محاضرات في
تحليل النص الشعري ونقده

د. سلطان الحريري

مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

ردمك: 978-9921-704-07-5

رقم الإيداع: 1969/2018

حقوق الطبع محفوظة للناشر

مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية

هـاتـف: 22415172 965 +

فاكـس: 22455039 965 +

بريد إلكتروني: **info@albabtaincf.org**

طبعة خاصة لـ الأكاديمية البابطين للشعر العربي

مـادة دراسيـة في «دبلوم الإبـداع الشعري»

الطبعة الأولى

2018

الكويت

التصدير

عرف العرب النقد في مرحلة ما قبل الإسـلام، حين كان الشعراء ينشدون قصائدهم في سوق عكاظ لتقييمها من النقاد وقتئذٍ، ومن أبرزهم النابغة الذبياني صاحب المعلقة المشهورة. فانبرى الشعراء لتجويد قصائدهم سبكًا وحبكًا بغية الارتقاء بمستوى القصيدة لتلقى القبول عند المتلقين والنقاد على حد سواء.

ثم أصبح للنقد دور مهم في تحليل القصائد والكشف عن جمال العربية وأسرارها في النصوص الشعرية والأدبية، وظهرت مناهج نقدية متنوعة ومدارس مختلفة، بيد أن الهدف المعرفي بينها ظل مشتركًا.

وإدراكًا من «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية» لأهمية هذا العلم، فقد خصصنا له دروسًا في «أكاديمية البابطين للشعر العربي» ضمن محاضرات دبلوم الإبداع الشعري الذي يقام مجانًا بالتعاون مع الأكاديمية العالمية للشعر في فيرونا، وقد لاقت هذه الدروس اهتمامًا جيدًا من مختلف الشرائح المثقفة في دولة الكويت.

ويصدر هذا الكتاب (محاضرات في تحليل النص الشعري ونقده) تسهيلًا للطلبة للرجوع إليه والاستفادة القصوى من مضمونه، وجاءت فكرة جمع المحاضرات لتكون متاحة للشعراء والطلبة والمهتمين على حد سواء. وقد عرض مؤلف الكتاب طرائق تحليل النصوص الشعرية ونقدها اعتمادًا على المناهج الأدبية الرائدة في العربية،

مما يساهم في خدمة النص الشعري وتقديره، وزيادة الوعي النقدي السليم بمكنونات النص الشعري وخفاياه.

وأود في الختام أن أقدم الشكر الجزيل للدكتور سلطان الحريري مؤلف هذا الكتاب المهم، لما بذله من جهد قيّم لتيسير المعرفة وتقديم هذا العلم بصورة أكاديمية مبسطة لكل طالبي المعرفة والمهتمين بعلوم العربية.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 15 من صفر 1440هـ

الموافق 24 من أكتوبر 2018م

✶✶✶✶

المقدمة

أضع بين يديك – عزيزي الدارس– في «أكاديمية البابطين للشعر العربي» هذه المادة المعرفية المجموعة من محاضراتي السابقة في الأكاديمية، وقد قمت بإعدادها واختيارها لتحقيق أهداف الأكاديمية في التدرّب على المعارف والمهارات والكفايات اللازمة للدارسين لفهم الشعر وتذوقه، وقد حرصت فيها على أن تكون ملبية لحاجاتك وفق منهجية محددة، وصولًا إلى امتلاكك مهارات التحليل والنقد والتميّز فيهما، علمًا بأن المادة مجموعة من نخبة من المراجع العربية، وقد أعملت فيها قلمي إضافة وحذفًا وتنقيحًا وفق منهج خاص اخترته، ورأيته مناسبًا للتدريس في الأكاديمية.

وتهدف هذه المادة أيضًا إلى تمكينك من مهارة تحليل النص الشعري، والوقوف على حدودها وتقنياتها، وتبقى هذه المادة معرفية جافَّة إذا لم يصاحبها مران ودربة وتطبيق للمنهج المقترح فيها، ولا أزعم أن هذا المنهج هو الوحيد في دراسة الأدب وتحليله، بل إن هناك مناهج عدة ستتوقف المادة المعرفية عندها بالتعريف، ولكنه اجتهاد مني لتحليل النص الشعري في مستواه الأول، ويجمع هذا المنهج بين النظري والتطبيقي؛ فإلى الجانب المعرفي قمت بتحليل عدد من النصوص للاطلاع عليها ودراستها، والسير على نهجها، وشفعت ذلك بخطوات عملية وأسئلة هادية للوصول إلى تحليل عميق، ثم أتبعتها بأنشطة مساندة.

ويبقى أن أشير إلى ضرورة الخروج من النظرة القديمة التي تكتفي بالوقوف عند السطح الخارجي للنصوص الشعرية، دون سبر أغوارها واكتشافها من جديد، وقد حاولت –قدر المستطاع– استنطاق النصوص، انطلاقًا من قناعتي بأهمية الدخول إلى عالم النصّ من بوابة اللغة، والاستناد إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، فضلا عن الوقوف على الأبعاد الفكرية والتصويرية والجمالية المكوّنة للنص، ومحاورة

النص بوصفه بنية كلية تتكامل عناصره اللغوية وتتفاعل فيما بينها سعيًا إلى تشكيل المغزى الكلي، والاعتماد في التحليل على شبكة متكاملة من العلاقات اللغوية والإيقاعية والدلالية التي تمنح النص هويته الخاصة.

وقد سعت المادة في جزئها الثاني إلى التعريف بالنقد الأدبي، وأهميته ووظائفه، وأبرز المناهج النقدية الحديثة، فضلًا عن كفايات الناقد وما يجب أن يمتلكه ليكون ناقدًا حاذقًا وموضوعيًّا، ثم درست بعض الظواهر النقدية للشعر العربي المعاصر، ووقفت عند أهمها؛ مما يعين على فتح مغاليق النصوص، والدخول إلى عوالمها، وفق ما جاء من تطوّر على الشعر المعاصر، وتعامل النصّ مع مجموعة من المفاهيم الحديثة التي تشكّل بنيته الداخلية، ومن أهمها: (توظيف التراث، وتراسل الحواس، وظاهرة الاغتراب، والشعر والعصرية، والمدينة في الشعر المعاصر، وظاهرة الغموض، وظاهرة الرفض...)، وقد اخترتها من بين الظواهر النقدية الكثيرة لأهميتها، واجتهدت في وضع الأمثلة التطبيقية على كل ظاهرة من تلك الظواهر بعد التعريف بها، وذكر أهم أعلامها.

وإنني أتوجه بالشكر الجزيل للشاعر الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس أمناء مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، على جهوده الجبارة في الحفاظ على رونق الشعر العربي الفصيح، وإتاحة علوم العربية للدارسين والباحثين مجانًا في أكاديمية البابطين للشعر العربي. وأشكره كذلك على تفضله بنشر هذا الكتاب المجموع من محاضراتي في دبلوم الإبداع الشعري في الأكاديمية، بعد الانتهاء من تخرّج الدفعة الأولى فيها.

أرجو –عزيزي الدارس– أن تجد في هذه المادة ضالتك العلمية، وأن تكون سبيلك إلى التميّز في تحليل النص الشعري وتذوقه ونقده.

د. سلطان الحريري

1 أكتوبر 2018

****

الوحدة الأولى

تحليل النص الشعري

المبحث الأول: معالجة النص الشعري

كيف نعالج النصّ الأدبي؟

حين يقرأ شخص ما نصًّا أدبيًّا قراءة عجلى، فإن هذه القراءة لا تعدُّ تحليلًا للنصّ؛ إذ إن القارئ حين يقف على النصّ وقفة سريعة، فإنه قد يكون قد وقف على الخطوة الأولى في التحليل. بل ربما تحتاج الخطوة الأولى في التحليل (فهم النصّ) إلى القراءة أكثر من مرة حسب طبيعة النصّ. فإذا ما أدرك مغزى النصّ ووجد فيه عناصر الجمال أو عناصر الفشل فإنه يكون قد دخل إلى منطقة أخرى هي نقد النص التي كثيرًا ما نتوقف عندها في ممارساتنا القرائية اليومية؛ لأننا لا نقصد أن نكون ناقدين وإنما نريد أن نتذوق النصّ الأدبي.

هذه العملية التذوقية نمارسها آليًّا وعفويًّا على المستوى الأولي البسيط في قراءتنا للنصوص الأدبية. أما عملية التحليل الفني التي نحن بصددها فإنها تحتاج إلى جهد ووقت وخبرة وبحث. تتعلق بالعصر ومظاهره، وعلاقته بالعناصر الداخلية للموضوع.

صحيح إن بعض المدارس النقدية تتجاهل تمامًا كل شي خارج النصّ، ولكن الحقيقة والممارسة العملية تجعلنا نقول: إن معرفتنا بكل ما يتعلق بالنصّ ستثري تحليلنا وتفيدنا في اكتشاف أبعاد النصّ ومراميه. إلا أننا ننبه إلى أن هذه المعلومات المسبقة الخارجية والسياقية يجب ألا تكون أحكامًا نلقيها على النصّ، وبالتالي نحلله وفق المعلومات المسبقة، بل تكون هذه المعلومات إضاءات كاشفة تعيننا على فهم النصّ واستنباط مزاياه.

نافذة السؤال:

هل النصّ الأدبي مغلق وغير مفتوح على التأويل؟

هل التحليل الأدبي للنصّ الشعري يتبع منهجًا واحدًا؟

هناك مناهج متعددة تمثل مدارس وتيارات أدبية ونقدية متعددة، لكل منها منهجية خاصة لتحليل النصوص، والمقصود بالتحليل هو القراءة العميقة للنصّ، أي الإحاطة بالمقاصد والمعاني والدلالات التي يسعى النصّ لتبليغها للمتلقي الذي تتفاوت قدراته القرائية بين القراءة السطحية والقراءة العميقة.

القراءة السطحية: تتوقف عند حدود العلامات والمؤشرات الظاهرة في النصّ من أفكار.

القراءة العميقة: تتجاوز الحدود الوهمية للنصّ، وتسعى لتحليل العلامات وتحديد دلالاتها التصريحية والإيحائية للوصول إلى ما وراء السطور وفهم ما لم يفصح عنه النصّ صراحة / في البنية السطحية.

ندرج هنا نماذج لمناهج تحليل النصوص ومنها: المنهج البنيوي وينصب تحليله على بنية النصّ، أي كيفية تشكيل الخطاب للتعبير عن الموضوع، والمنهج السلوكي الذي يعمل على تحليل السلوكات الصادرة عن الشخصيات، ومن خلالها يتم إصدار الأحكام فيحدد السلوك الإيجابي والسلوك السلبي، والمنهج الموضوعاتي الذي ينصب على تحليل الموضوع فقط بوصفه موضوعا متجاهلا العوامل الخارجية المؤثرة فيه أو الدوافع الكامنة وراء إنتاجه.

ولأن النصوص قليلًا ما تكون منتمية إلى نوع خالص من الخطاب؛ إذ نجد تداخلًا بين أشكال الخطاب والتعبير، ولأن النصّ إنتاج إنساني صادر عن ذات

مركبة؛ فإن ذلك يجعل النصّ بدوره تركيبًا من العناصر اللغوية والايحائية والدلالية متأثرة بالمحيط البيئي الذي تنشأ فيه الذات المنتجة للنصّ، فإن أغلب النقاد يلجؤون إلى منهجية تركيبية، توليفية، تجمع مكونات عدد من الخطوات المنهجية المناسبة للنصّ من هذا التيار ومن ذاك، ومن هذه المدرسة ومن تلك، وذلك حسب ما يتطلبه النصّ ويستدعيه من أدوات وآليات منهجية تلتف حوله وتسبر أغواره دون إهمال لجانب من الجوانب.

لنتوقف معًا – عزيزي الدارس – مع أبيات أبي نواس الآتية:

ألا فاسقِني خمرًا، وقل لي: هيَ الخمرُ،
ولا تسقني سرًّا إذا أمكن الجهرُ
فما العيْشُ إلاّ سكرَةٌ بعد سكرةٍ،
فإن طال هذا عندَهُ قَصُرَ الدهرُ
وما الغَبْنُ إلاّ أن ترَانيَ صاحِيًا
وما الغُنْمُ إلا أن يُتَعْتعني السكْرُ
فَبُحْ باسْمِ من تهوى، ودعني من الكُنى
فلا خيرَ في اللذّاتِ من دونها سِتْرُ

أجمع جلّ النقاد على أن البيت (النواسي) الأول لا يختلف عن بيت الشعر الذي قاله شاعر مجهول:

كأننا والماءُ من حولنا
قومٌ جلوسٌ حولهم ماءُ!

فذائقة الشعر لا تتأتّى لمعظم الشعراء فكيف بالناقدين أو الهواة... ولا شك أنه يوجد لهاته القاعدة من نقيض كباقي النظريات الكونية الإنسانية...

ولو عدنا لبيت شعر الماء والقوم الجلوس، فهو من حيث البلاغة الأدبية لا يساوي ثمن الحبر الذي كتب به... وهذا الرأي ذهب إليه كثيرون. ولكن هل من لائم لمن يقول

بأن هذا البيت يعدّ من أكثر الشعر سخرية وتعبيرًا وحكمة، إن كنا سنسقطه على أحوالنا اليوم؟ فالجواب نعم بكل تأكيد، فبالرغم من خواء البيت من أي قيمة أدبية. إلا أننا لا نستطيع القول عنه لانتمائه (لفصيلة الشعر) بأنه بيت جميل من حيث التراكيب اللغوية والتذوق.

إذًا وكما رأينا... فهناك رأيان قيلا في بيت شعر، فمنهم من نظر إليه بمنظار البلاغة فلم يعره انتباهًا، ومنهم من نظر له بعين السخرية فوجده في الحكمة أبلغ من مقال...

بعد هذه المقدمة... أتناول بيت شعر أبي النواس:

ألا فاسْقِني خمرًا وقل لي هي الخمر

ولا تسْقِني سرًّا إذا أمكن الجهر

فقد اختلف في تقييمه الكثير من النقاد ومتذوقو الشعر، فمنهم من قال بأن أبا نواس قاله أثناء وقوعه تحت تأثير السكر، ولا يعدو مضمونه مضمون بيت شعر (القوم الجلوس وحولهم ماءُ)، ومنهم من قال بأن هذا البيت هو من أمتع وأبلغ ما قالته العرب!!

فهل نجد عذرًا لأصحاب الرأي الأول؟ وهل نرمي بالجنون أصحاب الرأي الثاني؟ دعونا قبل أن نحكم في القضية ما لها وما عليها أن نستمع لحيثيات مرافعة أهل الرأي الثاني وأنا منهم.

نعم فهذا البيت بعيدٌ كل البعد – بالرغم من مجونه ومجون قائله – عن كل إسفاف في معنى أو خواء من مضمون، وحجتنا في ذلك كحجة من نظر إلى البيت ووعاه وهي: كلنا يعلم بأن الحواس الخمس التي أنعم الله بها على الإنسان هي مسبار الإنسان للاستدلال على ما يدور من حوله، ويستشعر من خلالها وبواسطتها على كثير من الأمور المادية والحسية – بالإضافة لعقله، فعندما قال أبو نواس (وقل لي هي

الخمرُ)... كان يقصد أن (يشنف آذانه) بسماعه لاسم الخمر – والعياذ بالله – بعد أن استمتع بها بحواسه الأربع: (النظر واللمس والتذوق والشم)، فبقيت الأذن؛ لذلكَ طلب من نديمه أن يسمعه اسم الخمر لتكتمل المتعة عنده بإعمال حواسه الخمس، فهل هذه اللفتة تتأتّى لمعظم النقاد؟

والسؤال الآن: أيهما أجمل وأكثر ذائقة ما قصده الشاعر نفسه في الجهر بالمعصية، وعدم الخشية من تبعاتها، أم بهذا التفسير التذوقي النقدي؟، والجواب أن الثاني أجمل وفق رؤيتي.

وهذا يقودنا إلى قاعدة لابد أن تبقى في ذهنك – عزيزي الدارس – وهي أن القصيدة ما دامت بين يدي الشاعر فهي ملك له، وما إن تخرج من يديه حتى تصبح ملكًا لقارئيها، وكل يرى فيها رأيا مختلفًا، مادامت اللغة والسياق يحتملان الاختلاف.

✶✶✶✶

المبحث الثاني
المنهج المقترح لتحليل النصوص الشعرية

في ظل تعدد المناهج النقدية المعاصرة، وما تعرضت له من هجوم واتهامات بتبعيتها للغرب ومناهجهم، فإنني اخترت المنهج التكاملي الذي يأخذ بطرف من مجموعة مناهج – سنقوم بدراستها في وحدة النقد–وهدفي من ذلك التخلص من المنهج الواحد، والوقوف عند عوالم النصوص بتجلياتها المتعددة.

وأنا لا أتعصب لهذا المنهج، ولا أعيب المناهج الأخرى، ولا أستصغر محاولات النقاد الذين يتبعون المناهج الأحادية، ولكنني أسعى إلى مقاربة نقدية، وذلك لإيماني بأن المنهج التكاملي يقدم رؤية متعددة الأوجه؛ لتصل بالقارئ إلى تقديم قراءة مقبولة للعمل الأدبي.

ما المنهج التكاملي؟

المنهج التكاملي هو المنهج الذي تشترك فيه عناصر من مناهج مختلفة قد تقل أو تكثر بحسب درجة الائتلاف فيما بينها، ولا يقصد به الكمال؛ لأنه لا كمال فيما تعلق بفكر أو علم إنساني مبني على الرأي والنظر العقلي.

ويعرّفه الدكتور عبدالعزيز عتيق بقوله: «هو منهج يأخذ من كل منهج ما يراه معينًا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها»، وهو بذلك

يقترح إمكانية الجمع بين المنهج التاريخي والفني والنفسي جمعًا يمكّننا من دراسة النص من زوايا مختلفة. ولعل المنهج الفني بين هذه المناهج ما دفع الناقد إلى تصور إمكانية الجمع بينها، على اعتبار أنه الجانب الذي يلامس النص في ذاته بينما يتناول المنهجان الآخران ما يعلق بالنص من سياقات خارجية.

والمنهج التكاملي «يقوم بتسخير جميع المدارس النقدية المناسبة في تكاملها، وذلك من خلال الاستعانة بأبرز وأهم أدواتها، والاستفادة من أدق أساسياتها قدر الإمكان»؛ إيمانًا بعدم قدرة أي منهج بمفرده على دراسة النص دراسة كافية مقنعة، بل قد «يستعير مجموعة من النظريات المتباينة من العلوم المختلفة، ولكن السمة البارزة لتلك التوجهات تبدو لسانية وأسلوبية أكثر من غيرهما».

إن المنهج النقدي التكاملي «هو أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة، تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، والعقدية، أما الشرط الوحيد في بناء هذا المنهج النقدي، فهو الارتكاز على رؤية نقدية شمولية واحدة، والأخذ بكل أداة منهجية صغرى تستجيب لهذه الرؤية وتوظيفها»

مسوّغات اعتماد المنهج التكاملي:

يمكننا إرجاع مسوّغات اعتماد المنهج التكاملي إلى عاملين اثنين:

الأول: كثرة الانتقادات والثغرات التي سجلت على المناهج الكثيرة المتلاحقة، سواء على المستوى النظري أم على مستوى التطبيق عند الممارسة النقدية.

