تراءت لنا واقعيَّة من خلال ما تعانقُ من أشياء واقعة.



ومن هنا: ((كانت الصورة دائماً غير واقعية وإن كانت مُنتزعةً من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعة (تشويهه)، فإذا الحقيقة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مُزيّفة، غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزيف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مُطابقاً لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي)).

### • تلتقي فلسفة الصورة مع التفسير الشعري للمكان:

- إن الشاعر يشكّل صورة، ويستمدُّ عناصره من عيناتٍ ماثلة في المكان، وكأنه يصنعُ نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل.
- فإذا كانت حقيقة المكان نفسية وليست واقعية كان تشكيل الصورة من حيث هي نسقاً للفكرة وليس للطبيعة مُتفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفسية.
- وهنا تُمثل الصورة المكان النفسي وليس المكان المقيس أي المفردات العينية.
- ومثال ذلك في قصيدة (أنا والمدينة) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، يقول:

هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تلّ

تبين ثم تخفى وراء تلّ

وريقة في الرّيح دارت، ثم حطّت، ثم ضاعت في الدروب

ظلّ يذوب

يمتدُّ ظلّ

- الصورة في المقطع الشعري صورة الجدران التي تقف كالتلال. وهي رمزٌ يتردّد صداه في شتى جوانب النصّ بتفاعله مع الرموز الأخرى (الوريقة، الظلّ...).
- وقد أحدثت نوعاً من التماسك الشعوري في القصيدة كلّها حيث جعل منها صورةً نفسيةً واحدة.
- فتتضح لنا طبيعة الرمز الثنائية التي تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في وقت واحد.

فالجدرانُ والدُّروبُ عينيّات واقعة في المدينة، وهي عواملُ إثارة، وهذه العينيّات لا تمثّل أيّ  
تركيبة عقلية ذات دلالة خاصّة، إلا إذا جمعَ بها الشاعرُ.  
والصورةُ النفسيةُ هي التي جمعتَ بينَ هذه العينيّات وألفتَ بينها، ونقلتها من واقعها المرئيِّ إلى  
الوجودِ الفكريِّ.

• ينبغي في الصورة الحديثة التفريق بين التفكير الحسيّ والرؤية البصرية للشيء. فالشاعرُ القديم كان  
يجيدُ محاكاةَ الأشياءِ ونقلَ المشهدِ نقلاً أميناً، مثل قول أبي تمام واصفاً حريقَ (عمورية)، يقول:  
ضوءٌ مِنَ النَّارِ وَالظُّلْمَاءِ عَاكِفَةٌ      وظلمةٌ من دخانٍ في ضحى شحِب  
هذه الصورةُ تجمعُ عينيّات الحريقِ، وكلُّ في مكانه (الضوء، والنار، والظلماء، والدخان)، وهي من  
الناحية التشكيلية تماثلُ الواقعَ تماثلاً مُطابقةً.  
أمّا الصورةُ الحدائيّة تُعانقُ الحقيقةَ الجوهريةَ.  
ومثال ذلك قول الشاعر عبد المعطي حجازي من قصيدة (حلم ليلة فارغة)، يقول:

وبعدَ صمتٍ لم يَطل  
الطائرُ الأخضرُ طار  
الغصنُ مازال بسحره يميل  
كأنه ما غادرَ الغصنَ ولا اختفى  
كأنّ نجمةً خفيفةً تدور  
كأنني أحسُّ رحلةَ العصيرِ  
وهو يسيرُ في سرايينِ الزهرِ  
كأنني شجيرةٌ من الشجرِ  
مرّت بها الأمطارُ  
فسارَ في أعماقها حلمُ الثمرِ  
وانحلتِ الأسرارُ  
بعدَ طفولةٍ طويلةٍ، بعدَ انتظارِ

الطائرُ في القصيدة طائرٌ أخضرٌ هو رسولٌ محبوبٌ الشاعر، أفضى في صمته برسالته وطار، أما مضمونها فلا نعرفه، ولكن شيءٌ ما في الطبيعة حدث: (الغصنُ دبَّت فيه حركةٌ انتشاء، وتحركت الحياةُ في الأعماق) وهي حركةٌ حسيةٌ لا تراها العينُ، إنّما تحسُّها النفسُ، إنّها حركةٌ خفيةٌ مبعثها خفيٌّ. ولكن كيف صورَ الحركة؟ صورها من خلالِ رحلةِ العصيرِ وهو يسيرُ في شرايينِ الزهرِ كرحلةِ الحياةِ في الجماد، والدمِ في الجسمِ. وهي حركةٌ لا تراها العينُ، وإنّما نحسُّها في إيهاام.

- وهذه الرحلةُ تبعثُ على التفتحِ، وهي حركةٌ داخليةٌ غير مرئية.

- وهذا التفكيرُ يتمثلُ في صورةٍ أحسَّ فيها الشاعرُ نفسه شجيرةً مرّت بها الأمطار، فتحركت في صميمها الرغبةُ في العطاء. وبهذا فإنَّ الطائرَ الأخضرَ حملَ رسالةَ البعثِ إلى الشاعر، فالمشهدُ الخارجيُّ هنا لا ينفصلُ أمامَ الشاعر عن مشهدٍ داخليٍّ يدركه بحسِّه، لأنّه قبلَ كلِّ شيءٍ يُحسُّه في نفسه، فليسَ هناك في الحقيقة شجيرة، ولا مطر، فهو مشهدٌ مُختلَقٌ، فنخضع الطبيعة للتشكيل الحسيّ لدى الشاعر لفكرته وليست صورة لذاتها.

• تتّصفُ الصورةُ الحديثةُ بظاهرتي التكثيفِ الزمانيِّ والمكانيِّ في انتخابِ مُفرداتِ الصورةِ وتشكيلها، ففي الصورةِ الشعريةِ تتجمعُ عناصر متباعدة في المكانِ وفي الزمانِ غاية التباعد، لكنّها سرعانَ ما تأتلفُ في إطارٍ شعوريٍّ واحد.

وهنا حسب التحليل النفسي الشاعرُ يصنعُ عمله الفنيّ في حالة (حلم).

مثال: يقولُ الشاعرُ محمد عفيفي مطر من قصيدة (قبض الريح)، بعد أن تحدّث عن لقاءٍ ممتعٍ مع حبيبته، ثمّ تواعدا، وبعد ذلك يقولُ وقد عادَ في وحدته ليلٍ والصمتِ والهواجس:

...ويا ليلايَ قد أطمعتُ روحَ الليلِ أحزاني

وهاجتُ في عروقِ الصّمتِ كاساتٌ من الأفكارِ

وفي عينيّ شادوفٌ يصبُّ الليلَ أوهاماً ضبابيةً

ودوّاماتِ أشباحٍ، وغُدراناً من الآهاتِ

تعومُ على حوافيها تصاويرٌ خرافية:

أفاعٍ تأكلُ الأضواءَ حتّى الشمسَ تأكلها

عبيرُ الزهرِ مسمومٌ الخطى يلهثُ

وغاباتٌ هطولُ الريحِ بعثرها

ودودٌ يحفرُ السَّاحل

ويواري فيه إنسانين مسحورين

- فالدَّوامات والغدران التي تعومُ على حوافيها الأفاعي التي تأكل الأضواء وعبير الزهر المسموم الخطي، والغابات التي بعثرها الريح، والدُّود يحفرُ السواحلَ ليواري إنسانين، كلُّ هذه صور جزئية لا تشكل تشكيلاً عقلياً واعياً، وهي ليست تشكيلاً اعتباطياً، بل هي صورٌ ترسَّبت في لا شعور الشاعر جمعَ بينها الخوفُ من الموت.

- وهُنا نسقُ المكان لا يقبلُهُ منطقُ المكان: (الأفاعي تعومُ على حوافي الدَّوامات أو الغدران)، وهذه الأفاعي كانت تأكل الشمس، في حين أنَّ الشاعرَ يُحدِّثنا في الليل. وهذا نسقٌ في الزمانِ لا يقبلُهُ منطقُ الزمان. فالتقتُ الأشياءُ المتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي في هذه الصورة الشعريَّة، في هذا الحلم المروع لأنَّها تتجاوزُ في نفس الشاعر.

- ففي هذه الصورة الشعريَّة يُشكِّلُ الشاعرُ الزمانَ والمكانَ تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفقُ مع حالته الشعوريَّة المسيطرة، فيقومُ بعملية تكثيفٍ للزمانِ والمكان.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## موضوع المحاضرة:

أوجه المدينة باختلاف رؤى الشعراء،

صدمة المدينة

✓ موضوع المدينة من الموضوعات البارزة في شعر الحداثة العربيّة، فهي دليل التطوّر الحضاري، وعالم متكامل من حيث انتصار المادّة التكنولوجيّة ولذلك شكّلت صدمة حضاريّة للشاعر الحديث.

## صدمة الطريفة:

في الشعر الحديث كان الصدام بين الشعراء وبين المدينة لا يعني مقتاً للحضارة ووسائلها، وإنما هو تعبير عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة، فالمدينة تُشعرُ بالنفور منها وهذا تدعو إليه أسباب، منها:

✓ الضجيج الكثير والازدحام، واستحداث السرعة، والإحساس بالحيرة والخوف إزاء وسائل النقل، كذلك الإحساس بالفارق بين طبقتين ((فقيرة وغنيّة))، ممّا أدّى إلى فقدان فضائل الريف وأخلاقيّاته وعاداته التي سلبتها الحياة الحديثة في المدينة.

✓ الرومانسيّة كانت سبباً ثقافياً تسبّب في النفور من المدينة، فقد اهتمّ شعراؤها بالطبيعة كالبحيرات والأنهار والغابات والبحار والليل، وفضّلوا العزلة والهدوء.

✓ أمّا شعراء الحداثة ((السيّاب، حاوي، أدونيس، عبد الصبور، حجازي، دُنُقُل)) فقد قدموا من الريف إلى المدن بثقافتهم الرومانسيّة المثالية، فاصطدموا بواقع المدينة، فلم يجدوا فيها مُبتغاهم، وخبّبت المدينة آمالهم، فوصفوها وبالغوا في إبراز عيوبها، كما وصفوا الريف وجسّموا فضائله، فإذا كانت صورته مثاليّة، وصورة المدينة غير واقعيّة، كما أنّ رؤاهم اختلفت باختلاف تجاربهم.

✓ وبهذا كانت العلاقة بين الشاعر والمدينة موزعةً بين التواصل والتجاذب أو الاغتراب والتنافر، وحصل هنا صراعٌ بين القيم؛ قيم المدينة وقيم الريف أي بين الذات والمجموع. وهذه الصدمة الأولى التي يعكسها الشاعر متصلةً بفقدان النقاء المعنوي في المدينة، يوازها حين عميق إلى صفاء الريف وبُعدّه عن الرذائل.

## أوجه المدينة باختلاف رؤى الشعراء:

للمدينة أوجهٌ متعددةٌ جدليّة، فهي ذاتٌ وجهٍ قاسٍ وأحياناً تبدو صورتها كلاسيكيّة كما في شعر نزار قباني، إذ كانت علاقته بالمدينة يسودها التواصل والتجاذب، وهي ذاتٌ صورٍ متحوّلة بين الماضي والحاضر، وتغيّرها ناجمٌ عن وضعها القومي والسياسي، وهو بعيدٌ عن مشكلات المدينة. وتختلف تجربة أحمد عبد المعطي حجازي مضموناً وشكلاً في هذا الموضوع عن تجربة نزار قباني، فقد قدم حجازي إلى القاهرة وهو لا يملك إلا موهبته الشعريّة، ولذلك اصطدم بواقعها وعاش فيها مشرّداً غريباً، وكانت علاقته بها علاقة تنافرٍ وتضاد، وللمدينة في شعره وجهٌ قاسٍ مادّي، وهي عالمٌ فسيح ذات جدرانٍ مرتفعة وأبنية شاهقة ووسائل آليّة كثيرة، وفيها أعدادٌ من الناس، وهم في سفر، ويحتاج المرء فيها إلى مالٍ وافٍ كي يعيش، ففي قصيدته ((الطريق إلى السيّدة)) يحسُّ بالضيق في طريق المدينة، وهو جائعٌ بلا نقود، ضائعٌ يجرُّ ساقه المجهدة من شارعٍ إلى شارعٍ في ((مدينة بلا قلب)) لا ترحب إلا بمن يملك النقود:

"لو كان في جيبى نقود

لا ... لن أعود

لا ... لن أعود ثانياً بلا نقود

يا قاهره! ...

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة!

أجرُّ ساقى المجهدة

للسيّدة!"

القهرُ تحوّلت دلالته من قهرِ الأعداءِ إلى قهرِ الإنسان المحتاج، يتجسّد في هذا المقطع الشعريّ التلاشي، والشعور بالعدم، فهو ميتٌ، رؤاهُ محطّمةٌ في وحشة المدينة وضياعه فيها. الوحدة، الوحشة، فقد القيم الأخلاقية، فهذا الوجه الذي يصوّره الشاعر هو وجهُ الوحدة، العزلة، ولكنها ليست العزلة الرومانسية، بل إنّ عزلة المدينة سلبت الفضائل والأصحاب. يقول حجازي:

"طرقتُ نوادي الأصحاب لم أعثرُ على صاحب!

وعدتُ... يدحرجني امتداد طريق

طريقٍ مقفرٍ شاحب

تقوم على يديه قصور

وكان الحائطُ العملاق يسحقني،

ويخنقني

وفي عيني سؤالٌ طاف يستجدي

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ إنني وحدي"

استطاعت المدينة من خلال الزحام والسرعة واللامبالاة أن تضع الإنسان في سباقٍ مع الزمن، ففقدَ صلته بالآخرين، وتفكّكت أواصر المجتمع.

المدينة رمزُ الضياع والتشتت، فتأخذ صورتها السلبية دائماً، يقول حجازي:

"الحارسُ الغبي لا يعي حكايتي

لقد طردت اليوم

من غرفتي

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتي"

وهذا إقرار بوجه المدينة القاسي.

والسيّاب قدم أيضاً من الريف إلى المدينة حاملاً معه طموحاته وأحلامه ورؤاه، فإذا المدينة على غير ما توقّعه منها، وعلاقته كانت علاقة تنافر وتباعد كونها هزمت طموحاته وأبادت أحلامه، وحولته إلى غريبٍ منبوذٍ يائس فكان غضبه كبيراً منها.

يقدمُ السيّاب وجهاً للمدينة اغترابياً، فهو مغتربٌ في غربةٍ واغتراب، إذ حولت المدينة الروح إلى مادة، فقد أحالت المدينة في شعره الإنسان إلى حفّار قبور، والفتاة إلى مومس، وتحولت المدينة إلى وحشٍ أعمى يفترس كل من يقترب منها، فلا حركة انبعاث جديدة في قوله:

"هيئات.... أينبثقُ النور

ودمائي تظلم في الوادي؟

والحقل، متى يلد القمحا

والورد، وجرحي مغفورُ

وعظامي ناضحةٌ ملحاً؟

لا شيء سوى العدم العدم،

والموت هو الموتُ الباقي"

تموز المدينة لا ينبعث، إذ أحالت المدينة دمه إلى ملح وجعلت موته عديمياً.



المدينة تحاصرُ الإنسان من كلِّ جهةٍ، ويعطي السيَّابُ وجهاً حضارياً للمدينة ولكنَّهُ سلبي، فالدروب  
الكثيرة تصبُحُ جبلاً تلتفُّ حوله، فتلغي عالم الأحياء (أي الحياة) وتصبُحُ تجربةَ الشاعر بصبغةِ  
العدميةِ والموت ويأتي الرمادُ دالاً على ذلك، حين يقول:

"وتلتفُّ حولي دروب المدينة:

حبالاً من الطينِ يمضغنَ قلبي

ويعطينَ، عن جمرةٍ فيه، طينه،

حبالاً من النارِ يجلدنَ عري الحقول الحزينة

ويحرقنَ جيكور في قاع روجي

ويزرعنَ فيها رمادَ الضغينة"

وليس يعطي السيَّاب بغداد قيمةً معنويةً بل هي رمزٌ للتلاشي والانتهاؤ...، يقول:

"ونحن في بغداد؟ من طينِ

يعجنه الخزَّافُ تمثالاً،

دنيا كأحلامِ المجانين

ونحن ألوانٌ على لجَّها المرتجِّ أشلاءً وأوصالاً"

بغدادُ ليست بحالٍ أفضل من حالِ المدينة المطلقة، فهي تشكّل عالماً رمادياً، عالماً مأساوياً، يقطع

الإنسان، يقطعُ أوصالَ روجه التي تركها الشاعر في جيكورٍ وهي مصنوعةٌ من طينِ الحياة، والمدينة

تعجن الطين تمثالاً لا حياةً فيه ولا روح. إذا المدينة لها وجهٌ يجرد الإنسان من روجه، ويبقيه جسداً

بلا حياة. يسبب فراغاً روحياً.

أمّا خليل حاوي فيصوّرُ علاقته بالمدينة التي تنمُّ عن تضاد وتنافر، وإذ المدينة بيروت تقدّم

الإغراءات المختلفة لتسرق أموال الفقراء البسطاء، يقول:

"إنّ في بيروت دنيا غير دنيا

الكدح والموت الرتيبُ

إنّ فيها حانةً مسحورةً

حفرأً، سريراً من طيوبُ

للحيارى

في متاهات الصحارى

في الدهاليز اللعينة

ومواخير المدينة...."

بيروت هنا مدينةٌ للزيفِ الاجتماعي، فكلُّ ما فيها مصنوع حتى القيم.

أمّا صورتُها لدى الشاعر حسان الجودي ((شاعرٌ سوري)) فتكمن في صورةٍ تخلّقت من خلال

استعمال اللغة في تشكيلٍ جديد ضمن السياق الشعري، لتكون صورة المدينة حاملةً قُبْحين معنوي

ومادّي، يقول في قصيدة ((خريف المدينة)):

"المدينة في الخريف

جرادةٌ سوداء تفرز لونها"

تشكّل المدينة في القصيدة عالم انتصارِ المادّة، وهي لا تنتمي إلى عالم البراءة بل هي عالم الخرائب

والأطلال، ولذلك تأخذُ صورتها في (جرادةٍ سوداء تفرزُ لونها)، فالجرادة السوداء تعطينا توقُّعاً عن

اللون الذي ستفرزُه وهو اللون الأسود، الذي يرمزُ إلى الليلِ والمآتم والظلم، وهو لون اللاوعي

ويكوّن هذا اللون لدى الشاعر حركةً شعريّةً يلوّن بها المدينة التي تأخذ شكلَ الجرادة السوداء لما

تحمله القضاء على اللون الأخضر ((النبات))؛ فلا تفرزُ سوى الخراب والدمار. وهكذا هي المدينة

تفرز في معاصرتها ما يستهلكُ الحالة البشرية القائمة على الوجدان والعاطفة في إطار سوداوية الواقع المدجن لصالح البشرية في إنتاجه التكنولوجي ؛ وبذلك تكون المدينة:

(الجرادة: عقم ← قضاء على الحياة ← إفراز اللون الأسود).

(المدينة: عقم ← بلا قيم ← عالم انتهازي ← نفاق).

في هذه النماذج الشعريّة بدتِ المدينة إن كانت مطلقة أم مقصودة باسمها بوجهها الحضاري الذي يتّسم بالعفونة والنفور، وإعطاء طابع الهمّ والتلاشي، وانعدام الحياة عند الشاعر القادم من الريف. فقد تمزّق وجوده بين ريفٍ رومانسي وفضائل أخلاقيّة وبين مجتمعٍ مدني يُقاس بسرعة الزمن، فكلُّ ما فيه سريعٌ ممّا أدّى إلى إلغاء القيم.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## مضمون المحاضرة:

التناص ومكونات القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة:	النص الغائب (الحضور / الغياب)	التناص
٢. التناص الأدبي	١. التناص الأسطوري:	أنواع التناص في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة:
٥. التناص الصوفي	٤. التناص الديني	٣. التناص التاريخي

- التناص بوصفه مصطلحاً، نظرية نقدية انبعثت من أحضان اللسانيات والبنوية، ودخلت الشعر، والتناص في مفهومه يتقاطع مع نظرية الحضور والغياب، فتكون القصيدة الحديثة معتمدة على مكونات تدخل في تكوين علاقاتها الدلالية.

## التناص:

تعدُّ الناقدة (جوليا كريستيفا) أوّل من استعمل مصطلح التناص، وهي ترى أنّ التناص: ((تشرّب وتحويل لنصوصٍ أخرى))؛ أي إنّ النصّ ذو طبيعة إنتاجية يحيل المدلول الشعري إلى مدلولاتٍ خطابية متغايرة، بشكلٍ يُمكن من قراءة خطاباتٍ عديدة داخل القول الشعري، فإنّه مجالٌ لتقاطع عدّة شفرات تجدّ نفسها في علاقة متبادلة، والمبدأ العام الذي يوحى به التناص هو إشارة النصوص إلى نصوصٍ أخرى.

o وآلية التناص تتحدّد من خلال مفهومين أساسيين هما: ((الاستدعاء - التحويل))، يتمُّ تكوين النصّ من خلال نصوصٍ أدبية يتمُّ إدماجها وفق شروطٍ بنيوية خاضعة للنصّ الجديد. أي هو عملية تحويلية، التناص صهرٌ وإذابة.

## النصّ الغائب (الحضور / الغياب):

لا تناصّ من دون نصّ غائب، ولا نصّ غائباً من دون تناصّ:

كُلُّ نَصٍّ = نَصٌّ حاضر هو امتصاصٌ وتحويل = عملية التناص  
لكثير من نصوص أخرى = النصوص الغائبة.

## التناصّ ومكونات القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة:

التناصّ إذاً هو نظرية نقدية تطبيقية في الشعر، يكمن جانبه الإبداعي في الإفادة وإعادة الإنتاج إبداعياً في نسقٍ منسجمٍ مع النصّ الجديد، يدخل في خانة الإبداع، والشعر مكوناته متنوّعة فهي تراثية وحضارية وشعرية ودينية وأسطورية، فمثلاً الشعر العربي الحديث والمعاصر لم يقطع صلته بالتراث العربي القديم، فالماضي حاضرٌ فيما بعده بأشكالٍ مختلفة، والعلاقة بين الحداثة والتراث والمعاصرة علاقة جدلية مهمة.

## أنواع التناصّ في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة:

تنوّع أشكال التناصّ: التلميح - المرجعية - المحاكاة - اللصق - الإيحاء - إعادة الإنتاج.  
والشعراء في شعرهم إمّا نجحوا في الاستلهام الحضاري وإمّا أخفقوا أحياناً أخرى.

### ١. التناصّ الأسطوري:

تشكّل الأسطورة منبعاً ومصدراً ومكوّناً رئيساً في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، إذ تمثّل طفولة العقل البشري، وتقوم بتفسير الظواهر الطبيعية كالرعد والمطر والظوفان والخصب والموت، برؤى خيالية توارثتها الأجيال كحقائق علمية، وفيها قصص الخلق، والعادات والشرائع والمغامرات والخوارق والمعجزات، فاختلط الواقع بالخيال.

○ أمّا استعمالها الداخلي البنائي، فهو الذي يحدّد لنا وظيفة الاستلهام والتناصّ في السياق الشعري، فالشاعر يستلهمها ويعبر بلسان شخصياتها عن تجربة معاصرة، يجعل الشاعر منها رمزاً شعرياً تراثياً يتكئ عليه للتعبير تعبيراً غير مباشر عن إحساساته، ويحاكي الشاعر الفعل الأسطوري لا ماضيه الاعتقادي، ولذلك تغدو الأسطورة معاصرة.