أما الثاني: فهو البحث عن الآليات التي تدفع إلى تقبل النص الأدبي وإدراك جمالياته وقيمه بعيدًا عن التعصب المنهجي الذي يصل أحيانًا إلى نوع من الإرهاب المنهجي، وما يعزز هذا التوجه هو عدم قدرة التحليل النقدي بأنواعه الشائعة على الكشف عن جوهر النص الإبداعي كشفًا حاسمًا نتيجة لتعدد عناصره وتعدد

مستوياته، فما من تحليل إلا ويلامس جانبًا من النص ويهمل أو يغفل جوانب أخرى، بل إن الجوانب المكتشفة لا تتوضح عند كثير من النقاد بدرجة واحدة، إن لم نقل إنها تتناقض في أحايين كثيرة تبعًا للزاوية التي ينطلق منها الناقد.

وربما كان للقارئ العربي الدور الأبرز في اختياري لهذا المنهج؛ وذلك لأنه ما يزال يتغنى بلغته وخصوصيتها وتميز الأدب العربي عن سواه من آداب الشعوب الأخرى، والمنهج التكاملي يشبع هذه الرغبة عند المتذوق العربي.

مستويات التحليل متفاوتة في العمق. ومع ذلك فإننا نقدم المبادئ العامة لمراحل التحليل، ثم نتبعها بشرح لعناصر النص الشعري، وفق الآتي:

فهم النصّ: لتحقيق ذلك يقرأ المحلّل النصّ قراءة (أو أكثر) واعية متأنية فاهمة. وعليه أن يدرك العلاقات النحوية، ويتفحّص طريقة الأداء اللغوي، والدلالات المركزية والهامشية للألفاظ، ويتوقف عند الكلمات التي يبدو أنها تحمل معاني غير معروفة أو جاءت بمعان أخرى، وعليه أن يستشير المعجم اللغوي.

تحديد موقع النصّ وجوّه العام: إذا كان النصّ مقتطفًا أو مختارًا من نصّ كلّي فيجب أن يطلّع على الأصل، وأن يتعرّف أفكار الكاتب، وموقع هذا النصّ من إنتاجه، فضلًا عن الاطلاع على المناسبة إن كان هناك حدث يرتبط بالنصّ.

تحديد الفكرة والموضوع: تتشكل عادة في ذهن القارئ أفكار عامة أثناء قراءة النصّ، ولكن بعض النصوص، ولاسيما في الأدب الحديث، تحتاج إلى جهد حتى يصل إلى الفكرة العامة. وخير وسيلة للوصول إلى الفكرة العامة دراسة النصّ وتسجيل الأفكار الفرعية، ثم النفاذ منها إلى الفكرة الكلّية، وعلى الدارس أن يقف على الانسجام والترابط بين الأفكار الفرعية والفكرة العامة، كما عليه أن يتفحّص حسن انتقال الأديب من فكرة إلى فكرة لنقل مشاعره وأفكاره للقارئ.

قد يتعجّل الدارس في استخراج الفكرة العامة، وبالتالي يبني تحليله على شيء خطأ. ونؤكد هنا في موضع الأفكار الفرعية أن يلاحظ الدارس ارتباط الأفكار وانسجامها وحسن الانتقال والربط بينها، كما يلاحظ الدارس أيضًا عمق الأفكار وابتكارها وأصالتها، فإن ضد ذلك (السطحية والتقليد والتكرار) التي تحطّ من القيمة الفنية للأدب.

الصور: تشكل الصورة عنصرًا بارزًا ومهمًّا في النص الأدبي؛ إذ يلجأ الأديب عادة إلى تغليف أفكاره وتثبيتها في نفس القارئ بالصور، كما أنها توقظ العواطف؛ إذ هي لغتها التصويرية. وكلما كان الأدب تعبيريًّا كانت الصور هي التي تتشكل في أذهان القارئ. أما حين يكون الأدب تقريريًّا فإن الأفكار تطغى على الصور. ولإدارك ذلك يمكن للدارس أن يستحضر في ذهنه مسلسلًا قد يستغرق عشر ساعات ليقول فكرة واحدة كالمساواة بين الرجل والمرأة، أو الخداع الاجتماعي، أو الإثراء الفاحش على حساب المجتمع... بينما تتناول المقالة أو المحاضرة الفكرة نفسها فيما لا يزيد عن ساعة. والسبب في ذلك أن الصور في الأولى هي التي ترسم الفكرة وتقودها وتوضحها، بينما تأتي الفكرة في المقالة أو المحاضرة واضحة تعزز وتثبت في الذهن بالصور.

وفي الأدب عمومًا لابد من الصور التي تأتي مباشرة أو جزئية كالصور البلاغية من: تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، أو تأتي على تأليفية تلتحم لتكون رقعة كاملة مترابطة.

وفي العادة يراوح الأديب بين الصور الكلية والجزئية، وكثيرًا ما يميل الأدب الحديث إلى الصور الكلية التأليفية.

والدارس للنص الأدبي يلتفت إلى تكوين الصور في النص وترابطها وانسجامها مع الفكرة، ويلحظ كذلك طابع الصورة هل هي: (مادية حسية) أم (خيالية بعيدة

تتكاثف في الآفاق). كما ينتبه إلى (حركة الصورة وعمقها وتلوينها)، ويأتي التلوين عادة بأصباغ الانفعال النفسي عند الأديب الذي يحاول نقلها إلى القارئ. وسيأتي ذكر مفصل للصورة الجزئية في مكانه من هذا الكتاب، وقد أفردته بالبحث لأهميته البالغة في الشعر المعاصر.

العاطفة: هي الانفعال النفسي المصاحب للنص، وقد يكون الانفعال هادئًا أو متوسطًا أو جامحًا؛ فالغزل يناسبه الهدوء، والحزن كذلك، وبين الأول والثاني اختلاف في اتجاه الهدوء، فالأول هدوء إيجابي متمدد فرح، والثاني هدوء منكمش حزين. والغضب انفعال جامح والحضّ على الثورة والقتال انفعال جامح، ولكن الأول يختلف عن الثاني في النوع... والعاطفة تختلف عن الفكرة؛ إذ إن العاطفة مدارها التحرك النفسي، والفكرة شيء عقلي، فالذهاب فكرة، وحب الذهاب عاطفة... وعلى الدارس أن يختار اللفظ الدّال لوصف العاطفة، ومن ذلك ألا يخلط بين القضايا التالية المتعلقة بالعاطفة:

نوع العاطفة: والمقصود به العاطفة التي يحس بها القارئ: هل هي: إنسانية، أم وطنية، أم قومية... والمشاعر هل هي: حب أم كره أم حزن أم فرح أم تقزّز أم تألم أم إعجاب أم فخر...

دافع العاطفة: هل هو ديني أم قومي أم إنساني أم شخصي... عمق العاطفة ودرجتها: هل هي متنوعة أم ثابتة؟ عميقة أم سطحية؟ فردية أم جماعية إنسانية؟...

الحكم على العاطفة: بعد مناقشة كل ما تقدم يذكر الدارس حكمه على العاطفة من خلال تحليله. فيذهب إلى إجابة عن أسئلة: هل العاطفة عميقة، أم صادقة، أم ملونة، أم ثابتة، أم جياشة، أم هادئة؟.... وبعد ذلك يربط بين حكمه وموضوع النص وصوره.

دراسة البناء الداخلي والشكل الخارجي وعلاقة كل ذلك بالموضوع والعناصر السابقة:

وهنا يتفحص الدارس أدنى مستويات النظام اللغوي إلى أعلاها. فينظر في الأصوات وطابعها من حيث المخارج وارتباطها بالموضوع. فالحروف الحلقية تناسب موضوعات تحتاج إلى جهد من فخر وحضّ وتقريع ومدح ورثاء... والأصوات هي النواة الأولى للألفاظ ومنها تتشكل؛ ولذلك فإن دراسة الألفاظ وارتباطها بالموضوع كثيرًا ما تقودنا إلى دراسة مفيدة للنص الأدبي.

بعد ذلك ينتقل الدارس إلى **جمل النص وتراكيبه:**

فيرصد طابع الجملة من حيث الطول والقصر، والرتابة والتنوع، والانتقال بين ضروب الإنشاء والخبر، والتقديم والتأخير، والحشو والتكرار، وسبب أي ظاهرة تتكرر. فمثلًا لامية العرب تتميز بالتقديم والتأخير، وربما يكون السبب المباشر لذلك شعور الشاعر بالظلم الذي يقع عليه من قومه وارتحاله عنهم؛ مما جعلهم يؤخرونه مع أنه يتصف بصفاة القيادة... كما نجد ظاهرة أخرى هي الإكثار من صيغ أسماء التفضيل، وربما يكون ذلك بسبب نظرته للأمور؛ فهي إما بيضاء أو سوداء ولا وسطية في ذلك.

وفي الشعر يلتفت الدارس إلى **الروي والوزن الموسيقي**، وأثر كل ذلك في النص مما سنبينه في موقع آخر.

أنواع الخيال:

الخيال الابتكاري: هو الخيال الذي يؤلّف العناصر المعروفة من قبل ليحدث فيها صورًا جديدة بديعة. وقد يكون في القصص أو في الشعر، أو في النثر، حين يعمد الكاتب إلى إبداع صور جديدة لم يسبقه إليها أحد.

الخيال التأليفي أو التوفيقي: وهو الذي يستفيد من الصور الماضية فيربطها بحالة أو فكرة يريد تأكيدها.

الخيال البياني أو التفسيري: وهو الخيال المعتمد على أساليب البيان من استعارة ومجاز وتشبيه، ويتميز بقربه وسرعة إدراكه من المتلقي ليفسِّر أسباب الجمال ويوضحها.

وفي العادة يقدم الخيال الوظائف الآتية:

- يكسب الأسلوب قوة وروعة، ويحبب الأدب إلى قرائه.
- هو لغة العاطفة ووسيلة تصويرها.
- يوقظ العواطف ويبرزها.
- يضفي على اللغة القاموسية هالات جديدة من المعاني.
- يجسّم المعاني ويقرّب الأفكار إلى القراء.

وعلى الدارس أن يتفحّص نجاح الخيال في تحقيق تلك الوظائف، فيتساءل عن ارتباط الخيال بالعواطف والتأثير فيها، وعن جمال التصوير ودقته، وعن الجدة وعدم الابتذال والتقليد في الصور، وعن قدرة الخيال على إبراز المعاني، فإذا حقق الخيال هذه الأهداف كان مجسّدًا للفكرة وناجحًا.

الشعر واللغة:

من الناحية العملية، يتوجب حين ندرس نصًّا أن نهتم بالأمور التالية فيما يتعلق بلغة الشعر:

المعنى المعجمي: وهو المعنى الأصلي للكلمة كما يحدده المعجم.

المعنى الهامشي أو الإيحائي: وهو المعنى الإضافي الذي تحييه الكلمة من خلال السياق. وتأتي هذه المعاني الهامشية بسبب الاستعمال على مستوى فردي كأن يكون الفرد موهوبًا فيرى في الكلمة معنى هامشيًّا (بعيدًا)، ويجعله مقصودًا بالدلالة، مثل

كلمة (الفجر)، فإنها في المعنى المعجمي المادي: آخر الليل وأول النهار، ولكنها في السياق تأتي بمعانٍ مختلفة ذات إيحاءات وظلال يفرضها الشاعر، ومنها: الإشراق، والحرية، والتفاؤل... فعلى الدارس وهو يتعامل مع لغة النص أن يتوقف عند الكلمات ذات الدلالات الخاصة أو الإيحاءات المثيرة، ويربطها بمعنى النص العام.

التلميح: وهو شبيه بالإيحاء إلا أنه يختصّ بكلمات أو بعبارات لها مناسبات أو معان معينة، ويضمها الشاعر لنصه فتحمل تلك الكلمة أو العبارة المعنى المعجمي والمعنى المشار إليه في المناسبة الأصلية، وهذا يحتاج من الدارس ثقافة واسعة حتى يرصد هذه الظاهرة. ومثال ذلك قول فدوى طوقان في قصيدتها (على أبواب يافا يا أحبائي): وقفت وقلت للعينين قفا نبك... فهي تستحضر بكاء الشعراء العرب على الأطلال ولوعتهم الشديدة التي نجدها في معظم مقدمات القصائد العربية...

التكرار: وقد يكون التكرار بإعادة الكلمة أو العبارة، وعلى الدارس دراسة ظاهرة التكرار في القصيدة ليتحقّق من أنه أدى غرضًا أو أنه ضعف أو استرسال وراء صنعة بديعية. على أن التكرار في الشعر الحديث يعدّ منبها للقارئ، كي يلتفت إلى المعنى المكرر، أو كي يلتفت إلى الصور المرتبطة باللفظ المكرر. ومنها تكرار كلمة (مطر) عند السياب في أنشودة المطر في مواضع مختلفة، وكل موضع متعلق بصورة وفكرة جديدة، فمرةً يشير إلى نزول المطر المرتبط بالفرح في بداية الثورة على المستعمر، ثم يأتي مرتبطًا بالدموع والأحزان، ثم يأتي مرتبطًا بالعشب والخضرة ليدل على نهاية الكفاح والصبر خير.

وكثيرا ما يشير التكرار إلى سيطرة شعور توحي به العبارة أو اللفظة المكررة، فعلى الدارس الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام.

لاحظ تكرار كلمة صخر في رثاء الخنساء:

وإن صـــخـــرًا لـكـافـيـنـا وسـيـدنـا

وإن صـــخـــرًا إذا نـشـتـو لـنـحّـار

وإن صـــخـــرًا لـــتـــأتم الـــهـــداة بـه

كـــأنـــه عـــلـــم فـــي رأســـــــه نـــار

وكذا تكرار أبي ذؤيب لجملة (أودى بنيّ) بمعنى ماتوا من قصيدته في رثاء بنيه:

فـأجـبـتـهـا: أمـــا لجـسـمـي أنـــه

أودى بـنـيّ مـن الـبـلاد فـودعـوا

أودى بـنـيّ وأعـقـبـونـي غـصّـةً

بـعـد الـرقـاد وعـبـرةً لا تـقـلـع

الشعروالمضمون:

المضمون هو كل ما يشتمل عليه العمل الأدبي من معنى أو فكر، أو فلسفة، أو وصف، أو أخلاق، أو دين؛ إنه الفكرة التي تجول في ذهن الأديب وتسبق الألفاظ، ثم تنصهر في عملية نفسية فتحملها ألفاظ النص في غلالة من الصور الكثيفة أو الواضحة القريبة بحسب الموضوع.

وقد حدد الفيلسوف الإيطالي كروتشة المضمون بقوله: «يكون تارةً بما يلذّ، وتارةً بما يتفق مع الأخلاق، وتارةً بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين، وتارةً بما هو صادق واقعي، وتارةً بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية»

ومن القضايا المهمة التي عالجها النقاد العرب القدامى أيضا قضية صحة الأفكار، فقد دعوا إلى انتقاء المعاني والأفكار السليمة. ومن ذلك ما رواه أحمد بن عبيد بن ناصح أنه قال: قلت لأبي تمام: أخبرني عن قولك:

كـــأن بـنـي نـبـهـان يـــوم وفـاتـه

نجـوم سـمـاء خـرّ مـن بـيـنـهـا الـبـدر

أردت أن تصف حسن حالهم بعده أم سوء حالهم؟ قال: لا والله إلا سوء حالهم؛ لأن قمرهم قد ذهب. فقلت والله ما تكون النجوم أحسن ما تكون إلا إذا لم يكن معها قمر. ألا قلت كما قال الخريمي:

بقية أقمار من العزّ لو خبت
لظلت معدّ في الدجى تتسكع
إذا قمر منها تغوّر أو خبا
بدا قمر من جانب الأفق يلمع

قال: فوجم وسكت.

ويبقى أن نقول إن الشعر يتسّع لمشاعر الناس على اختلاف أنواعها ودرجاتها. ومضامينه متعددة تعدد الناس عبر العصور والبيئات، وهذه المضامين تتجدّد وتعرض في أشكال شتى حسب قدرة الشاعر وثقافته؛ فهو يعرض مضمونه عرضًا تقليديًا يحاكي فيه غيره، وقد يعالج موضوعًا لم يتطرّق إليه غيره. صحيح أن هموم الناس ومشاعرهم مشتركة وتلتقي بأنماط عامة، ولكن هذه الأنماط تتفرّع عنها أنساق خاصة. فمهما سارت السيارات في خط واحد فإن عجلاتها لن تتطابق طول المسافة. ولإثبات ذلك يمكن للدارس الرجوع إلى موضوعات الشعر العربي فإنه يجدها محدودة معدودة كالمدح والهجاء والفخر والغزل والرثاء... ولكن لكل شاعر طريقته في بناء الفكرة العامة بأفكار فرعية وأنساق خاصة. فالحياة عند أبي نواس لهو ولعب، وهي عند المعري زهد واحتقار، وعند المتنبي جد وآمال.

أما من الناحية العملية فعلى الدارس بعد قراءة النص الشعري تحديد الأفكار العامة في النص، فقد يكون النص مكونا من فكرة عامة واحدة، أو أفكار عدة كما هي الحال في القصائد العربية القديمة. فهل هذه الأفكار العامة أجزاء مستقلة أم أنها مرتبطة منصهرة مع الموضوع العام؟ وإذا بدا عدم انسجامها، فلابد أن نغوص في

المعنى وإلا فنقرر ذلك وننتقده. انظر – عزيزي الدارس – إلى هذين المثلين: الأول من المتنبي يمدح كافورا الإخشيدي بقصيدة مطلعها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى
صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

ثم يقول:

أبا المسك ذا الوجه الذي كنتُ تائقا
إليه، وذا اليوم الذي كنت راجيا

فالأبيات تمثل فكرةً تدور حول حوار بين الشاعر وقلبه يتمنى خلاله الموت؛ حيث لم يجد في الدنيا صديقًا، كما لم يجد عدوًّا يتظاهر بالصداقة، ثم يلجأ إلى المدح فأين موقع الممدوح؟ الحقيقة أنه أخرجه من الدائرتين، ومدحه له بأبي المسك تعريض واستهزاء، ومدار الأمر عند الدارس الجمع بين الفكرتين.

وثانيا قول البحتري يمدح المتوكل:

أخفي هوى لك في الضلوع وأظهر
وألام في كمد عليك وأُعذرُ
إني وإن جانبت بعض بطالتي
وتوهم الواشون أني مقصّرُ
ليشوقني سحر العيون المجتلى
ويروقني ورد الخدود الأحمرُ

وهو مطلع غزلي، ثم ينتقل إلى المدح بقوله:

الله مكّن للخليفة جعفر
مُلكا يحسّنه الخليفة جعفرُ

فالعلاقة بين المطلع والمدح معدومة، والترابط بين الفكرتين غير محكم.

الصورة الشعرية:

ارتبطت كلمة (الصورة) عند العرب القدامى بحقيقة الشيء وهيئته وصفته وشكله، وهي شأنها شأن الكثير من الأشياء قديمة قدم الإنسان والوجود، ولكن إحساس الإنسان بها وعمق هذا الإحساس تطوّر على مدى التاريخ، فتفاوت إبداع الشعراء بها، وتأخر إدراك النقاد لها.

أول من تحدّث عن الصورة الشعرية الجزئية بمفهومها الراقي والرائع الإمام عبدالقاهر الجرجاني الذي ألمح إلى دورها في تجسيم المعنى، وتشخيص المجرد والمادي، بقوله:

«فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسام الخرسَ مبينةً، والمعاني الخفية باديةً جليّةً... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل؛ كأنها قد جُسِّمَتْ حتى رأتها العيون، وإن شئت لَطَّفتِ الأوصافَ الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون».

وهنا تتمثل عبقرية الإمام عبدالقاهر الجرجاني في وقوفه على تقانات الصورة التي منها:

التشخيص: فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسام الخرسَ مبينةً. (وصف غير العاقل بالعاقل).

التجسيم: والمعاني الخفية بادية جلية (المعاني تصبح بالصورة باديةً جليةً، يمكن رؤيتها أو لمسها... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون: (يصبح المعنوي الذي يفهم بالعقل، مثل: الشجاعة والمروءة والخوف... كأنه شيء محسوس).

التجريد: «وإن شئت لَطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيّةً لا تنالها إلا الظنون». أشياء لها جسم، وتلطف فتصبح كأنها روحانية (معنوية، غير محسوسة). (هو شيء له جسم يجرّد منه جسمه ليصبح روحانيًّا).

كيف نحكم على الشي بأنه معنوي أو محسوس؟

إذا تعاملت مع أي شيء بإحدى الحواس الخمس أو بها جميعًا، فهو محسوس، فإذا أدركته بعقلك فهو معنوي.

مفهوم الصورة في العصر الحديث:

حظيت الصورة بأكثر من فهم في العصر الحديث؛ لأنها اكتسبت أكثر من دلالة، وأكثر من توجيه، وقد عمدت في الغالب إلى مزج مكوناتها الأساسية من الواقع المادي، مع مكونات الشاعر النفسية والفكرية؛ لتصبح في الغالب صورة جديدة من نسج جديد، يتراءى فيها عالم الشاعر الداخلي من جهة أخرى، في مدافعة بين طرفي المعادلة.

(يرى الشاعر في الشيء ما لا تراه أنت، وقد يرى شكلًا آخر في نص آخر).

صباح الموت!

إلى شهداء مجزرة أحداث مسجد فلسطين

بقلم: د. كمال أحمد غنيم

صباح الموت يا وطن الهزيمة
فلا خيل ولا ليل ولا بيداء تعرفنا
ولا الأحزان!
ولا الدمعات تسكبنا على باب المدينة

الشاعر هنا يصور الوطن بالصورة البغيضة التي لا يريد أن يراه عليها، وهو في قصيدة أخرى يقول:

تدور عيوني في البلدان.

وسفيني تجفوها الشطآن.

وفؤادي مذبوحٌ عطشان.

عذرًا يا أهل الأرض السكرى بالدوران.

مهما ظلت أجفان بلادي تطمسها القضبان...

وطني لا أقبل غيرك آلاف الأوطان!!!

صور نفسه في وطنه على سفينة تنتقل من مكان إلى مكان على البحر، ويرفض كل هذه الأوطان، ولا يقبل إلا بوطنه حتى وإن كان مفعما بالأحزان والقضبان؛ لأنه سيسعى إلى تغيير الواقع.

في القصيدة السابقة صورة سيئة عن الوطن، وفي الموضوع نفسه أصبح الوطن بصورة مختلفة: (الشيء له صورة على أرض الواقع، والشاعر يأتي إليه في ظرف معين، وفي ظرف نفسي آخر، فيأتي بصورة مختلفة عما هو عليه في الواقع، فتختلف الصورة من حال إلى أخرى).

الصورة الشعرية ليس بالضرورة أن تكون كما هي في الواقع، فالشاعر أو الأديب ليس مصورًا فوتوغرافيًّا؛ لأنه لا ينقلها كما هي، بل يمنحها من أحاسيسه وأفكاره، ومن خلفيته الثقافية والمعرفية ومن رؤيته للحياة شكلًا جديدًا.

والصورة وسيط ينقل الرؤية من واقع إلى واقع آخر، بينهما ما بينهما من التشابه والاختلاف، ولعل هذا الفهم ينسجم مع المفهوم العلمي لتشكل الصورة في العين عبر القرنية والشبكية، وصولا إلى العقل ومفهوم تشكّلها في الممر المعتم في

الكاميرا الفوتوغرافية، ولكن هذا الفهم الحسي العلمي لكيفية تشكلها لا يمنعني من إدراك خصوصية تشكيل الشعراء والمبدعين لها؛ فهي تبدأ من الرؤية البصرية العادية، الممزوجة بمؤثرات حسية أخرى، لا يسهل فصلها، مرورًا بالعقل المكوّن لها في شكلها المرجو الأول، ووصولًا إلى امتزاجها بمخزون هائل من الصور السابقة والمشاعر المتداعية.

لو أننا دخلنا إلى القاعة وفي الخارج عواصف، فكل منا سيرى الأمر بمنظاره، فالمتشائمون سيرونه كارثةً، والمتفائلون سيرون فيه الخير والنماء والجمال، فنحن ننظر إلى الصورة بمنظارنا الداخلي لا بما هي عليه حقيقة.

اللغة مهما بلغت من العظمة عاجزة عن تصوير المشاعر، فالشاعر أو الأديب يحاول أن يوظّف معطيات الموسيقا والصورة والأخيلة حتى يعطي معنى مقابلًا لما هو في داخله.

ومفهوم الصورة دخلت عليه متغيرات جديدة بحسب المدارس النقدية، فمكونات الصورة الكلاسيكية تكاد تختلف جميعها لتمتلك مقاييس تصويرية عامّةً، تقوم على:

– التكامل المبني على رسم الصورة بجزئياتها الصغيرة المنتقاة، وفق ذوق فني يلتفت إليه المبدع فقط لا الإنسان العادي.

– الزاوية التي يحدّدها الشاعر للنظر إلى صورته نظرة تنسجم مع البعد النفسي والقدرة على التأثير، ولذلك نجد الاختلاف بالنظر إلى الصورة بين المدارس، وفق الآتي:.

– الكلاسيكية: تركز على الصور الجزئية المتناثرة، ولا تراعي اختلاف المقاييس والأحجام، ولا الانسجام النفسي بالضرورة بين مفردات الصورة.

– الرومانسية: تضفي المشاعر الإنسانية على الصورة الطبيعية وتسقطها عليها.

– الرمزية: تعتمد صورةً فيها رموز، وليس بالضرورة أن تكون مرتبطةً بالواقع الذي نراه أو نتحدث عنه، ولكن لها دلالاتها وإيحاءاتها.

– السريالية: ترى صورةً خارجةً عن الواقع، فالشاعر السريالي يسقط رؤيةً سرياليّةً خارجة عن الواقع.

السمات العامة المميزة للصورة تعتمد في جوهرها على الإيحاء والتكثيف والإيجاز، حتى قيل: «ربّ صورة بألف كلمة»؛ لأن الصورة تقول في الغالب أكثر مما يمكن قوله دونها.

والصورة نوعان: جزئية وكلية:

1 – **الصورة الجزئية:**

وظّف الشعراء الصورة المفردة الجزئية التي تعتمد على الومضة العابرة في ثنايا القصيدة، لتمنح المتلقي أكثر من شكل في النص الواحد. ويجمل ذلك ما بقي منسجمًا لا تنافر فيه مع الفكرة والعاطفة.

والصورة الجزئية أشبه بالمنمنمات الزخرفية، التي تدق وتصغر في مجمل اللوحة، لكنها إن حسنت تشكل زينة اللوحة ورونقها، وهي تتشكل من خلال أساليب عدة، وتنبجس من وجدان الشاعر، وتتماهى مع أفكاره، وسماته النفسية، وتنبني من ألفاظه المنتقاة، وموسيقاه التي مال إليها.

يعد تبادل المدركات من أبرز عناصر تشكيل الصورة المفردة الجزئية؛ حيث يبدل الشاعر بين صفات المحسوسات والمعنويات والإنسان؛ مما يمنح المتلقي أكثر من شكل جمالي، يتراوح بين التجسيم والتشخيص والتجريد.

تقانات الصورة الجزئية:

التشخيص: (هو منح الأشياء المادية والتصورات المعنوية المجردة صفات الإنسان العاقل، ومشاعره وسماته الإنسانية، وهو ما يمنح الصورة طاقةً دراميّةً تنقل

المتلقي إلى معايشة عوالم جديدة يبتدعها الشاعر، ويكسر بها حدة المنطق وسآمة التعبير المباشر كما في قول الشاعر:

مـــررت عـلـى المـــــروءة وهـــي تـبـكـي

فـقـلـت عـــــلام تـنـتـحـب الـفـتـاة

فـقـالـت كـيـف لا أبـكـي وأهـلـي

جـمـيـعـا دون خـلـق الـلـه مـاتـوا

وقول عبدالرحمن العشماوي:

كـرسـيُّـكَ المـتـحـرّك اخـتـصـر المـدى

وطـــوى بـك الآفـــــاقَ والأزمـــانـــا

عـلَّـمـتَـه مـعـنـى الإبـــــاءِ، فـلـم يـكـن

مِـثـل الـكـراسـي الـراجـفـاتِ هَـوانـا

مـعـك اسـتـلـذَّ المـــوتَ، صـــار وفـــاؤه

مَـــثَـــلاً، وصـــار إبـــــاؤه عـنـوانـا

أشـــلاءُ كـرسـيِّ الـبـطـولـةِ شـاهـدٌ

عَـــدْلٌ يُـديـن الـغـادرَ الخـوَّانـا

لـكـأنـنـي أبـصـرت فـي عـجـلاتـه

أَلَمًـــا لـفـقـدكَ، لـوعـةً وحـنـانـا

حـزنًـا لأنـك قـد رحـلـت، ولـم تَـعُـدْ

تمـشـي بـــه، كـالـطـود لا تـتـوانـى

إنـــي لَـتَـسـألُـنـي الـعـدالـةُ بـعـد مـا

لـقـيـتْ جـحـود الـقـوم، والـنـكـرانـا

هـل أبـصـرتْ أجـفـانُ أمـريـكـا الـلَّـظَـى

أم أنَّـــهـــا لا تـمـلـك الأَجـفـانـا؟

وعـيـون أوروبـا تُـراهـا لـم تـزلْ
فـي غـفـلـةٍ لا تُـبـصـر الـطـغـيـانـا
هـل أبـصـروا جـسـدًا عـلـى كـرسـيِّـه
لـمـا تـنـاثَـر فـي الـصَّـبـاح عِـيـانـا

هذا مقطع مفعم بالتشخيص إلى درجة كبيرة حتى ليكاد يكون صورةً كليّةً: (تصوير المعنوي بالعاقل، وتصوير المحسوس بالعاقل).

في الشعر العربي القديم كانت الصور الجزئية موجودةً، ولكنها لا تشكل ظاهرة كما في الشعر المعاصر. وهي في الشعر المعاصر أكثر حضورًا في النص.

تعليق عن الصورة في القصيدة:

من الواضح أن الشاعر قد أفلح في خلق عالم بشري من جمادات لا تعقل، موشكًا على تشكيل صورة كلية لولا ما سبقها وما تلاها، لعل ذلك مما يحسب له، ولم يكن استطراده نابعًا من التداعي الحسي بقدر ما كان نابعًا من تقانة درامية أحسن توظيفها هنا، فضلا عن المفارقة بين واقع تفاعل الجمادات وموات ضمائر الناس الأحياء، والمفارقات بين ادعاء العدالة والدفاع عنها وتبنيها بالتصريحات والشعارات، وممارسة الظلم وقتل العدل على الصعيد العالمي.

تقانة التجسيم: اعتمد الشعراء على تقانة التجسيم بوصفها صورةً جزئيّةً، تعتمد على تبادل الإدراك بين المعنوي والمحسوس، وتقوم على تجسيم المجرد المعنوي، بمعنى منحه –وهو لا يملك البعد المادي المدرك بالحواس–جسمًا يمكن إدراكه بالحواس؛ مما يضفي لونًا من الحيوية والواقعية على المعاني.

(الغضب نار تطفئ العقل)

(الغضب صخرة يتحطم عليها الإنسان)

(الهموم حمل ثقيل).

ألقيت حيرتهم بكهف خنوعهم

سكبت حنينًا

زرعت شجونًا (أصبح لها جسم الشجر)

اشمخ بثوب عزك.

تقانة التجريد: المقصود بالتجريد منح المادي صفة المعنوي:

من ذلك تصوير جابر قميحة للطعام بالزقوم والغسلين؛ إيحاءً بمعاناة الشعوب، وتخييلًا بالبشاعة في تلك المعاناة، من خلال فتح آفاق التخيّل لمشاهد غيبية، تتمثل بواقع أهل النار، والتي جاء وصفها في القرآن الكريم.

يا ليتهم نهجوا نهجا دعوتَ له

إذن لعزوا وكان النصر مضمونا

لكنهم آثروا الدنيا ويزنتها

وليأكل الشعبُ زقوما وغسلينا

اتركهمو لمصير سوف يبغتهم

يأتي عليهم ولو كانوا شياطينا

والتجريد هو تجسيم جرّد من جسمه ونزع عنه فأصبح معنويًّا غير معروف أحيانًا.

تقانة التوضيح: تعتمد المشابهة بين طرفين حسيين متباعدين أو متقاربين:

كتشبيه إنسان ببركان، وبسيف، وبجرح، وبمصحف...

تقانة تراسل الحواس: تقوم على وصف المبدع لمدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى:

إني أراك تحدث العظماء عن معنى الخلود

وأراك تمشي في رياض الخلد تحكي للمدى سر الصمود

وتحدث الأشجار والأنهار والعسل المصفى والورود

عن سر شعب قد الشهداء قربانا لإرضاء الورود

الرؤية هنا تدور حول الحديث في الأفعال: (تحدث، تحكي، تحدث)، وفيها تراسل بين حاسة البصر وحاسة السمع، فالشاعر يستخدم فعل (أراك) الخاص بالبصر؛ للتعبير عن إحساس مرتبط بحاسة السمع يتعلق بالحديث والحكي، والتراسل هنا يفيد التوكيد والإثبات.

ذقت كلامك.

2 - **الصورة الشعرية الكليّة:**

هي الصورة التي تستغرق النص من أوله إلى آخره إن لم تكن في معظمه، وهي تعتمد على تنمية الصور الجزئية الصغيرة لتشمل النصّ كله، والحديث عن الصورة الكلية يأخذنا إلى ظهور الصوت واللون والحركة في مفردات النص، وهي تمكّن الشاعر من إعطاء بنية متكاملة للنص تدخل فيها الفكرة والعاطفة بعيدًا عن التعقيد، وتمنح المتلقي قدرةً على معاينة شمولية للفكرة والعاطفة، وهذا يحدث ببناءات عدة:

بناءات الصورة الكليّة:

البناء القصصي أو الدرامي: يساعد الشعراء على الابتعاد عن سطحية المباشرة من جهة، والإيغال في الغموض والإبهام من جهة أخرى، ويبعث الحيوية والتشويق في القصيدة.

البناء القصصي يعتمد السرد والحكاية.

البناء الدرامي: يعتمد الحوار.

(يجتمعان في الاعتماد على شخصيات، وحكاية، وصراع...)

ومن ذلك قول محمد الفايز في المذكرة الثانية من مذكرات بحار:

الشمس فوق السور تشرق مثل قنديل كبير

تهدي خطانا مثلما كنا على ضوء النجوم

في الليل نسري عبر هاتيك البحار

أيام كنت أعيش في الأعماق أبحث عن محار

لقلادة لسوار حسناءٍ ثرية

في الهند في باريس في الأرض القصية

أيام كنت بلا مدينة

وبلا يد تحنو عليّ ولا خدينة

إلا حبالي والشراع

ويدي المقرحة الأصابع والضياع

والريح والأسماك في القاع الرهيب

غرثى تطرادني بعالمها الغريب

عن عالمي القاسي العنيف.

وفي هذه المذكرة اعتمد الشاعر البناء القصصي المبني على السرد والحكاية وفي قصيدته (عائد من المنتجع) التي يقول فيها:

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلا... كخط ماجلان

فالرأس في إنجلترا

والبطن في تنزانيا

والذيل في اليابان

-خيرا (أبا أتان)؟!

- أتقشدونني

-نعم...مالك كالسكران؟!

-لا شيء بالمرة... يبدو أنني نعثان

-هل كان للنعاس أن يهدم الأسنان

أو يعقد اللسان؟!

قل عذبوك

-مطلقا!!

كل الذي يقال عن قثوتهم

بهتان.

-بشرك الرحمن

لكننا في قلق

قد دخل الحصان منذ أشهر

ولم يزل هناك حتى الآن

ماذا سيجري أو جرى

له هناك يا ترى؟

لم يجر شيء أبدا

كونوا على اطمئنان

فأولا: يثتقبل الداخل بالأحضان

وثانيا: يثأل عن تهمته بمنتهى الحنان

وثالثا:

أنا هو الحثان!!!

اعتمد الشاعر البناء الدرامي الساخر المبني على الصورة الكلية من بداية القصيدة إلى نهايتها.

ومن أبنية الصورة الكلية المعاصرة:

البناء اللولبي: هو الدوران في محور فكرة واحدة؛ لأن الشاعر يبدأ بفكرة ولا يغلق عندها.

البناء مقطعي اللوحات: يعتمد هذا التصوير على استخدام المقاطع، التي تشكل كل منها وحدة لها كيانها، لكنها ترتبط بغيرها من المقاطع ارتباطًا قويًّا، ويشكل وحدة متكاملة من النواحي النفسية والمنطقية والعضوية؛ ويكون هذا الترابط أساسًا متينا في تشكيل الصورة الكلية. ومن ذلك قصيدة أحمد مطر (الوصايا العشر)

كل وصية في مقطع، وبينها ترابط محكم:

الوصية الأولى:

عندما تذهب للنوم

تذكر أن تنام

كل صحو خارج النوم حرام

وخذ الفرشاة والمعجون واغسل

ما تبقى بين أسنانك من بعض الكلام

أنت لا تأمن أن تدهمك الشرطة

حتى في المنام

ربما تشخر... أو تعطس...أو تنوي القيام

فدع المصباح مشبوبا

يا صديقي كل فعل في الظلام...هو تخطيط لإسقاط النظام...!!

الوصية الثانية:

احترم حظر التجول

لا تغادر غرفة النوم إلى الحمام ليلًا للتبول!!

الوصية الثالثة:

قبل أن تنوي الصلاة

اتصل بالسلطان... واشرح الوضع لهم

لا تتذمر... وخذ الأمر بروح وطنية

يا صديقي خطر اي اتصال بجهات خارجية!!!