○ وأكثر الشعراء من استعمال الأسطورة ولاسيما أسطورة الانبعاث (أدونيس / تموز) و (عشتار إلهة الخصب)، فهي من الأساطير التي تعمقت دلالاتها في الوجدان البشري، إذ استطاعت أن تتخلّص من الاسم الذي يقيدها، حتى غدت معنىً شائعاً للخلود، فعشتار تلملم تمّوز وتحييه، وترتبط الأسطورة أيضاً بشقائق النعمان، تقول: إنّ شقائق النعمان توهّج طبيعي جميل لما تحثّر من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البري، ففي حكاية الشاعر الروماني أوفيد في معرض حديثه عن أسطورة أدونيس أنّ (عشتار / فينوس / أفروديت) صبّت على دم أدونيس عطراً، لم يكد يمسه، حتى غلى الدم، وتصاعدت فيه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة، ولم تكد تمضي ساعة حتى انبثقت من بين الدماء زهرةً بلون الدم، شبيهةً بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أنّ المتعة قصيرة المدى، لأنّ الزهرة رقيقة واهية وعمرها قصير.

○ وظّف بدر شاكر السيّاب جزءاً من هذه الأسطورة بطريقةً ضديّة تبعاً للسياق الشعري، بعد أن تسرّب إليه الشكُّ في قدرة تمّوز على النهوض، ونفض كفن الموت عن نفسه، يقول:

"ناب الخنزير يشقُّ يدي

ودمي يتدفّق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحاً

لكن ملحاً

عشتار...

لو أنهض، لو أحياء، لو أنّ عروقي أعناب

عشتار...

تنال عليّ...

فيموت بعينيّ الألق

أنا والعتمة"

تبدو هنا فكرة الانبعاث بعيدة، ويبدو الشاعر حزيناً يخيم عليه اليأس من الوصفين الاجتماعي والحضاري ومن المرض، ويحسُّ بناب الظلم ينفذ إلى كبده، بعد أن عادت حياته ملحاً لا نبت فيها، ورمزاً للجدب.

أمّا عشتار واهبة الحياة والنور، فصارت عاجزةً أيضاً مثله، لا تستطيع أن تفعل شيئاً، بل أصبحت الظلمة تنثال فيها. وهنا نجد أمل الشاعر قليلاً، لا يمكنه رسم الطريق، فتممّوزُ عاجزٌ عن الانبعاث، على الرغم من إيمان الشاعر بالانبعاث والنهوض في غير قصيدة.

○ وبهذا فإنّ الشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يضع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تمليه عليه تجربته ورؤيته، فالشاعر (السياب) دخل في عملية تناصّ عكسي مع النصّ الأسطوري، فلم يأخذ الرمز بدلالته الأسطورية، وإنما راح يبني إلى جانب تلك الدلالة دلالة أخرى مخالفة لها تماماً. وهذا ليس تقليداً بل إعادة إنتاج، وهذا يعني أنّ الرمز الشعري ينبغي ألا يفهم بالعودة إلى سياقاته القديمة، بل بالرجوع إلى معناه وإيحاءاته التي ابتناها الشعر في الكلام.

## ٢. التناصّ الأدبي:

استعمل الشعراء المعاصرون وجوه الشعراء القدامى أفنعةً للحديث من خلالها عن تجاربهم المعاصرة، وأحياناً حصل التناصّ في استلهاهم شعرهم ومزاياه المعنوية والفنيّة: كقول الشاعر مظهر الحجّي في قصيدته (على باب توما):

"وبعد ثلاثين عاماً

وقفتُ على الباب أنقاض كهلٍ.

أفكّك بعض الرموز لأقرأ أسطراً

بأسفار عمري..."

في لحظةٍ شعريةٍ وشعوريةٍ نرى وقفة زهير بن أبي سُلمى حاضرة هنا (وقفتُ بها من بعد عشرين حجةً)، والطلل أيضاً في استلهامٍ صريحٍ للعبارة الشعرية واستلهام المعنى باختلاف وجهة الوقوف لدى الشاعرين.

- وبرز استلهام وجوه الشعراء من مثل (عروة بن الورد - طرفة بن العبد - قطري بن الفجاءة - أبي نواس - المتنبي - المعري... من العرب، وفي الغرب أيضاً لوركا - ديستوفيسكي) وغيرهم.
- نرى مثلاً صورةً صنفها الشاعر محمد الفيتوري للشاعر عنتره العبسي الفارس الشجاع، ويؤسّطه في النص، يقول:

"نحن العرب

عنتره العبسي فوق الفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفار وجهها

وترجف الجبال رهبةً

وتجمدُ السحب

لأنه قهقهة أو غضب

لأنه النار التي

تفرحُ لذرات الرماد والحطب".

يبدو عنتره في صورة البطل الشجاع القوي الذي تحوّل الشاعر به إلى شخصية أسطورية، إذ حوّلته إلى إله أو نصف إله يتحكّم بمظاهر الطبيعة، ولكي يحافظ على البعد التاريخي داخل البعد الأسطوري لجأ إلى جملة الأفعال (يصرخ - يعلو - ترجف - تجمد) وهي أفعال مرتبطة بالفعل الإنساني أكثر من ارتباطها بالفعل الإلهي.



### ٣. التناصّ التاريخي:

يشملّ هذا التناصّ الأحداث التاريخيّة، واللحظات التاريخيّة سواءً أكانت سلبية أم إيجابية، كذلك الشخصيات التاريخيّة المعروفة من مثل: (الخنساء - الحجاج - شجرة الدرّ - عبد الرحمن الداخل)، ففي قصيدة (الصقر) لأدونيس نقع على موازنة بين الرجل التاريخي الذي استطاع أن يفتح بلاداً جديدة، والشاعر الفنان المعاصر القادر على خلقِ عوامل جديدة أو أسطورة أعماقٍ فريدة.

○ وكان للحظة التاريخيّة السلبية حضوراً كبير في الشعر العربي الحديث، إذ كانت أكثر طواعيةً بين يدي الشاعر المعاصر للتعبير عن تجربة معاصرة متشابهة، ومن تلك اللحظات لحظات مرّت بها الأمة العربيّة في مراحل الضعف والانحلال، كخروج العرب من الأندلس، أو تسليم آخر الخلفاء العباسيين مفاتيح مدينة بغداد للمغول، والشاعر محمد عمران اتّكأ في تشكيل قصيدة (بغداد) على اللحظة الأخيرة، فأضاء لنا الحياة التي عاشتها بغداد في آخر عصر بني العباس بسلبياتها، يقول:

"ليس لي غير صوتٍ ينادي

احذروا غارةً قريبة

يزحف الروم فيها

من أمامٍ ومن وراء

يزحف الفرس والتتر

ليس لي غير صوتٍ ينادي

يا أيها الموتى بلا حُفَرٍ

يا أيها الأحياء في حُفَرٍ

بغداد في خطر

بغداد في ...

بغداد....

بغد.....

بغ....."

جسد الشاعر اللحظة الأخيرة، ووظفها توظيفاً معاصراً كلياً، فالمغول على الأبواب، وأسباب السقوط هنا وهناك واحدة، والظروف متشابهة، ولذلك يُنهي قصيدته بهذا التحذير.

#### ٤. التناصّ الديني:

○ شكّل التناصّ الديني مجالاً واسعاً في تجربة الشعر المعاصر، حيث عمدَ عددٌ كبيرٌ من الشعراء إلى استعادة النصوص، والرموز الدينية في سياقاتهم الشعرية المتنوّعة، من أجل خدمة أغراضٍ فنيّة ودلالية تزيد النصّ الشعري عمقاً وجماليّة، فكانت العودة إلى ((العهد القديم - والعهد الجديد (الإنجيل) - والقرآن الكريم)).

○ إذ وجدت القصيدة العربية المعاصرة معيناً رمزياً ثراً، استغلته وفق توجّهاتها اللغوية الجديدة، وأدرك الشاعر من خلال ذلك الرافد بإمكانه أن يصبح مادةً طيّعةً تؤتى أكلها الدلالي في الزمن المعاصر، ومن ذلك قول أمل دنقل في قصيدته ((لا وقت للبكاء)):

"والتين والزيتون

وطور سنين وهذا البلد المحزون (الآية القرآنية الكريمة، قال تعالى:

لقد رأيت يومها: سفائن الإفرنج (والتين والزيتون، وطور سينين، وهذا

تغوص تحت الموت (البلد الأمين)). سورة التين (١-٣)

وملك الإفرنج يغوص تحت السرج"

التناصّ جاء للتكثيف الدلالي للمكان من خلال ما يميّزه طبيعياً: التين والزيتون، وما يسمُّ صراع هذا المكان تاريخياً مع الأعداء، وهذا التكثيف الدلالي يُستقى من الأبعاد الرمزيّة التي يرمي إليه الشاعر أمل دنقل. إذ يعيد إنتاج النصّ القرآني مع تحويرٍ بسيطٍ يخصّ قلب المعنى بشكلٍ عكسيٍّ تماماً، فالبلد الأمين يصبحُ البلدَ المحزون.

## ٥. التناصُّ الصوفي:

شكّل التصوّف رافداً ثراً من الروافد التي أخصبت تجربة الحداثة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وبعضُ الشعراء سلكوا مسلكاً فنياً وفكرياً مهماً في نصوص الصوفية، فقسمٌ منهم تأثّر بالمضمون الصوفي، فعمل على امتصاصه وإعادة صياغته وفق الخصوصية الإبداعية، ومنهم عمل على لغته الفنية العالية التي تسمُّ لغة الصوفية، فاكتمى بنهج سلوكهم اللغوي مبقياً على المسافة الفاصلة بين مضمونه ومضامينهم، ذلك أنّ التوق الصوفي إلى تحقيق الانعتاق من العالم الحسيّ من أجل التماهي، يقول الشاعر غسان حنا في قصيدة (لوم):

"فأنتِ المكان.."

استحال إلى الروح

في جوهر العشق

تفنى الصفات"

التداخل النصي حاصلٌ في المضمون الصوفي، فالعشق هنا حالٌ صوفيّة، إذ يتكشّف الخطاب الشعري الجمالي في وحدةٍ تظهر من خلال جملتين شعريتين، تمتلكان ناصية الدلالة العشقية الصوفية، وتكون الجملة الأولى عبوراً للأخرى. فحينَ يكون المخاطب أنثويّاً (أنتِ) في المكان الحسيّ الذي يستحيل بمجرد الوقوع في حالةٍ وجدية أي روحية، ومن ذلك امتلكت الجملة الثانية معنى الأئحاد والتماهي والذوبان (في جوهر العشق تفنى الصفات)، والصفات حسيّة ومعنويّة، والعشقُ يصبحُ لحظةً صوفيّةً يجتاحه التماهي والأئحاد والهيام، وهو في مشهدٍ أقرب إلى السكر في الحبّ من حيث الترفع عن المعنى الحسيّ والدخول في المجرّد الصوفي ليأخذ العشق دلالة (اللذة - والألم - واللقاء - والفراق - والمحبوب (الإله) - والوجود - والعدم).

## ٦. التناصُّ مع التراث الشعبي:

- التراث الشعبي غنيٌّ جداً من مثل الطقوس والحكايات وأبطالها الشخصيات الشعبيّة من مثل أصحاب المقامات، وشهرزاد، وشهريار، والسندباد، وعلي بابا، والشاطر حسن وغيرهم.

- نرى التداخل البنائي في بنية القصيدة باستلهاهما الشخصيات وتحوير الشاعر فيها، فمثلها في قصيدة (بحر الحداد) لـ((صلاح عبد الصبور))، فإنَّ السندباد والبحر ثيمتان شعريتان متلازمتان؛ بحر السندباد مصدرٌ للغنى، وبحر عبد الصبور بحر الحداد، والعدم، والظلمة مات فيه الرّخ، وتقطّعت سبيل النجاة والخلاص.

- أمّا في ديوانه (الناس في بلادي) يقترن السندباد بالإنتاج الشعري يقول:

"صنعتُ مركباً من الدخان والمداد والورق

ربّانها أمهر من قادَ سفيناً في خضم

جبتُ الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة

وعدتُ في الجراب بضعةً من المحار

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار

وما وجدتُ (اللؤلؤة)"

يوجد مزجٌ واضحٌ، وتداخلٌ نصيٌّ بارزٌ بين عناصر الرحلة عند كلِّ من الشاعر والسندباد، فالشاعر مركبه من الدخان والمداد والورق، وهو هنا لاهتٌ وراء كنوز المعرفة، ولديه رغبة جامحة في امتلاك ينبوع القول وناصية العطاء الشعري، كما كان السندباد لاهتاً وراء الكنوز والغنى، ولديه رغبة في اكتناه المجهول.

- الشاعر هنا لم يصرِّح بالسندباد بل اكتفى بالتلميح.

- بهذا فإنَّ الشعر العربي الحديث والمعاصر مليءٌ بالمكونات الحضارية التي كانت تشكّل تكثيفاً دلاليّاً وتضفي انسجاماً جمالياً مع أبعاد التجربة الشعرية الحداثيّة.

انتهت المحاضرة...

## مضمون المحاضرة:

الحوار الداخلي (المنولوج)

مثال شعري

النزعة الدرامية

## النزعة الدرامية

- كلُّنا نعرفُ ما الدراما؛ فهي تعني في بساطةٍ وإيجاز الصراعِ في أيِّ شكلٍ من أشكاله. والتفكيرُ الدراميُّ هو ذلك اللونُ مِنَ التفكيرِ الذي لا يسيرُ في اتجاهٍ واحد، وإنما يأخذُ دائماً في الاعتبارِ أن كلَّ فكرةٍ تقابلها فكرة، وأن كلَّ ظاهرٍ يستخفي وراءه باطنٌ، وأنَّ التناقضاتِ وإن كانت سلبيةً في ذاتها فإنَّ تبادلَ الحركةِ فيما بينها يخلقُ الشيءَ الموجب.
- فإذا كانتِ الدراما تعني الصراعَ فإنَّها في الوقتِ نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقفٍ إلى موقف، من عاطفةٍ أو شعورٍ إلى عاطفةٍ أو شعورٍ متقابلين، من فكرةٍ إلى وجهٍ آخرٍ للفكرة.
- فكلُّ واقعةٍ جزئيةٍ من وقائعنا اليومية، بل كلُّ نظرةٍ وكلُّ كلمةٍ، هي بنيةٌ دراميةٌ مهما ضؤل حجمها، وسواءً التفتنا إلى هذه الخاصيةٍ فيها أم لم نلتفت.
- ومن أبرز سمات التفكيرِ الدراميِّ أنه تفكيرٌ موضوعيٌّ إلى حدٍّ بعيد، ففي إطار التفكيرِ الدراميِّ يدركُ الإنسانُ أنَّ ذاته لا تقفُ وحدها معزولةً عن بقيةِ الدواتِ الأخرى وعن العالمِ الموضوعيِّ بعامة.
- وإلى جانبِ خاصيتي الحركةِ والموضوعيةِ اللتين تُميِّزان التفكيرِ الدرامي هناك خاصيةٌ أساسيةٌ لهذا التفكيرِ هي خاصيةُ التجسيدِ. ومن ثمَّ كان التفكيرُ الشعريُّ تفكيراً بالأشياء ومن خلالِ الأشياء، أي تفكيراً مجسماً لا تفكيراً تجريدياً.
- فالإنسانُ والصراعُ وتناقضاتُ الحياة هي العناصرُ الأساسيةُ لكلِّ قصيدةٍ لها هذا الطابعُ الدراميُّ.
- العملُ الشعريُّ ذو الطابعِ الدراميِّ إنما هو بناءٌ على مستويين، مستوى الفنِّ ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحنُ لا نستبصرُ في القصيدةِ ذاتِ الطابعِ الدراميِّ بمقدرةِ الشاعرِ على بناءِ عمله الشعريِّ بناءً فنياً

فحسب، بل نُعاينُ كذلك - وهذه هي القيمةُ الموضوعيةُ لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها.

### مثال شعري:

- ونودُّ الآن أن نتناول بعضَ مقطوعاتٍ وقصائدٍ من الشعر الجديد بالتحليل لكي نتمثّل بصورةٍ عمليّةٍ كيفَ يتحقّق الطابع الدرامي في هذا الشعر، واقفين في ذلك عند كلِّ العناصرِ الدراميّة التي تتمثّل في هذا الشعر. سواء ما تمثّل منها في الإطار الفني أو في المضمون الكليّ.

في مطلع قصيدة ((أسير القراصنة)) للشاعر بدر شاكر السياب نقراً:

أجنحةٌ في دوحَةٍ تحفق

أجنحةٌ أربعةٌ تحفق

وأنت لا حبّ ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيبٍ ماتت النارُ

في ظلّه... والدربُ دوار

أبوابه صامته تُغلق

- وإذا نحنُ وقفنا نتأمّل النسيجَ الفكريّ لهذه المقطوعة من القصيدة برزت أمامنا الطبيعةُ الحواريةُ الداخليّة التي تتحرّك خلال الصّرة في مجملها. فمنذ البداية تُطالعنا الطبيعةُ الخارجيّة بصورةٍ تُوحي على أقلّ تقدير بدلالاتين أساسيتين.

- أما الصورة ذاتها فهي صورةُ الأجنحة التي تحفق في الدوحة. أما الدلالة الأولى فهي أنّ هناك إفين من الطير يتناغيان وتحفق أجنحتها من السعادة. ألم يقل الشاعر إنّها أجنحةٌ أربعة؟؟.

وأما الدلالة الثانية فهي أن هذين الإلفين مطمئنان في وكرهما الذي ابتياه على غصون الدوحة؛ ففي الدوحة مقرهما وبيتها ووطنها جميعاً، يعودان إليه بعد رحلات السعي من أجل الحياة طوال اليوم، فيجدان فيه الطمأنينة والسعادة.

هذه هي الصورة الطبيعية التي تُطالعنا في السطرين الأول والثاني من هذه المقطوعة.

- فإذا انتقلنا إلى السطر الثالث وجدنا فيه صورةً أخرى مقابلة للصورة الأولى. الصورة الأولى مشتقة من الطبيعة، يدرّكها البصر إدراكاً عيانياً فلا يُنكر قيامها، أما الصورة الثانية فنابعة من (ذات الشاعر)، وهي شديدة المساس بذاته، ولا تعتمد في تكوينها على أيّ عنصرٍ طبيعيّ. فالتقابل بين الصورتين إذن من حيث تكوينهما واضح. وكذلك هناك تقابل بينهما من حيث الدلالة؛ ففي الوقت الذي تحكي فيه الطبيعة عن الحب والاستقرار إذا بالذات تستشعر في صميمها نقيض ذلك (وأنت لا حب ولا دار).

- هذه الأسطر الثلاثة إذن يمكن أن نلخصها من حيث تركيبها بطريقة تجريدية فيما نسميه ((الحركة)) و ((الحركة المقابلة)). فهناك حركة خارجية ماثلة في الطبيعة، وهناك حركة أخرى داخلية ماثلة في نفس الشاعر.

- قد ترجع الصورة الخارجية إلى رؤية بصرية حقيقية أثارت في نفس الشاعر الصورة الشعورية الذاتية المقابلة. وقد تكون هذه الصورة العيانية مختلفة وإن كانت ممكنة الوقوع. وفي أيّ من الحالين يدلنا التّقابل في الصورتين على منهجٍ دراميّ واضحٍ في ((التفكير)) الشعريّ.

- كان في وسع الشاعر - إذا كان كلُّ غرضه هو مجرّد التعبير عن مشاعره الخاصة - أن يقول مباشرة (بلا حب ولا وطن أعيش)، أو كان في وسعه أن يكتفي بالسطر الثالث، ولكنه عندئذ يظلّ غنائياً وتقريباً معاً. ولا عيب في الغنائية؛ فالتعبير عن المشاعر الذاتية أمرٌ مفترضٌ ومسلّمٌ به في الشعر الغنائي الذي تنتمي إليه القصيدة، بل هو عنصرٌ أساسيٌّ لا يمكن إغفاله، ولكن القول واضحٌ بين تأثير قول الشاعر (وأنت لا حب ولا دار) الذي يُعبّر فيه عن شعوره، إذا هو اكتفى بهذه العبارة، وبين تأثير هذه العبارة

في السياق الدرامي الذي وردت فيه. فلا شك أن التقابل بين الصورتين الطبيعية والذاتية قد عمق من دلالة الشعور بضياح الحب والبعد عن الوطن الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه.

- إن الشاعر هنا لا يغلُق نفسه على مشاعره فلا يستبصر إلا بما يدور فيها، ولكنه يتجاوز هذه العملية التي تمثل ذاته في إطار أبعاد أخرى خارجية. وأرجو ألا يختلط هذا بما يصنعه الشاعر أحياناً حين يضيف مشاعره على الطبيعة، فيجعل الحمام مثلاً يهتف بشجي لأنه هو حزين، أو يترنم طرباً لأنه هو سعيد؛ فهذا التجسيم للمشاعر الذاتية في عناصر طبيعية على ما له من تأثير بالغ، يختلف كل الاختلاف عن منهج التفكير الشعري الدرامي الذي نحن بصدده. شوقي يقول مثلاً في نونيته:

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا      نَشَجَى لَوَادِيكَ أَنْ نَأْسَى لَوَادِينَا  
مَاذَا تَقْصُّ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنْ يَدَا      قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالَتْ فِي حَوَاشِينَا

وتستمر هذه النعمة التي يجمع فيها الشاعر بين مأساته ومأساة الطائر المهيض. ولو شاء السياب أن يعبر عن وحدته وعن ضياح حبه وبُعدِه عن وطنه بنفس المنهج لاختار طائراً واحداً غريباً (لا إلفين)، وجعله مُصاباً في رجليه أو جناحيه فلا يقوى على الحركة (كما كان الشاعر نفسه، رحمه الله). وعندئذ يكون قد جسّم مشاعره الأسيانة (الحزينة) من خلال هذا الطائر. ولكنه لم يصنع هذا؛ فقد عبر عن كل تلك المشاعر دون أن يفرضها على الطبيعة. بل كان تعبيره عنها أوقع وأدل على عمقها في نفسه وصدقها من خلال المخالفة بينها وبين الطبيعة.

- أمّا لماذا لا يكون هذا المنهج في الغالب أوقع في النفس وأدل فيرجع إلى حقيقة أننا مهما زدنا اللون الأسود سواداً فلن نزيده ظهوراً وتأثيراً؛ فبدل أن يكون الشاعر وحده هو الحزين يكون هناك اثنين يتفقان في الحزن هما الشاعر نفسه والطائر. ولكننا بمجرد أن نضع الأبيض بجانب الأسود، أي بمجرد أن نرى الوجه والوجه المقابل، فإننا نزداد إحساساً بالوجهين معاً. وهذا ما صنعه السياب؛ فقد كانت الصورة الأولى مليئة بكل ما هو سلب في الصورة الثانية. الحب المائل بين الإلفين، والسعادة المرفقة عليهما، والموطن المطمئن بهما، كلها عناصر إيجابية ماثلة في الطبيعة، أي في الصورة الخارجية، وهي في



الوقتِ نفسه مفقودةٌ بالنسبة للذات، أي تفتقرُ إليها الصورة الداخليّة. ويزيد من عمقِ دلالةِ هذا التخالف أنّ الصورتين المتخالفتين يضمّهما إطارٌ واحد؛ فالإلفان السعيدان بالحبِّ في عشّهما، والشاعرُ الذي افتقدَ الحبَّ والوطن، هم جميعاً عناصرُ لوحةٍ واحدة، ولا يمكن عندئذٍ النظرُ إلى بعضِ هذه العناصر منفصلاً عن بقية العناصر.

- هناك تلازمٌ زمني (تزامن) بين هذه العناصر المتخالفّة، يفرضُ بالضرورة قيامَ علاقاتٍ بين هذه العناصر، فإذا ببعضها ينعكسُ على بعض فيزيدُ تعبيريّته نضاعة وعمقاً. ولو لم تجتمع هاتان الصورتان الجزئيتان في إطارٍ واحد لهُبَطَتْ قوّتهما التعبيريّة. فلو تحدّثَ الشاعرُ عن الإلفين وحدهما، أو عن نفسه وحدها، لكانت عبارته عندئذٍ مجردَ تقريرٍ لمعنى عادي. لكنّه بجمعه - على النحو الذي بيننا - بين الصورتين العاديتين في ذاتيتهما داخلَ إطارٍ واحد، استطاع أن يستكشفَ شيئاً جديداً له خصوصيّة ومن ثمّ له طرافته.

- إنّه يثيرُ على أقلّ تقدير هذا التساؤل: هذا التقابل في الموقفِ الجزئي الصغير بين الإلفين في عشّهما من الدوحة وبين الشاعرِ ألا يدلُّ على تقابلٍ أعمّ بين عوالم الوجدان وعالم الطبيعة، بين (الذات) و(الموضوع)؟؟، ولم يكن مثل هذا التساؤلِ ليثورَ في نفوسنا لو لم تكنُ تركيبةُ المشهدِ دراميةً في أساسها.

- وينبغي أن ننتبه هنا إلى أنّ الشاعرَ لا يعمدُ عمداً لأن يكونَ شعرُه ذا نزعةٍ درامية أو إلى أن يجعلَ عبارته دراميّة، فالعمدُ في مثل هذه الحال خليقٌ أن يقتلَ الشعرَ والتعبيرَ معاً، وإنّما تكونُ للشعرِ وللتعبيرِ هذه الخاصية الدرامية لأنّ الدافعَ الأوّل إلى الكتابةِ يحملُ في ثناياه بذوراً دراميّة، ولأنّ منطلقَ الشاعرِ النفسيّ بعامّة - إذا جازَ التعبيرُ - مُركباً تركيباً درامياً، بل لعلني لا أبعدُ في القولِ إذا ذهبْتُ إلى أنّ اللغةَ ذاتها، أو - بتعبيرٍ أدقّ - تصوّرُ الشاعرِ للغة كما هي مستقرّةٌ في ذهنه، تصوّرٌ درامي.

- وإذا نحنُ مضيّنا نقرأ بقيةً مقطوعةِ السيّاب استطعنا أن نستكشفَ كذلك كيفَ تكونُ لغةُ الشاعرِ ذاتها دراميّةً، فضلاً عن كونِ المشهدِ درامياً، لنقرأ قوله:

يسلمك المشرقُ

إلى مغيبٍ ماتتِ النارُ

في ظلّه...

فقد تَلَفْتُنَا منذُ البداية هذه المقابلةُ بين المشرقِ والمغيبِ. ولو كانتِ المسألةُ مجردَ تقابلٍ في الألفاظِ، أعني لو كان مجردُ تقابلٍ الألفاظِ هو ما يصنعُ التعبيرَ الدراميَّ، لكانَ شعرُ الزخارفِ اللفظيةِ درامياً من الطرازِ الأوّلِ. ألم يكنْ بيتُ الشعرِ يُمتدحُ لأنَّ الشاعرَ استطاعَ أن يجمعَ فيه بينَ أكبرِ عددٍ من المتقابلاتِ؟؟ ولكنَّ حشدَ المتقابلاتِ في العبارةِ الشعريةِ لا يصنعُ منها بالضرورةِ عبارةً دراميةً. ذلكَ أنّ التقابلَ في العبارةِ الشعريةِ الدراميةِ ليسَ مجردَ تقابلِ ألفاظٍ وإنّما هو - بصفةٍ أساسيةٍ - تقابلُ أبعادٍ نفسيةٍ.

- فالألفاظُ ذاتُ التأثيرِ الدراميِّ هي مجردُ ثغراتٍ أو منافذٍ يطلُّ منها الإنسانُ على أجزاءٍ من عالمِ الشاعرِ النفسيِّ، إنّها المقابلُ الصغيرُ لتلكِ الأجزاءِ الحقيقيةِ من ذلكَ العالمِ، إنّها - بعبارةٍ موجزةٍ - متقابلاتٌ لفظيةٌ ذاتُ رصيدٍ نفسيٍّ ووجوديِّ.

- فإذا نحنُ سلّمنا بهذه الحقيقةِ كانَ من الخطأ أن يتصوّرَ بعضُ الشعراءِ أنّهم باستخدامِهم الألفاظِ المتقابلةِ في دلالتها المباشرةِ المرصودةِ أنّها يكتبون شعراً تتوافرُ فيه الخصائصُ الدرامية؛ لأنَّ المشرقَ والمغيبَ (أو الغربَ) متقابلانِ لفظيانِ يستدعي أحدهما الآخرَ في الذهنِ بحكم تكويننا اللغويِّ، دونَ أن يكونَ لهما في نفوسنا رصيدٌ شعوريٌّ خاصٌّ. ولم يكنِ الأمرُ كذلكَ في حالةِ استخدامِ السيّابِ لهاتينِ اللفظتينِ؛ فلم تكنِ المسألةُ مجردَ تداعٍ ذهنيٍّ، وإنّما برزَ هذانِ اللفظانِ في عبارتهِ لأنّ لهما عندهُ بُعداً نفسياً خاصّاً.

- فالقصيدةُ ذاتها وإن كُتبت في البصرة في عام ١٩٦٣م يتّصلُ المقطعُ الأوّل منها الذي نقفُ عندهُ الآنَ، بمعاناةِ الشاعرِ من انتقاله بين الشرقِ، حيثُ وطنه وأهله، إلى الغربِ التماساً لشفاء العلةِ، ومن ثمّ كانَ الشرقُ والغربُ طرفي هذه المعاناةِ، هذه التجربة. فالشرقُ والغربُ وجهانِ للحياةِ متقابلانِ، عاشهما

الشاعرُ وعاناهُما مُعاناةٌ حقيقيَّةٌ، ولم يُعدَّ وجودُهُما مُجرَّدَ تقابُلٍ لفظيٍّ في ذهنه، بل صارَ وجودُها جزءاً حقيقيّاً حياً في نفسه.

- على أن معرفتنا بحياة الشاعرِ نفسه هي التي ساعدتنا على تمثُلِ البعدِ الحقيقيِّ لاستخدامه هذين اللفظين المتقابلين في عبارته، فهل يفقدُ التعبيرُ دراميَّته لو لم نكنْ على معرفةٍ بحياةِ الشاعرِ؟؟، لو أننا قرأنا العبارةَ كلّها مرةً أُخرى لتبيّنا الخاصيةَ الدراميةَ فيها دونَ حاجةٍ إلى تلكَ المعرفة، ممّا يوكِّدُ لنا أن القيمةَ الدراميةَ تكمنُ في التعبيرِ ذاته وليستَ قيمةً خارجيَّةً. فقد قالَ الشاعرُ أن المشرقَ يُسلِّمُه إلى مغيبٍ ((ماتتِ النارُ في ظلِّه)). وعلينا الآن أن نتدبَّرَ أولاً ما في عبارته ((ماتتِ النارُ في ظلِّه)) من خصائصِ دراميةٍ، ثمَّ نتمثِّلَ بعدَ ذلكَ دراميةَ العبارةِ كلّها.

فموتُ النارِ في الظلِّ يتفجَّرُ دراميَّةً، أولاً في النارِ التي ((تموت))، من حيثُ أن النارَ ((حركةٌ)) والموتَ ((سكون))، ثمَّ في الموتِ الذي ((يقعُ)) في الظلِّ، بما يدلُّ على انتهاءِ ((حركةِ الموت)) بدورها - ولا بدَّ من استخدامِ هذا التعبيرِ هنا - إلى ((سكون)) الظلِّ. وهكذا تستحيلُ الحرارةُ ويستحيلُ التأجُّجُ إلى همودٍ وبرود.

هذا هو المعنى الدراميُّ الذي تدلُّ عليه عبارةُ ((ماتتِ النارُ في ظلِّه))، ونحن لم نستخرجِ منها هنا - ولا يجوزُ لنا أن ندعيَ هذا - أقصى بُعدٍ نفسيٍّ لها حتّى لا نُتَّهَمَ بإثقالِ العبارة - كما يدعي السُّدج - بما ليسَ فيها، وإنّما نكتفي بهذه الدلالةِ لتمثُّلِ التأثيرِ الدرامي الذي تعكسه على الجزء الرئيسي من العبارة، أعني التقابلَ بين المشرقِ والمغيبِ.

فإذا كانَ المشرقُ - كما ذهبنا - يمثِّلُ كياناً وجدانياً قائماً في نفسِ الشاعرِ، وأنَّ الشاعرَ لم يستخدمِ هذا اللفظَ إلا للدلالةِ على هذا الكيانِ الوجداني، فكيفَ يتفقُ هذا وهو لم يقل لنا كلمةً واحدةً تُشيرُ إلى ((وقع)) هذا المشرقِ في وجدانه؟؟.

- هنا ينبغي أن نعودَ فنتذكَّرَ المنهجَ الدراميَّ الذي تحقَّقَ في المشهدِ الأول من المقطوعة، فقد رأينا أن حديثَ الشاعرِ عن نفسه في السطرِ الثالثِ كانَ تقريرياً مباشراً، في حينَ أنَّه أشبعَ الحديثَ عن الإلفين،

كما رأينا كيف انعكس أحد الوجهين على الآخر (وهو ما يُمثَّل حركة التفكير الدرامي)، فإذا بنا ندركُ أن كل ما هو موجب في الصورة الطبيعية كان سلباً في الصورة الذاتية.

- وبنفس هذا المنهج تتحقَّق الخاصية الدرامية في العبارة الأخيرة؛ فالشاعر لم يقل شيئاً قطُّ عن المشرق، ولكنه قال كل شيء عن المغرب (على الأقل من منظوره الشعري الخاص)...

فإذا كانت تجربة المغرب في نفس الشاعر قد ولدت معاني الهمود والموت والظلام، فإن تجربة المشرق عندئذ تكون هي الحركة والحياة والتوهج.

شيء لم يقله الشاعر حقاً قولاً صريحاً، وما كان لأن يقولهُ بعد أن قال كل ما في نفسه عن ((الوجه المقابل)). وتجليه أحد الوجهين المتقابلين في التركيبة الدرامية هي في الوقت نفسه تجلية للوجه الآخر.

إنك تزيد السواد قنامةً من غير شك إذا أنت زدت البياض المقترن به نصاعةً.

### الحوار الداخلي ((المنولوج))

✓ وعبارة ((الحوار الداخلي)) هي ذاتها عبارة اصطلاحية مُستعارة بلا شك من ميدان الفن الروائي كذلك، وبخاصة من ميدان الأدب المسرحي.

✓ فالحوار العادي - ببساطة - صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف.

✓ وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحدٌ غيره ولكنه يبرز على السطح من آن لآخر. وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار

المقابلة لهما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يُضيفُ بعداً جديداً من جهة، ويعينُ على الحركة الذهنية من جهة أخرى.

✓ أما البعدُ الجديدُ فيتمثلُ في لفتنا إلى صوتٍ آخرٍ مقابل، قد يكونُ الغرضُ منه إغراؤنا بما يقولُ هذا الصوتُ، وقد يكونُ العكسُ، أي تعميقُ شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها. وبهذا تتحققُ الغايةُ الدرامية من التعبيرِ بنفسِ الطريقةِ التي سبقَ شرحها في الفقرة السابقة.

✓ وأما الحركةُ الذهنية فتتمثلُ في العملية الدرامية نفسها، أي في الوصول إلى حالةِ الاقتناع عن طريقِ ((المرور)) من أحدِ وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجهٍ آخر. فالواقعُ أنه ليسَ هناك شعورٍ موحدٍ صرفٍ يعتري الإنسان فلا يجدُ في نفسه غيره، لأنَّ التجربة (والشاعر من أهلِ التجربة) علّمتِ الإنسانَ أنَّ كلَّ شعورٍ مقترن في النفس بشعورٍ مقابل. ومن ثمَّ يستعصي على الإنسان أن يفكرَ أو يشعر في اتجاهٍ واحدٍ إذا هو أخلصَ للتجربة وما يتجاوبُ فيها من أصداًٍ مختلفة. وحينَ يمضي التفكيرُ الشعريُّ في اتجاهٍ واحدٍ نجدُ أنفسنا إزاء شعورٍ لا نُقبلُ عليه بحماسةٍ وإن كنا كذلك لا نرفضه. وبهذه المناسبة أحبُّ أن أقرّرَ أنَّ قدرًا لا بأسَ به من شعرائنا الجدد أنفسهم لا يعونُ هذه الحقيقة، وأننا نقرأ قصائدهم ثمَّ إذا نحنُ سُئلنا عنها قلنا لا نجدُ فيها شيئاً. والسبب في هذا راجعٌ إلى أنهم لا يتعمقون في تجاربهم، أعني لا يرونَ الأبعادَ المختلفة للتجربة التي يُعبّرون عنها، فإذا هم يتحرّكون في اتجاهٍ واحد، فلا يقولون عندئذٍ إلا ما قيلَ من قبل، أو ما يمكنُ أن يُقالَ بلا معاناةٍ شعرية، وإن صيغَ في قالبٍ شعريّ.

✓ إنهم - بعبارة موجزة - يخفقون في إثارتنا، لأنهم ينسون أننا في عصرٍ لم تُعدِ السطوحُ الملساء فيه تستثيرنا لكثرة ما استشارتنا من قبل. لم تعدِ الأنوارُ وحدها تُبهرنا، ولم يعدِ الظلامُ وحده يُخيفنا، ولكن حينَ يجتمعُ النورُ والظلامُ يكونُ البهر ويكُونُ الخوف.

✓ ولنقف الآن عند الجزء الأول من الفقرة الثانية في قصيدة ((حلم ليلة فارغة)) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لتمثل صورة من صور الحوار الداخلي الذي يُكسب الموقف المُعبّر عنه قيمةً دراميةً تنجح في إثارتنا. يقول:

بالأمس طائر الغرام زارني

جناحه أخضر

أليس حقاً ما أقول؟

جناحه أخضر

وبالندى جناحه مبلول

أليس حقاً ما أقول؟؟

هنا وقف

دار على منازل الحيّ، ودار وانعطف

تابعتّه، كان فؤادي يرتجف

حتى وقف

✓ في هذه المقطوعة يتساءل الشاعر مرتين من خلال حديثه عن زيارة طائر الغرام بقوله: ((أليس حقاً ما أقول؟؟)). وكان في وسع الشاعر أن يمضي في تصوير طائر الغرام وزيارته له دون أن يتساءل مرتين هذا التساؤل.

✓ ولو أننا حذفنا الآن هذين السطرين من المقطوعة لما حدث في السياق شيء، ولا استقام الكلام. ولكن هذا ما يبدو لنا للوهلة الأولى، لأننا في هذه الحالة نكون قد نقلنا المقطوعة إلى حالة ((التسطيح)) و((الاستواء)). وسيستقيم الكلام حقاً، ولكنه سيحرّكنا في اتجاه واحد، شأن كثير من الشعر الذي نقرأ. ولكن الشاعر المخلص لتجربته لم يشأ أن يخلص لكل صوت استمع إليه، وإن يكن هذا الصوت صوته الداخلي الذي لا يسمعه غيره.

✓ إنَّ حديثَ الشاعرِ هنا عن ((زيارة الطَّائرِ ذي الجناحِ الأخضرِ المبلَّلِ بالندى)) قد جعله هو نفسه يضحكُ في داخله، يضحكُ من هذه الرُّؤية الساذجةِ التي قد تثيرُ كذلك ضحكَ الآخرين أو تجعلهم على الأقلَّ يتهاونون في أمره ويستقبلون كلامه بفتور. وكأنَّ صوتاً من داخله انطلقَ يقولُ له: ((أو تزيِّفُ الرُّوى أنتَ كذلك؟؟)). صوتٌ لم نسمعه نحن ولكنَّ الشاعرَ نفسه سمعه صارخاً في أذنيه، ولم يكن في وسعه أن يسكَّت عنه، بل كان عليه أن يُجاوره حتى يُقنعه بأنَّ الرؤية الساذجة حقيقيَّة وليست مزيفة.

ومن ثمَّ سمعناه يقولُ: أليسَ حقاً ما أقول؟، وكأنَّه بذلك يُترجمُ الصوتَ الداخليَّ المعترضَ قائلاً: ((لم يكن جناحه أخضر))، أي أنَّ الشاعرَ غيرُ صادقٍ في يُزخرفُ من ألوان. وعندئذٍ نجدُ الشاعرَ يعودُ ليؤكدُ صدقَ الرؤية بتكراره لنفس الجملة: ((جناحه أخضر)).

✓ وما يلبثُ الموقفُ أن يتكرَّرَ عندما يجترئُ الشاعرُ على إضافةٍ مزيدٍ من الصفاتِ لجناحِ الطائرِ. وكأنَّه يريدُ أن يقولَ: ((لم يكن جناحه أخضر فحسب، بل كان مبللاً بالندى، عندئذٍ ينطلقُ الصوتُ الداخليُّ مرةً أخرى مُعترضاً على هذا التَّمادي في تأكيدِ الرؤية الأولى بإضافةٍ عنصرٍ جديدٍ (الندى الذي يبللُ جناحَ الطائرِ)، ويُترجمُ الشاعرُ هذا الاعتراضَ الداخليَّ حينَ يكرِّرُ سؤاله الاستنكاريَّ: ((أليسَ حقاً ما أقول؟؟)).

✓ وعلى هذا النحو استطاعَ الشاعرُ أن يؤكدَ لنا جديَّةَ التجربة وصدقها بما اصطنعه مع نفسه من حوار. ومع أنَّنا لم نسمع إلا طرفاً واحداً من طرفي الحوار، يتمثلُ في الصوتِ الخارجيّ للشاعرِ نفسه، إلا أنَّنا كنا بحيثُ نستنبطُ في يسرٍ ما يقوله الصوتُ الآخر، الصوتُ الذي لم نسمعه.

✓ إنَّ صوتَ الشاعرِ قد استطاعَ أن يحركنا ذهنياً ونفسياً في الاتجاهِ المقابل، فإذا يه يستثيرُ الصوتَ الداخليَّ المضمَّرَ في نفوسنا، الذي كان قد بدأ يتحرَّكُ عندما أخذَ يُحدِّثنا عن زيارةِ الطَّائرِ ذي الجناحِ الأخضرِ له. لقد دارَ بخلدِه هو كذلك نفسُ الشيءِ الذي كان قد بدأ يدورُ بخلدنا، وكان رائعاً منه أنَّه وحدَ بينَ هذا الذي دارَ في خلدنا والذي دارَ في خلدِه، في سرِّيَّة وخفاء عجيبين، وذلك حينَ

تساءل: أليس حقاً ما أقول؟، وهو بصياغته للسؤال على هذا النحو لم يشأ أن يجرحنا بكشفه الصريح عما كان قد أخذ يُساورنا من شكٍّ إزاء حديثه الأول، ولو شاء ذلك لتساءل في صراحة: (أتقولون إنه ليس حقاً ما أقول؟) ولكنه صاغ السؤال على النحو الذي صاغه به دون أن يُقحمنا صراحةً في الموقف الذي كان قد أقحمنا فيه سريةً وخفاءً، ومن ثم لم يبدُ السؤال موجهاً من أحد سوى الشاعر نفسه، سوى صوته الداخلي.

✓ هذا الحوار الداخلي قد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى من الواقعة بالإخبار عنها، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيراً وإقناعاً. إنك لا تقرأ هذه الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع إليه.

✓ وفي وسع القارئ الآن أن يتأمل في العوامل الخفية التي تجعله مشدوداً إلى كثير من قصائد الشعر الجديد، متعاطفاً معه؛ فسوف يجد أسلوب الحوار الداخلي من أهم العوامل.

✓ أما أسلوب الحوار فيقوم أساساً على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين. ومألوف في الشعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذي يرويهِ الشاعر في قصيدته فيحكى به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم). هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته.

✓ أقول إن الشاعر القديم كان ((يروى)) الحوار، وذلك بطريقة: ((فقلت..، فقلت لها..))، وهو حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي.

✓ وحين التفت الشاعر المعاصر إلى هذه الإمكانية التعبيرية، أعني استخدام أسلوب الحوار في القصيدة الغنائية، لم ينتقل فجأةً إلى الشكل الدرامي الصّرف للحوار، أي لم يستغن تماماً عن أسلوب رواية الحوار، وإن لم يتكى عليه كل الاتكاء، شأن الشاعر القديم. وشيئاً فشيئاً اختفت طريقة حكاية القول، وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي.



✓ ونودُ الآن أن نستوضحَ الضرورةَ الفنيَّةَ التي دَعَتِ الشاعِرَ إلى استخدامِ هذا الأسلوبِ وتطويرِه في القصيدة. والواقعُ أنَّ شغفَ الشاعِرِ بالتفكيرِ والنظرِ الدرامي، ثمَّ رغبتهُ في الإخلاصِ للتجربة، وحرصهُ على تجسيِمها، ربَّما كانت أهمَّ العواملِ التي دفعتِ الشاعِرَ المعاصرَ إلى استخدامِ هذا الأسلوبِ. فقد ثبتَ له أنَّ التجربةَ ليستْ إلا ثمرةً للتفاعلِ بينه وبين العالمِ الخارجي. وفي هذا العالمِ الخارجيِّ شخوصٌ أخرى لها ذواتها الخاصَّة. وما دامَ من شأنِ هذه الشُخوصِ أن تنطقَ وتعبِّرَ عن ذواتها فليُتَّح لها الشاعِرُ فرصةَ الكلامِ والتعبيرِ. وطبيعيُّ أنَّه من الممكنِ استخلاصَ نتيجة - أيَّ نتيجة - لما قد يدورُ بين الشُخوصِ المختلفين من حوار، وأنَّه في وسعِ الشاعِر أن يصلَ بنا إلى هذه النتيجةِ مباشرةً، لكنَّ المشهدَ نفسَه، الذي تنوعُ فيه الأصواتُ تبعاً لتنوعِ الشخوصِ المشتركين فيه، يكونُ أدلَّ وأكثرَ حيويَّةً وتأثيراً، حتَّى عندما لا تتكشفُ لنا دلالتُه في وضوح.

فمن خلالِ التجاذبِ والتلاقي والتنافرِ بين الأصواتِ المتحاورة، تتضحُ لنا أبعادُ الموقفِ، وتنطبعُ في نفوسنا صورتهُ. وهذا هو سرُّ التأثيرِ المتزايد لهذا الأسلوبِ حين يُستخدمُ في القصيدة.

✓ وطبيعيُّ أنَّ القصيدةَ لن تكونَ من أوَّلها إلى آخرها حواراً، وإنَّما يستغلُّ الشاعِرُ أسلوبَ الحوارِ في جزءٍ أو أجزاءٍ منها، يُدركُ هو بحاسته الدراميّة أنَّ الانتقالَ فيها من صوتهِ التقريريّ إلى أصواتِ المشهدِ أنسب، وأنَّه يوفِّرُ للقصيدةِ في مجملها حيويَّةً أكثر.

انتهت المحاضرة...