الوصية الرابعة:

عند إفطارك، لا تشرب سوى كوب اللبن

قدح البن منبه... فتجنبة إذا

قدح الشاي منبه... فتجنبة إذا

ياصديقي... كل شخص متنّبه

هو مشبوه... مثير للفطن

يبتغي أن يشعل الوعي لإحراق الوطن!!

البناء الدائري: يعتمد التصوير من خلال البناء الدائري على ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية، ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها. ومنها قصيدة (اعترافات كذّاب) لأحمد مطر:

بملء رغبتي أنا ودونما إرهاب

أعترف الآن لكم بأنني كذّاب

وقفت طول الأشهر المنصرمة

أخدعكم بالجمل المنمنمة

وأدعي أني على صواب

وها أنا أبرأ من ضلالتي

قولوا معي اغفر وتب

يا رب يا تواب

قلت لكم إن فمي في أحرفي مذاب

لأن كل كلمة مدفوعة الحساب

لدى الجهات الحاكمة

أستغفر الله فما أكذبني

فكل ما في الأمر أن الأنظمة

بما أقول مغرمة

وأنها قد قبلتني في فمي

فقطعت لي شفتي من شدة الإعجاب

قلت لكم بأن بعض الأنظمة

غربية لكنها مترجمة

وأنها لأتفه الأسباب

تأتي على دبابة مطهمة

فتنشر الخراب

وتجعل الأنام كالدواب

وتضرب الحصار حول الكلمة

أستغفر الله فما أكذبني

فكلها أنظمة شرعية جاء بها انتخاب

وكلها مؤمنة تحكم بالكتاب
وكلها تستنكر الإرهاب
وكلها تحترم الرأي وليست ظالمة
وكلها مع الشعوب دائما منسجمة
قلت لكم، إن الشعوب المسلمة
رغم غناها معدمة
وإنها بصوتها مكممة
وإنها تسجد للأنصاب
وإن من يسرقها
يملك مبنى المحكمة
ويملك القضاة والحجاب
أستغفر الله فما أكذبني
فها هي الأحزاب تبكي
لدى أصنامها المحطمة
وها هو الكرار يدحو الباب
على يهود الدونمة
وهاهو الصديق يمشي
زاهدا مقصر الثياب
وهاهو الدين لفرط يسره
قد احتوى مسيلمة
فعاد بالفتح بلا مقاومة
من مكة المكرمة
يا ناس لا تصدقوا فإنني كذّاب.

البناء التوقيعي:

هو الصورة المركبة للقصيدة من خلال صورة واحدة تعتمد على تحقيق أكبر قدر من التركيز والتكثيف، وهذا النوع من القصائد له شبيه في الشعر العالمي الياباني؛ إذ يعرف بـ(الهايكو). وهو مأخوذ من أدب التوقيعات الذي عرف عند العرب، ويتمثل بتوقيع الساسة في نهاية الكتب المقدمة إليهم بعبارات موجزة ومكثفة تختزل الكثير من المعاني، ومنها:

«كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإلا اعتزلت».

«أنبتهم الرضا وحصدتهم المعصية».

العرب لم يعرفوا هذا الفن في الشعر القديم، وإنما عرفوه في النثر، ولكنه موجود في أدبنا المعاصر، ومنه قول أحمد مطر:

اثنان في أوطاننا

يرتعدان خيفة

من يقظة النائم:

اللص... والحاكم!

لا يمكن حذف كلمة واحدة من هذه الومضة الصورية؛ فهي تعتمد التكثيف. والشاعر يصور بكلمات معدودة لا يمكن حذف أحدها دون أن يختل المعنى بالمعنى، وهنا يمثل حال الأمة في ليلها الطويل في الفساد الاجتماعي والفساد السياسي والدستوري، في شكل درامي قصير غني بالصور والتداعيات، التي ستنبثق في وجدان المتلقي بمجرد التقاط الصورة. وفيه بناء قصصي أيضا (حدث، وشخصيات، وصراع، ومغزى...).

ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى تعتمد الصورة نفسها:

حين أموت

وتقوم بتأبيني السُّلطة

ويشيع جثماني الشرطة

لا تحسب أن الطاغوت

قد كرَّمني

بل حاصرني بالجبروت

كي لا أشعر أني حُر

حتى وأنا في التابوت

ترون أن التعبير مكتنز بعشرات بل مئات التداعيات في الصور التي قد يبدأ القارئ أو المتلقي بتلقيها واستدعائها. وهذا النوع من الصورة الكلية مثل الكبسولة التي تحتوي على خلاصة الدواء المكثف.

وقد وعى الشاعر نفسه هذا الأمر بقوله: «أول ما يدفعني إلى تعبئة الومضة في كبسولة صغيرة شديدة الانفجار؛ حيث أعمل أولًا على تركيز قدرتها وكلماتها»؛ فهو يمارس هذا البناء التوقيعي عن وعي ورؤية. وقد أسمى مجموعاته الشعرية (لافتات) للتعبير عن هذه الرؤية المنسجمة مع الواقع.

ومن أجمل ما جاء في هذا الباب عنده قوله في قصيدة بعنوان (قلم):

جسّ الطبيب خافقي

وقال لي:

هل هنا الألم؟

قلت له: نعم

فشقّ بالمشرط جيب معطفي

وأخرج القلم؟

هزّ الطبيب رأسه

...

و مال وابتسم

و قال لي:

ليس سوى قلم

فقلت: لا يا سيدي

هذا يدٌ وفم

رصاصةٌ ودم

و تهمةٌ سافرةٌ... تمشي بلا قدم!

اعتمد البناء التوقيعي، والبناء الدرامي والقصصي؛ لوجود السرد أيضًا.

تذكروا هذه العبارة – أعزائي الدارسين – (الشعر هو التفكير بالصورة)

****

المبحث الثالث:
دراسات تطبيقية على نصوص شعرية معاصرة

النص الأول: من شعر التأمّل الفلسفي / قصيدة (فلسفة الحياة) -إيليا أبو ماضي:

أيـــهـــذا الـــشـــاكـــي ومـــا بِـــكَ داء
كـــيـــفَ تـــغْـــدُو إذا غَـــــدوتَ عـلـيـلا
إنّ شـــرّ الجـــنـــاة فـــي الأرض نـفـسٌ
تـــتـــوقّـــى قـبـل الـــرحـــيـــلِ الـرَّحـــيـــلا
وتـــرى الـــشـــوكَ فـــي الـــــورُودِ وتـعـمـى
أن تـــــرى فـــوقـــهـــا الـــنّـــدى إكـلـيـلا
والـــــــذي نـــفـــسُـــهُ بِـــغـــيـــرِ جـمـال
لا يـــرى فـــي الحـــيـــاةِ شـيـئًـا جـمـيـلا

☆☆☆☆

أدركـــــتْ كُـنْـهـهـا طـيـورُ الـرّوابـــي
فـــمـــنَ الـــعـــار أنْ تـــظـــلَّ جـهـولا
تـتـغـنّـى والـصـقـر قـد مـلـك الجـــوَّ
عـلـيـهـا والـــصـــائـــدونَ الـسّـبـيـلا
تـتـغـنّـى وعـمـرهـا بـعـضُ عـامٍ
أفـتـبـكـي وقـــدْ تـعـيـشُ طـويـلا

فـاطـلـب الـلّـهـوَ مـثـلـمـا تـطـلُـبُ
الأطـيـارُ عـنـدَ الـهـجـيـرِ ظـلاً ظـلـيـلا
وتـعـلـم حُـبَّ الـطـبـيـعـة مـنـهـا
واتـرك الـقـالَ لـلـورَى والـقـيـلا

☆☆☆☆

أنـتَ لـلأرضِ أولًا وأخـيـرًا
كـنـت مَـلـكـا أو كـنـتَ عـبـدًا ذلـيـلا
كـلُّ نجـمٍ إلـى الأفـولِ ولـكـنْ
آفـةُ الـنَّـجـمِ أن يـخـافَ الأفـولا
فـإذا مـا وجـدتَ فـي الأرض ظـلا
فـتـفـيَّـأ بـه إلـى أن يـحـولا
وتـوقـع إذا الـسـمـاء اكـفـهـرت
مـطـرًا فـي الـسـهـولِ يُـحـيـي الـسـهـو لا
مـا أتـيـنـا إلـى الحـيـاة لـنـشـقـى
فـأريـحـوا أهـلَ الـعـقـولِ الـعـقـولا
كـلُّ مـن يـجـمـعُ الـهـمـومَ عـلـيـه
أخـذتـهُ الـهـمـومُ أخـذًا وبـيـلا

☆☆☆☆

كـنْ هَـزارًا فـي عـشِّـه يـتـغـنّـى
ومـع الـكَـبْـلِ لا يُـبـالـي الـكُـبـولا
لا غـرابًـا يـطـاردُ الـدود فـي الأر ضِ
وبُـومًـا فـي الـلـيـل يـبـكـي الـطّـلـولا

كُــنْ غَـديــرًا يـسـيـرُ فــي الأرضِ رَقــرا
قًــا فـيـسـقـي عــن جـانـبـيْـهِ الحـقـولا
لا وعـــــاءً يــقــيّــد المـــــاءَ حــتَّــى
تــسـتـحـيـلَ المــيــاه فــيــهِ وحـــولا
كــنْ مـــعَ الـفـجـرِ نـسـمـةً تُـوسـع الأز
هـــــارَ شـــمًـــا وتـــــــارةً تـقـبـيـلا
لا سـمـومـا مـــنَ الـسـوافــي الـلـواتـي
تمـــلأُ الأرضَ فـــي الـــظـــلامِ عَـويـلا
ومـــعَ الـلـيـلِ كـوكـبًـا يُـؤنـسُ الـغـا
بـــاتِ والـنـهـرَ والـــرُّبـــى والـسّـهـولا
لا دُجـــى يـكـرهُ الـعـوالـمَ والـنـا
سَ فـيُـلـقـي عـلـى الجـمـيـعِ سُـدولا
أيَّـــهـــذا الـشـاكـي ومـــا بـــك داءٌ
كُـــنْ جـمـيـلا تَـــرَ الـــوجـــودَ جـمـيـلا

التحليل:

الشاعر والعصر: اندفعت قوافل من الشبان العرب خارج أوطانهم طلبًا للأمن والطمأنينة ولقمة العيش والحرية بعدما سيطر الظلم والقهر على المجتمع العربي في نهاية القرن التاسع عشر، لكنهم سرعان ما اصطدموا بعالم جديد يتنكّر لإنسانية الإنسان.

والشاعر إيليا أبو ماضي واحد من هؤلاء الشبان، فقد وُلد في لبنان، ورحل إلى مصر عام 1902، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ حتى إذا أطل عام 1916 انتقل إلى مدينة (نيويورك)، والتقى هناك جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ورشيد أيوب؛ ليؤلفوا جميعًا فيما بعد رابطة أطلقوا عليها اسم (الرابطة القلمية). من مؤلفاته: (تبر وتراب–الجداول–الخمائل...).

الشاعر والنص:

انطلق الشاعر من نزعة إنسانية عميقة في نفسه، ومن هذه النزعة يبدو لنا قادرًا على أن يعيش الحياة التي يريدها في إطار من التفاؤل يخلعه على الحياة بكامل مظاهرها، ويعدّ الشاعر إيليا أبو ماضي أحد أبرز شعراء النزعة الإنسانية التي تنزع إلى إبراز ما في الحياة من جمال وروعة وبهاء؛ فهو لا يرى في الرياض أشواكًا؛ وإنما يرى فيها الأزهار الجميلة، وهذا النص من قصيدته الخالدة (فلسفة الحياة) مثال على نزغته الإنسانية.

الفكرة الأولى: التفاؤل والاستمتاع بالحياة أجدى من التشاؤم منها.

أيهذا الشاكي وما بِكَ داء
كيفَ تغْدُو إذا غَدوتَ عليلا
إنّ شرّ الجناة في الأرض نفسٌ
تتوقّى قبل الرحيلِ الرَّحيلا
وترى الشوكَ في الورُودِ وتعمى
أن ترى فوقها النّدى إكليلا
والذي نفسُهُ بِغيرِ جمال
لا يرى في الحياةِ شيئًا جميلا

المفردات:

- أيهذا الشاكي: أي أيها الشاكي، الشاكي: المخبر بسوء أصابه.
- داء: مرض وجمعها أدواء
- تغدو: تصبح، عليلا: مريضًا.
- الجناة: جمع جان، وهو المذنب المقترف جريمة.

- تتوقى: تحذر.

- الرحيل: المغادرة والمراد الموت.

- تعمى: تصاب بالعمى: أي عدم رؤية الأشياء

- الندى: قطرات الماء المتكاثفة في أوائل الصباح على النبات.

- إكليلا (كلل): تاج والجمع أكاليل.

- تمتع بالصبح: استمتع بمطلع النهار.

- يزول: ينقشع ويذهب.

الشرح:

- يا للعجب منك أيها المخبر بسوء أصابه من الحياة، ولم تصب بمرض، فكيف سيكون حالك عندما تمرض؟.

- إن شر المذنبين في الأرض من يتحذّر الموت ويخافه، ويظل حبيسًا لهذه الفكرة قبل أن يحين موعدها.

- إن نظرتك التشاؤمية للحياة جعلتك لا ترى في الوردة سوى الشوك، ولا تتمتع بجمال الندى على أوراقها كالتاج على رأس الجميلة.

- الإنسان الذي لا يجعل الجمال من عناصر نفسه لا يرى في الكون شيئًا جميلًا.

- استمتع بمطلع النهار الجديد طالما أنه موجود فيه ومن عناصره، وتفاعل معه متفائلًا بالحياة حتى يذهب وحده كطبيعة الأشياء.

مواطن الجمال:

- أيهذا الشاكي وما بك داء: أسلوب إنشائي / نداء الغرض منه التعجب

- ما بك داء: أسلوب خبري الغرض منه التقرير

- كيف تغدو إذا غدوت عليلا: أسلوب إنشائي/ استفهام الغرض منه التعجب.

- ما بك داء / عليلا: طباق سلب، قيمته الفنية توضيح المعنى وإبرازه بالمتناقضات.

- البيت الثاني: الأسلوب خبري الغرض منه التقرير ويمكن عد البيت حكمة

- الرحيل: كناية عن الموت وترك الحياة.

- الرحيل الرحيلا: تكرار كلمة الرحيل لتوضيح المعنى وإبرازه، والتكرار يعطي نغمةً موسيقيّةً جميلةً.

- ترى، تتوقى استخدام الفعل المضارع دلالة على تجدد النظرة التشاؤمية واستمراريتها، والخوف المشوب بالحذر.

- ترى / تعمى: طباق لتوضيح المعنى وإبرازه.

- ترى فوقها الندى إكليلا: شبه الندى فوق أوراق الوردة بالتاج الموضوع على الرأس لزينته.

- البيت الرابع: أسلوب خبري الغرض منه التقرير ويعد أيضًا بيت حكمة.

- تمتع بالصبح: أسلوب إنشائي/ أمر الغرض منه النصح والإرشاد.

- لا تخف: أسلوب إنشائي /نهي الغرض منه النصح والإرشاد

- استخدم الشاعر في البيت الخامس: (تخف، يزول، يزولا) وهي أفعال مضارعة للدلالة على الخوف المتجدد من زوال السعادة من الحياة.

الفكرة الثانية: الطيور أدركت بفطرتها قيمة الحياة:

أدركـــتْ كُـنْـهـهـا طـيـورُ الـرّوابـي
فـمـنَ الـعـار أنْ تـظـلَّ جـهـولا
تـتـغـنّـى والـصـقـر قـد مـلـك الجـوَّ
عـلـيـهـا والـصـائـدونَ الـسّـبـيـلا
تـتـغـنّـى وعـمـرهـا بـعـضُ عـامٍ
أفـتـبـكـي وقـدْ تـعـيـشُ طـويـلا
فـاطـلـب الـلّـهـوَ مـثـلـمـا تـطـلُـبُ
الأطـيـارُ عـنـدَ الـهـجـيـرِ ظـلاً ظـلـيـلا
وتـعـلـم حُـبَّ الـطـبـيـعـة مـنـهـا
واتـــرِكِ الـقـالَ لـلـورَى والـقـيـلا

المفردات:

- أدركت: عرفت بفطرتها.
- كنهها: حقيقتها.
- الروابي: مفردها رابية: وهو ما ارتفع من الأرض.
- العار (عير): السبة والعيب.
- جهولا: لا تعلم.
- ملك: تحكم في الأمر.
- السبيلا: الطريق والمراد السماء.
- اللهو: اللعب والمتعة.
- الهجير: حر الظهيرة.

– ظلا: مكان ليس فيه شمس

– القال والقيل: الكلام غير النافع الذي يبعدك عن اجتلاء الجمال.

الشرح:

– الطيور بفطرتها أدركت حقيقة أمرها، واستمتعت بالروابي، ومن العيب عليك أيها المتشائم أن تظل جاهلا بحقيقتك التي فطرك الله عليها.

– الطيور تحلق في السماء وتستمتع بوقتها، وقد امتلأت السماء بالصقور والأرض بالصائدين الذين يطلبون هذه الطيور.

– وهذه الطيور لا تعبأ بهم وتستمر في استمتاعها، وهي تعلم أن عمرها لن يتعدي أشهرًا قليلةً من العام، فلماذا تندب حظك باكيًا مع أنك ستعيش عمرًا طويلًا

– التمس في حياتك كل ما يسعدها مثل ما تفعل الطيور، وارتح مثلها تمامًا عندما تلتمس الظل وقت اشتداد الحر.

– تأمّل في الطيور وحياتها، وتعلّم منها حب الحياة والاستمتاع بمباهج الطبيعة، واترك كلام الناس غير النافع الذي يبعدك عن اجتلاء الجمال من حولك.

مواطن الجمال: أدركت كنهها طيور الروابي: جعل الطيور تعقل وتتأمل وتدرك وتعي حقيقة خلقها وفي ذلك إعطاء ما لايعقل صفة العاقل (استعارة مكنية).

– فمن العار أن تظل جهولا: أسلوب خبري الغرض منه التوبيخ واللوم.

– الصقر قد ملك الجو: كناية عن القوة والسيطرة.

– تتغنى وعمرها بعض عام: استخدم كلمة بعض للدلالة على صغر سنها، وهي كناية عن التفاؤل والسعادة.

– أفتبكي وقد تعيش طويلا: أسلوب إنشائي / استفهام الغرض منه التعجب.

– اترك القال للورى والقيل: أساليب إنشائية/ أمر الغرض منها النصح والإرشاد.

– تطلب الأطيار عند الهجير ظلًا ظليلا: كناية عن الراحة والاستمتاع بكل وقت يمر علينا.