قسم

التحليل

## قهيدة (( النجوى )) للشاعر "محمد مهدي الجواهري":

يقول الجواهري:

يَقُولُونَ: لَيْلٌ عَلَيْنَا أَنَاخَ  
 وَإِنَّا نَسِينَا عِنَاءَ الْقُلُوبِ  
 وَإِنَّ لَيْسَ فِي الْكَوْنِ مِنْ رَحْمَةٍ  
 فليتَ عيوننا سُهاداً درتْ  
 سألناكم عن مَثَارِ السِّدِيمِ  
 فَإِنَّ مَعَامِلَكُمْ وَالْبَخَارِ  
 أرى أُمَّمًا هَيَّ وَالْمَالِكِينَ  
 نَظَنُّهُمْ خُلِقُوا لِلْغَلَابِ  
 وَعَضُرُّ تَنَاهَضَ فِيهِ الْجَاهِدُ  
 أَلَا هِزَّةٌ تَسْتثيرُ الشُّعُوبَ  
 أَلَا قَبَسًا مِنْ شُعَاعِ الْكَلِيمِ  
 خَلِيلِيَّ أَيْنَ نُبُوغُ الْعِرَاقِ  
 أَذَاكَ الَّذِي خَلَّفَ الذَّاهِبُونَ  
 أَغْيَرَ الْمَطَامِعِ لَا تَعْرِفُونَ  
 نَهَارٌ عَلَى الْغَرْبِ يُغْشي العيونَا  
 لِأَنَّ هَذَا الدُّجَى هَادئُونَا  
 يُوَاسِي بِهَا مَعشَرَ آخِرُونَا  
 بَأَنَّا - كَعَادَتِنَا - راقِدُونَا  
 فَعَنْ حُرْقِ الهِمِّ لَا تَسْأَلُونَا  
 وَقَلْبِي وَزَفْرَتَهُ مُسْتَوُونَا  
 مَتَاعٌ أُعِدَّ لِمن يَأْكُلُونَا  
 وَإِنَّا خُلِقْنَا لِأَن يَغْلِبُونَا  
 عَجِيبٌ بِهِ يَجْمُدُ النَّاهِضُونَا  
 فَقَدْ يُدْرِكُ الهِزَّةَ الثَّائِرُونَا  
 تُعِيدُ عَلَى الشَّرْقِ يَا "طُورَ سِينَا"  
 وَأَيْنَ ذُووِ حَكْمِهِ النَّابِغُونَا  
 كَهَذَا الَّذِي تَرَكَ الْوَارِثُونَا  
 وَغَيْرَ الهَيَاكِلِ لَا تَعْبُدُونَا

رَفِينًا وَقَدْ حَلَّقَ الْمُعْتَلُونَ      وَزَحْفًا وَقَدْ أَبْعَدَ الرَّاكِضُونَ  
وَلَسْنَا وَقَدْ أَعْجَزْتَنَا الْحَيَاةَ      عَنِ الْمَوْتِ فِي نَيْلِهَا عَاجِزِينَ

\*\*\*\*\*

وإن أنس لا أنسى حول الفرات  
نسبياً يلاطف هادي النمر  
وساكن جوى يعيد الأثير  
ونوراً كسأسدفات الأثير  
إذا ما اعتلى البدر خيط الرمال  
سلاّم على أنفسي رفرفت  
خليلي حتى وعود الجبال  
ولي مضغة بين عوج الضلوع  
فديت المني أمها روحة  
رفاق ترى أن ميل الغصون  
وإن من الشعر وهو الخيال  
خليلي إن أذكأر الصبأ  
هلموا رفاقي فهذا الضياء  
أين أيها البدر كيف النجاة  
وكيف استحال صفاء الربيع  
وكيف اختفائي تحت الظلال

مناظر تصبي الحليم الرزينا  
كما حرّك الورق اللاعبونا  
كما الحب شأ شجياً حزينا  
جمالاً يعيد التصابي جنونا  
تخيّلها الطرف عقداً ثميناً  
من الحب هام بها المغرمونا  
تميح الصبابة لي والحيننا  
تحاول أن تجعل فوق دوننا  
مروج يعيش بها الشاعرونا  
إذا ما الصبح جعل في الروض هونا  
عروشاً وأنهم المالكونا  
يميح من عيشنا مانسينا  
سينشر أعمالنا إن طويننا  
وأين اقتنصنا وأين رميننا  
هموماً تصاحبنا ما بقيننا  
زمان صباي مع اللاعبينا

وكيفَ إذا البدرُ حيّا الوهاد  
نسيرُ على خُطواتِ الشُّعاع  
وكيفَ السَّلامُ عقيبَ الصَّدام  
أعيدُوا طفولتي إنَّها

تخيفُ لطلعتِه أجمعوننا  
كأنَّنا إلى غايَةٍ سائروننا  
وكيفَ التَّمازجُ ماءً وطِيننا  
تُعيدُ النَّزاهةَ لي واليقِيننا

\*\*\*\*\*

وليلٍ أراني ديبَ السَّنا  
وقد ذهبَ الليلُ إلا ذمَّأً  
وآذن بالصَّبحِ صوتُ الهزار  
صداحُ هو الشعرُ زاهي البَيان  
وكم هاجَ في شدوه الأعجميِّ  
يهبُّ على نسَماتِ الصَّباح  
خليليَّ روحَ الحياةِ النَّسيم

بِه كيفَ تخيّا أمانِ بَلِيننا  
كَمَا رَدَّدَ النَّفسَ الجارضوننا  
كَمَا هيجَ النَّغمَ العازفوننا  
يُكذِّبُ ما زخرفَ المدَّعوننا  
خواطرَ أعجزتِ المُفصِّحِيننا  
إذا ما استهانَ بها الرَّاقدوننا  
فلولا انتشاقُ الصِّبا ما حيننا

\*\*\*\*\*

ويوم تضاحك فيه الرِّبيع  
تمشي على الروضِ روحُ الإله  
حدائقُ حطَّ عليها الجمال  
كانَ جلالَ الهوى شفَّها

وحيتُ وروداً لرُبى المُجتلِيننا  
فَمالَ وملنَّ له ساجديننا  
قصائدُ أعجزتِ النَّاطمِيننا  
ففاضتُ دموعاً وسالتُ عيوننا

\*\*\*\*\*

وساقية بات قلبُ الدُّجى  
يُعيدُ عليها الصَّدى والأيننا

فلا عَذْبَ الْوَرْدِ لِلشَّارِبِينَا  
مَطَارِفَ يَعِيَا بِهَا الْمَبْدِعُونَا  
تَجَمَّعَ فِيهَا فَنُونَا فَنُونَا  
هَنِيئًا لَكُمْ أَيُّهَا الْخَالِدُونَا  
وَلَا الرُّوحَ ذَلَّلَهَا الطَّامِعُونَا  
إِذَا مَا اسْتَبَدَّ بِهَا الْمَالِكُونَا  
قَصُورٌ أَنْفَ بِهَا الْمَتْرَفُونَا  
سَتَعْلَمُ أَيُّهَا الْخَاسِرُونَا  
فَإِنْ شِئْتَ فَوْقًا وَإِنْ شِئْتَ دُونَا  
وَيَفِيدي ذُو الْجَشَعِ الْقَانِعُونَا

جَرَتْ وَجَرَيْنَ دَمُوعَ الْغَرَامِ  
عَلَيْهَا رِيَاضُ كَسَاهَا الرَّبِيعِ  
أَحَبُّ الْحَقُولِ لِأَنَّ الْجَاهَالَ  
فِيَا سَاكِنِي فَجَوَاتِ الْبَطَاحِ  
نَعِيمًا فَلَا الرِّيحُ خَاوِي الْمَهَبِّ  
خَلِيلِيَّ أَفَّ لِهَذَا الْمَرْجُوحِ  
وَلَيْتَ الْفِدَاءَ لِكُفُوحِ الْفَقِيرِ  
إِذَا مَا اسْتَدَارَتْ خَطُوبُ الزَّمَانِ  
فَإِنَّ الْهَبُوطَ بِقَدْرِ الصُّعُودِ  
مَنْ فِي الْبَسِيطَةِ يُفِيدُ الْبَسِيطِ

\*\*\*\*\*

بِأَنَّا لِأَجْلِهِمْ سَاهِرُونَ  
زَفِيرُ الْأَحْبَابِ لَوْ تَعْلَمُونَا  
فَلَيْسَ مِنَ الْعَدْلِ أَنْ تُوحِّدُونَا  
وَرِاقَ لَكُمْ وَرْدُهُ فَاذْكُرُونَا  
بِأَنَّا بَلِيلِ الْعَمَى خَابِطُونَا  
نَقَائِصُ أَعْوَزَهَا الْمُصْلِحُونَا  
فَغَيْرَ الَّذِي وَجَدُوا لَنْ يَكُونَا

أَلَا هَلْ أَتَى نَوْمًا فِي الْعِرَاقِ  
أَحْبَبْنَا إِنْ هَمَسَ الْبَحَارِ  
أَصْبَحُوا وَلَوْ لَاهْتِزَّازِ الْقُلُوبِ  
إِذَا مَا وَرَدْتُمْ نَمِيرَ الْحَيَاةِ  
وَإِنْ لَاحَ صُبْحٌ لَكُمْ فَاذْكُرُوا  
وَأَنَّ عُضَالَاتِ هَذَا الْمَحِيطِ  
هِيَ كِلْ أَخْنَى عَلَيْهَا الْجَمُودِ

انتهت المحاضرة ..

تحليل قصيدة "النجوى" للشاعر "مدحه مدهي الجواهري":  
نص شعري عربي كلاسيكي:

✓ إن النص الشعري يُشكّل رسالةً بين المرسل (منتج النص)، والمتلقي (قارئ النص)، ولا بدّ من أن يحمل النصّ دلالتين:

الأولى: سطحيّة ويكون تلقّيها مباشراً، وقريباً من الفهم.

الثانية: عميقة وتكون غير مباشرة، وهنا تتعدّد دلالات النصّ، فيوحي ويُشير ويدلُّ، ويحتاج إلى قراءة متأنّية وواعية وامتلاك حدودٍ لا بأس بها من المعرفة للمساعدة في الدخول إلى عالم النصّ الشعري واستقراء مكنوناته.

✓ وبما أنّ الشعرَ يختلفُ عن النثر، فهذا قائمٌ على اللغة والوزن والأسلوب والصورة الشعرية التي يخالطها الخيال، بل إنّها يسمو بها إلى عوالم كثيرة في وجدانيّات الذات الإنسانيّة الشاعرة، وما يميّز الشعرَ بذلك هو الشعريّة.

✓ وقبل البدء في تحليل النصّ الشعري (النجوى) لا بدّ لنا من الوقوف عند مصطلحين مهمّين:

الأول: مصطلح الشعريّة: ((قواعد تستنبط من الشعر نفسه، ومفهوم الشعر متبدّل في موضوعاته وحجمه وشكله وأجناسه عند الأمم بتغيّر الظروف والمعطيات المختلفة)).

فمثلاً الشعريّة عند أرسطو (محاكاة) أي هي اتّباعٌ وتقليدٌ للشعر اليوناني.

أما المصطلح الثاني: فهو مصطلح الكلاسيكيّة كون النصّ الشعري (النجوى) ينتمي إليها: ((هي

المبادئ أو الأساليب الملتزمة في آداب الإغريق والرومان أو فنونها واتّباع المعايير التقليديّة "البساطة

– الاعتدال – تناسب الأجزاء" المعترف بها في كلّ زمانٍ ومكان)). هذا ما ورد في معجم

المصطلحات الأدبيّة.

✓ والنص الشعري الكلاسيكي تكمن شعريته في المحاكاة والاتباع، وهو يجسد مرحلة الشعر الكلاسيكي في أطوار الشعر العربي الحديث، فنجد أتباعاً لتقاليد القصيدة العربية القديمة في لغتها وأسلوبها وصورها وأوزانها أو وزنها، وأصبح الشعر العربي الكلاسيكي يتميز بـ:

١. استيحاء التراث ومحاكاة نماذجه من حيث المعاني والصور والأخيلة ونهج القصيدة والأسلوب والموسيقا.

٢. البعد عن اللين والضعف في صياغة التركيب واللغة.

٣. إيقاع عالي النبرة يصلح للإنشاد في المحافل العامة.

✓ وبذلك استطاع شعراء الاتجاه الكلاسيكي في الشعر العربي الحديث محاكاة النماذج الشعرية العربية القديمة بما يمتلكونه من قريحة شعرية تُعلي في رفعة الشعر.

**النص الشعري (النجوى) للشاعر محمد مهدي الجواهري:**

✓ يتسم شعر الجواهري بالانفعال الشعري الصادق، والعاطفة الملتهبة والحياسة، ويزدحم فنياً بالصور والموسيقا الصاخبة التي تُرافق الانفعال الشعري، على الرغم من أنه يتعسف في صف العبارة الشعرية في ألفاظها وتراكيبها في بعض الأحيان، أما من حيث البناء الشعري فيضاهي نماذج الفحول من الشعراء العباسيين، وله شعرٌ في المناسبات.

✓ ومن خلال استكناه متن النص الشعري (النجوى) ستكون لنا وقفة عند الشعر العربي الكلاسيكي الحديث، وسندرسه وفق خطة قرائية تتوزع على محورين رئيسيين:

الأول: الأفقي، وتنقسم فيه الدراسة إلى ثلاثة مستويات (الإيقاعي، والمعجمي، والتركيب).



والثاني: المحور العمودي، وتنقسم فيه الدراسة إلى خمسة عنوانات، وفق قراءته وهي: (المستوى الدلالي للنص "البنية العميقة"، مقولة النص، الشكل الطباعي، الزمن والدلالة، الفضاء والدلالة)، وبهذا نكون قد سعيينا في لحظة دراسية أكاديمية من تفكيك النص وإعادة التركيب.

## أولاً- المحور الأفقي:

### ١. المستوى الإيقاعي:

✓ النفس الشعري في النص متوثب في حركة إيقاعية تُغلّفه فتصبح هيكلًا إيقاعياً له، باعتقاد الشاعر تفعيلات البحر المتقارب، لكي تلائم الموسيقى الصاخبة الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر بانفعال شعري ينم عن إحساسه بالعالم الخارجي، والموضوع واضح ومباشر إذ نرى انفعال الشاعر يصب على مقارنة بين شرقٍ خامدٍ وغربٍ متطورٍ، وبين طبيعة البيئة الشرقية العربية ويخصّها هنا بالعراق، وفي متن القصيدة دلالات واضحة من خلالها طلب من الشاعر وحض على نهضة مستويات العصر جميعها (العلمية - التكنولوجية - الاجتماعية)، ومحاولة الوعي وشحن الهمم.

✓ وهذا الموضوع كافٍ لتكون التفعيلات التي تكون البيئة الإيقاعية متسارعة، فجاءت متساوقةً، (والتساوق في التفعيلات المتكررة في البيت الواحد يؤدي إلى التقارب بين الدلالات، وهو يقدم دلالة رتيبة، وتشكل البنية السطحية للنص وتخفي في إيقاعيتها توترًا نفسيًا وتبين ذلك أحياناً كثيرة).

✓ وتبرز القيمة التعبيرية للصوت، فتتمثل أحياناً من خلال التكرار، والتكرار إيقاعٌ يُجِلُّ إلى استمرارية الدفقة الشعورية، ويوحى أحياناً باكتمال المشهد الشعري للشاعر وتعدّد أوجهه، وأحياناً يتمتع التكرار بخاصية جمالية حين يرفد القصيدة بصورٍ شعريّة جديدة. وهو أسلوبٌ قد يتضمّن إمكانات تعبيرية ترفد المعنى، وأحياناً يمكن أن يُصيب القصيدة بالملل ويصبح حشواً فقط، ويسهم التكرار في (خلق نصّ إيقاعيّ يتردّد صداه في النصّ الشعري ويتجاوب مع عناصر الإيقاع الأخرى، مشكلاً بذلك إحدى ضرورات التلاحم العضوي في النصّ.. مما يضيف حالة من التشكيل الإيقاعي المتسّم بالحيوية والتنوع).

✓ وتأتي بنية التكرار في النصّ الشعري متماثلة صوتياً ومتقاربة بوساطة تعادل التراكيب النحويّة وترتيبها، ومن ذلك:

□ (ليل علينا أناخ - نهاراً على الغرب يغشي)

□ (أغير المطامع لا تعرفون

وغير الهياكل لا تعبدون)

• التكرار الحاصل في الأبيات:

وكيف استحال صفاء الربيع

وكيف اختفائي تحت الظلال

وكيف إذا البدر حياً الوهاد

وكيف السلام عقيب الصدام

وكيف التهاجر ماء وطنينا

(خليل).

✓ وهذه التراكيب تدلُّ على التوكيد، وعلى توائب الإيقاع ممّا يؤدّي إلى موسيقا صاحبة متتابعة تُخالطها خاصيّة التردد الشعري، وهو من السمات الشعريّة، صحيح أنّ التكرار في النصّ الكلاسيكي أحياناً يُعدُّ حشواً كما نجد في هذا النصّ من تتابع الإشارات، لكن التكرار في ذاته هنا يحمل دلالات وهذه الدلالات تحقّق الانسجام في الدفقة الشعوريّة، فهي تكشف رؤية الشاعر ونظرته تجاه العالم العربي ولاسيما أنّ هذه الرؤية تنطوي على الصدق والشفافية في عرض الموضوع الشعري.

✓ أما القافية فهي متكرّرة وهي بذلك تُرسم كما رُسمت في تقاليد القصيدة العربية القديمة، وكذلك حرف الروي (النون المشبعة) وهي هنا أيضاً فيها اتّباع ومحافظة وحرص على تبني الإطار الشعريّ القديم.

والنون في النصّ الشعري تُشعُّ بطريقةٍ تنمُّ عن حمل مشاعر الألم التي يُوحى بها حرف النون بالانبثاق والخروج، فحرف النون هو من (الحروف الشعوريّة مهموسٌ رخوٌ، وهو أصلحٌ للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، ويوحى بالأناقة والرقة وبالانبثاق ويدلُّ على الاهتزاز، والاضطراب وتكرار الحركة).

والنون هنا هي نون (النحن) وهو ضمير الجماعة، وهو يُمثّل حالة انتماء الشاعر إلى العالم العربي، فهذا الضمير (يكشف عن حقيقة ديناميّة ليست مجرد أنواتٍ مستقلة لكنها كلّ واحد)، وينقل الحالة الشعوريّة التي يختزنها الشاعر بين جنباتٍ ذاته، باعثاً على الأمل والإشراق تارةً، وهائجاً وصارخاً تارةً أخرى، وهو هنا الذوبان في (النحن) التي تُشير إلى شعورٍ بالانهزام المبطن بالحضّ على النهضة والتقدّم.

## ٢. المستوى المعجمي:

✓ يُسهّم المعجمُ الفنّي للنصّ الشعري في استنطاق الدالّ، والوصول إلى المدلولات الشعريّة، والألفاظ في النصّ علامات، والعلامة اللغويّة وحدة أساسيّة في بنية الخطاب الشعري.

✓ ويُقصدُ بالمستوى المعجمي: ((مجموعةُ الشفرات والإشارات والعلامات اللغويّة التي تُشكّلُ بنية نصٍّ ما تشكيلاً جديداً من خلال سياقٍ يشحنُ هذه الألفاظ المعجميّة بمجموعة من الدلالات السياقيّة التي يتفرّدُ بها النصّ الشعري، وهي التي تُشكّلُ الحقول الدلاليّة التي تُعدُّ البنى الصغرى لبنية النصّ الكبرى)).

✓ يتألّف هذا النص من خمسة وستين بيتاً، تتوزّع ألفاظه كالاتي:

○ الأسماء ٢٦٨ اسماً، ومنها ٥٦ نكرة، و ٢١٢ معرفة.

○ والأفعال ١١٤ فعلاً، منها ٦٠ فعلاً ماضياً، و ٤٧ فعلاً مضارعاً، و ٥ فعل أمر.

✓ وهذا يعني هيمنة الأسماء على الأفعال، والمعرفة على النكرة، والأفعال الماضية تُهيمنُ على المضارعة وعلى أفعال الأمر، وذلك ليؤكد بكلامه على الشرق العربي أنه يتمتع بخواص تميزه من الغرب الصناعي.

✓ ومن خلال المستوى المعجمي يمكننا أن نغوص في عمق النص، فنراه في القصيدة يتوزع على عدّة محاور:

• المحور الأول: نرى شرقاً وغرباً، وبينهما فروق تتجسّد في المعنى والمبنى، أي بين عالمين أصبحا متناقضين:

الغرب: ويشكّله الحقل الدلالي: (نهار، الغرب، معاملكم، عصر).

الشرق: (ليل، أناخ، عناء القوب، الدجى، رحمة، عيوناً سهاداً، زفرة، الجهاد، طور سيناء، شعاع الكليم، العراق، النابغون، المطامع).

فحصل على ثنائية (الغرب / الشرق)، ولكن يدلّ المستوى المعجمي للشرق على الهيمنة الكامنة وراء الكلمات هيمنة الشرق على الغرب من خلال إرادة الشاعر في نشر الوعي وإدراك العصر فلا يمكن أن نعيش في جمود، وهو هنا يؤكد بكلمة (يقولون) الزعم الذي يتفرّع إلى محاولة قتل الهمم والبقاء في عصر الجهاد، وإلى محاولة الشاعر بتدارك ذلك الزعم عن طريق شحذ الهمم (ألا هزّة - ألا قَبساً) فالشرق أرض ومهدّ ديانات سماوية وحضارات، ويخصّ العراق بالذكر. ف (ألا) الافتتاحية تُفيدُ التنبية والتحريض على التقدّم وعدم الثبات والتغيير.

• المحور الثاني: وهو محور وصف طبيعة الشرق العربي وفيه تتوزع الكلمات الدالة على قسمين: الطبيعة والاستفهام الإنكاري الحاصل من تكرير (كيف)، وهو يدلّ على تبدل أوضاع وتحول في بنية هذا الشرق.

أمّا الحقل الدلالي للطبيعة فهو (الفرات - مناظر - النمير - الجوّ - البدر - الرمال - وعور الجبال - مروج - الغصون - الصبح - الروض - الضياء - البدر - الربيع - الشعاع - ماء - طين) تدخلنا

كلماتُ هذا الحقلِ الدلالي في جوٍّ يعجُّ بمشاعر الحنين إلى التصابي مع الرفاق، وإعادة الذكريات الجميلة في ظلِّ مشهدٍ يتَّسم بالحويّة والحركة مع وصفٍ جميلٍ للطبيعة، ونرى هنا المحافظة على تقليد الوصف واتباعه في القصيدة العربية القديمة، وأمّا الحقل الدلالي للمتغيّرات فقد احتوى (نسينا - استحال - هموم - اختفائي - الصدام)، وهنا علاقات استبدالية بين القبل والبعء.

ولا يمكننا أن ننسى الطفولة التي يطلبها الشاعر، فالطفولة زمنُ البداية والفترة، زمنٌ لا يمكن الإمساك به، فهو مُنتهٍ لا عودة إليه، أمّا العودة التي يُريدها الشاعر فمقصده يكمن في إعادة تكوين فكر الإنسان وعقله المتمثّلين في (اليقين).

• المحور الثالث: يُجسِّده المقطع الثالث وهو محورٌ وصفي، وقد نرى موضوعاً يقتحم النصّ الشعري موضوع صياغة الشعر، والحالة الشعريّة، ويداخله وعيٌّ وإدراكٌ لما يفعله الغربي - أو الأعجمي مع اختلاف بسيط في الدلالة على غير العربي، فما يفعله قد يُغيّب ماضينا وحاضرنا وأفعالنا، وهنا تأتي الحكمة: ويمثله الحقل الدلالي: (أمان - ليل - النفس - آذان - الهزار - النعم - صداح - الشعر - المدّعون - الأعجمي - الخواطر - يهّب - استهان - الراقدون).

• المحور الرابع: ويدلُّ معجمه على استكمالٍ للمشهد الشعري الطبيعي في وصفٍ بديعٍ مُنمّق تشوبه المسحة الجمالية في صنع الصورة الشعريّة.

• المحور الخامس: تجتمع فيه عناصر الطبيعة، ولكنها تتجانس في حزنٍ وظلامٍ أرخاهما الشاعرُ عليها، فالُدجى أعادَ الأنين للساقية، وأفّ للمالكين المستبدّين بالطبيعة، ونرى الحقل الدلالي (الريح / الروح) (الكوخ / القصور) (خطوب الزمان) - (الهبوط الصعود) - (فوق - دون)، (يُفيد / يفدي) فهذه الكلمات تشمل كلاماً على هيئة الحكمة، ومفادها خطوب الزمان تعلي وتخفض.

• المحور السادس: وفيه تكرارٌ للموضوع وحسنٌ تخلُّص قام به الشاعر، فلا بدّ من التغيير، ودائماً صيغة الخطاب تتجه نحو الآخر (الهُمَّ) وفيه حثٌّ على النهضة.

✓ وهذه المحاورُ الدلاليّة تتجانسُ على الرّغم من أنّها منفصلة متّصلة، وتطغى على هذه القصيدة المفرداتُ المألوفة بصيغٍ تركيبية مألوفة، وجميلة المعنى، بعيدة عن الغموض والقبح الجمالي، وهذا نجدهُ في معجم القصيدة العربيّة القديمة.

### ٣. المستوى التركيبي:

✓ لاحظنا من خلالِ البنية الإيقاعيّة والبنية اللغويّة أن النصّ الشعريّ يحملُ عاطفة شاعره الصادقة المشوبة بالألم والأمل، بالفرح والحزن، بالانفعال بما يجري حوله، ونرى الذاتَ الشاعرَ منصهرةً في (ال نحن)، ونموذجها العام هو محيطه، فنراها موجودةً في الخارج تنفعل بالواقع وما يحدث فيه، فيبقى المكان أسيرَ المكانِ الخارجي، والزمانُ يبقى أيضاً خارجياً، والفكرةُ عائمة تدورُ في ظلِّ حُلْمٍ ذاتيٍّ تحوّل إلى حُلْمٍ يخصّ الإنسانَ العربي، فنرى الداخل ينصهر في الخارج ويصبحان عالماً واحداً في ظلِّ إنسانيّة الشاعر في إطارها العام.