الفكرة الثالثة: الحياة ليست مكانًا للشقاء:

أنـــتَ لـــلأرضِ أولًا وأخـــيـــرًا
كـنـت مَـلـكًـا أو كـنـتَ عـبـدًا ذلـيـلا

كـــلُّ نجـــمٍ إلـــى الأفـــولِ ولـكـنْ
آفـــةُ الـنَّـجـمِ أن يـخـافَ الأفـــولا

فـــإذا مـا وجـــدتَ فـي الأرض ظـلا
فـتـفـيَّـأ بـــه إلـــى أن يـحـولا

وتـــوقـــع إذا الـسـمـاء اكـفـهـرت
مـطـرًا فـي الـسـهـولِ يُـحـيـي الـسـهـو لا

مـا أتـيـنـا إلـــى الحـيـاة لـنـشـقـى
فـأريـحـوا أهـــلَ الـعـقـولِ الـعـقـولا

كـــلُّ مـــن يـجـمـعُ الـهـمـومَ عـلـيـه
أخـــذتـــهُ الـهـمـومُ أخـــذًا وبـيـلا

المفردات:

– ذليلا: وضيعا.

– الأفول: الغروب والزوال.

– آفة: عيب ونقص.

– تفيأ: استظل به.

- يحولا: يتحول إلى كان آخر.

- اكفهرت: غضبت.

- السهول: مفردها سهل وهي الأرض المنبسطة.

- نشقى: نتعب ونتألم.

- أهل العقول: أصحاب العقول.

- الهموم: مفردها: هم، وهي المصائب والأحزان.

- أخذته: قضت عليه.

- وبيلا: وخيم العاقبة.

الشرح:

- إن الحياة ليست مكانا للشقاء الإنساني؛ حيث إن مآل الإنسان إلى التراب سواء أكان ملكًا أم عبدًا.

- والنجم لا بد أن يدرك حقيقة أنه لا محالة زائل.

- أيها المتشائم استمتع بكل لحظة تمر عليك، فإذا وجدت بقعةً ظليلةً وقت الهجير فاستظل بها، ولا تفكر في كون الظل سيتحول عنها.

- وعندما ترى غضبة السماء توقع نزول المطر بالخير ولا تتوقع الشر منها.

- فنحن لم نأتِ إلى الحياة للشقاء والتعاسة، وعلى كل من يملك عقلًا أن يدرك ذلك ويريح عقله من التفكير.

- فكل إنسان يجمع الهموم والأحزان ويجعلها شغله الشاغل في النهاية ستقضي عليه هذه الهموم وتسحقه.

مواطن الجمال:

- أولًا وأخيرًا، ملكًا وعبدًا: طباق يوضح المعنى ويبرزه بالتضاد.

- البيت الحادي عشر: أسلوب خبري الغرض منه التقرير.

- البيت الثاني عشر أسلوب خبري للتقرير.

- ولكن: تفيد الاستدراك.

- آفة النجم أن يخاف الأفولا: استعارة مكنية شبه النجم بالإنسان الذي يخاف.

- البيت الثالث عشر أسلوب شرط، وعلاقة الشطر الثاني بالشطر الأول نتيجة بسبب.

- السماء اكفهرت: استعارة مكنية شبه السماء بالإنسان الغاضب.

- مطرا يحيي السهولا: مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون.

- ما أتينا إلى الحياة لنشقى: أسلوب خبري للتقرير.

- العقول العقولا تكرار كلمة العقول لتوضيح المعنى وإبرازه، والتكرار يعطي نغمةً موسيقيّةً جميلةً.

- يجمع الهموم: استعارة مكنية شبه الهموم بالشيء المادي الذي يجمع.

- أخذته الهموم أخذًا وبيلا: استعارة مكنية شبه الهموم بالمقاتل القوي الذي يسحق ما أمامه.

- البيت السادس عشر بيت حكمة.

الفكرة الرابعة: على الإنسان أن يكون مصدرًا للجمال.

كـــنْ هَـــــــزارًا فـــي عـــشِّـــه يـتـغـنّـى
ومـــع الـكَـبْـلِ لا يُـبـالـي الـكُـبـولا
لا غـرابًـا يـطـاردُ الـــدود فـي الأر ضِ
وبُـــومًـــا فـي الـلـيـل يـبـكـي الـطّـلـولا
كُـــنْ غَـديـرًا يـسـيـرُ فـي الأرضِ رَقـرا
قًـــا فـيـسـقـي عـن جـانـبـيْـهِ الحـقـولا
لا وعـــــاءً يـقـيّـد المـــــاءَ حـتَّـى
تـسـتـحـيـلَ المـيـاه فـيـهِ وحـــولا
كـــنْ مـــعَ الـفـجـرِ نـسـمـةً تُـوسـع الأز
هـــــارَ شـــمًـــا وتـــــــارةً تـقـبـيـلا
لا سـمـومـا مـــنَ الـسـوافـي الـلـواتـي
تمـــلأُ الأرضَ فـــي الـــظـــلامِ عَـويـلا
ومـــعَ الـلـيـلِ كـوكـبًـا يُـؤنـسُ الـغـا
بـــاتِ والـنـهـرَ والـــرُّبـــى والـسّـهـولا
لا دُجـــى يـكـرهُ الـعـوالـمَ والـنـا
سَ فـيُـلـقـي عـلـى الجـمـيـعِ سُـــدولا
أيَّـــهـــذا الـشـاكـي ومـــا بـــك داءٌ
كُـــنْ جـمـيـلا تَـــرَ الـــوجـــودَ جـمـيـلا

المفردات:

- هزار: طائر صغير الحجم صوته عذب
- الكبل: القيد جمع (كبول).
- يبالي: يهتم.
- الطلولا: بقايا الديار المندثرة.

- غديرًا: نهرًا عذبًا.

- رقراقًا: تَرَقْرَقَ الشيء: تلألأ ولمع والمراد الصفاء والنقاء.

- تستحيل: تتحول.

- وحولا: رديئة.

- سمومًا: رياح حادة يصحبها الغبار.

- السوافي: جمع سافية وهي الريح المثيرة للغبار والرمال.

- عويلًا: رفع الصوت بالبكاء.

- يؤنس: يسري، والإيناس ضده الإيحاش.

- سدولًا: مفردها (سدل) وهي الأستار.

الشرح:

يعقد الشاعر مقارنةً بين المتفاءل والمتشائم، ويحث الناس على أن يكونوا مصدرًا للتفاؤل، فيطلب من الإنسان بأوامر لطيفة بعيدة عن التجريح والجفاء الآتي:

- كن كالعصفور الذي يتغنى سعيدًا في كل وقت حتى وهو محبوس في القفص.

- ولا تكن متشائمًا كالغراب الذي قبل الذل باحثًا عن دودة الأرض طعامًا له، أو كالبومة التي تنعب ليلًا باكيةً على الأطلال.

- كن مثل النهر الصافي الذي يسقي الحقول على جانبيه فيحيي الأرض ويبث فيها السعادة فيشرق بالأمل في الآخر.

- لا تكن مثل الإناء الذي حبس فيه الماء حتى صار راكدًا آسنًا يستحيل الانتفاع به.

– كن مثل نسمة الفجر العليلة التي تمتع الطبيعة والزهور بالشم والتقبيل، فتضفي عليها السعادة والنشوة.

– ولا تكن كالرياح الحارة المحملة بالغبار، فتملأ الأرض خوفًا ورهبةً وصياحًا وعويلًا.

– كن كوكبًا منيرًا يسري عن الغابات والنهر والربى والسهول في وقت الليل.

– ولا تكن كالظلام الحالك الذي يكره العالم بأسره فيغطيه بالأستار كأنه الميت.

– يا من تشتكي المرض ولست مريضا كن جميلًا في ذاتك، فسترى كل شيء من حولك جميلًا وستسعد به دون شقاء.

مواطن الجمال:

– كن هزارًا في عشه يتغنى: أسلوب إنشائي / أمر الغرض منه النصح والإرشاد.

– وشبه الإنسان المتفائل بالطائر المغرد الذي لا يبالي القيود ويستمتع بالحياة.

– لا غرابًا... وبومًا... شبه الإنسان المتشائم بالغراب الذي قبل الذل مطاردًا دودة الأرض، وكذلك البوم الذي ينعق باكيًا على ما مضى، والغراب والبوم رمزان للتشاؤم.

– كن غديرًا... أسلوب إنشائي /أمر الغرض منه النصح والإرشاد.

– وشبه الإنسان المتفائل بالنهر العذب الصافي الذي يشيع الحياة فيما حوله من حقول.

– لا وعاءً يقيد الماء: استعارة مكنية شبه الوعاء بالإنسان الذي يقيد الماء فيحدّ من حركته، كما شبه الماء بالإنسان الذي قيد بوثاق فلا يستطيع الحركة.

– شبه الإنسان المتشائم بإناء الماء الذي يحيل الماء الصافي إلى أسن.

– كن مع الفجر نسمةً: أسلوب إنشائي/ أمر الغرض منه النصح والإرشاد.

– شبه الإنسان المتفائل بالنسمة التي تداعب الأزهار.

– لا سمومًا... شبه الإنسان المتشائم بريح السموم؛ تلك الريح التي تثير الغبار وتقضي على الحياة وتسبح في الفضاء مثيرة الهم والحزن.

– ومع الليل كوكبًا يؤنس الغابات... شبه الإنسان المتفائل بالنجم المتألق في السماء وقت الليل فيرسل الأنس والاطمئنان.

– لا دجى يكره... شبه الإنسان المتشائم بالليل الموحش الذي يطمس معالم كل شيء.

وسر جمال الصور البيانية السابقة يكمن في تشخيص الشاعر المعنويات؛ مما أضفى عليها عنصر الحركة.

نقد القصيدة:

الشاعر والتجربة:

نجد في شعر أبي ماضي قوةً وحياةً وحبًّا للطبيعة، كما نلمس أيضًا أبعادًا فلسفيّةً. فالحياة في نظره واقع على الإنسان أن يعيشه كما هو؛ فهو يؤمن نوعًا ما بالقضاء والقدر. ومن هذه النظرة التأملية للحياة أراد أن يدعونا من خلال هذه القصيدة إلى التفاؤل والأمل والابتعاد عن التشاؤم بأسلوب فلسفي تأملي. أشرك فيه مظاهر الطبيعة المختلفة للاستمتاع بالحياة، ونبذ الشكوى والخوف من الموت.

الأفكار:

أفكار النص سهلة واضحة مترابطة تميل إلى التحليل والتعليل والمقارنة والاستقصاء؛ حيث يبدأ بالدعوة إلى التفاؤل والبعد عن التشاؤم، وينتقل من خلالها

للتدليل على صحة دعواه من خلال الطبيعة وبعض مظاهرها، ثم يقارن بين مظاهر الطبيعة التي تبعث في النفس الأمل والفرح والسعادة، وبين مظاهر أخرى تبعث في النفس اليأس والحزن والكآبة، ويستخلص من كل ذلك حقيقة دعواه أن الإنسان عندما يجعل الجمال عنصرًا من حياته سيرى كل شيء جميلًا.

3 - **العاطفة:** تسيطر على الشاعر عاطفة الإنكار والتفاؤل والأمل، وقد كان لهذه العاطفة أثرها في التعبير والتصوير.

ومن مصادر تجلي قوة العاطفة في النص الشعري: (التأثر بالموضوع، وعلو البيان وروعة الأداء).

الألفاظ: استخدم الشاعر ألفاظًا سهلةً ذات ظلال وإيحاءات دقيقة لخدمة معانيه، ووضعها في نسق تعبيري جميل، ونجده يكثر من ذم التشاؤم والمشائمين.

تذكر عزيزي الدارس:

لدراسة التجربة الشعورية (العاطفة) في نص أدبي يتوجب عليك أن تحدد:

نوع العاطفة: أهي إنسانية، أم وطنية، أم قومية، أم ذاتية...؟

بواعثها: ويكون ذلك بربطها بمناسبة النص، والموقف الانفعالي الذي دفع الكاتب إلى إنتاج النص.

المشاعر: فالعاطفة تتألف من مجموعة مشاعر، كالفرح، والاندهاش، والإعجاب، والأسى، والحزن، والغبطة...

أدوات التعبير عنها وتكون بـ:

قدرة الألفاظ والتراكيب التي يحمّلها الأديب طاقات شعوريّةً قادرةً على الكشف عن مشاعره.

توافق المعاني وانسجامها مع الشعور.

قدرة خيال الأديب على رسم صور تجلّي شعوره (تصوير الشعور)

سماتها من حيث الصدق والحرارة والهدوء والثورة.

تدرّج الخط الانفعالي في النص الأدبي ما بين صعود وهبوط أو انسجام.

أثرها في المتلقي، فإن استطاع الأديب نقل مشاعره أو مشاعر شخوصه إلى المتلقي بالأدوات السابقة؛ فإنه يجعل المتلقي يعيش الحال الانفعالية التي أراد نقلها، ويكون الحكم على هذه المشاعر صادقا.

4 - **الصور والأخيلة:**

لجأ الشاعر إلى التصوير باستخدام المقابلة بين صورتين إحداهما مشرقة تنبض بالحياة والحركة، والأخرى عابسة تدعو إلى اليأس؛ وذلك ليحبّب إلى نفوسنا الإشراق والابتسام. فكانت الصور وتشخيص المعنويات هي المعين للشاعر في إبراز عواطفه.

4 - **المحسنات البديعية:**

جاءت طبيعيّةً وبعيدةً عن التكلف متضافرةً مع الخيال في التعبير ونقل تجربة الشاعر وإغنائها، وتلاءمت مع طبيعة المقارنة بين المتفائلين والمتشائمين.

5 - **الأساليب:**

راوح الشاعر في أساليبه بين الجمل الخبرية والإنشائية؛ حيث استخدم النداء والاستفهام والأمر والنهي لإثارة الذهن والمشاعر والأحاسيس.

6 - **الموسيقا:**

تنوعت الموسيقا في الأبيات بين:

(أ) **الموسيقا الخارجية:** وهي تتمثل في وحدة الوزن (البحر الخفيف) والقافية الموحدة (اللام المسبوقة بحرف المد).

(ب) **الموسيقا الداخلية:** وهي نوعان:

1 - **داخلية ظاهرة:** تتمثل في المحسنات البديعية غير المتكلفة والمقابلات الصورية.

2 - **الداخلية الخفية:** وتتمثل في قدرة الشاعر على اختيار الألفاظ الموحية، وترتيب الأفكار وصدق العاطفة وروعة الخيال وجمال التصوير. ونتج عن اتحاد الموسيقى الداخلية والخارجية نسمات موسيقيّةً متدفقةً رقيقةً ناعمةً ساهمت في نقل التجربة بوضوح.

6 - **الوحدة العضوية:**

تحققت في القصيدة الوحدة العضوية المتمثلة في:-

- **وحدة الموضوع:** لأن الأبيات كلها تدور حول موضوع واحد هو الدعوة إلى التفاؤل والاستمتاع بالحياة.

- **وحدة الجو النفسي:** فقد سيطرت على الشاعر عاطفة التفاؤل والإقبال على الحياة وإنكار التشاؤم. وقد سارت كلها في اتجاه شعوري واحد.

7 - **الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر:**

1 – الألفاظ سهلة واضحة قريبة من لغة الحياة.

2 – تتسم الأفكار بالعمق والترابط والتحليل والتعليل.

3 – يجمع بين التصوير الكلي والجزئي.

4 – ينوع بين الأساليب الخبرية والإنشائية.

5 – المحسنات البديعية طبيعية غير متكلفة.

8 - **مظاهر القديم في النص:**

1 – الوزن الواحد والقافية الواحدة.

2 – بعض الصور الجزئية مستمدة من القديم.

9 - **مظاهر الجديد في النص:**

– الموضوع جديد (دعوة إلى التفاؤل).

– اختيار عنوان للنص تدور حوله الأفكار.

– الامتزاج بالطبيعة وتشخيصها.

– استخدام الصور الكلية.

– الوحدة العضوية.

10 - **المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر:**

ينتمي الشاعر إلى مدرسة المهجر الرومانسية ومن سمات هذه المدرسة:

1 – التجديد في الموضوع.

2 – التأمل في حقائق الحياة والكون والدعوة إلى التفاؤل.

3 – الاتجاه إلى الطبيعة وتشخيصها.

4 – استبطان النفس الإنسانية والمشاركة الوجدانية.

5 – التمسك بالوحدة العضوية.

6 – التساهل في الاستعمال اللغوي.

7 –الاهتمام بالصور الشعرية.

8 –النزعة الروحية المأخوذة من المجتمعات الشرقية.

تذكر عزيزي الدارس:

أن دراسة البنية الفنية في نص أدبي تتطلب دراسة:

– الألفاظ وسماتها وقدرتها الإيحائية والتعبيرية، وكذلك التراكيب وقوتها.

– الأساليب الخبرية والإنشائية، والأغراض البلاغية التي خرجت إليها، وكذلك الأسلوب الأدبي أو المتأدب، ومؤشرات كل منهما.

– النمط الكتابي الذي اختاره الأديب: (سردي، وصفي، برهاني، تفسيري)، ومؤشرات كل منها ومسوّغاته.

– المحسنات البديعية وأثرها النفسي والفني.

– الأخيلة، ونوعها ومصادرها: أهي من البيئة أم من إبداع الكاتب، أم من ثقافته، أم من التراث؟

– الموسيقا بنوعيها، وقدرتها على تطريب المتلقي، أو التأثير فيه.

أنشطة مساندة وأسئلة مفتاحية:

1 – يرى الشعراء الإنسانيون أن العاطفة النبيلة قادرة على القضاء على الجريمة في الأرض، وعلى نشر الخير والفضيلة في العالم بأسره. أين تجلّى ذلك في النص؟

2 – استعان الشاعر بمنهج صراع الأضداد لتوضيح رؤيته للحياة، وانتصر لطرف منها. وضّح ذلك من خلال فهمك للنص.

3 – تجلّت في النص جماليات الموسيقا الداخلية. حدد ثلاثة من منابعها في النص.

4 – قال المعري:

ولمّـــا أن تجّـهـمـنـي مـــرادي
جـريـت مـع الـزمـان كـمـا أرادا
وهـــوّنـــت الخـــطـــوب عـلـيّ حـتـى
كـأنـي صـــرت أمـنـحـهـا الـــودادا

وازن بين موقفي المعري وأبي ماضي من الحياة.

5 – رسم الشاعر بالكلمات صورتين متناقضتين؛ صورة للمتشائم، وصورة للمتفائل. حدّد ملامح كل منهما.