✓ ويمكننا أن نقسمَ البناءَ النصّي للنصّ الشعري وفق المستوى التركيبي إلى قسمين (الأول التركيب النحوي وسنقف عنده سريعاً، والثاني التركيب البلاغي).

الأول: التركيب النحوي، نرى التراكيبَ النحويّة في صياغتها بعيدةً عن التعقيد والانزياحات، والجملة تدورُ في إطارِ الجملة العربيّة القديمة، تجري على مجراها، بسيطة في تلقّيها قليلة التقديم والتأخير، والنعوت والصفات من مثل (وهو كثيرٌ في النصّ):

(يقولون: ليلٌ علينا أناخ - نسينا عناء القلوب - فليت عيوناً سهاداً درت - وعصرٌ تناهض فيه الجهاد - ألا هزةً - سلامٌ على أنفسٍ - تهيج الصباة...).

الثاني: التركيب البلاغي، يتّصفُ النصُّ بالصورِ الشعريّة، حيث نرى فيه حشداً كبيراً من الصور المتناغمة في السياق الشعري.

✓ إنّ الصورة الشعريّة من وجهة النظر التقليديّة - صياغة العمل الشعري أو تركيبه، (العملية الإبداعية)، فقد كان الشاعر يُمخّض المعنى في نفسه نثراً، ثم يبيّن عليه العمل بأن يُلبسه ألفاظاً أخرى، ويضع له القوافي الموافقة، والوزن اللائق والصورة المناسبة، ويظلّ يحذف ويضيف، يسقط ويزيد حتى يفرغ من العملية.

✓ وهذا يعني أنّ الشاعر الكلاسيكي ينهج في قصيدته نهجاً يتجسّد ببناء عمله على فكرة، ثم يبدأ بتزيين تلك الفكرة ليقدّمها في إطارٍ فنيٍّ للمتلقّي، وهو يتمثّل عمود الشعر القديم إذ لم يكن يسمح بقيام فكرة في القصيدة، وإنّما كان يتطلّب سلسلة من الأفكار أو الموضوعات، وهذا ما رأيناه في النصّ الشعري (النجوى) من خلال المحاور المتعدّدة والأفكار والموضوعات.

✓ والصورة الشعريّة هنا:

- يستعمل الشاعرُ الصورَ بشكلٍ زائد وغير مستمر تبعاً لوظائف.
- تُشكّل مجموعة من الأفكار والصور رغم انفصالها (العمل ككل).
- وتحمل القصيدة عدّة أفكارٍ أرادها الشاعر أن تصلّ عن طريق الصورة الفنيّة.
- ✓ فنرى للصورة الشعريّة وظيفتين: ١. التنميق اللفظي. ٢. تأدية الفكرة.
- ✓ ونراها في إطار الظلال النفسيّة الحسيّة، فلم يشطّح بها الخيال ولم تتعقّد وتنزاح، بل كانت تقليديّة مألوفة واضحة لا غموض في معناها، ولكنها منمّقة جماليّة حسيّة.

ونبدأ بـ:

○ للصورة الشعريّة في النصّ الشعري وظيفة اجتماعية تحاكي الفكر والمنطق:

(فإنّ معاملكم والبخار

← وجه الشبه التساوي بينهما)

فكرة قلبي وزفرته

صورة توضيحية تدعيمية.

○ الصورة الشعرية المنمّقة، وهنا نلاحظُ المحاكاة والصنعة وعلاقتها بالشكل والإطار أي الاهتمام بالترزين، ويبين لنا أنّ مفهوم الأسلوب حلية ومقدرة لغوية وإنشائية.

○ إنّ نظرية الجمال حسية موضوعية، وصلتها تكون بالمعنى الشريف واللفظ الأنيق:

(إذا ما اعتلى البدر خيوط الرّمال / تخيّلها الطرف عقداً ثميناً)

لفظ حسي ومعنى شريف ولفظ أنيق = جمال صياغة الصورة.

○ استطرادٌ في وصف المشاهد الطبيعية لا هدف لها سوى تدعيم الفكرة.

○ ((الشاعر الكلاسيكي حينما يتحدّث عن موضوع تجريدي - الشرق والغرب - (نهضة / خمول)

- أو مادّي (طبيعة الفرات - معامل البخار) يُؤثر أحياناً أن يتكلّم على تجربته من خلال الصور

الحسية التي لا يربطها بنفسه بقدر ما يربطها بانطباعاته الحسية الآنية للأشياء الخارجية المعكوسة على

ذهنه))، فالشاعر لا يحاول أن يغيّر أو يُبدّل أو يشطح الخيال من الصور المطبوعة في ذهنه للمشاهد

الخارجي مثل (مشهد الفرات - المشاهد الطبيعية (الليل - ظلام - الساقية جريان - اليوم زمن -

البدر ضياء - الربيع صفاء - التمارج في الماء والطين - ضحكة الربيع - حدائق حطّ عليها الجمال..).

○ تتسم كما قلنا الصورة الكلاسيكية بابتعادها عن مجلى القبيح (القبح الجمالي)، لأنّها تقوم على المظهر

الخارجي. والاشتراط في الجميل الكلاسيكي أن يكون ممتعاً ومبهجاً وواضحاً ورائقاً وجلياً، يحمل

المعنى الرّصين:



(مناظر تُصبي الحليم الرزين - النسيم يُلاطف - جمالٌ يعيد التصابي - وعور الجبال تُهيج الصباية -  
ليلٌ أناخ - هياكل أحنى عليها الجمود - آذانٌ صوت الهزار - صداحُ الشعر - تضاحك الربيع -  
جلال الهوى - نمير الحياة - رياضٌ كساها الربيع).

○ نرى الصورَ الشعريّةَ تعبّر عن الثبات في رؤية المشهد والمطلق أكثر من التحوّل. وتبقى في إطار الحسيّة والنطاق الإنساني العام، وهي حتميّة تقريريّة مباشرة (ألا هزّة - وكيف اختفائي - وساكن جوّ). وجميعها مألوفة وجاهزة.

فمن منّا لا يعرف (ملاطفة النسيم - وضياء البدر - وصفاء الربيع وتضاحكه - وروح الإله الجليلة - دموع الغرام).

○ نرى بعض الصور مثل: (نسيماً يُلاطفُ هادي النمير كما حرّك الورق اللاعبونا)، فهذا التشبيه فيه جماليّة واضحة فقد شبّه ملاطفة النسيم وتحريكه لوجه ماء الفرات نمير الحياة) بتحريك اللاعبين لورق اللعب في ظلّ مشهدٍ حسيّ، ولكنه جمالي.

ثانياً- المحور العمودي:

### ١. المستوى الدلالي:

إنّ مستويات المحور الأفقي تتقاطع وتتداخل لتُشكّل بنية النصّ الكبرى، أو الفضاء الذي يُغلّف بنية النصّ العميقة، ولكي لا نبقي على السطح لابدّ من الولوج إلى الداخل الشعري، والذي يتّصف في النصّ الكلاسيكي بالوضوح وتعاقب الدلالة (فكرة مقارنة الشرق بالغرب).  
فنبداً من عنوان القصيدة:

✓ إنّ القصيدة العربيّة القديمة لم تكن تحملُ اسماً شعريّاً سوى أنّها تُسمّى من خلال حرفِ الروي الذي تنتهي به مثل (البائية - الهمزية)، ونجدّها في الشعر الكلاسيكي (تائيّة البارودي)، وتماثل في الموضوعات.

✓ والعنوان في القصيدة هو المفتاح الأهم بين مفاتيح الخطاب الشعري، وهو المحور الذي يُحدّد هويّة النص، وتدور حوله الدلالات وتتعلق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أيّ نصّ شعري لا يأتي اعتباطياً، والعلاقة بين النصّ وعنوانه علاقة دلاليّة متداخلة ومتجانسة.

✓ وإنّ عنوان النصّ الشعري (النجوى) محدّد بـ (أل) التعريف، والمعرفة تُعرّف الاسم وتحدّده وتخصّصه، والتحديد نأخذه من السياق الشعري.

و (النجوى) لغةً - من النجو (السّرّيين اثنين) ويُقال (نجو نجواً أي ساررتة)، وهي اسم ومصدر (نجا)، و (النجوى) إسرار الحديث، القوم المتناجون، ونجوى النفس: (حديثها)، أي ما يوجّه المرء من حديثٍ إلى نفسه.

ويمكننا من خلال سياق القصيدة ومن المعنى اللغوي أن نقول (النجوى ترصد ما يقال بين الشاعر وذاته أي ما يُسرّه، وما يبوح به من مكنونات ذاتيّة شاعرة، كان لديها انفعال بالواقع الخارجي، فاستمدت الموضوع وأصبح عامّاً، لذلك فإنه يُسرّ عن وجه الدلالة الشعريّة والمقارنة بين شرقٍ يحمل قداسة الإيمان فيه (طور سينا) وهو إشارة لغويّة ودالة على قدسيّة الشرق، ولكنه ما زال قاصراً عن إدراك الحضارة والوقوف بوجه الطامعين والمستعمرين في العالم الصناعي وبين غربٍ طامحٍ متطوّرٍ ينهض في مستويات الحياة جميعها.

فرى النجوى كانت متمثلة في ما قبل طولِ الهمّ والمصائب، أي في التّصايب والتحابب والسلام، ومن ثمّ الشعور بالفقدان، فكانت النجوى نائرة ملتعبة منفعة.

### المحاور الدلاليّة:

✓ تتشكّل القصيدة من ستة مقاطع، وكلّ مقطعٍ يحوي عدداً من الدوأل، وهي تشكّل ثنائيات دلاليّة مُتماثلة ومتشاكلة، وأحياناً تحمل تضاداً شعرياً، والتضادّ هو حركةٌ تؤدّي إلى التقابل أولاً، ويغني السياق بالتوتر والإثارة، ويمزج المتناقضات في كيانٍ واحد، ويكسر رتابة النصّ وجهوده، ويُقيم علاقةً جدليّة بين النصّ والقارئ، كون الزمن الذي عاش فيه الجواهري يمثّل مرحلة

صراعات بين شرقٍ خامدٍ وغربٍ متقدّمٍ، وهناك تناقضات نراها تكشف عن عيوب الواقع، وعمّا كان ماضياً عريقاً ذا ذكرى وحنين وحاضرٍ مؤلم.  
ونرى حشداً من الثنائيات:

(الشرق / الغرب) والمفهوم البسيط لهما واضح.

(ليلٌ / نهارٌ) فهذه الثنائية لها دلالاتها، فالليل دلالة على الشرق، وهو يحمل دلالات الظلمة والهيمنة وطمس معالم الوجود والصمت والسكون، ويؤكد الشاعر ذلك بـ (عناء - الدُّجى - سهاد - راقدون - هادئون)، أمّا النهارُ فدلالته معروفة (النور - الضوء - الكشف - الانفتاح) وهنا انفتاح متقدّم وتطور أضافه الشاعر وألصقه بالغرب.

وبهذا النصّ في بؤرته الدلالية تهادى بين (الأنا) ضمير ال نحن (العرب)، وبين الهُم (العرب)، (تناهض - الناهضون) (الجماد - يجمد) تتحصّل لدينا ثنائية (النهوض / الجمود)، وهما معنيان متعاكسان، (حلقٌ / زحفاً)، (الحياة / الموت)، (النيل / العجز)، (الهبوط / الصعود)، وهذه الثنائيات تدعم وتؤكد المعنى.

✓ تتوزّع أيضاً الثنائيات المتضادة في المقاطع الشعرية: (صفاء / هموم)، (السلام / الصدام)، (ليل / صبح)، أمّا التشاكل فهو حاصلٌ في معنى ثنائيات: (الريح / الروح)، (دمع / عذب "ساقية")، (همس / زفير)، (البحر / الرئة)، (فوق / دون).

✓ من تلك الثنائيات نرى أنّ الشاعر افتتح محاوره بالشرق والغرب، وأنهى نصّه بهما، وقد هيمنت الحكمة الشعرية في نهاية كلّ مقطع، ونرى (أنا) الشاعر مندغمةً بـ (أنا ال نحن)، ونرى أيضاً الشعور العام هو المهيمن، فلا انفصال ولا اتصال.

✓ أمّا أفعال الأمر فكانت تدلُّ على الطلب والتحريض مرفقة برؤية شعرية ومقارنة بين الماضي والحاضر.

✓ ومنه نستنتج مقولة النصّ التي باتت واضحة، فهو رسالة ذات خطابٍ شعري يتوجّه به الشاعر الجواهري إلى قارئٍ متعدّد، فيها نجوى وشعور إنساني عام بين شرقٍ يحتاج إلى نهضةٍ وغربٍ متقدّم تعفّنت روحه من الصناعات.

## ٢. الشكل الطباعي للنصّ (فصوله - مقاطعه):

✓ الدفقة الشعوريّة حاضرة ومتوثّبة ومتسارعة، لذلك نرى تفاوتاً في عدد أبيات المقاطع الشعريّة، فالمقطع الأوّل (١٦) والثاني (٢١) والثالث (٧) والرابع (٤) والخامس (١١) والسادس (٧). وتوزيعها في قالب إطار القصيدة القديمة (عمودياً)، فنرى فيها اتّصلاً وانفصالاً من ناحيتي الموضوع والصورة الفنيّة، وكل مقطع يُسلّم الفكرة للاحقه، ولاحقه يبدأ بموضوع جديد وفكرة أخرى، فكانت المقاطع زاخرةً بالوصف والتقريرية والمباشرة، ويُنهى كلّ مقطع بحكمة.

## ٣. الزمن ودلالته:

✓ زمان في النصّ تصارعاً، وكسرَ رتابتها فعلُ الأمر، المضارع والماضي في إشاراتٍ زمنيّة تدلّ على السرد، الماضي ذكرى، حنين، جميل، والمضارع هموم وصدام وقصائد، وفعل الأمر طلبي إنشائي مباشر في إرادة التغيير والاستشراف.

لم نر صوتاً للشاعر كما قلنا صوته مندغم بصوت الـ (نحن).

## ٤. الفضاء النصّي ودلالته:

✓ إنّ النصّ الكلاسيكي يُحافظُ على تقاليد القصيدة العربيّة القديمة، وهي تُشكّلُ فضاءه الذي يدور فيه من خلال التجلّي الواضح لأساليب الشعراء العبّاسيين ومن كان قبلهم، الفكرة جديدة ولكنّ القالب كلاسيكي، ويُطالعنا النصّ الشعري بإشاراتٍ أو رموزٍ دينيّة مثلاً: (طور سينا) جبل الطور، وشعاع الكليم (موسى عليه السلام)، كذلك نرى إشارات الشعر العربي القديم التركيبيّة (خليليّ - سلامٌ على أنفسٍ) - وليلٍ - ألا هل - البطاح).

✓ المحافظة على نظام الشطرين.

## في الختام:

✓ في إعادة سريعة لتركيب القصيدة، فقد انتهجنا منهجاً أكاديمياً للوصول إلى البُور الشعريّة، وكشفنا عنها، وقراءة أي نصّ شعري لا تقفُ عند حدودٍ معيّنة، وإن كان النصُّ واضحاً في دلالاته، ولا بدّ من أن نوكّد ما يلي:

١. إن القصيدة الكلاسيكية تتسم بالحيوية وتعدّد الموضوعات والصورة الجميلة.

٢. واضحة بعيدة عن التعقيد، ويجري على قلب الشعر القديم.

٣. تحليل القصيدة يُؤكّد لنا أنّ الشاعر الجواهري يملك حسّاً وطنياً قومياً، وشعوراً معنوياً، واندغاماً ذاتياً بالواقع والخارج.

٤. ارتفع الشاعر بعمله الشعري إلى مرتبة رفيعة، فلا مجال للقبح فيها، والماضي والحاضر مقارنة بينهما.

٥. أهمية دراسة العنوان في القصيدة الكلاسيكية.

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## قصيدة (في سكون الليل) لأبي القاسم الشابي

أَيُّهَا اللَّيْلُ الْغَرِيبُ	أَيُّهَا اللَّيْلُ الْكَثِيبُ
مِنْ خَلْفِ نِقَابِ الظُّلُمَاتِ	مِنْ وَرَاءِ الْهَمَلِ وَوَلِّ
لِي أَحْزَانِ الْحَيَاةِ	فِي خَلَايَاكَ تَتَرَاءَتْ
كَكَجَبَارٍ حَطِيمٍ	هَذَا أَنَا أُرْنُو فَالْفِي
وَأَضْحَانَا الْوَجُومِ	سَاكِنًا جَلَّلَكَ الْحُزْنَ
رِكَ أَحْلَامِ غَضَابِ	هَاجِعًا طَافَتْ بِأَعْشَا
تِ الْأَسَى، وَالْإِنْتِحَابِ	صَامِتًا، تَصْغِي لَانَا
إِحْدَى زَوَايَا الْهَوَايَةِ	رَابِضًا كَالْهَوْلِ فِي
فَجْرٍ، الدَّمْعِ الدَّامِيهِ	سَاكِبًا فِي رَاحَةِ الْ
لَيْلِ بَنِي الْحُزْنِ، بِهِمِ	ضَلَّ مَنْ سَمَّاكَ يَا
مَنْ شَجْوٍ، رَحِيمِ	إِنَّمَا أَنْتَ بِمَا تَحْوِيهِ
مَا الَّذِي خَلْفَ الْمَجْمُومِ	مَا الَّذِي خَلْفَ الْغِيومِ
وَيُخْفِيهِ الْغَدَمِ	مَا الَّذِي يَكْتُمُهُ الدَّهْرُ
غَيْمِ الْحَيَاةِ الْأَرْبَدِ؟	مَا الَّذِي يَجْبِيهِ
لَيْلُ! أَوْيَلُّ أَمْ سَلَامُ	مَا الَّذِي خَلْفَكَ يَا
لَيْلُ! أَنْوَرُ، أَمْ ظَلَامُ؟	مَا الَّذِي خَلْفَكَ يَا

هل سيبدو من الفجرُ  
تالياً أنشودة الـ  
أم سيبدو من وراء  
ينذرُ الأيَّام بالشـرِّ  
هل سيبدو الفجر  
وجناحـاه إذا رفَّ  
أيها القلب الدِّهاق  
أيها المحزون  
إنَّها أنشودة الدهر  
هيَّـا ياليل لنسعى  
حيث تقضي بسكونٍ  
إنَّ ما بين أزاهير  
شاعراً أيأسه  
وعلى الثُّرب الذي  
خطُّ: دعني في سباتي

بسَّاماً، كعذراء الخلود  
حبِّ، على سمع الوجود؟  
الأفق، جباراً عنيدُ  
وبالهلول المريـدُ؟  
ياليلُ! إذا جاء الغد  
اللهيبُ الأسودُ؟  
بشـجون لا تُطاق  
يا شاعرَ الدهر الكئيبُ  
نـواحٍ، ونحيب  
نحو هاتيك الفلاة  
زاهراتٍ نـاظرات  
الفلاة الواجمه  
حُزنُ الحياة الساهمه  
اخضل بأنداء الغمام  
وعلى الدنيا السلام

القصيدة من ديوان أبي القاسم الشابي (أغاني الحياة)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ٤،

٢٠٠٥م، ص ٢٥-٢٦.

## أبو القاسم الشابي:

- شاعرٌ من تونس، عاش في النصف الأول من القرن العشرين، عاصر الاحتلال الأوربي لتونس الذي أرسى (الجهل والظلم). حمل بذرة التمرد على الجمود في المجتمع فكان قصده التصحيح، كذلك تمرد على كلاسيكية الأدب والفكر.
  - لم يتنكر للقديم، بل دعا إلى التعمق في معالجة الظواهر إلى ما وراء الماديات وصولاً إلى المدلولات المعنوية.
  - وُلد عام ١٩٠٩م في بلدة الشابة.
  - كان مثقفاً، مطلعاً على الآداب العربية والكتب المترجمة.
  - فتقد والده.
  - أصابه مرض تضخم القلب في سنة فقده والده وعمره ٢٢ سنة.
  - اشتد عليه المرض وتوفي في ١٩٣٤م.
- تأثر بأفكار الرومنسيين وبجبران (العالم الخيالي - الغاب - الفطرة).



## تحليل قصيدة "في سكون الليل" للشاعر "أبي القاسم الشابي" :

## ١. قبل القراءة:

- إن النصّ الشعريّ الذي بين أيدينا نصٌّ ثريٌّ بدلالاته، فاللغةُ في النصّ الشعري الرومانسي تُعيدُ إنتاجها ضمن قراءةٍ تأويليةٍ من خلالها نغوصُ إلى أعماقِ النصّ، لنقتربَ منه ثم نستخرجُ مكنوناته الشعرية.

- وشعرية النصّ الرومانسي تُميّزه من غيره من النصوص الكلاسيكية، أو حتّى ممّا جاء بعدها، إذ إنّ شعرية الرومانسية تحملُ تمرّداً على القواعدِ الرتيبة الكلاسيكية الجامدة، وتطمحُ إلى حرية التعبير عن الذات، وتنتقلُ بنا من عالمِ الحسّ إلى عالمِ الخيال والرؤيا والكشف. ومن هنا نرى أنّ مصطلح الشعرية تحوّل تحوّلاً جذرياً في الحركة الرومانسية، فاتّجه الشعرُ إلى مخاطبة القلب، ولغته لغة العاطفة والوجدان وصارَ تعبيراً بعد أن كان محاكاة.

- أمّا مصطلح الرومانسية ((فهو مذهبٌ أدبيٌّ تجديدي في جميع الفنون، ثارَ على المذهب الكلاسيكي المشبّه بالأدب الإغريقي وقواعده، وهي تدفعُ الإنسان نحو الطبيعة وإيثارِ الحسّ والعاطفة، وتفضّلها على العقل والمنطق، وقد أوّلت الذات الفردية مزيداً من الاهتمام، وذهبت إلى أنّ الشعرَ إلهامٌ، والشاعرُ عبقرِيُّ الخيال والأحلام والحبّ، واهتمّ الرومانسيون بالشعر الغنائي أكثر من اهتمامهم بالشعر الموضوعي)).

## ٢. في قراءة النص:

## أولاً- المحور الأفقي:

## أ. المستوى الإيقاعي:

- يعتمد الشاعر الشابي بحر الرمل هيكلاً يُغلفُ به نصّه الشعري (في سكون الليل)، والرمل سُمِّيَ لسرعة النطق به أي المشي السريع، ووزنه: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

- التفعيلات المُتساوية في النصّ بدلالات ألفاظها تأتي مُتجانسة مع التجربة الشعريّة لدى الشابي، فالشابي يُسمِّي رحلته إلى هذا العالم تجربة حسب تعبير نازك الملائكة، والتجربة ((فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعياً، وهي بهذا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذي هو استسلامٌ سالب لا مفرّ منه لعوامل الانحلال والسكون)).

- ونرى في هذا النصّ الملمح الرومانسي في الإيقاع الداخلي الذي تُحقِّقه الكلمات المتكرّرة في معناها ومبناها.

تكرار التراكيب النحويّة الإنشائيّة بحرف الاستفهام:

(ما الذي) في محاولة من الشاعر استكناه عالم غير عالمه، باحثاً في مجهول.

ما الذي خلف الغيوم - النجوم وهما كلمتان مُتوافقتان من حيث الفضاء المكاني والزمني.

وتكرار (هل)، (أيها الليل)، (يا ليل).

هذا التكرار يوحى بحالة مُتواشجة في البحث الوجودي في ظلّ (زمن ليلي)، وهذا التكرار متواصل

في حالة الشاعر المتوحّدة بالليل، وال (أنا) المتابعة في لحظة كشفٍ واختراقٍ إلى عالمٍ آخر. فإن تكرار

تلك الدوال هو سؤالٌ مشروع للدخول في تأملٍ ذاتي فلسفي إلى ما وراء الوجود.

فالإيقاع الداخلي يُنبئنا عن لغةٍ كشيّةٍ وليست سرديّةً، مما جعل التكرار يخرج من دائرة الرتابة. بل هو معنى يرفد تجربة الشاعر (معنى الموت والحزن والحياة الآفلة والاغتراب، والتوحد في عالم الليل الكئيب، حتى يصل إلى النهاية "السكون - السبات الموت").

- ونرى أيضاً تجديداً في روي النص الشعري، فنراه متنوعاً بأحرفه التي تحمل دلالات مكثفة تفيد معنى القصيدة، إذ انتقل الشاعر بالروي ليندفع إلى حرف روي آخر. وأحرف الروي في النص هي (ب - ت - ه - م - ه - د - ق)، ولكل حرف دلالة، وذلك حسب الدفقة الشعورية.

- نكتشف أن الشاعر متوحد بالليل، وال (أنا) المتوحدة تبث المواجه والموم وتُعطينا كشفاً لحاضر كئيب، فننتقل بدلالات الروي المتنوعة إلى كشف في الرؤية.

- الباء: ودلالته الامتلاء والانتساع والعلو والانبثاق والظهور والبعثرة والتبدد، وقد تكرّر خمس مرات (الغريب - الكئيب - النحيب - غضاب - انتحاب)، وهذه الدلالات تصب في دلالة واحدة (الكآبة - الحزن)، فالتكرار هنا داعمة رئيسة للشاعر الممتلي بالحزن لإيصال إحساسه الرهيف في عالم الليل.

- التاء: ودلالته توجي بالتناقض أي بين (الرقّة والضعف / والشدة والقساوة)، وقد تكرّر في النص مرتين، وكلماته توجي بالتناقض: (الظلمات / ناضرات)، (الليل / الفجر)، (الموت / الحياة).  
- الهاء: يوجي بمشاعر إنسانية من حزن وأسى ويأس وضياع، وتكرّر أربع مرات (الهاويه، الداميه، الواجمه، الساهمه)، ونلاحظ هنا تماثل هذه الكلمات بالمعنى الدلالي لحرف الهاء، وهو (الكآبة).

- الميم: يوجي بالجمع والاستخراج، لكن إذا جاء أخيراً ففيه الانسداد والانغلاق، وهذا ما يوجي به في النص الشعري: (حطيم - بهيم - وجوم - رحيم - نجوم - سلام - ظلام - غمام) فمعانيه متناقضة توجي بالانفتاح كذلك بالانغلاق.

(سلام - رحيم - غمام) (بهيم - ظلام - غمام).

- الدال: يوحي بالظلام وألوان السواد، والسكون والصمت، وانعدام الحركة والفعالية وتحقيق الإمكان. (الغد / الأربد / الخلود / الوجود / عنيد / مريد / الأسود).

- القاف: ودلالته الجفاف والكسر، وتكرّر مرّة واحدة في النصّ ودلالته تطابق ذلك (لا تطاق). وبذلك نرى أنّ القصيدة الرومانسيّة جدّدت في إيقاعها الداخلي والخارجي معاً.

### ب. المستوى المعجمي:

- بينا أنّ دلالة النصّ الشعري لا تبين إلا إذا قمنا باستخلاص معجمه الشعري، والمعجم الشعري للنصّ يُثيرُ فينا إحساساً مدهشاً بالكشف والرؤية في عالم الليل.

- يتألّف النصّ من واحدٍ وثلاثين بيتاً، وتوزّع ألفاظه على الشكل الآتي:

(٩٤ اسماً، ٦٧ معرفة والباقي نكرة)، وهي تُهيمنُ على الأفعال، والأسماء تُفيد الثبات، والأفعال تُفيد الحركة، والحركة هنا ليست آنية بل استشرافية، يشوبها التفكير بالوجود والعدم والقلق.

- ويتوزّع النصّ على محاور دلالية ذات دوال (في حقول دلالية):

○ المحور الأول: تشخيص الليل، الأصل في الليل أن يكون زمناً، يقع بين المساء والفجر، ولكن هنا نراه إنساناً أي مجالاً رمزياً من مجالي التوحّد، (أيها الليل، خلاياك، هاجعاً، صامتاً، تصغي، يا ليل).

○ المحور الثاني: الكآبة ومحور الموت أيضاً: فالليل كئيبٌ يبتعث الكآبة، وهو حالة ملازمة من حالات عشق الليل، تقترن الكآبة بمعاني الفناء والموت التي ينطوي عليها الليل، بالقدر الذي يقترن بمعاني الإبداع والشعر في السياق الرومانسي، (حطيم، كئيب، غريب، ظلمات، أحزان، وجوم، أسي، انتحاب، يأس)، والموت (يحجب، ظلمات، هاوية، السبات).

○ محور الرومانسية والطبيعة: (الشجو - الدموع - الشجون - محزون - نواح - نحيب - الليل - الفجر - الغيوم - النجوم). والطبيعة الرومانسيّة نراها عبر الليل وهو العالم الداخلي للشاعر، عالم الإحساس الباطني وانغلاق الذات على نفسها.

○ محور السؤال: وهو هنا من الانغلاق إلى الانفتاح في مجال الرؤيا (ما الذي خلف الغيوم، ما الذي خلف النجوم، ما الذي يكتمه الدهر، ما الذي يخفيه الغد، ما الذي خلفك، أويل أم سلام، أنور، أم ظلام، هل سيبدو الفجر بساماً، أم مثلك جباراً ينذر بالشر). وهو هنا سؤال العارف.

○ محور الإجابة: (الشجون - القلب المحزون - الشاعر الكئيب - الشاعر اليأس - الموت (التراب، القبر) - السبات والسكون - وداع الحياة - انقطاع تحقق الإمكان - النهاية).

- وتصبُّ هذه المعاجمُ الفنيّة كلّها في محورٍ عامٍّ متداخل في معانيه غير المتناقضة بل المتشاكلة والمتماثلة في شكلها، وهو التوحد في عالم الليل فتدخل الـ (أنا) في عزلةٍ تتماهى معها.

- نرى في الليل ليلاً فردياً ذاتياً، وهو زمنٌ شعوري، كليل امرئ القيس، ولكنه عند الشابي لحظة تكشف ورؤيا تشوبها العدميّة، وهو ما يميّز النصّ الرومانسي في فضاء الحزن والموت، فيغيب العالم الخارجي ويبقى الشاعر في فضاء الليل الذاتي، لذلك نرى كلّ كلمة لها دلالتها الحقيقيّة على العالم الخارجي النابض بالحياة فتأخذ معناها داخل السياق حيث يُثبط معناها وتنحو إلى العدميّة والنهاية.

### ٣. المستوى التركيبي:

ينقسم المستوى التركيبي للقصيدة إلى قسمين:

#### ١. التركيب النحوي:

ويهمُّنا جداً هنا أن نبين أن الشاعر الرومانسي استعمل تراكيب نحويّة مألوفة، قريبة الفهم، وعميقة المعنى، ومدلولاتها تتراكم لتؤدّي وظيفة شعريّة، فمثلاً تركيب النداء يتكرّر أكثر من مرّة دلالة على الزمن الذاتي الكئيب المتوحد معه الشاعر: (أيها الليل - أيها القلب - يا ليل) نداء رومانسي حزين. نرى الصّفات متلاحقة، دلالة على الرؤية الذاتية لليل الداخلي.

#### ٢. التركيب البلاغي:

- هو تحوُّل استبدالي، تتحرّك فيه الصور متناغمة في وظائفها الكليّة، فنرى الظلمات تتناغم مع أحزان الحياة، وصفة الجبار تتناغم مع الطول والحزن والوجوم والسكون والصمت في زمن الليل.

- نرى انزياحاتٍ بلاغيةً من خلال علاقة الإسناد، فالصورةُ التشخيصيةُ هي الغالبةُ على النصِّ الشعري، وهي إضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء، فالليلُ مخاطبٌ يشعر ويحسُّ، والفجرُ له جناحان.

- نرى صورة الدمع والدم متوافقة، و (الشجو والرحيم) متألّفة، والليل والظلمات متجانسة، وهي صفات مألوفة.

- ونرى صورة الليل كجبارٍ حطيم، ونرى أنشودة الدهرِ متوصفة في الموت.

- وصحيح أن الشاعر لم يُسند الليل ليقول (ليلي) كي نعلم أن الذات تدخل ولا تخرج، ولكنّ الدّوال هي الصفاتُ التي ألصقتها بالليل هي دليل ذلك، حينما يقول: (أرنو فألفيك كجبارٍ حطيم - ساكناً - جلّك الحزن - هاجعاً).

- بعض الصور مألوفة (طافت الأحلام - خلف النجوم).

### ثانياً- المحور العمودي:

#### ١. المستوى الدلالي:

#### سنقف عند العنوان أولاً:

- العنوان (في سكون الليل)، وهو شبه جملة، فحرف الجر (في) يفيدُ الثبات والدخول، و(السكون) يعني الصمت مضافاً إلى الليل، لا انزياح في العنوان بل هو عنوانٌ رومانسي مألوف، كون الليل موضوعاً رئيساً من موضوعات الرومانسية المحببة لدى شعراء الرومانسية، ومن سياق النصِّ الشعري نرى السكون تأملاً وعزلة، والليل قرينُ العزلة، والشاعرُ فيها غريبٌ مكتئب، في ظلّ انهميار الحياة وانتصار الموت.

- السكون يعني الهرب من عالم النهار إلى عالم الليل في لحظاتٍ كشفية، نحو تأملات مثالية، تتضمّن أسئلة يعجزُ عنها النهار، ولكنّ سوادَ الليل أجاب، فكانتِ النهاية متوافقة مع أفق توقُّع الشاعر لأنّه مُتوحِّدٌ مُتمّاهٍ مع ليله، فبات زمنه زمناً ليلياً بامتياز.



## أما المحاور الدلالية للقصيدة:

- تتشكّل القصيدة من واحدٍ وثلاثين بيتاً، ونرى فيها تداخلاً في دوالها، إذ تتالى ونرى فيها الوحدة العضوية، إذ تتجلى في انبثاق الفكرة واستكمالها في أكثر من بيت، فكيف إذا كانت القصيدة تدور كلها في ليلٍ كئيبٍ رهيب.

- ومن هنا يتوزع النص الشعري على عددٍ من الثنائيات التي على الرغم من أنها تشير إلى التناقض فإنها تنتمي إلى المعنى نفسه (الموت ودلالاته).

- فنرى ثنائيةً وجوديةً طرفاها (الموت / الحياة) وهما ضدان متقابلان، في الأول نهاية، وفي الثاني بداية، ولن نشعر بالحياة إلا إذا كان الموت نهاية، ولكن الحياة هنا ليست على النقيض منه بل إنها مليئة بالأحزان.

- ثنائية (الليل / الفجر): وهي ثنائية تقابل ثنائية (الموت / الحياة)، فالحياة أحزان، والفجر غدٌ يلفه المجهول الذي قد يُنذر بالشر والأهوال.

- وأيضاً نرى صورة (الغيم / الحياة) في صورة غدٍ مراوغة ومخادعة، وتتحصل لدينا ثنائية (أنا الشاعر / الليل) في حالة توحد وتماه.

- ومن خلال هذه الثنائية تتحصل لدينا البؤرة الرئيسة للنص: (الحياة - تجربة) عكست في أحزانها سمات سلبية في رؤية الوجود، لذلك كانت الذات منفصلة عن العالم المليء بالضجة والحياة، والرؤيا فيه مُغلقة.

- أما الليل فهو الموت، والشاعر لا يريد السكينة والهروب فقط في عالم النهار أو الحياة، بل يستشير لدى القارئ تساؤلات تأملية تصل إليها الذات المغلقة على نفسها والمتوحدة بعالمها وكأنها تلغي

عالم النهار وأفق الحياة، فالتفاؤل معدوم، والسؤال في المجهود، والقبر جاهز بعد يأسٍ وحزنٍ في الحياة ليقعد فيه في سبات وعلى الدنيا السلام.

- الشاعر حاول الولوج إلى عوالم أخرى غير عالمنا هذا.

### ٢. مقولة النص:

- رسالة رومانسية موجهة من الشاعر إلى المتلقي فيها إحساسٌ شديد، وانفعالٌ جرّاء الموت والمرض والألم والحزن.

### ٣. الشكل الطباعي للنص:

- النص الرومانسي متأثرٌ بالكلاسيكية فجرى مجراها، مع تغييرٍ في حرف الروي، ونرى أن ملامح التغيير الرومانسيّة العربيّة تتجلى بثورتها على القوالب القديمة، ولكن بقيت الكلاسيكية مهيمنة، والجديد هو الاهتمام بالإحساس إلى حدّ التبجيل. مما يعني إفساح المجال الشعري للعاطفة الإنسانية الذاتية.

### ٤. الفضاء النصي:

- إن جبران خليل جبران أول من وضع مفهوماً جديداً لليل في الشعر العربي الحديث، إذ انطوى على رمزٍ إبداعيٍّ أساسيٍّ تأسست دلالاته في قصائد الرومانسيّة العربيّة.

- وكان المفهوم الجديد يقترن بحساسة متوحّدة، تنطوي على العزلة والألم، ومحيطها الظلام، وتنسحب الذات من حياة الواقع إلى حياة الحلم والمثال.

- والليل قرين العزلة التي يعيش فيها المتوحّد كاتبه كما يعيش نرجس صورته، وهو بُعد يصل بين جبران وأقرانه من شعراء الرومانسيّة العربيّة لاسيّما الشابي، فهو مثل جبران يقترن عنده الليل

بلحظات التوحّد حين تنفصل أنا الشاعر عن الآخرين في لحظات الكشف والرؤيا.



- يقول جبران: "أنا جالسٌ في سكون الليل، أستعرضُ رسومَ الحياة...، ها أنا أنظرُ إلى غياباتِ الماضي، وأحدُّ بظلماتِ الأبد الغامض الرهيب".

يتقاطع مع قول الشّابي في وراء الهول من خلف نقاب الظلمات - والأسئلة.

وجومُه كوجومِ ليل امرئ القيس:

"وليلِ كموجِ البحر أرخى سُدولهُ"

في الختام:

- ✓ الليلُ مَلْمَحٌ رَيْسٌ من ملامحِ الرومانسيّة العربيّة.
- ✓ ظهور الذات والغنائيّة الفرديّة في النص الشعري الرومانسي.
- ✓ الشكل البنائي الخارجي تُهيمنُ عليه الكلاسيكيّة.
- ✓ التغيير الرومانسي في حرف الروي.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

## قصيدة (( شباك وفيقة ١ )) للشاعر العربي

"بدر شاكر السياب:"

يقول السياب:

شُبَّاكُ وَفِيْقَةُ فِي الْقَرْيَةِ  
 نَشْوَانٌ يُطَلُّ عَلَى السَّاحَةِ  
 (كجليلٍ تنتظرُ المشيه  
 ويسوع) وينشرُ ألواحهُ  
 إيكارُ يُمسحُ بالشَّمْسِ  
 ريشاتِ النَّسْرِ وينطلقُ،  
 إيكارُ تلقّفهُ الأفقُ  
 ورمَاهُ إِلَى اللُّجَجِ الرَّمْسِ  
 تتنفسُ فِي الغَبَشِ الصَّاحِي  
 الأعينُ عِنْدَكَ مُنتظره  
 تترقبُ زهرةً تُفَّاح  
 وبويبُ نَشِيدُ  
 والرَّيحُ تعيدُ  
 أنغامَ المَاءِ عَلَى السَّعْفِ

\*\*\*\*\*

ووفيقه تنظرُ في أسفٍ  
 من قاعِ القبرِ وتنتظرُ:  
 سيمرُّ فيهمسه النهرُ  
 ظلًّا يتماوجُ كالجرسِ  
 في ضحوةِ عيدٍ،  
 ويهفُّ كحباتِ النفسِ،  
 والريحِ تعيدُ  
 والشمسِ تكررُ في السَّعَفِ.  
 شباكٌ يضحكُ في الألقِ؟  
 أم بابٌ يفتحُ في السورِ  
 فتفرُّ بأجنحةِ العبقِ  
 روحٌ تتلهفُ للنورِ؟  
 يا صخرةَ معراجِ القلبِ  
 يا (صورَ) الألفةِ والحبِّ  
 يا درباً يصعدُ للرَّبِّ  
 لولاك لَمَا ضحكتِ للأنسامِ القريةِ،  
 في الرِّيحِ عبيرِ  
 من طوقِ النهرِ يُهددنا ويُغنينا  
 (عوليس مع الأمواج يسير)

والريح تذكره بجزائر منسيه:

" شبنًا يَا رِيحِ فِخْلِينَا " (

العالم يفتحُ شُبَّاكَه

مِن ذَاكَ الشُّبَّاكِ الْأَزْرَقِ،

يَتَوَحَّدُ، يَجْعَلُ أَشْوَاكَه

أَزْهَارًا فِي دِعَةٍ تَعْبِقُ

شُبَّاكٌ مِثْلَكَ فِي لَبْنَانَ،

شُبَّاكٌ مِثْلَكَ فِي الْهِنْدِ،

وَفَتَاةٌ تَحْلُمُ فِي الْيَابَانَ،

كَ وَفِيْقَةِ تَحْلُمُ فِي اللَّحْدِ

بِالْبَرْقِ الْأَخْضَرِ وَالرَّعْدِ

شُبَّاكٌ وَفِيْقَةُ فِي الْقَرْيَةِ

نَشْوَانَ يُطِلُّ عَلَى السَّاحَةِ

(كجليل تحلم بالمشيه

ويسوع)

ويحرقُ ألواحَه

انتهت المحاضرة ..

## ١. قبل القراءة:

✓ إن قراءة النص الشعري الحدائي تحتاج إلى ثقافة واسعة لتحديد شعريته، فهو نص ثري بدلالاته، وهو قابل لتعدد القراءات واختلاف التأويلات، وهو أيضاً نص مفتوح، يحوي دالتين: (دلالة صريحة، ودلالة ضمنية)، والمقصود بهما بوصفهما مصطلحين نقديين هو كالاتي:

**أولاً: الدلالة الصريحة:** ((وهي الدلالة التي تتجلى في ظاهر النص من القراءة الأولى، وهي محدّدة، أو هي المعنى الاصطلاحي، والطريق إليها سالكة، وهي المعلنة والمكتوبة مباشرة)).

**ثانياً: الدلالة الضمنية:** ((وهي الدلالة التي لا تتجلى من القراءة الأولى، وإنما تحتاج إلى قراءة ثانية متأنية للكشف عنها في طبقات النص الخفية، ولا تكون إلا في النصوص الشعرية الغنية، والطريق إليها غير سالكة، هي المعنى الخفي والمضمّر والمسكوت عنه والمغيب، ولذلك فإن الدلالة الضمنية تتطلب من (المتلقي / القارئ) الإبحار نحو المجهول)).

✓ وشعريّة النص الحدائي تكمن أحياناً في الغموض وذلك لأن الشاعر ((يُدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نضع، وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة واتقان. وهو هنا يذهب إلى الاختراع، اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير، والاختراع هو خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع)) فيأتي المجاز.

✓ وتتجلى أيضاً شعريّة النص الحدائي في الرمز والإيحاء، والومضات الخاطفة ذات التكثيف الدلالي، وفي تناغم الصور الذهنية مع الحسيّة التي تنقلنا إلى عوالم غير محدودة.

✓ وذلك لأنّ الحدائفة في الشعر بوصفها مصطلحاً نقدياً، هو مُتعدّد الدلالات، و ((غير محدّد، وهو مرتبط بالأبدي والفنّ، والحدائفة صناعة بعيدة عن العفويّة والطبيعة، وهي مع اللعب الخارق للجمال، وهي تغيير صورة العالم بالفنّ، يتوحد فيها الجميل والقيح، والواقع والمثال...)).

✓ والنص الذي سنقفُ عنده وندرسه هو نصُّ حدائثيٍّ للشاعر (بدر شاكر السياب) أحدُ شعراءِ الحداثةِ البارزين، وُلِدَ في البصرة (العراق) في ١٩٢٦ م، وتُوفِّيَ في ١٩٦٤ م، ولادتهُ في قرية (جيكور)، وهي قريةٌ صغيرةٌ تابعةٌ لقضاءِ أبي الخصيب في محافظة البصرة، عرفَ فيها السيَّابُ الطبيعةَ الرومانسيَّةَ، فيها أراضٍ مزروعةٌ بالنخيل، وفيها أنهارٌ صغيرةٌ تأخذُ مياهها من شطِّ العرب.

✓ وقد رسَّخَ في شعره ميَّزاتٍ حدائثيةً ميَّزتْ قصيدته الشعرية، ومن هذه الميَّزات:

١. هو أحدُ الشعراءِ التمزوين، وهي تسميةٌ أطلقها (جبرا إبراهيم جبرا) على مجموعةٍ من الشعراءِ الذين يحفلُ عملهم بالإشاراتِ إلى أساطير (تموز وأدونيس وفينيق)، التي ترمز إلى مفهومِ الانبعاثِ، انبعاثِ الإنسانِ والمجتمعِ والحضارة، وهم: ((السيَّاب - أدونيس - يوسف الخال - خليل حاوي - جبرا إبراهيم جبرا...)).

٢. الإشاراتُ الأسطوريةُ المتعلقةُ بالأرضِ لدى السيَّاب ترمزُ إلى نضالِ الإنسانِ عبرَ التاريخِ إلى حياةٍ جديدة.

٣. تأثر السيَّاب بـ (إليوت القلق)، والقلق دفعه إلى الاتجاهِ نحو الميثولوجيا.

٤. لم يكن السيَّابُ مُنقطعاً عن منابعِ الماضي، بل إنَّ تمثُلَ الماضي والحاضر في شعرٍ جسَّدَ أصالةَ الشاعر وقدرته التحديثيةَ واندماج دلالته التاريخية.

٥. أهمُّ إنجازٍ حقَّقه السيَّاب على صعيدِ التحويلِ البنائيِ الحدائثي تمثُلُ في وحدةِ القصيدةِ واستقلالها، وتماسكها الداخليِّ.

٦. الصورةُ في شعره خلقٌ دلالي.

٧. ((كان السيَّاب في الجانبِ الأكبر من شعره مُلتزماً، فجاء شعره تعبيراً عن القضايا الحضاريةِ والإنسانيةِ مُنطلقاً من قضاياها الفرديَّةِ الخاصَّة، فاتَّحدَ في شعره (الخاصُّ والعامُّ، والحسيُّ والمجردُ)، فولَّدَ الرَّمزَ الذي يُجسِّدُ مكوناتِ اللاوعيِ الإنسانيِّ العام، وهي النماذجُ الأصليَّة التي اتَّخذتِ الأسطورةُ وسيلةً للتعبير)).

٨. والموت لديه قضية: (فردية، وقومية، وحضارية، وإنسانية).

✓ وهذا النص السيّابي الآتي وعنوانه (شباك وفيقة) يُشكّل قصيدةً شعريةً حدائثيةً ثريةً بمضمونها الشعريّ، تتقاطع مع الرمز والميثولوجيا ومع قلقٍ ورومانسية السيّاب ورؤيته لعالم ما بعد الموت.

## ٢. في قراءة النصّ:

### المحور الأفقي:

### أولاً - المستوى الإيقاعي:

- هذه القصيدة حدائثية تنتمي إلى شعر التفعيلة أو كما سمّته نازك الملائكة الشعر الحرّ، والشعر الحرّ يتبع نظام السطر الواحد، فلا يكون لدينا شطران شعريان، بل أسطر شعرية تنتهي حينما تحدّد نهايتها نهاية الدفقة الشعورية والإحساس المتوازيين، وبذلك تكون القصيدة الحديثة ((في تشكيل هيكلها العام - مُعتمدة - على التناوب في وضع حيواتها وعناصرها بين الثبات والتحوّل. ومن وضع الثبات والتحوّل، وبالعكس، تنشأ حركة القصيدة)).

- وتؤدّي اللغة دورها مُتناغمة مع الإيقاع، وبذلك ((يتحدّد شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يُوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع)).

وهذا ما يُسمّى الإيقاع، لأنّ الإيقاع في القصيدة الحديثة هو الذي يستوعب ويمتصّ تماماً التداخلات ويتفاعل معها كي يكون فضاؤه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خطّ عمودي يبدأ من مطلع القصيدة حتّى نهايتها ليتقاطع في نقطة مركزية هي جذر الفاعلية الإيقاعية.