النص الثاني: نص: (المساء) للشاعر خليل مطران:

إِنِّـــي أَقَـمْـتُ عَـلَـى الـتَّـعِـلَّـةِ بـالمُـنَـى
فـي غُـرْبَـةٍ قَـالُـوا: تَـكُـونُ دَوَائِـي
إِنْ يَـشْـفِ هَـذَا الجِسْمَ طِيبُ هَـوَائِـهَـا
أَيُـلَـطِّـفُ الـنِّـيـرَانَ طِـيـبُ هَـوَاءِ؟
عَـبَـثٌ طَـوَافِـي فـي الـبِـلَادِ، وَعِـلَّـةٌ
فـي عِـلَّـةٍ مَـنْـفَـايَ لاسْـتِـشْـفَـاءِ
مُـتَـفَـرِّدٌ بِـصَـبَـابَـتِـي، مُـتَـفَـرِّدٌ
بِـكَـآبَـتِـي، مُـتَـفَـرِّدٌ بِـعَـنَـائِـي

☆☆☆☆

شَـاكٍ إِلَـى الـبَـحْـرِ اضْـطِـرَابَ خَـوَاطِـرِي
فَـيُـجِـيـبُـنِـي بِـرِيَـاحِـهِ الـهَـوْجَـاءِ
ثَـاوٍ عَـلَـى صَـخْـرٍ أَصَـمَّ، وَلَـيْـتَ لي
قَـلْـبًـا كَـهَـذِي الـصَّـخْـرَةِ الـصَّـمَّـاءِ!
يَـنْـتَـابُـهَـا مَـوْجٌ كَـمَـوْجِ مَـكَـارِهِـي
وَيَـفُـتُّـهَـا كَـالـسُّـقْـمِ فـي أَعْـضَـائِـي
وَالـبَـحْـرُ خَـفَّـاقُ الجَـوَانِـبِ ضَـائِـقٌ
كَـمَـدًا كَـصَـدْرِي سَـاعَـةَ الإِمْـسَـاءِ

☆☆☆☆

تَـغْـشَـى الـبَـرِيَّـةَ كُـدْرَةٌ، وَكَـأَنَّـهَـا
صَـعِـدَتْ إِلَـى عَـيْـنَـيَّ مِـنْ أَحْـشَـائِـي

وَالأُفْـــــقُ مُـعْـتَـكِـرٌ قَـرِيـحٌ جَـفْـنُـهُ
يُـغْـضِـي عَـلَـى الـغَـمَـرَاتِ وَالأَقْـــذَاءِ
يَـا لَـلْـغُـرُوبِ وَمَـا بِـهِ مِـنْ عِـبْـرَةٍ
لِـلْـمُـسْـتَـهَـامِ! وَعِـبْـرَةٍ لِـلـرَّائِـي!
أَوَلَـيْـسَ نَـزْعًـا لِـلـنَّـهَـارِ، وَصَـرْعَـةً
لِـلـشَّـمْـسِ بَـيْنَ مَـآتِمِ الأَضْـــوَاءِ؟

☆☆☆☆

وَلَـقَـدْ ذَكَـرْتُـكِ وَالـنَّـهَـارُ مُـوَدِّعٌ
وَالـقَـلْـبُ بَـيْنَ مَـهَـابَـةٍ وَرَجَـاءِ
وَخَـوَاطِـرِي تَـبْـدُو تُجَـاهَ نَـوَاظِـرِي
كَـلْـمَـى كَـدَامِـيَـةِ الـسَّـحَـابِ إِزَائِـي
وَالـدَّمْـعُ مِـنْ جَـفْـنِـي يَـسِـيلُ مُشَـعْشَـعًا
بِـسَـنَـى الـشُّـعَـاعِ الـغَـارِبِ الْمُـتَـرَائِـي
وَالـشَّـمْـسُ فِـي شَـفَـقٍ يَـسِـيلُ نُـضَـارُهُ
فَـوْقَ الـعَـقِـيـقِ عَـلَـى ذُرَىً سَـوْدَاءِ
مَـرَّتْ خِـلَالَ غَـمَـامَـتَـيْنِ تَحَـدُّرًا،
وَتَـقَـطَّـرَتْ كَـالـدَّمْـعَـةِ الحَـمْـرَاءِ

☆☆☆☆

فَـكَـأَنَّ آخِـرُ دَمْـعَـةٍ لِـلْـكَـوْنِ
قَـدْ مُـزِجَـتْ بِـآخِـرِ أَدْمُـعِـي لِـرِثَـائِـي
وَكَـأَنَّـنِـي آنَـسْـتُ يَـوْمِـي زَائِـلًا،
فَـرَأَيْـتُ فِـي المِـرْآةِ كَـيْـفَ مَـسَـائِـي

الشاعر (ترجمة)

خليل مطران شاعر لبناني، ولد في بعلبك سنة 1871م من أسرة عربية مسيحية تدعى آل مطران، وتنتمي إلى الغساسنة.

تلقى تعليمه في زحلة وبيروت، ثم ارتحل إلى باريس سنة 1890م؛ خوفًا من العسف التركي – كما قيل –، ثم هاجر إلى مصر سنة 1892م، ولذلك لقب سنة 1949 م بشاعر القطرين (لبنان ومصر). شارك في تحرير جريدة (الأهرام)، وبعض الصحف الأخرى. ومن آثاره الأدبية: (روايات شكسبير)، وله عدد من الكتب الأدبية والاقتصادية. وله ديوان شعر مطبوع في ثلاثة أجزاء يحمل اسمه. توفي سنة 1949م.

مناسبة القصيدة:

مرض الشاعر بعد حبّ أخفق فيه، وطال به المرض. فنصح له بعض أصدقائه أن يذهب إلى (المكس) من ضواحي الاسكندية، حيث الجو المنعش، وهواء الصحراء الجاف، وهدوء الضواحي، ولكنه لم يجد هناك ما كان يرجوه من شفاء، فأشاع ذلك في قلبه الحزن، وصبغ الدنيا في عينيه بلون قاتم، ورأى المساء ينشر رداءه على شاطئ البحر، فتخيّل عمره كالنهار ينطوي، والمساء نهايته الحالكة، فتدفقت عواطفه، وجاشت خواطره، وعبر عن مشاعره بهذه القصيدة.

نوع التجربة:

شخصية ذاتية؛ فهو الذي أحبّ ومرض ورحل. وصدقها الوجداني أخرجها من الأفق الضيق إلى أفق الإنسانية الرحب الواسع، فجعلنا نشاركه أساه ولوعته.

الفكر الرئيسة التي اشتمل عليها النص:

- الغربة للاستشفاء عبث يزيد من الكآبة والتفرّد
- البحر وما يحيط به يشارك الإنسان حاله.
- الطبيعة بعناصرها مرآة لآلام الإنسان وأحزانه.
- مشهد الغروب يوحي بالتذكّر والوداع والفراق.
- الإحساس بالنهاية الحزينة نتيجة حتمية للغربة والفراق.

الفكرة الأولى: الغربة للاستشفاء عبث يزيد من الكآبة والتفرد

إِنِّـــي أَقَـــمْـــتُ عَـلَـــى الـتَّـــعِـــلَّـــةِ بـالمُـنَـى
فـــي غُـــرْبَـــةٍ قَـــالُـــوا: تَـــكُـــونُ دَوَائـــي
إِنْ يَـشْـفِ هَـــذَا الجِـسْـمَ طِـيـبُ هَـوَائِـهَـا
أَيُـلَـطِّـفُ الـنِّـيـرَانَ طِـيـبُ هَـــوَاءِ؟
عَـبَـثٌ طَـــوَافِـــي فـــي الـــبـــلَادِ، وَعِـلَّـــةٌ
فـــي عِـــلَّـــةٍ مَـــنْـــفَـــايَ لاسْـــتِـــشْـــفَـــاءِ
مُـــتَـــفَـــرِّدٌ بـــصَـــبَـــابَـــتِـــي، مُـــتَـــفَـــرِّدٌ
بـــكَـــآبَـــتِـــي، مُـــتَـــفَـــرِّدٌ بـــعَـــنَـــائِـــي

اللغويات:

- التعلة: التعلل، التلهي، التشاغل.
- صبابتي: شدة شوقي
- متفرد: وحيد، منفرد.

الشرح:

– استقبلت نصح الناصحين بالذهاب إلى الاسكندرية طلبًا للشفاء عسى أن أجد – كما زعموا – في الغربة دواءً لما أعانيه من مفارقة محبوبتي.

– إن شفا الهواء الطيب في الاسكندرية آلام الجسد، فإنه لن يفلح في شفاء آلام الروح والنفس.

– إن ما صنعته عمل لا جدوى منه، فما زادني السفر والابتعاد عن أهلي إلا إضافة علة جديدة هي الاغتراب إلى علة قديمة هي آلام مفارقة من أحب.

– إنني أعاني شوقًا وحزنًا وآلامًا فريدةً لا نظير لها.

مواطن الجمال:

1 – **تنوع الأساليب بين الخبري والإنشائي:**

– (إني أقمت على التعلة): أسلوب خبري، غرضه: التحسر.

– (أيلطف النيران طيب هواء؟): أسلوب إنشائي/ استفهام / غرضه: النفي، وهو هنا يؤكد حقيقةً علميّةً، وهي أن الهواء يزيد النار اشتعالًا فكيف ينعمون أنه يلطفها.

– (عبث طوافي في البلاد): أسلوب خبري غرضه التحسر.

– (متفرد بصبابتي): متفرد... أسلوب خبري، للتحسر.

2 – **الخيال:**

– (في غربة تكون دوائي): تشبيه للغربة بالشفاء، وسر جماله: التجسيم، يوحي بالألم والنفور والغربة.

– (إن يشف هذا الجسم طيب هوائها): استعارة مكنية؛ تصور الهواء الطيب دواء يشفي الجسم من المرض، وسر جمالها التوضيح.

– (النيران): استعارة تصريحية؛ حيث شبه الأشواق بالنيران، وحذف المشبه، وصرح بالمشبه به، وتوحي بشدة الحب وكثرة الآلام.

– (عبث طوافي): تشبيه للطواف بالعبث في عدم الفائدة؛ للإيحاء بالنفور منه.

– (علة في علة منفاي): تشبيه للنفي بالعلة، وفيه توضيح وإيحاء بآلام الغربة.

– (متفرد بصبابتي، متفردب...): كناية عن كثرة همومه، وسر جمال الكناية: الإتيان بالمعنى مصحوبًا بالدليل عليه في إيجاز وتجسيم.

3 – **المحسنات:**

– (أقمت، غربة) (علة، استشفاء): بينهما طباق، يوضح المعنى بالتضاد.

– البيت الرابع فيه حسن تقسيم، وهو تقطيع البيت إلى أجزاء متساوية لها تأثير موسيقي ظاهر.

4 – **التعبير:**

– (أقمت): توحي بالاستقرار والأمل بالشفاء.

– (غربة): جاءت نكرة؛ للتهويل والتنفير والإيحاء بنفوره منها.

– (إني أقمت): أسلوب مؤكد بـ (إن)، وتوحي بقلق الشاعر بعد رغبته بالاستقرار

– (التعلة): توحي بالآمال الكاذبة.

– (قالوا): إطناب بالجملة الاعتراضية التي تؤدي معنى (زعموا)، وتوحي بالشك في فائدة الرحلة.

– (إن يشف هذا الجسم...): استخدم أداة الشرط (إن) للدلالة على شكه بالشفاء.

– في البيت الثاني إيجاز في قوله: (إن يشفِ هذا الجسم طيب هوائها...)؛ وذلك بحذف جواب الشرط الذي يدل عليه: (أيلطف النيران... إلخ)، التقدير: إن يشف هذا الجسم طيب هوائها فلن يشفي آلام الأشواق النفسية)

– تقديم المفعول به: (هذا الجسم) على الفاعل: (طيب...)؛ للاهتمام

– (النيران) تعبر عن شدة الشوق وقوة آلامه، واستعمل معها (يلطف)؛ لرغبته في تخفيف آلامه؛ لأنه لا يمكن إزالتها لقوتها.

– (عبث طوافي): أسلوب قصر، وسيلته: تقديم الخبر النكرة (عبث) على المبتدأ المعرفة (طوافي)، وغرضه: التخصيص والتوكيد.

– تنكير (عبث، علة)؛ للتهويل.

– (علة) كررها مرتين، وربط بينهما بحرف الجر (في) ليدل على تنوع الألم وكثرته، وقوة التداخل بينهما بحيث لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى، وهما (علة المرض، وعلة الفراق).

– علاقة البيت الثالث بما قبله: نتيجة.

– (صبابتي–كآبتي–عنائي) إضافة كل منها إلى ياء المتكلم يوحي بأنه ألم خاص به.

– متفرد: نكرة؛ للتهويل، وتكرارها يوضح الألم الشديد وانفراده به، فلا مشاركة وجدانية تخفف عنه، وفيه إيجاز بحذف المبتدأ؛ للعلم به، والتقدير (أنا متفرد).

● وضح ما في البيت الرابع من تدرّج الصفات، ومن موسيقا.

– استطاع الشاعر أن يعبر عن وحدته القاسية بقوله: (متفرد)، لكنها وحدة ذات ثلاث صفات تتسلسل بتدرج، فالسبب في الوحدة: الصبابة، التي تؤدي إلى الكآبة، ثم ينتج عنها العناء.

أما الموسيقا في البيت الرابع فنابعة من: (حسن التقسيم)، و(التوازن) بين الجمل، ولهذا المحسن أثر موسيقي عذب، إلى جانب إبراز ما يعانيه من الوحدة التي تضاعف من آلامه وهمومه في الغربة.

الفكرة الثانية: البحر وما حوله من صخر وموج ورياح ومساء وأفق تشارك الشاعر آلامه

شَـاكٍ إِلَـى الـبَـحْـرِ اضْـطِـرَابَ خَـوَاطِـرِي
فَـيُـجِـيـبُـنـي بـرِيَـاحِـهِ الـهَـوْجَـاءِ
ثَـاوٍ عَـلَـى صَـخْـرٍ أَصَـمَّ، وَلَـيْـتَ لـي
قَـلْـبًـا كَـهَـذِي الـصَّـخْـرَةِ الـصَّـمَّـاءِ!
يَـنْـتَـابُـهَـا مَـوْجٌ كَـمَـوْجِ مَـكَـارِهِـي
وَيَـفـتُّـهَـا كَـالـسُّـقْـمِ فـي أَعْـضَـائـي
وَالـبَـحْـرُ خَـفَّـاقُ الجَـوَانِـبِ ضَـائِـقٌ
كَـمَـدًا كَـصَـدْرِي سَـاعَـةَ الإِمْـسَـاءِ

1 - **اللغويات:**

- اضطراب: اختلال، قلق. وضدها سكون واستقرار
- خواطري: أفكاري
- الهوجاء: الشديدة
- ثاو: مقيم، جالس.
- صخر أصم: صلب مصمت
- ينتابها: يصيبها، ويتوالى عليها.

- مكارهي: الأحزان، وكل ما يكره الإنسان.

- يفتها: يفتتها، يكسرها

- خفاق مضطرب.

- كمدا: حزنا شديدا مكتوما

- الإمساء: الغروب.

2 - **الشرح:**

- أشكو إلى البحر همومي، ولكنني لا أجد منه إجابة إلا بتدافع الرياح.

- وأجلس على صخرة مصمتة من صخور الشاطئ راجيا أن يكون قلبي قاسيا مثلها حتى لا أتأثر بعواطف الحب والشوق ولا أحسّ بالألم والعذاب.

- ولكن الصخرة ضعيفة معذبة مثلي؛ فالأمواج تتوالى عليها كما تتوالى المصائب على قلبي، وتفتتها مثلما يضعف المرض الأعضاء.

- أما البحر فإنه يبدو مضطربًا، كأنه يضيق بما فيه، تمامًا مثلما يضيق صدري بما يعانيه حين يحل المساء.

● لم اختار الشاعر البحر ليبثه شكواه؟

اختار الشاعر البحر ليبثه شكواه؛ لأن هذا من طبع الرومانسيين الذين يتجهون إلى الطبيعة، وقد اختار البحر؛ لأنه مشابه له في اضطرابه، كما أن البحر واسع قد يحتمل معاناة الشاعر وآلامه.

3 - **الأساليب:**

- (شاكٍ إلى البحر...) أسلوب خبري، غرضه إظهار القلق والحيرة.

- (ثاوٍ على صخر أصم): أسلوب خبري؛ لإظهار مدى الألم.

- (ينتابها موج كموج مكارهي): أسلوب خبري؛ لإظهار الأسى والحزن.

- (والبحر خفاق الجوانب): أسلوب خبري؛ لإظهار الضيق والألم.

4 - **الخيال:**

- (شاك إلى البحر): استعارة مكنية؛ تصور البحر صديقًا يبثه الشاعر شكواه، وسر جمالها: التشخيص، وتوحي بحب الشاعر للطبيعة واندماجه معها.

- (اضطراب خواطري): كناية عن الحيرة والقلق الشديد

- (يجيبني برياحه الهوجاء): تشبيه لموج البحر في تتابعه على الصخرة بموج المكاره التي تتابعت عليه من الحب والمرض والغربة، وسر الجمال: التوضيح، ويوحي بكثرة الهموم.

- (موج مكارهي): تشبيه للمكاره في كثرتها بالموج، وهذا خيال مركب، جعل (الموج) مشبها به في صورتين لتعميق الخيال.

- (يفتها كالسقم في أعضائي): تشبيه لموج البحر حين يفتت الصخر بالمرض في إضعاف الأعضاء.

- (البحر خفّاق الجوانب ضائق كمدا): استعارة مكنية؛ تصور البحر إنسانًا حزينًا ضيق الصدر، وسر جمالها التشخيص، وتوحي بعطف الشاعر على البحر الذي جاء يشكو إليه ضيق نفسه فوجده ضائقًا كمدًا، وهذا يدل على قوة عاطفة الشاعر، واندماجها بالطبيعة.

- (البحر ضائق كمدا كصدري ساعة الإمساء): تشبيه يوحي بكثرة الهموم عند الشاعر.

5 - **المحسنات:**

- (شاك - يجيبني): طباق يوضح المعنى بالتضاد.

6 - **التعبير:**

- (شاك): إيجاز بحذف المبتدأ، وتقديره: (أنا شاك)، والحذف للتركيز على معنى الألم والشكوى، واستخدام اسم الفاعل يفيد التجدّد والاستمرار.

- استخدام (الفاء) في (فيجيبني) يدل على سرعة استجابة البحر.

- (ثاوٍ على صخر أصم): تعبير يدل على طول ملازمته للبحر، ووحدته وانطوائه، وفيه إيجاز بحذف المبتدأ (أنا ثاوٍ). وذكر (ثاوٍ) مع (الصخرة)؛ لما في كل منهما من الثبات والاستقرار.

- (ينتابها-يفتها): كل منهما مضارع يفيد التجدد والاستمرار واستحضار الصورة، وهذا يلائم تتابع الموج.

- (مكارهي): جاءت جمعًا للدلالة على كثرتها، وإضافتها لياء المتكلم يفيد انفراده بها.

- (خفاق الجوانب... كمدًا): (خفّاق) صيغة مبالغة تدل على: شدة الاضطراب، وإضافة كلمة (الجوانب)؛ للدلالة على انتشار الاضطراب، و(كمدًا) توحي بشدة الألم.

- (ساعة الإمساء): توحي بالخوف والرهبة من قدوم الليل الذي تتكاثر فيه الهموم؛ ولأن توديع النهار للكون عند المساء يذكره بلحظة الفراق التي كانت بينه وبين محبوبته، ولذلك خصها بالذكر.

- كل من (شاكٍ)، و(ثاوٍ) ملائم لموضعه. وضح ذلك.

- (شاكٍ): استعمالها مع البحر يدل على تفاعله العاطفي معه؛ لأن البحر واسع يمكن أن يتجاوب معه ويكتم سره، وفي ذلك دقة عالية في الوصف.

– (ثاوٍ): تعبير يدل على طول ملازمته للبحر، وعمق تأمله، وفي هذا دقة عالية؛ لأن طول الملازمة يحتاج إلى شيء ثابت قوي يقيم عليه، وهو هنا الصخرة.

● أيهما أدق في بيان الحالة النفسية للشاعر: (ليت لي قلبًا) أم (لعل لي قلبًا)؟

التعبير بليت أدق؛ لأن ليت تدل على التمني، وهو طلب غير الممكن أو المستحيل، فمن المستحيل أن يمتلك شاعرنا قلبًا صخريًّا، وهذا يناسب حاله النفسية السيئة التي تميل إلى التشاؤم، بينما التعبير بلعل يدل على الرجاء بطلب المتوقع حدوثه

الفكرة الثالثة: الطبيعة بعناصرها مرآة لآلام الشاعر وأحزانه

تَـغْـشَـى الـبَـرِيَّـةَ كُـدْرَةٌ، وَكَـأَنَّـهَـا
صَـعِـدَتْ إِلَـى عَـيْـنَـيَّ مِـنْ أَحْـشَـائِـي
وَالأُفْـقُ مُـعْـتَـكِـرٌ قَـرِيـحٌ جَـفْـنُـهُ
يُـغْـضِـي عَـلَـى الـغَـمَـرَاتِ وَالأَقْـذَاءِ
يَـا لَـلْـغُـرُوبِ وَمَـا بِـهِ مِـنْ عِـبْـرَةٍ
لِـلْـمُـسْـتَـهَـامِ! وَعِـبْـرَةٍ لِـلـرَّائِـي!
أَوَلَـيْـسَ نَـزْعًـا لِـلـنَّـهَـارِ، وَصَـرْعَـةً
لِـلـشَّـمْـسِ بَـيْنَ مَـآتِمِ الأَضْـوَاءِ؟

1 – **اللغويات:**

– تغشى: تغطي

– البرية: المخلوقات

– كدرة: لون يميل إلى السواد

– صعدت: ارتفعت، علت.

– الأفق: منتهى مد البصر

- معتكر: مظلم

- قريح: جريح... وهو هنا بمعنى محمر بلون الشفق عند الغروب

- يغضي: يغمض

- الغمرات: الشدائد

- الأقذاء: ما يقع في العين من تراب ونحوه فيؤلمها.

- يا للغروب: اسلوب تعجب

- عَبْرَة: دمعة

- عِبْرَة: عظة

- المستهام: المشتاق الشديد الحب

- الرائي: المتأمل

- صرعة: موتا

- مآتم: مجتمع الحزن أو الفرح، وغلب استعماله في الأحزان.

2 - **الشرح:**

- تكتمل مشاركة الطبيعة بعد عناصرها السابقة من بحر ورياح وصخر وموج ومساء.

- الأفق من حولي تعلوه ظلمة، وكأنها نابعة من قلبي لا من الآفاق من حولي؛ تلك الآفاق التي تبدأ في استقبال الظلام بحزن وأسى.

- عجبًا للغروب وما يحمل من معان مختلفة، فهو يحرك الحزن في قلب العاشق فيبكي، ويوحي للمتأمل بمعان وعظات بالغة.

– الغروب نهاية النهار، وموت للشمس، فسقوط الشمس في المغيب كأنه مشهد مفارقة الروح، أو استقبال الموت.

3 – **الأساليب:**

– (تغشى البرية): أسلوب خبري؛ لإظهار الحزن.

– (الأفق معتكر): أسلوب خبري؛ للألم والحسرة.

– (يا للغروب): أسلوب إنشائي/ نداء، وغرضه: إظهار الدهشة والحيرة والتعجب، ويوحي بقوة الانفعال.

– (أوليس نزعًا للنهار): أسلوب إنشائي/ استفهام، غرضه: التقرير والتأكيد.

4 – **الخيال:**

– (تغشى البرية كدرة): استعارة مكنية، تصور الكدرة ثوبًا أسود يغطي الكون، سر جمالها: التوضيح، وتوحي بانقباض النفس.

– (كأنها صعدت إلى عيني من أحشائي): كناية عن شدة حزن الشاعر.

– (الأفق معتكر): استعارة مكنية، تصور الأفق ماءً عكرًا، وسر جمالها التوضيح.

– (قريح جفنه): استعارة مكنية، تصور الأفق إنسانا تقرحت أجفانه، وسر جمالها: التشخيص، وتوحي بما في نفس الشاعر من قلق.

– (يغضي على العثرات والأقذاء): استعارة مكنية، تصور الأفق إنسانًا يغمض عينيه على ما أصابها من أتربة، وسر جمالها: التشخيص، وهي امتداد للصورة السابقة وترشيح لها.

– (أو ليس نزعا... وصرعة): تشبيه للغروب بالنزعة والصرعة، وسر جماله التوضيح.

– (نزعًا للنهار): استعارة مكنية، تصور النهار عند الغروب مريضًا يُحْتَضَرُ، وسر جمالها: التشخيص، وتوحي بالانقباض النفسي.

– (مـآتم الأضـواء): تشبيه لـلأضـواء بجماعة تـودع الشمس، وسـر جماله: التشخيص، وتوحي باستمرار كآبة الشاعر. وكان الأدق أن يقول: (جنائز الأضواء)؛ لأن الجنائز خاصة بالحزن.

5 – **المحسنات:**

بين (عَبْرَة، وعِبْرَة) جناس ناقص، له تأثير موسيقي، وفيه تحريك للذهن.

6 – **التعبير:**

– (تغشى): توحي بشدة الخوف من الظلام المنتشر.

– (كدرة) توحي بالضيق.

– تقديم المفعول به (البرية) على الفاعل (كدرة)؛ للاهتمام.

– عطف (الأقذاء) على (الغمرات)؛ للجمع بين الآلام النفسية والمادية.

– (المستهام): توحي بسيطرة الشوق عليه، واستخدام (عَبْرَة) مع (المستهام) دقيق؛ فالمحب يتذكر الوداع فيبكي.

– استخدام (نزعا) مع (النهار)؛ لأن النزع فيه قوة خفية لايشعر بها من يحيط بالإنسان المحتضر، مثل النهار الذي يختفي دون أن نحس به.

– استخدام (صرعة) مع (الشمس)؛ لأن كلمة (صرعة) تدل على القوة الواضحة التي ترى بالعين، والشمس لحظة غروبها تكون واضحةً مرئيّةً بالعين.

الفكرة الرابعة: (مشهد الغروب يوحي للإنسان بالوداع والفراق)

وَلَـقَـدْ ذَكَـرْتُـكِ وَالـنَّـهَـارُ مُـوَدِّعٌ
وَالـقَـلْـبُ بَـيْنَ مَـهَـابَـةٍ وَرَجَـاءِ
وَخَـوَاطِـرِي تَـبْـدُو تُجَـاهَ نَـوَاظِـرِي
كَـلْـمَـى كَـدَامِـيَـةِ الـسَّـحَـابِ إزَائِـي
وَالـدَّمْـعُ مِـنْ جَـفْـنِـي يَـسِـيلُ مُشَعْشَعًا
بِـسَـنَـى الـشُّـعَـاعِ الـغَـارِبِ الْمُـتَـرَائِـي
وَالـشَّـمْـسُ فِـي شَـفَـقٍ يَـسِـيلُ نُـضَـارُهُ
فَـوْقَ الـعَـقِـيـقِ عَـلَـى ذُرَىً سَـوْدَاءِ
مَـرَّتْ خِـلَالَ غَـمَـامَـتَـيْنِ تَحَـدُّرًا،
وَتَـقَـطَّـرَتْ كَـالـدَّمْـعَـةِ الحَـمْـرَاءِ

1 - **اللغويات:**

- مهابة: خوف ممتزج باحترام
- تجاه: أمام والتاء أصلها واو
- نواظري: عيوني
- كلمى: جريحة.
- دامية: ملطخة بالدم.
- إزائي: أمامي
- مشعشا: ممزوجا مختلطا
- سنا: ضوء
- الغارب: المنحدر من الغرب
- المترائي: الظاهر

– الشفق: أشعة حمراء تصبغ الأفق عند الغروب وتستمر بعده أكثر من ساعة.

– النضار: الذهب، والمراد هنا لونه الأصفر.

– العقيق: الياقوت، وهو حجر كريم أحمر، والمراد السحاب الأحمر.

– خلال: بين

– تحدرا: سقطا انحدارا

– تقطرت: تساقطت قطرة قطرة.

2 – **الشرح:**

– ذكرتك أيتها الحبيبة، وأنا أشاهد موقف الغروب حين يودع النهار الكون، وقلبي بين خوف من النهاية لمشهد الغروب المهيب، وأمل في المستقبل والنهار الجديد

– وخواطري الحزينة تظهر أمام عيني جريحةً كالسحاب الأحمر الذي أراه أمامي.

– ودمعي يسيل من جفني ممزوجًا بحمرة الأشعة الغاربة ومختلطًا بها.

– والشمس غارقة في الشفق الذي يجمع بين صفرة الذهب وحمرة الياقوت، ويترامى بعيدًا على قمم الجبال السوداء.

– والشمس في انحدارها نحو المغيب متوارية خلال سحابتين، تظهر وكأنها االدمعة الحمراء بين جفنين.

3 – **الأساليب:**

– (ولقد ذكرتك): أسلوب خبري؛ لإظهار شدة حبه لها.

– (وخواطري تبدو تجاه): أسلوب خبري؛ لإظهار الحزن والألم.

– (والدمع من جفني...): أسلوب خبري؛ لإظهار الحزن والألم.

– (والشمس في شفق): أسلوب خبري: لإظهار الحزن وألسى.

4 - **الخيال:**

- (النهار مودع): استعارة مكنية، تصور النهار إنسانًا يودع، وسر جمالها: التشخيص، وقيمتها الفنية: بيان ما في نفس الشاعر من أحزان.

- (القلب بين مهابة ورجاء): كناية عن الاضطراب والحيرة.

- (خواطري تبدو...كلمى): استعارة مكنية، تصور الخواطر جسمًا جريحًا، وسر جمالها: التجسيم، وتوحي بالتمزق النفسي.

- (دامية السحاب): استعارة مكنية: تصو السحاب الأحمر جسمًا يسيل منه الدم، وسر جمالها: التوضيح.

- (خواطري كدامية السحاب): تشبيه فيه تجسيم، ويوحي بقوة امتزاجه بالطبيعة، والخيال في البيت مركب.

- (الدمع من جفني يسيل) كناية عن كثرة الدموع.

- (جفني): مجاز مرسل عن عيني، وعلاقته: الجزئية، وسر جماله الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة.

- (نضارة): تشبيه بليغ للشفق بالنضار، وهو الذهب، وسر جماله: التوضيح.

- (العقيق): استعارة تصريحية: حيث شبه السحاب الأحمر بالعقيق، وحذف المشبه، وصرح بالمشبه به، وسر جمالها: توضيح الفكرة برسم صورة لها.

- (مرت خلال غمامتين): البيت كله تشبيه تمثيلي؛ فقد شبه صورة الشمس وهي تمر بين سحابتين بصورة دمعة تسقط من بين جفنين، وقد انعكست عليها ألوان الشفق حمراء، وقيمته الفنية: توضيح الفكرة برسم صورة لها، يوحي بـ: حزن الشاعر.

5 - **المحسنات:**

بين (مهابة – رجاء): طباق، يوضح المعنى بالتضاد.

بين (الشمس، وسوداء): طباق، يوضح المعنى بالتضاد.

6 - **التعبير:**

(ولقد ذكرتك): أسلوب مؤكد باللام وقد، وهي أجمل من قول: (لقد تذكرتك)؛ ففي (لقد ذكرتك) دلالة على أنها في خاطره لا تغيب، وأما (التذكر)، فيفيد أنه نسيها ثم تذكرها.

(إزائي): يرى بعض النقاد أنها متكلفة لتكملة القافية؛ لأنها لا تضيف جديدًا بعد قوله (تجاه نواظري).

● سؤال: علل: لم يوفق الشاعر في استخدام كلمتي (نضار)، و(عقيق)؟

(نضار) و(عقيق): غير ملائمتين للجو النفسي الحزين؛ لأن الذهب والعقيق يوحيان بالسعادة.

الفكرة الخامسة: الإحساس بالنهاية الحزينة نتيجة حتمية للغربة والفراق.

فَـكَـأَنَّ آخِـرُ دَمْـعَـةٍ لِـلْـكَـوْنِ
قَـدْ مُـزِجَـتْ بِـآخِـرِ أَدْمُـعِـي لِـرِثَـائِـي
وَكَـأَنَّـنِـي آنَـسْـتُ يَـوْمِـي زَائِـلاً،
فَـرَأَيْـتُ فِـي المِـرْآةِ كَـيْـفَ مَـسَـائِـي

1 - **اللغويات:**

- الكون: الوجود

- مزجت: اختلطت

- رثائي: البكاء عليّ

- آنست: أحسست، شعرت.

- يومي: المراد عمري

- زائلا: منتهيا

- مسائي: نهايتي.

2 - **الشرح:**

- تخيلت الكون يذرف آخر دمعة ليشاركني أحزاني ودموعي.

- وكأنني أحسست بقرب نهايتي في تلك الصورة الحزينة التي عرضها هذا المساء الكئيب.

3 - **الأساليب:**

- أسلوب البيتين خبري؛ لإظهار الحزن واليأس

4 - **الخيال:**

- (آخر دمعة للكون): استعارة مكنية، تصور الكون إنسانًا يذرف دمعة، وسر جمالها: التشخيص، وتوحي بتجاوب الكون معه.

- (فكأن آخر دمعة للكون...): كناية عن إحساس الشاعر بقرب نهايته.

- (كأنني آنست يومي زائلا): كناية عن التشاؤم واليأس من الحياة.

– (يومي): مجاز مرسل عن (العمر)، وعلاقته الجزئية، وسر جماله: الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة.

– (المرآة): استعارة تصريحية، تصور مشهد الغروب مرآةً تعكس نهايته.

– (مسائي): استعارة تصريحية، تصور نهايته مساءً.

5 – **التعبير:**

– (قد مزجت): أسلوب مؤكد بـ (قد)، و(مزجت): توضح مشاركة الطبيعة للشاعر في أحزانه وآلامه.

– (المرآة) توحي بانعكاس ما يحس به الشاعر عن الطبيعة المحيطة به بوضوح.

● **سؤال**: لماذا لم يعجب النقاد بـ (أدمعي) التي في البيت الأخير؟ وما رأيك؟

عاب بعض النقاد على الشاعر استخدامه لجمع القلة (أدمعي)، وكان الأحسن استخدام جمع الكثرة (دموعي)، ويمكن الرد على ذلك بأنها (آخر الأدمع)، فهي قليلة، فلا عيب في استخدامها، بل هي رائعة في سياقها المعنوي.

● **التعليق:**

– العاطفة المسيطرة على النص (إنسانية)، ويتفرع عنها مشاعر: (الحزن، والأسى، واليأس، والخوف، والرهبة، والضيق...)

– أثر العاطفة في الأفكار: جاءت الأفكار واضحةً، مرتبةً، عميقةً، جديدةً، فالقصيدة مرتبطة الأفكار والمعاني.

– أثر العاطفة في الألفاظ: جاءت الألفاظ ناقلةً للفكرة ومعبرةً عن العاطفة، ومن ذلك:

– تكرار (متفرد): يؤكد الألم والانفراد به.

– (ساعة الإمساء): توحي بالخوف والرهبة

- (تغشى): توحي بالخوف.

- (كدرة): توحي بالضيق.

● سمات التصوير عند مطران في القصيدة:

التصوير عنده:

يجمع بين الصور الكلية والصور الجزئية.

له قدرة على تشخيص الطبيعة، ومنحها الإحساس بالحركة.

يضفي من مشاعره على الطبيعة، ويندمج فيها، فتأتي مظاهرها تعبيرًا صادقًا عن مشاعره وأحاسيسه.

• الوحدة العضوية في القصيدة:

كان البيت في الشعر القديم يمثل وحدة مستقلةً عما قبلها وعما بعدها؛ ولهذا كان الترابط شبه منعدم، ولم توجد وحدة عضوية غالبًا في الشعر القديم، ولكنها هنا في نص مطران تبدو واضحة، والأفكار مترابطة ومسلسلة.

● يمثل (المساء) أنموذجًا لفن الوصف المتطور الذي تميز به شعر (مطران). اذكر أمثلة لهذا التطور في ضوء دراستك للنص.

يمثل نص (مطران) أنموذجًا لفن الوصف المتطور في تناوله للطبيعة واندماجه فيها، فقد جعل الطبيعة تحس، ويشيع فيها الحزن والألم الذي يسيطر عليه. ومن أمثلة ذلك: البحر المضطرب، والصخر الذي يتحطم، والدنيا القاتمة...

• أنشطة مساندة، وأسئلة مفتاحية:

اعتمد الشاعر في القصيدة على الصورة الكلية. حدّد معالم هذه الصورة من النص من حيث: (الصوت، واللون، والحركة).

● رأى الشاعر الطبيعة من خلال نفسه. وضح ذلك من خلال فهمك للأبيات.

● الشاعر من أصحاب النزعة الإنسانية. حدد معالم هذه النزعة من النص.

● يرى بعض النقاد أن الكلمات الآتية: (مآتم –إزائي –المُتَرائِي –نُضَارُهُ –العقيق) في الأبيات غير دقيقة. هل تشاطرهم الرأي؟ اكتب موقفك من استخدامه لها في حال الموافقة أو المعارضة.

● يعدّ مطران رائد النزعة الرومانسية في الشعر الحديث، وصاحب التيار الوجداني فيه... إلى أي مدى تظهر في القصيدة هذه الريادة؟

(أ) – تخيّر الصواب من بين الأقواس:

1 – التقديم في: (عبث طوافي): (للاهتمام – لتقوية الحكم – للقصر)

2 – (متفرّد) من المشتقات: (اسم فاعل – اسم مفعول – اسم مكان)

3 – جمع (أصم): (صمام – صُمٌّ – أصمَّاء)

4 – مصدر (ينتاب): (نوبة – تناوب – انتياب)

5 – غرض الخبر في البيت الثالث: (الإشفاق – الإعجاب – التهديد)

6 – نبحث في المعجم الوسيط عن (البرية) في: (برى – برو – برأ)

7 – مرادف (كمدا): (بأسًا – ضيقًا – حزنًا مكتومًا).

8 – (يا للغروب) أسلوب: (نداء للتنبيه – تعجب – استغاثة)

9 – (المآتم): (مجتمع الناس في الأفراح – في الأحزان – في الأفراح والأحزان)

10 – مرادف (مشعشعا): (مضيئا – متفرقا – مختلطا)

11 – (كلمى) مفردها: (كليم – متكلم – كلمة)

12 – كأنني آنست يومي زائلا صورة نوعها: (تشبيه – استعارة – كناية)

13 – نبحث في المعجم عن (زائلا) في: (زال – زول – زيل)

(ب) – (متفرد بالصبابة والكآبة والعناء) – (متفرد بصبابتي متفرد بكآبتي متفرد بعنائي) أي التعبيرين أجمل؟ ولماذا؟

(جـ) –يقال إن الغرض الشعري لهذه القصيدة قديم، وقد جدّد فيه مطران. وضِّح ذلك.

(د) –استخرج من الأبيات لوحة فنية (صورة كلية)، ووضحها.