- وحركة القصيدة الإيقاعية تمتاز بسرعة مُعيّنة، تتلاحم مع أجزاء الفضاء الحركي للقصيدة، والتي كان إطارها بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)، وبنية هذا البحر الإيقاعية مُتسارعة، تشكّلها لغة قصيدة (شباك وفيقة) المتوازية دلاليّاً معها، وهذا ما يُؤكّد أنّ (القصيدة الحديثة - تتسم -

بازديادِ معدّلاتِ حركاتها الداخلية بازديادِ معدّلاتِ تناميتها، وتعدّدِ عناصرها المكوّنة وخصوبة تجاربه وتنوعها وتوزّع ذلك كلّهُ على حقولِ دلالاتِ النصِّ)).

- ونرى أنّ التفجيلة في السطرِ الشعريّ تقفُ وفقَ وقفَةِ الدفقة الشعوريّة، وقد استعملها الشاعر وقد أصابها (الخبْنُ والقطعُ)، أي لم تأتِ كاملةً. واستمرارُ تتاليها بهذه الجوازاتِ يُؤدّي إلى سرعة الحركة الإيقاعيّة، فالخبْنُ في حقيقته هو زيادةُ نسبة المتحرّكات.

وهذا يتفاعلُ تماماً مع المستوياتِ الدلاليّة لرموزِ القصيدة ولكلماتها التي تحملُ طاقاتٍ ثريّةً ومنفتحةً. فكُلٌّ منَ الانفتاحِ والانغلاقِ في القصيدة والموت والحياة يتدخّلان لإزاحة الحركة من الحياة إلى الموت، ومن الموت إلى الحياة، فجاءتِ الحركةُ مُتساوقةً بينَ علوّ وسقوط، (شمسٍ / رمسٍ)، بينَ حياةٍ وموت (عالمِ سفلي).

وهنا يتجلّى الإيقاعُ عضويّاً مُرتبطاً بالتجربة الشعوريّة، من مثلِ تكرارِ البؤرِ الدلاليّة (الشباك)، (النداء).

### ✓ وإيقاعُ التكرارِ في النصِّ مُتعدّد الأشكالِ، فنقعُ على:

- **تكرار هرمي:** ويُعدُّ من أهمِّ أنواعِ التكرارِ فنيّةً، لما يحتاجُه من قدراتٍ شعريّة تستلزمُ بناءً شكليّاً على شيءٍ من التعقيدِ يُفضي إلى تطوّرِ إيقاعيّة القصيدة، وتعميقِ طاقاتها الموسيقيّة، من مثلِ تكرارِ كلمة (الشباك) خمسَ مرّات، وهذا يُحيلُ إلى انفتاحِ العالمِ، الحياة، الحركة بينَ عالمِ مُتناهٍ في الصغر (القرية)، ومُتناهٍ في الكبر (العالم).

وهذه الهرميّة تُؤدّي إلى انفتاحٍ داخليّ ذاتيّ وانفتاحٍ خارجيّ.

- **تكرار دائري:** وتكرّرتُ فيه الجملةُ الشعريّة ((شباكٌ وفيقة في القرية / نشوانٌ يُطلُّ على السّاحة / (كجليلٍ تنتظرُ المشيه ويسوع) وينشرُ ألواحه)) في بدايةِ القصيدة ويُنهايها ولكنها مع حرفِ فعلِ النشرِ إلى الحرقِ.



أما القافية : فهي في القصيدة الحديثة أصبحت تدلُّ على الكلمة الأخيرة من البيت الشعري، فراها أُخِّدَت مع حرفِ الروي، وهي في هذه القصيدة تحققت عبرَ التقفية المركبة التي منها ما يأتي ((لمجرد كسرِ الرتابة المتوالدة من القافية الموحدة من دون تدخلٍ كبيرٍ للوعي، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم عن وعيٍ تركيبِيٍّ واضحٍ تحقُّقُ به القصيدة مهمةً شعريَّةً أكبر من مجرد كسرِ جمودِ القافية الموحدة ورتابتها، وبهذا تتحقَّق أكثرُ مزايا القافية أهميَّة من بقيَّة القصيدة)).

- فالأسطر الأولى تنتهي بالهاء الساكنة، ما يدلُّ على إيجائها بالحزن والأسى والألم، ثم تأتي التقفية السطرية (الشمس - الرمس) ويفرَّقهما (ينطلق - الأفق)، وتنوعُ التقفية بين الهاء والحاء والذال والراء والسين.

- وبهذا التنوع تفتحُ الجملُ الشعريَّة وتبرز عناصرُ المكان والزمان المتباعدة مُتناظرةً دلاليًّا وفق تناظرٍ زمنيٍّ يُقابله في الطبيعة توقُّفُ الحركة وابتداؤها.

فإنَّ كلاً من (القرية - الساحة - المشية - ألواح) تتناسبُ مع طبيعة العالم الحركي، وطبيعة العالم السفلي اللذين ترفدهما ثنائيَّة (الشمس والرمس) كي تعطي دلالةً بين العلوِّ والسقوط، وهنا يتجلَّى الانتقال من الحياة إلى الموت، مع أن رحلة الانطلاق هنا لم تعد تعطي دلالة التحرر لأن الأفق رمزٌ إلى سقوط وموت.

وإنَّ الريح التي تُعيدُ أنعامَ الماء في إعادةٍ وترجيع نشيد بويب في دلالته الغنائيَّة الحزينة توحى بالحزن العميق.

أما وفيقة فتبقى في حالة انتظارٍ وترقُّبٍ.

- ويتوافق كلُّ من (الجرس والنفس) فهما يحويان صوتاً مُتناقضاً مع الآخر، فالأول قويٌّ والثاني ضعيفٌ، فيتناقض المعنى وتتماثل الدلالة. وتُعطي تقفية (الألق والعبق) دلالة الحياة.

- وتقفية الباء في معاني كلماته (القلب - الحب - الرب) في دلالته على الامتلاء والانساع والعلوِّ مادياً ومعنوياً، والانبثاق والظهور.

ف (القلبُ والحبُّ والرُّبُّ) كلماتٌ تسمو في معناها وتعلو في دلالتها الشاعريّة كوفيقه التي أصابها الموتُ فخرجت إلى قلبٍ ووهبت حباً وصعدت إلى الله في السموات.

- وفي حركة (الأزرقِ وتعبق) و (شباكه وأشواكه) حركة تماثليّة في قابلية الانفتاح.

- أمّا تقيّة النون في (لبنان واليابان) في دلالة على التباعد في المكان والتقارب في المعنى الدلاليّ الشاعريّ في قصيدة تقول حقيقة الخيال، توحى أيضاً بالانفتاح من المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر.

- وبهذا تكون القصيدة قد اكتملت من عدّة نواحٍ إيقاعيّة لإعطاء المعنى المراد.

### ثانياً - المستوى المعجمي:

✓ إنّ المستوى المعجمي يجعلنا نقبض على دلالات النصّ من خلال رصد شبكة العلاقات المتداخلة بين الحقول المعجميّة الدلاليّة للنصّ الشعريّ، وفي هذه القصيدة دلالتان صريحة وضمنيّة، تبيّن وتخفي في تشكيل رمزي، فيها إشارات واضحة، ومعناها ودلالاتها غامضة ومثيرة في وعي المتلقّي، ومن خلال المعجم الفني نستنطق الدالّ، فيتخلّق لدينا فضاء الدلالات الموحية والرموز المتشعبة والبؤر المركزيّة من خلال ألفاظٍ هي علامات لغويّة تحوي مدلولات شعريّة في سياقها النصّي.

✓ والقصيدة إذا أحصينا كلماتها فهي تتألّف من تسعة وأربعين سطرًا شعريًا موزعًا على دقات شعورية تنتهي إلى قوافٍ محدّدة وموحية في دلالتها إلى عالمٍ اخترقه الشاعر وهو عالمٌ غامضٌ مبهمٌ ملفوفٌ بالعدم هو عالم الموت. ولكنّ الخيال الشاعريّ الذي يحوي فكرة تمخّضت من تجربة الشاعر يجعل من ذلك العالم ضاجًا بالحياة، أي تشكيل عناصره من عناصر الحياة، فأماط اللثام عن سكونه وصمته، وما هذه العناصر وهذا الخيال إلا بعد انخراط الشاعر في تجربة المرض واقتراب الموت منه، وهنا علا إحساسه بالعالم وبكل ما حوّلته.

✓ فنرى أنّ الأسماء كانت (١٩٥ اسماً)، والأفعال (٣٨ فعلاً)، منها ثلاثة أفعالٍ ماضية، وخمسةٌ وثلاثون فعلاً مضارعاً. والأسماء تُهيمُنُ على الأفعال. ولكن المضارعة تُهيمُنُ على الماضي فتُعطي النصّ انفتاحاً دلاليّاً للاستشراق والتتابع المنطقي في تسلسلِ الحدث الشعري:

((يطلُّ - تنتظر - ينشرُ - يمسحُ - تتنفس - تترقّب - تعيد - سيمرُّ - فيهمسه - يتماوج - يهفُّ - تكرر - يضحك - يفتح - تفرُّ - تتلهف - يهدد - يُغني - تذكّر - يفتح - يجعل - تحلم)).

فنرى غلائق اللغة المعجمية في النصّ فاعلةٌ في حالة السلبِ في العالم السفلي، وهذا طبيعي ففي هذا العالم كلّ شيء ليس عادياً. وبهذا يفتح النصّ على عدة محاور:

**المحور الأول:** يُجسّد المكان، الذي يتخذُ جماليته في القصيدة كونه مكاناً خيالياً شعرياً لا يمتُّ بصلةً إلى الواقع إلا في تسميات عناصره الماثلة كعينات في الطبيعة والذي يتكوّن من (قرية - ساحة - عالم)، (الرمس - القبر - اللحد)، (لبنان - الهند - اليابان) في تفاوتٍ مادّي ومعنوي، وبهذا ينقسم إلى مكانين في عالمين مختلفين متضادين مادياً ومتماثلين معنوياً:

- العالم السفلي (المغلق): (القبر - الرمس - اللحد).

- العالم الحيّ (المفتوح): (القرية - الساحة - العالم).

والانفتاح في العناصر (الماء، طيران إيكار، نشر الألواح، إعادة الأنغام، الشمس تكرر) دلالاته مسلوقة بفعل الموت المهيمن على القصيدة.

**المحور الثاني:** الموت، الموت المادّي، والموت المعنوي.

**المحور الثالث:** الحياة، من خلال العالم يفتح شباكه، شباكٌ يضحك، روحٌ تتلهفُ للنور، شباكٌ في

لبنان والهند، وفتاةٌ تحلم في اليابان. والحلم هنا يكون في عالم الأحياء، وليس في عالم الأموات.

**المحور الرابع:** وفيقة، أنثى، حلم ضائع، حسرة، ألم، قبر.

**المحور الخامس:** أسطورة القصيدة وهنا تفتح القصيدة على أسطورتها التي يصنعها الشاعر بنفسه

مُستعيناً بروافد تراثية تجلّت في (نشوان، ويسوع، وإيكار، ووفيقه، وعوليس).

وهذه المحاور الخمسة تنضوي تحت محور رئيس يُجسّد بؤرة النصّ الشعريّة، ويُشكّل لوجوس

القصيدة وهو محور الموت.

### ثالثاً - المستوى التركيبي:

في دراستنا لهذه القصيدة نرى انكساراً هيمنَ على عالمها المليء بالحركة والحياة، فسلبها ما يمكن أن يفتح عناصرها من تحقيق الإمكان، وهذا الانكسار هو انكسار الذات وإحباط النفس، ويُقابله قوّة التمسك بالحياة والتلّهف إلى النور. وهذا يُعبّر عن مشهد متكامل شعري فيه عناصر مُتعدّدة دالة على عالم موجود، وقد أوجده السيّاب في صورة ذهنيّة ثمّ جسّده بصورة حسية بلغة كان الانزياح فيها هو العامل الأهم في إنتاج المستوى البلاغي.

### الصورة الشعريّة:

الصور الشعريّة في القصيدة مُتجانسة العناصر، فهي في أساسها عناصر خارجيّة اختارها السيّاب من العالم الطبيعيّ، وتتجلّى في ((الشمس - والشباك - والريح - والنهر - والقبر - والسّعف - والنور - والقرية - والعالم)).

واستعان السيّاب لتشكيل صورته الشعريّة أيضاً ببعض الرموز التي وظّفها توظيفاً بنائياً لتأدية المعنى المراد.

- الطبيعة أولاً خضعت لحركة النفس وحاجتها، فنرى أنّ الشاعر شكّل الطبيعة تشكيلاً خاصاً، ففكرة الموت والاحتضار ومن ثمّ الدخول إلى عالم مجهول (عالم ما بعد الموت)، هي ما يعترى فكر الشاعر، وهنا لا يبحث بل يُحاول تشكيل المكان الخاصّ بالأموات.

ولذلك يترأى لنا ذلك المكان واقعيًا تتجلى فيه عناصر الحركة والنشاط. ولكن ((الصورة - هنا -  
تركيبية وجدائية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا  
في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث في صورته بالطبيعة)).

وهنا يُشوّه العناصر ويخرجها من دلالتها الحيوية إلى دلالتها العدمية في ظل الموت، فتبدو حقيقة  
الصورة مزيفة. لكن ((الصورة ليست مزيفة)) لأنه ((ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان  
مطابقاً لعالم الواقع)). ولذلك جاءت حقيقة المكان نفسية وليست واقعية.

فتشكل الصورة من خلال الشمس وهي تكرر السعف، والنهر، والريح، والظل الذي يتماوج  
كالجرس، والشباك الذي يضحك في الألق، هو دلالة على الحياة ولكنها مجردة ومسلوبة كون الموت  
هو الذي هيمن عليها.

- وصحيح أن عناصر الصورة الشعرية متباعدة في المكان والزمان، ولكنها تأتلف في إطار شعوري  
واحد، وهذا يعود إلى تحليل نفسي للمكان، فالشباك والقرية والساحة متجانسة في المكان الحي،  
والقبر والرأس واللحد متجانسة في عالم الأموات فالمكانان إذاً متباعدان، ولكن نسق المكان السفلي  
لا يقبل هذه العناصر (عناصر المكان الحي)، وهو عالم الظلام.

وكذلك نسق الزمان (في المكان السفلي) زمن النهاية والانقطاع عن تحقيق الإمكان ووفيقه ميتة لا  
يقبل زمن الصباح والضحوه والشمس.

إذاً نحن أمام صورة في حلم اليقظة الشاعرية ذات الخيال المبدع، لنلاحظ أن تشكيل صورتي المكان  
والزمان خضع إلى تشكيل النفس الشاعرة التي تعاني تجربة فردية تجربتي المرض والاحتضار التي  
تواجه الموت، فكانت الصورة الحية في مواجهة الموت في القصيدة.

- في القصيدة صورة رمزية متعددة:

الرمز في مفهومه هو: - كل رمز يقوم مقام شيء ما.

- كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة.

- كل رمز يحمل عنصري الواقع والمتخيل.

- كل رمز يملك طاقةً إيجابية.

- و(الشباك) في القصيدة رمزٌ يوصف بالحسيّة التي تنطلق إلى التجريد، ومن ثمّ ينتهي التجريد إلى المطلق. وهنا الرمز أصبح فنياً لأنه في سياق القصيدة الخيالي.

- ويردُّ الرمز إلى الشعور والاشعور الفرديين عند فرويد، وإلى الشعور والاشعور الجمعيين عند يونغ، أي الذاكرة الجمعية تحمل تراكمًا في الصور.

- والشباك في علائق القصيدة معناه مباشر وواضح في دلاليته على الانفتاح، ولكنه يصبح رمزاً شعرياً، فإنّ ((انبناء الصورة الفنية على الرمز يضيف إليها طاقةً إيجابية، فيوسّع إمكانياتها التعبيرية في استيعاب ظواهر وحالات وتجارب اجتماعية ونفسية وروحية جديدة، ما يؤكّد سيرورتها الجمالية))، فالشباك هو بؤرة الإيجاء الجمالي لأنّ الانطلاقة نحو النور منه، وهو الذي سيواجه الموت في القصيدة.

- الشباك في اللغة عامّي، ومعناه نافذة، والنافذة هي التي تفتح البيت المغلق، واصطلاحاً يعني الانفتاح على العالم، والشباك في القصيدة نافذة الشاعر وانطلاقه إلى عالم ليس عالمنا بل عالمه هو، عالم الحياة في مواجهة الموت، وهو محور القصيدة، فالانفتاح الذي قصده الشاعر انفتاح إلى أقصى حدّ، فهو يضحك في الألق، وهذه الصورة التشخيصية جزء من المشهد الحركي الكلي في وصف حركة الشمس وهي تكرر في السّعف، لئلا يرى أنّ الذي يضحك ليس الشباك بل روح تقف به، روح متلهفة للحياة، تجسّدُها حركة الفرار لرائحة العبق، وهذه صورة تتمتع بجمالياتها في القصيدة. وانفتاح الشباك إلى أقصى حدّ أيضاً يتجسّدُ عبر شباكٍ أزرق، ونحن لا ندري إذا كان فعلاً أزرق أم لا، أو هو موجود أم لا، ولكن يترأى لنا اللون الأزرق منسجماً مع الفضاء والسماء والفضاء الانفتاحي، فمنه يمكن للعالم أن يصنع من أشواكه أزهاراً تعبق بالعطر، يتألف من حبّ مألوف. ويمكن أن يكون في لبنان والهند واليابان، في أماكن متباعدة في المكان، متقاربة في زمن الحلم، ووفيقه في انكسار الحلم تحلم ببرقٍ أخضر يُضفي حياةً فيها نورٌ مسلوب.

- وتبني الصورة الشعرية الرمزية أيضاً على رمز ديني وهو (يسوع)، ويسوع (السيد المسيح عليه السلام) رمز للخلاص (المخلص)، فالقرية تنتظر مخلصها كما تنتظر وفيقة ظلاً يتهاوج، ولكن الخلاص لا يكون في القصيدة بل هو محبب من قبل الشاعر ففي البداية ينشر نشوان ألواحته وفي الختام يحرقها في دلالة على انتصار الموت، إلا إذا كان يريد فعل الحرق في فينيق، ولكن هذا ليس وارداً في القصيدة أبداً. فالشاعر مريض ويتطلع إلى الخلاص والفرار إماماً باتجاه الموت كونه يخلص الشاعر من آلامه، وإماماً باتجاه النور ولكن لا خلاص له.
- ويستعمل السياب في تكوين صورة تجسّد واقع تجربته الفردية رمزاً أسطورياً (إيكار) وجاء استعماله استعمالاً بنائياً في القصيدة، لأن إيكار في أسطوره هو ((ابن ددال، وهرب الاثنان من المتاهة بوساطة أجنحة صنعها ددال وألصقها بالشمع إلى أكتافيهما، وقد أوصى ددال ابنه ألا يقترب كثيراً من الشمس، لكن إيكار خالف نصيحة والده وارتفع كثيراً فاقترب من الشمس، فذاب الشمع وانفصل جناحاه وسقط في البحر الذي يُعرف منذ ذلك الحين باسمه)).
- وتكمن دلالة الرمز الأسطوري في عرض التجربة بين الطيران والسقوط (الموت، والسياب بين المرض والموت)، وهو هنا تجربته تتقاطع، وتجربة إيكار الذي يطير ويتمرد ثم يسقطه الأفق إلى اللجج الرمس إلى بحر يموت فيه.
- تمرّد إيكار على ددال هو تمرّد السياب على الموت في رفض واحتجاج.
- وتأخذ الشمس دلالتين؛ فهي مصدر السقوط والدمار بالنسبة للأب، وهي مصدر الانعتاق والارتفاع بالنسبة لإيكار.
- ويُطالعنا النص برمز شعري أسطوري هو (عوليس)، وعوليس هو أوديسيوس في أسطورة الأوديسة لهوميروس اليوناني، تتحدث عن عوليس في رحلة عودته إلى مملكته إيثاكا بعد حرب طروادة، وهناك تنتظره زوجته بينيلوب، ويواجهه مخاطر وأهوالاً جسيمة، ويُغامر من أجل الوصول

ويدخل عوالمٍ مختلفة مثل العالم السفلي، ورحلته تكونُ في بحرٍ لجج، وتأتي صورته في القصيدة في دلالتها على التشتُّت والضياع، وترفد الصورة عبارة (شبنًا يا ريح فخلينا) في تأكيدِ مُحاولاتِ العودة، ولكنَّ المرضُ يبقى، ويفرضُ الموتُ نفسه على حياةِ الشاعر.

## المحور العمودي:

من تلك المستويات ننتقلُ إلى لحظة الانبثاقِ الدلالية التي يُترجمها العنوانُ أولاً، ومن ثمّ تنفرُّعُ إلى محاورٍ دلاليةٍ تُحددها الشائيات الدالة، فيتشعبُ المدلول في القصيدة.

## أولاً- العنوان:

- العنوان هو ((بمثابة إعلانٍ دلاليٍ لمحتوى القصيدة، وهو مصطلحٌ من مصطلحاتِ النقدِ المعاصر، وعتبةٌ من عتباتِ النصِّ، ومفتاحٌ من أهمِّ مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النصِّ، وهو آخرُ ما يُكتبُ في النصِّ، ولذلك هو قراءةٌ شخصيةٌ يقومُ بها المؤلفُ لنصِّه، ولذلك هو عملٌ عقلي خالص، يختاره المؤلفُ بعد تفكيرٍ في محتواه ومضمونه، وقد يكونُ بؤرةً من بؤرِ النصِّ أو نواةً من نواته - كما في النصِّ - وللعنوانِ وظائفٌ مختلفة، أهمُّها الوظيفةُ الإشارية، فهو يُشيرُ إلى مضمونِ النصِّ)).

- وعنوانُ القصيدة (شباكٌ وفيقة) خبريٌّ، ومدلولُه واضحٌ لغوياً ولا لبسَ فيه، فهو شباكٌ بيت وفيقة، ولكن إذا دخلنا إلى عمقِ النصِّ كما رأينا نجدُ الشباكَ أخذَ مدلولاً بنيوياً تكوينياً في قصيدة استقى الشاعرُ نموذجها من عمقِ الحياة.

- إذا يُؤدِّي رمزُ الشباكِ مهمَّةً إشاريةً لم تنته في هذه القصيدة وإنَّما تمتدُّ إلى قصيدتينِ آخرين، وهو بؤرةُ النصِّ ونواةُ القصيدة، وهو شباكٌ أضافه الشاعرُ إلى وفيقة، وهي كانت ((قريبةُ السياب، صبية جميلة في سنِّ الزواج عندما كان بدرٍ يحلم بها أحلامَ المراهقة، (وقد كانت علاقته بها في الكتان) وماتت وهي في شبابه)). وهذا ما تخرُجُ القصيدةُ في ظاهرها إلى موتٍ في حياةٍ شابَّة، ولكن تُشيرُ دلالاتُ النصِّ وتوجيهِ إلى كونِ الموت هو العنصرُ الرئيس في حياةِ السياب ووفيقة نموذج في دلالتِهِ



على سلب الحياة، وقد أحال الموت الشاعر إلى ضفة المرض وهذا ينم عن تجربة شعرية واحدة. فبقي الشباكُ منبعاً للحلم والافتتاح والحياة، لأنّ وفيقة ميتة في صباحها.

### ثانياً- المحاور الدلالية وعلاقتها:

- تتشكّل القصيدة من مقطعين شعريين تتجلى فيهما ثنائيتان: (الموت ، الحياة)، (المغلق، المفتوح)، وجدل المغلق والمفتوح يأتي مجازياً ((بوساطة اللغة الشعرية تتدفق موجات الجدة فوق سطح الوجود، واللغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق، فمن خلال المعنى تنغلق، في حين أنّها من خلال التعبير الشعري تنفتح)).

فالشباك في العالم الحيّ يشكّل انفتاحاً للمكان المغلق ثم يتحوّل مجازياً إلى انفتاح كلي إلى أقصى حدّ، ويصبح مكان الموت مُعادلاً لمكان الحياة والحركة ويتبادلان وظائف إشارية دلالية. ويؤدّي التخييل دوره في إثباط حركة الحياة وإنتاج عالم الموت المغلق الذي يُحاول الشاعر فتحه عبر انتظار وفيقة وحلمها بالبرق الأخضر، وانتظارها لشبح أو ظلّ يهمسُه النهر فيكون المخلص كي تفرّ روحها وتصعد. وهنا يتحوّل الشباك الضاحك إلى باب يفتح في السور، والباب بحسب تعبير غاستون باشلار ((كون كامل للنصف مفتوح، الواقع إنّه أحد صور النصف مفتوح الرئيسة، أصل حلم اليقظة بالذات يجمع الرغبات والغوايات: الإغراء يفتح الأعماق القصوى للوجود والرغبة في قهر الوجود المتكتم)). ولكن لا إغراء ولا غواية في القصيدة بل نورٌ في البحث وراء الباب.

- ويمكننا تشكيل ثنائيات دلالية من الرموز التي استخر جناها ويمكننا وضعها في سياق واحد:

محوّر الموت	محوّر الحياة - الخلاص	وفيقة / نشوان
الضياع	الأمل	قرية / عالم
الأسف	الحزن	جليل / يسوع
الحزن	الانتظار	إيكار / الشمس
الموت	الترقب	أشواك / أزهار

القبر / اليابان	السقوط	العلو
عوليس / الريح	المغلق	المفتوح

### ثالثاً- مقولة النص:

النصُ الحدائثي نصُّ شعري يقولُ رسالةً تحملُ تجربةً، والتجربةُ فعلٌ وإرادةٌ تتصلُّ بإنسانٍ ما، ويتفرّدُ بها، ولأنَّ الفنَّانَ يُعاينُ التجربةَ الشعوريَّةَ التي تُصبحُ ملكنا في ضوء التعبير الشعري كون هذه التجربة تصويرٌ إنسانيَّة عامَّة تمسُّ الداخلَ الإنساني للمتلقِّي، وتُشكِّلُ عاملَ إثارةٍ داخلي، يُؤدِّي إلى انفعالٍ شعري بقضيَّةٍ شغلت كلَّ إنسانٍ على وجه هذه الأرض، وهي قضيَّةُ الموت، ورسالةُ النصِّ تتراوحُ بينَ سيطرةِ الموتِ ومواجهته بالحركة وإشاعتها، واختراقِ عالمه الغامض المجهول.

### رابعاً- الشكل الطباعي للنص:

لا يمكننا أن نجدَ انفصلاً شعرياً بين أجزاء النصِّ المتلاحمة في ترتيب الأسطر الشعريَّة ووقفاتها حسب الدفقة الشعوريَّة فتأخذُ مساحةً بيضاءً ويُصبحُ الشكلُ الطباعي حدائثياً في كتابته. وهذا نجده في التسلسل المنطقي لأجزاء القصيدة في بدايتها ونهايتها، فنرى:

إيكار المتمرّد - نشوان المحب - يسوع المخلّص - عوليس المغامر - الظلّ العابر.  
ويجمعهم معاناة من المرض ثم الموت.

### خامساً- الفضاء النصي:

يُجيمُّ على القصيدة موضوع الموت، وموضوع الموتِ غامضٌ ومبهمٌ، والحديثُ عنه لا بدّ أن يعتريه الخيالُ وبعضُ الحقائقِ الدينيَّة والفلسفيَّة عنه كونه موضوعاً ميتافيزيقياً مغيباً. تحدُّه التجريديَّة والشموليَّة اللتان تُبعدانِه عن الواقع، كما تتخذُ منه الرؤيا الشعريَّة الصبغة التأمليَّة في هذا العالم، المبنية على مفهومٍ واحدٍ مُتعدّدِ الكلمات التي تُعبّرُ عن مضمونه (فناء، زوال، اندثار، طلل، نهاية). وفي حقيقته تجربة لا يمكنُ لأحدٍ أن يصفها ولا أن يشعر بها، ((فالشعور بالموت نفسه، لا يمكن وصفه على الحقيقة، ولكن من يصفه من الأحياء، فهم يصفونه وصفاً احتمالياً لا وصفاً واقعياً لأنَّ

الشعورَ به مستحيلٌ)). والموتُ في حدوثه يُسبَّبُ قلقاً ميتافيزيقياً ويُصبحُ هاجساً أساسياً في ميدان الشعر، سواءً أَلَفَهُ الإنسانُ الشاعرُ أم استوحشَهُ. لذلك نرى الموت في حركة الحدائثِ الشعريةِ يُشكِّلُ ((مستوى من مستويات القصيدة، وهو موضوعٌ متداخلٌ بموضوعاتها، وعنصر من عناصر البناءِ الفنيِّ، وهو يمثِّلُ الفناءَ في مواجهةِ عناصر البقاء أو الحياة)). كما نجدُ في النصِّ السِّيَّابِي فالشمسُ والماء والنهر والسَّعْفُ تواجهُ القبرَ واللحدَ والانتظارَ والأسفَ.

وهنا في القصيدة شكَّل موتاً عديمياً كلياً ليس فيه انبعاثٌ بل محاولة الانفتاح، ولكنَّ الحلمَ ضائعٌ والموتُ مهيمِنٌ، ووفيقه رمزٌ لعالمٍ حيٍّ لم يكتَمِل، والموتُ رحلةٌ إلى المجهولِ ووصفه عالمه غير المعقول، وهذا يصبُّ في حدائثِ الموضوع عن كونه في الكلاسيكية كارثة.

- ويتَّصلُ موضوعُ الموتِ بالأساطيرِ اليونانيةِ القديمة، فالعالم السفلي هو الجحيم في أساطيرهم، والجحيم في اعتقادهم ((مقرُّ الأرواح بعد انفصالها عن الجسد، وهذا المثوى الأخير الذي تهبطُ إليه النفوسُ البشرية بعد الموت هو مستنقَعُ عذابِ الأشرار، أو مرتعُ ثواب الأبرار)).

- ((وفي تلك الديار النائبة، حيث لا تشرقُ الشمسُ لبعدها عن تلك الأصقاع ينبت في الحقولِ ضربٌ من الزنبقِ البحري المنتشر في المقابر، ونوعٌ من الحورِ والصفصافِ المغبرِّ اللون الضارب إلى السواد)).

- والجحيمُ في الأرضِ (في بطنها)، ينحدرُ إليها المائتون من جهاتٍ مختلفةٍ، من مغاورٍ لا يُسبر غورها أو أنهار مجاريها تخرقُ الأرضَ على مسافاتٍ شاسعة. كمغارة رأس تيرسن في الجنوب الشرقي من شبه الجزيرة اليونانية. وفي الجحيم نهر أخيرون.

- ومثُل هذه الأساطير كان لها شأنٌ في تكوينِ وجودِ العالم السفلي لدى الشعراء، ومنهم السِّيَّاب الذي استعملَ الأسطورةَ مثل العالم السفلي وأسطورتي إيكار وعوليس، واستعمالها في القصيدة جاء خارجياً وبنائياً.

- وقبل ذلك يمكننا أن نوضِّح مفهومَ الأسطورةِ أولاً:

○ فقد اتفق الباحثون في أنها تمثل طفولة العقل البشري، وتُفسر الظواهر الطبيعية، وتمتزج بمغامرات أبطالها وأمكنتها وأزمنتها وأهتها.

○ وتكون في الوجدان الجماعي لا كما في الحقيقة التاريخية، واستطاع ((بعض الأدباء خلق أساطير معاصرة تتناسب مع تجربتهم الشعرية، فعادوا إلى ذواتهم))، وثمة صلة بين الشعر والأسطورة. وقد جعل السياب من وفيقة أسطوره الخاصة به، التي وُسم بها، في ثلاثية مُتلاحقة.

- وقد جاء استعماله للأسطورة كما قلنا استعمالاً خارجياً أولاً، وفيه إشارة إلى شخص عوليس الذي كان رمز المغامرة والضياع، فتحركت صورته في مستوى معنوي تشبيهي واحد، لم يخلق جواً إيحائياً مُتكاملاً.

- ولو أسقطنا وجود عوليس لَمَا بدا خللٌ في إنتاج دلالة النص، فجاء وجوده يشرح حالة الضياع والذكريات والمملكة الضائعة والمغامرة في البحر في حالة تُشبه السياب في ضياعه.

- أمّا الاستعمال الداخلي البنائي، فهو استلهاً حال الأسطورة وتحويلها إلى شعر، وتوظيف الشاعر الرمز الأسطوري للتعبير عن تجربة معاصرة، تقرأ القصيدة فإذا هي أسطورة تتخذ لها مضموناً جديداً يفرضه سياق القصيدة، ويتقمص فيه الشاعر شخصيتها.

- لم يكن السياب مُتكلماً، بل راوياً، وذاته مندغمة في إيكار ونشوان، إيكار لم نعرف من هو، ونشوان نموذج واقعي، وهنا نرى أننا مازلنا في الخارج، وحينما نعرف إيكار نجد أن حال السياب وحال إيكار واحدة، ولا سيما أن المتكلم الراوي والمُحكى عنه هو السياب نفسه.

انتهت المحاضرة

معاً.. نرتقي إلى أعلى درجات التفوق والنجاح

وطمعا في الاستفادة أكثر نحاول تلخيص هذا الجهد العظيم في جداول تضع خريطة الحرف العربي أمام أعيننا حية، تغرينا بالمضي وراءها للتطبيق، والاستفادة منها في إعادة ربط الصلة بيننا وبين لغتنا، بعدما فقدنا حرارة الإنشاد، وماتت دواعي الإنشادية فينا. فأضحى الشعر يقدم لنا على هيئة المعلبات المجمدة.

الحاسة اللمسية	
حروفها: التاء. الناء. الذال. الكاف. الميم.	
صفاته دلالاته الأولية ومعانيه الحافة	
التاء	مهموس انفجاري شديد. صوته يوحي بلمس بين الطراوة والليونة. يدل على الرقة والضعف. كما يوحي بالشدة، والغلظة، والقساوة، والقوة. وعلى الامتلاء والارتفاع.
الثناء	مهموس رخو. صوته يوحي بالشق، والانفراج والسيلان، والبعثرة، والطراوة والإحاطة، واللين، والدفء، والرقة والبضاضة. إن العربي قد استخدم هذا الحرف لإبداع أخص المعاني التي تدور حول الجنس مباشرة بلا وسيط ولا تورية ولا كناية، مما لم يجاره في هذا الاختصاص حرف آخر: أنثى أنوثة رفث.. طمث.
الذال	مجهور رخو. معناه لغة عرف الديك. إذا كانت التاء للأنوثة فالذال للذكورة. توتر الصوت، خشونة اللمس، شدة الظهور. إن الذال أذع مذاقا وأكوى حرارة وأخذ ملمسا وأشد توترا، تعبر عن الاهتزاز والاضطراب، وشدة التحرك. تدل على البعثرة، والانتشار. والفعالية والشدة، والقطع.
الذال	مجهور شديد. شكله في السريانية صورة الدلو. صوته أصم أعمى مغلق على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية، وبخاصة ما يدل على الصلابة، والقساوة. ليس فيها أي إحساس شمي، أو بصري، أو شعوري. يعبر عن معاني

الشدة والفعالية الماديتين، والدحرجه والتحرك السريع، والظلام،  
وألوان السواد.

**الكاف** مهموس شديد.  
يحاكي صوت احتكاك الخشب بالخشب. في هذه الحال يوحي بشيء من  
الخشونة، والحرارة، والقوة والفعالية، وإذا لفظ بصوت عالي النبرة  
وبشيء من التفخيم والتجويف أوحى بالضخامة، والامتلاء، والتجميع.  
أما حظه من المشاعر الإنسانية فقليل: كئيب، كرب.

**الميم.** مجهور متوسط الشدة والرخاوة.  
شكله في السريانية يشبه المطر. يوحي بذات الأحاسيس التي تعانيها  
الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا من الليونة، والمرونة  
والتماسك، مع شيء من الحرارة.  
يوحي بالجمع، والضم، والكسب والرضاع، والحلب، والمص  
والاستخراج، والهضم، والمضغ.. والتوسع، والامتداد، والانفتاح. أما  
إذا كان أخيرا ففيه الانسداد، والانغلاق.

### الحاسة الذوقية.

حروفها: اللام. الراء.

صفاته دلالاته الأولية ومعانيه الحافة

**اللام.** مجهور، متوسط الشدة.  
شكله في السريانية يشبه اللجام. يوحي بمزيج من الليونة، والمرونة،  
والتماسك، والاتصاق. وهي خصائص لمسية صرفة. معانيه تتعلق  
بعمليات الأكل، والتذوق، وأنواع الأطعمة موزعة كالتالي:  
- استخدام اللسان للتذوق، واللحس وسواهما (لحس، لعق، لمج،  
لمظ، لاس..)  
- كيفية تناول الأطعمة (لأف، لجلج، لسد، لعس، لعص، لقم).  
- وصف الأكل (اللحوس، اللعو، اللعظ..)  
- عمليات الأكل (لسان، لعاب، اللطع..)

الراء	<p>مجهور، متوسط الشدة والرخاوة. شكله في السريانية يشبه الرأس. أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد ( رأس، مرفق، رقبة، ركة، رجل، رسغ..) وحاجة اللغة العربية لحرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل. ولولاه لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها، وحيويتها، وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها. يدل على التحرك، والتكرار والترجيع. وعلى الرقة، والنضارة، والرخاوة. وعلى الفزع، والخوف. وعلى الثبات، والاستقرار، والربط وضم الأشياء. أما دلالاته الذوقية ففي دخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على أهم مصادر الحلاوة ( رب، رضاب، رطب، رمخ، بسر، تمر..) ودلالاته على الحرارة بدخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة ( أر النار، أسعر، السقر، الأوار، الجمر، الشرر، الرمضاء، الصهر، النار، الهاجرة، الحر..)</p>
-------	---

## الحاسة البصرية.

حروفها: الألف. الواو. الياء. الباء. الجيم. السين.  
الشين. الطاء. الظاء. الغين. الفاء.

صفاته دلالاته الأولية ومعانيه الحافة

الألف همزة	<p>شديد. صوت الهمزة يضاهاى نتوءا فى الطبيعة. يأخذ صورة البروز، لذلك بدأت الضمائر به ( أنا، أنت، أنتم، أنتن) لأنها أشد حضورا من ( هما، هن) كما بدأت ألوان الطبيعة به ( أحمر، أخضر..) وجعلت للتعدية لأنها تمنح الفعل اللازم ( القاصر أصلا) مرتقى يسهل معه التعدي على الأسماء. بل تحيل الهمزة المعنى إلى نقيضه ( مرس الحبل، خرج عن البكرة. وأمرس الحبل أعاده فيها. شعب، تفرق. وأشعب الشيء أصلحه.)</p>
---------------	--

الألف اللينة	جوفية. يقتصر معناها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في الزمان والمكان.
الواو	لينة جوفية. للفعالية والامتداد.
الياء	لينة، جوفية. يبدو في أول الكلمة وكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد. وفي وسط الكلمة يكون معناها المطب الذي يعترض: طيران، حيدان، غثيان. وإذا كانت مسكونة كانت للاستقرار: بيت، عيب، عين، دين، غيظ..
الباء	مجهور شديد. يشبه شكله في السريانية شكل البيت. يدل على الامتلاء، والاتساع، والعلو ماديا ومعنويا بما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء. وعلى الانبثاق، والظهور، والانفراج. وتدل على الحفر، والشق، والبعج، والقطع، والشدة.. والبعثرة، والتبديد.
الجيم	مجهور. معناه في العربية الجمل الهائج. يشبه رسمه في السريانية صورة الجمل. تدل على الشدة، والفعالية المادية. وتوحي بالقطع، والقشر. وتحيل على العظم، والفخامة، والضخامة، والامتلاء، والغلظة ماديا ومعنويا.
السين	مهموس رخو. له في السريانية صورة السن. يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة. وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد. وبإحساس سمعي هو أقرب إلى الصفير. يوحي بالتحرك، والمسير. وعلى الخفاء، والاستقرار. وعلى الامتداد إلى الأعلى. وعلى اللين، والرقّة، والضعف. وعند استقراء تواتره أولا وأخيرا: كان في بداية المصادر أوحى ما يكون بالتحرك والمسير. وإذا كان في نهايتها فهو أوحى ما يكون على الخفاء والاستقرار.



الشين	مهموس رخو. تشبهه في السريانية صورة الشمس. يدل على البعثة، والانتشار، والتشتت، والاضطراب. ويدل على الخلط، والتجميع العشوائي. والملاحظ أن كثرة المصادر التي تبدأ وتنتهي به تدل على توافه الأمور، والعيوب الجسدية والنفسية. ثم كثرة الأشياء والأحداث المتعلقة بالشؤون المنزلية والبيئة الزراعية.
-------	--

الطاء	مهموس شديد. يشبه شكله في السريانية صورة الطير. صوته إنما هو تفخيم التاء الرقيقة. صوته أشبه ما يكون بضجة الطبل. له إيحاء لمسي بين المرونة والطرادة. وله من الإيحاء البصري الضخامة، والتكور، والفلطحية يدل على الاتساع، والعلو دونما شدة. وعلى الطعام ومتعلقاته. وعلى الضعف، والعيوب البدنية والنفسية.
-------	---

الظاء	مجهور رخو. إنما هو تفخيم حرف الذال. يوحي بالفخامة، والنضارة، والأناقة، والظهور بشيء من الشدة والقساوة.
-------	---

الغين	مجهور رخو. يدل على الاضطراب، والبعثة والتخليط، والاهتزاز. وعلى الظلام والسواد، والغور، والغموض، والخفاء، والإحياء، والعدم، والستر، والغياب، والغيوبة الوجدانية.
-------	--

## الحاسة السمعية

حروفها: الزاي. القاف

صفاته: دلالاته الأولية ومعانيه الحافة

الزاي	مجهور رخو. يقوم على الاهتزاز الصوتي. إنه أحد الأصوات قاطبة. يوحي بالشدة والفعالية. يدل على الأصوات. على التحرك، والتدحرج، والانزلاق. وعلى البعثة، والتناثر، والعنف.
-------	--

القاف	شديد مجهور. يوحى بالقساوة، والصلابة، والشدة. يدل على الأصوات. وعلى الشدة، والفعالية. وعلى القطع، والقشر، والكسر، والجفاف.
-------	--

## الحروف الشعرية غير الحلقية

حروفها: الصاد. الضاد. النون.

صفاته دلالاته الأولية ومعانيه الحافة

الصاد	مهموس رخو. هو تفخيم لحرف السين، وصفيري مثله. إلا أنه أملاً منه صوتاً، وأشد تماسكاً. فهو من الأصوات كالرصاص من المعادن رجاحة ووزناً. وكالرخام الصقيل من الصخور الصماء صلابه، ونعومة ملمس. وكالإعصار من الرياح صرير صوت يقده ناراً. كما يدل على الصفاء والنقاء مادياً ومعنوياً. وعلى الصلابة وقوة الشكيمة، وبعض العيوب النفسية والجسدية.
-------	---

الضاد	مطبق مجهور. صوتها يوحى بالصلابة، والشدة، والدفء كأحاسيس لمسية. وبالرخامة والامتلاء كإحساس بصرية. وبالضجيج كإحساس سمعي. وبالشهامه، والرجولة، والنخوة كمشاعر إنسانية.
-------	--

النون	مهموس رخو. معناها لغة شفرة السيف، أو الحوت، أو الدواة. أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع. يوحى بالأناقة، والرقه، والاستكانة. وبالانبثاق والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كيفيات النطق به. يدل على الاهتزاز، والاضطراب، وتكرار الحركة.
-------	---

الحروف الشعرية الحلقية.	
حروفها: الخاء. الحاء. الهاء. العين.	
صفاته دلالاته الأولية ومعانيه الحافة	
الحاء	<p>مهموس رخو.</p> <p>تختلف معانيه بحسب كيفية النطق به. إذا لفظ مخففا قريبا من الحلق غير مخنخن، كانت إيماءاته مزيجاً من الأحاسيس اللمسية رخاوة، ورقة، وملمسا محمليا في شيء من الدفء.</p> <p>وإذا لفظ بشيء من الشدة والمخنخنة، بعيدا عن جوف الحلق، أوحى بإحساس لمسي مخرش رخو، وبطعم يمجج الذوق، ورائحة شممية ننتة. وبإحساس بصري منشاري الشكل، وسمعي مخرب للصوت. وبمشاعر إنسانية من الاشمزاز والتقرز.</p> <p>ويدل على أمراض نفسية، وعيوب أخلاقية وجسدية. وعلى القذارة والبشاعة. وعلى التخريب، والخذش، والشق، والنفاذ. وعلى الرخاوة، والاضطراب، والتفاهة.</p>
الحاء	<p>مهموس رخو.</p> <p>إذا لفظ مشددا عالي النبرة، أوحى صوته بالحرارة والحدة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال.</p> <p>وإذا لفظ رخوا مرققا مرخما، أوحى بلمس حريري ناعم دافئ. وبطعم الحلاوة والحמוضة. وبرائحة ذكية ناعمة..</p> <p>وهو أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة. وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته.</p>
الهاء	<p>مهموس رخو.</p> <p>إذا لفظ مشبعا مشددا أوحى الاهتزازات المتوترة بالاضطراب والاهتزاز، والسحق، والقطع، والكسر، والتخريب.</p> <p>وإذا لفظ باهتزازات رخوة أوحى بمشاعر إنسانية من حرن، وأسى، ويأس، وضياع.</p> <p>وإذا لفظ مخففا مرققا مطموس الاهتزاز أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس. وإذا لفظ بطريقة تهكمية مخنخنا كان أوحى</p>

بالاضطرابات النفسية، وما يضحك من مظاهر الخبل والهتر والتشوهات العقلية والجسدية.

العين	متوسط الشدة. يشبه شكله في السريانية صورة العين. إنه نقيض صوت الغين. يوحي بالفعالية، والإشراق، والظهور، والسمو. يدل على الشدة والصلابة، والقطع، والثقل، والضخامة، والعيوب الجسدية.. ويدل على الرقة، واللطافة مع الخلو من العيب. له من خصائص الحروف كلها نصيب. فقد جمع لنفسه خلاصة ما في خيار أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان.
-------	---

يستند التقسيم الذي أقامه "حسن عباس" على اعتبار أن الحواس التي تباشر الأشياء والمعاني هي التي تحدد طبيعة الحرف الصوتية، وأنها من ثم تملي على الحرف المعنى الذي سيرتبط به في دلالاته الحافة. فالعربي الذي أبدع الحرف، أبدعه انطلاقاً من تجانس هذا الأخير مع الهيئة التي يرومها العربي للتعبير عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه. ومن ثم كان الحرف في وجوده على رأس اللفظ دالاً على المعنى الذي سيكونه اللفظ عند إتمام حروفه. وسواء كان الحرف أولاً، أو وسطاً، أو أخيراً، فإنه سيشتيع في اللفظ كثيراً من معانيه الحافة. بل قد يكون في تغيير الصوت في بنية الكلمة المتقاربة الأصوات ما ينزاح بالدلالة من معنى إلى آخر.

إن الأمثلة الكثيرة التي تقدمها العربية لهذا الضرب من الانزياح، تجعلنا نعتقد أن دور الصوت المفرد لا يستهان به في تقرير المعنى الابتدائي للكلمة. فإذا أخذنا مثلاً الجذر الثلاثي لكلمة: (جنف) وحاولنا تغيير الصوت الوسط، تحركت معه الدلالة بحسب هيمنة هذا الصوت على بقية الأصوات الأخرى، محدثة في كل حركة دلالة جديدة، تختلف عن الأولى اختلافاً كلياً.

إن صوت النون، المهموس الرخو، الذي يوحي بالخروج من الأشياء، الدال على الاهتزاز والحركة، والذي يميل فيه الهواء المصاحب للنطق به إلى جهة الأنف والخياشم، يكسب اللفظة معنى الميلان. و"جنف" بمعنى مال. كما أن النون أصلح للتعبير عن المشاعر. وفي "جنف" عن الحق استصحاب لكثير من المشاعر التي تجعل المجانف يميل عن الحق.

انتهى المقرر