(هـ) – (مآتم الأضواء) – (جنائز الأضواء) أي التعبيرين أجمل؟ ولماذا؟

(و) –تذكّر الشاعر حبيبته فكيف كان الجو النفسي لهذه الذكرى؟

● **تذكر عزيزي الدارس:**

مؤشرات الكتابة الإبداعية:

– توظيف الرموز والصور الفنية.

– انتقاء المفردات ذات الإيقاع الموسيقي المتناغم.

– التنويع بين الأسلوبين الخبري والإنشائي.

– هيمنة الحالة الوجدانية المرتبطة بالحالة النفسية للكاتب.

– النظرة الذاتية للموضوع.

– سيطرة الخيال

● تذكر عزيزي الدارس:

– الصورة الشعرية:

تركيب لغوي يرسم الشاعر فيه بالكلمات معنًى عقليًّا أو موقفًا انفعاليًّا، فيجسده أو يشخصه في نزعة إيحائية تجعل المعنى واضحًا عند المتلقي، وعناصرها: (الحركة، واللون، والصوت).

● الصورة الكلية:

مشهد أو صورة مكثفة مركبة من مجموعة من الصور الجزئية المستقلة في سياق تعبيري واحد يعكس تجربة الشاعر الانفعالية أو موقفه الفكري.

النص الثالث: قصيدة (عندما حدثني البحر!!) للشاعر خميس لطفي:

(تحليل الدكتور كمال غنيم)

القصيدة:

رَجَعْتَ لي، بعد أحزانٍ وآلامِ.

فأشرقَتْ، من جديدٍ،

شمسُ أيامي.

وعاد لي مَلَكُ الأشعارِ يُلهمُني

فانسابَ شعريَ، من وحيٍ وإلهامِ.

والماء عاد إلى مجراه ثانيةً

وطاب جرحُ الهوى،

من بعد إيلامِ

وصرتُ أنظرُ للدنيا فتُعجِبُني

ماذا أريدُ؟

وأنتَ الآن قُدَّامي...!

يكفي وجودُكَ فيها كي يدلَّ على

بديعِ صُنْعٍ، لخَلاَّقٍ ورسَّامِ.

يكفي وجودكَ فيها، كي أحسَّ أنا

بأنني مَلِكٌ، والكلُّ خُدَّامي...!

إنْ قلتُ للطيرِ:

يا طيرُ اصدحي، صَدَحَتْ

وأتْحَفَتْني، بألحانٍ وأنغامِ.

وإنْ همستُ إلى الأنسامِ: اسرِ، سَرَتْ

حولي، كأعذب هبَّاتٍ لأنسامِ.

يا بحرُ، كنتَ معي في كل ثانيةٍ

وكم رأيتكُ في نومي وأحلامي.

وكم توقعَّتُ أن ألقاكَ قبلُ وقد

صدَّقتُ ما قالهُ، بالأمسِ، حُكَّامي.

قالوا: «سنرجعُ»،

طفلًا كنتُ حينئذٍ

واليومَ قارَبَت الخمسينَ أعوامي.

ما كنتُ أحسَب يومًا أنهم كذبوا

وأنهم ملؤوا رأسي بأوهامِ.

وأنهم مَعَ أعدائي عليَّ، ولا

يستهدفونَ سوى قتلي وإعدامي.

كيف التقينا؟

ولم أسمعْ هنا أبدًا

صهيلَ خيلٍ،

ولا وقْعًا لأقدامِ!

ولا رأيتُ جيوشًا حولنا رفعت

أعلامَها،

أينها، يا بحرُ، أعلامي؟!

لا. لا تقلْ إنَّ لقيانا مصادفةٌ

أو إنَّها رميةٌ،

كانت بلا رامِ!

تَعَجَّبَ البحرُ، ممَّا قلتُهُ وبكى

وقالَ لي:

هذهِ أضغاثُ أحلامِ!

فقلتُ:

يا عينُ لا تستيقظي أبدًا

حتى وإنْ لمْ تُحسي بالكرى،

نامي!!

التحليل الفني:

الشاعر الفلسطيني خميس لطفي، اسم إبداعي فلسطيني لمع متأخرًا، بالقياس إلى عمره الإبداعي، وذلك بفضل موهبة فذّة وشعر سهل وسلس ممتنع، غير أنها بقيت طيَّ الدفاتر والأوراق والحدود...

ولد الشاعر خميس في النصيرات وسط قطاع غزة من أسرة مهاجرة من فلسطين المحتلة عام 1948. قضى سنيّ طفولته الأولى في دير البلح ثم نزح منها عام 1968 إلى الأردن.

أكمل تعليمه الجامعي في أوروبا وحصل على بكالوريوس الهندسة الإلكترونية. يعمل مهندسا للاتصالات في المملكة العربية السعودية. بدأ كتابة الشعر في مراحله الدراسية الأولى وله قصائد كثيرة لم تنشر بعد.أصدر مجموعتين شعريتين هما (وطني معي)، و(عد أيها الملاك).

المصدر: مجلة العودة

● **محاور التحليل الفني للقصيدة:**

- عنوان القصيدة
- الفكرة
- الموضوع
- اللغة
- الصورة: (الجزئية والكلية والبناءات والمفارقة التصويرية).
- الموسيقا
- توظيف التراث.
- ظاهرة الحزن (سمة موضوعية)
- المدرسة الفنية التي انتمت إليها القصيدة.

البداية بوضع هذه المحاور في وجداني، واستقراء السمات الفنية والموضوعية للنص، والمفترض أن أستقرئ هذه السمات من داخل النص، وهذا يعني أن النص هو الذي يفرض عليّ وجوده والأمور التي يمكن أن أتناولها في تحليلي.

1 - **عتبة العنوان:** (عندما حدثني البحر)

العنوان يمثل حكايةً أو قصةً، وهو ليس من كلمة أو كلمتين، وهو أسلوب شرطي لم يُعرَفْ جوابُه، وكونه يمثل الحكاية أو القصة فإننا نجد فيه شخصيتين (الشاعر والبحر)، فضلًا عن وجود الحدث ويتمثل في الحوار والحديث الذي جرى بين الشاعر والبحر، ولديه نهاية مضمرة وهي نتيجية ذلك الحديث والحوار، وهنا يستخدم فيها

تقانة الحذف والإضمار التي تشكل ظاهرةً من ظواهر الشعر العربي المعاصر، وقد أضمر الحدث وهو (جواب الشرط)؛ وذلك لتشويق المتلقي، للدخول إلى عالم القصيدة وقراءتها. ونحن في العنوان أيضا أمام زمان ومكان، (عندما) يعني في الزمن الذي حدثني فيه، ولدينا مكان وهو البحر، وكذلك هناك صراع مضمر في السياق؛ لأن الحديث بينه وبين البحر سيظهر جوانب الصراع، وهنا نحن أمام بناء قصصي متكامل الجوانب في العنوان.

2 - **فكرة النص:** (الحنين إلى الوطن يشد الإنسان إليه ليعيش فيه بروحه)، وهنا جسَّد هذا الحنين والارتباط بالوطن إلى درجة أنه يراه في يقظته ومنامه، وهذا ينسجم مع عنوان الديوان (وطني معي). وقد أوصل الفكرة بثوب جمالي وفني غير مباشر تجسّد في حكاية أو قصة، وفي موسيقا متدفقة، وفي صور متعاقبة؛ وصولًا إلى النهاية الصادمة والمفارقة المؤلمة.

3 - **الموضوع:** موضوع الحنين، فقد عاش الشاعر خارج وطنه بعيدًا ليس بإرادته، فهو ابن الوطن ولكنه لا يمتلك هويّةً للعودة إليه. وهي قضية موضوعية تمسّ ذات الشاعر، ولكنها في الوقت نفسه قضية إنسانية عامة.

4 - **اللغة:** اعتمد في لغته على السهولة والبساطة، فليس في النص كلمة صعبة واحدة، وهذا ما ندعوه بـ (الوضوح العميق) البعيد عن المباشرة والتقريرية، وهو فوق ذلك يوظّف بعض الكلمات القريبة من اللغة المحكية، ولكنه يجمع فيها بين فصاحتها وبين كونها في متناول الناس، ككلمة (قُدّامي)، وقوله أيضا: (ملك والكل خدامي)، وهي من التعبيرات الجارية في اللغة المحكية. وجمع بين ذلك وبين اللغة المستمدة من التراث التي يرددها الناس كقوله: (رمية كانت بلا رام)، ولديه أيضا توظيف للغة القرآنية في مواضع منها: (أضغاث أحلام) تحيلنا على مفسري رؤية الملك في سورة سيدنا يوسف، عليه السلام، فضلا عن استخدام كلمات مثل (الوحي)، وقد

استخدم الإيحاءات الصوتية اللغوية، فهو يستخدم الميم المكسورة في نهاية الشطرة الشعرية:(رسام، خدام، أنغام، أنسام...) مسبوقة بألف المد، وهنا فيه إيحاء إلى الانكسار والحزن والأنين والألم، وسبقها بالمد ليعطي إيحاء التنهدات؛ مما يلائم طبيعة الموضوع (الحنين)، ومن الظواهر اللغوية في النص (الحذف والإضمار)، وهو من ظواهر الشعر العربي المعاصر، وذلك في أكثر من موضع، بدأه بالعنوان، (عندما حدثني البحر)؛ فهو يحذف جواب الشرط ويضمر معناه، وهو بذلك يشد المتلقي لقراءة المضمر في النص بأكمله. وفي قوله: (قالوا سنرجع) لم يذكر مكان الرجوع أو زمانه. والحذف والإضمار هنا هدفه شحن المعنى بقيم ومشاعر كثيرة كانت تراود شاعرنا وهو طفل صغير ينتظر أن تتحقق هذه الوعود التي لا تمثل إلى الكذب والسراب.

5 - **الصورة:**

أ - الصورة الجزئية: (تشخيص، وتجسيم، وتوضيح، وتراسل حواس، ومزج متناقضات) فماذا لدينا منها في النص؟

- التشخيص: هو من أكثر تقانات الصورة الجزئية حضورًا في النص، بدءًا بالعنوان، وانتهاءً بالختام، وقد اعتمد على تشخيص البحر في الحوارية بينهما، وهذا كثير في النص، (تعجب البحر... بكى... وقال لي...). وهو بذلك يضفي الصفات الإنسانية على البحر ويعطيه صفة شخص يحدثه ويناجيه. وكذلك ورد التشخيص في صفات الطير، (فقلت للطير يا طير اصدحي). وكذلك تشخيص (الأنسام) في قوله (وأن همست للأنسام اسري).

- التجسيم: في النص مواطن للتجسيم، ومنها (فانساب شعري)، فالشعر معنوي جسَّمه وجعله كالنهر ينساب، وقوله: (طاب جرح الهوى)، فالهوى هنا قد يعطي إيحاء التشخيص إذا كان المشبه به إنسانًا، وتجسيم إذا كان المشبه به آلةً حادّةً. والأقرب أن يكون هنا تجسيمًا، وفي قوله: (ملؤوا راسي بأوهام) أيضا تجسيم للأوهام.

ب - الصورة الكلية:

- **البناء الدرامي:** القصيدة من بدايتها إلى نهايتها مبنية على تقانة الحوار، ولذلك دعوناه بالبناء الدرامي وليس القصصي، فالكلام في القصيدة حوار بين شخصيتين رئيستين هما: (الشاعر والبحر). أما قوله: (تعجب البحر مما قلته وبكى، وقال لي...)، فهذه الجزئية في النص هي فقط ما يمكن أن نقول عنها إنها سرد، وهي شبيهة بالسرد وليست سردًا محضًا؛ وذلك لأنها أشبه بالتعليمات التي تكون من تقنيات المسرحية التي توضع للمخرج عندما تتكلم إحدى الشخصيات في الحوار، فالكاتب هناك يضع بين قوسين تعليمات للمخرج المنفذ للمسرحية، من مثل: (يتلكم وهو يبكي... أو يتكلم بسخرية، أو يتكلم وهو يقهقه، أو يتكلم وهو واقف...).

- **الزمان في البناء الدرامي:** الزمن استغرق فقط زمن الحوار، وهنا تأتي محدودية الزمن، ولابد من ذلك حتى يكتمل ما يسمى الإيهام بالواقع، فما يحدث أمامه كأنه يحدث الآن. وهناك تقانة الاسترجاع أو التداعي (رجعت لي)، وهي إشارة إلى غياب سابق، وهي تظهر أكثر ما تظهر في قوله: (قالوا سنرجع... طفلا كنت حينئذ... والآن قاربت الخمسين أعوامي)؛ فهو يعمل بطريقة تداعي الزمن عن أمر حدث قبل ستين سنة تقل أو تزيد. وعلى صعيد الحدث نسميه التداعي أو أحداث سلفية. والزمن في القصيدة لا يتجاوز مدة قراءة القصيدة.

وهناك تقانة أخرى ظهرت في النص، وهي أن القصيدة استباق زمني خارجي؛ لأننا نتكلم عن مسألة تحرير فلسطين والالتقاء مع الوطن بعد التحرير، وبذلك يستبق الشارع الأحداث، من خلال تقانة الحلم، على أنه سيلتقي بالوطن لحظة التحرير. وزمن الحدث عمومًا هو زمن الحلم.

- **المكان في البناء الدرامي:** هو مكان محدود (على شاطئ البحر)، أما المكان الحقيقي الحقيقي، فهو فراشه في بيته، وأما مناجاته للبحر ووقوفه على شاطئه

فإنه مكان متخيّل في ذهنه ووجدانه. وذلك لا يقدح بوحدة المكان، فهو موجود في السعودية، ويتكلّم عن شاطئ البحر في غزة في (فلسطين)؛ لأن الحديث يأتي بأسلوب التداعي النفسي، وأما القضية المهمة في الحديث عن المكان فهي قضية أن البحر في القصيدة هو معادل موضوعي عن (الوطن)، ومن القرائن الدالة على ذلك قوله (قالوا سنرجع...)، وأما الدليل المنطقي بأن البحر معادل موضوعي للوطن يكمن في أن البحر موجود في كل بلاد العالم، فيمكنه أن يذهب إلى أي بحر، ولكن ليس كل بحر يعادل بحر غزة.

- **الشخصيات في البناء الدرامي:** الشخصيتان الرئيستان: (الشاعر والبحر) لوجود الحوار بينهما، وذلك لاستمرار الحوار من البداية إلى النهاية. وليس بالضرورة أن تكون الشخصية الرئيسة في النصوص شخصية إنسانية.

- **أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في:** (الحكام، والإنسام، والطير، والناس الذين تخيل أنه ملك عليهم)، فحضورها في القصيدة مهم، ولكنه ثانوي. وقد ظهر البعد النفسي للشخصية، فالوطن (البحر) حزين.

- **الأحداث في البناء الدرامي:** أحداث القصيدة منتقاة، فالشاعر أقحمنا في الحدث مباشرةً، وهو منذ البداية يقف أمام الوطن بعد أن عاد إليه، ويتكلم معه، وهو سعيد جدًّا بهذا اللقاء، وكان الحلم عالمه، ولكنه يقدم لهذا الحدث، وهو لقاء متوقع، وليس واقعيًّا، والشاعر أحدث لنا عملية إيهام بأن الحدث حقيقي، وهنا برزت براعته، والأحداث كأنها تحدث أمامنا، وهناك إشارة إلى أحداث سلفية كما أشرت سابقًا، وهناك مفارقة لها علاقة بالحدث، فهناك كاتب غربي تحدث عن المفارقات، وقال إن من أنواع المفارقات مفارقة الأحداث التي تعتمد على اطمئنان المتلقي بأن الأمور تسير مسيرة حقيقية، ثم يكتشف بعد ذلك أن الأمور ليست كما ينبغي، فقد عشنا مع الشاعر في أحداثه، وعشنا لقاءه، وفرحة التحرير، ثم اكتشفنا معه أننا

أمام مفارقة صادمة بأن ما عاشه حلم وليس بحقيقية، وبأن الوطن مازال محتلًّا، وأن البحر مازال بعيدًا.

- **الصراع في البناء الدرامي:** هو صراع بين من أُبْعِدوا عن أوطانهم، والوعود بالرجوع، وهو صراع خارجي.

النهاية في البناء الدرامي: النهاية مغلقة؛ لأنه أوصلنا إلى نتيجة، وهي مؤلمة، وهناك بعد آخر، وهو أنه خاطب عينه بأن تنام ليعيش الحلم من جديد.

6 - **الموسيقا:**

O / / O / O / / O / /

مـفـاعـلـن (مـتَـفـعـلـن) فـاعـلـن

O / O / O / / O / / O /

مُـسـتـفـعـلـن فَـعْـلـن

وسنكتشف أن القصيدة من الشعر العمودي بقافية موحدة، مع الالتزام بالتصريع، ولكن الشاعر اختار لها تشكيلًا جديدًا مختلفًا، مما يجعل كل من يقرأها يظن أنها من شعر التفعيلة:

رجـعـت لـي، بـعـد أحـزان وآلام

فـأشـرقـت، مـن جـديـد، شـمـس أيـامـي

وعـاد لـي مـلـك الأشـعـار يـلـهـمـنـي

فـانـسـاب شـعـري، مـن وحـي وإلـهـام

والمـاء عـاد إلـى مـجـراه ثـانـيـة

وطـاب جـرح الـهـوى، مـن بـعـد إيـلام

سنرى في الوحدة الثانية أن القصيدة العمودية من أشكال الشعر العربي المعاصر، شرط التزامها بشروط وتقانات الشعر المعاصر، وليس التراث.

7 - **توظيف التراث:** هناك توظيف تراث جزئي، في قوله: (وعاد لي ملك الأشعار يلهمني)، وهي إشارة إلى شيطان الشعر عند القدامى، وكسر ذلك النمط إشارة إلى تغييرها عبر حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم: (اهجهم وروح القدس معك).

ومن مظاهر توظيف التراث قوله: (أضغاث أحلام)، (صهيل الخيل) إشارة إلى حرب قديمة في سياق معاصر، وكذلك قوله: (رمية كانت بلا رام).

وأخيرًا فإن الظاهرة الواضحة من حيث (الموضوع) **ظاهرة الحزن**، ولكن الشاعر اختار الحزن الشديد الذي يصطبغ بالذاتي والعالمية معًا؛ لأنه يعبر عن ذوات الملايين من المشردين والمهجرين، وهو حزن واقعي، وفيه رفض للواقع، وتحريض على المواجهة، وتصوير لروعة اللقاء في حال تحققه، حتى حين يقول لعينه (يا عين نامي) ليست دعوةً فقط إلى النوم، بل إبراز لروعة اللقاء بالوطن حتى ولو كان في الأحلام، وكأنه يقول في إشارة خفية له: لابد من السعي لتغيير هذا الواقع.

- **المدرسة الفنية لهذه القصيدة:** هي الواقعية الرومانسية، وواقعيتها تتجسد في أنه يتحدث عن قضية وطنية تخص فئة من البشر، ولأنه يتحدث عن معاناة حقيقية، وأما رومانسيتها فظهرت في جنوح خيال الشاعر، من خلال الحزن والحنين واللجوء إلى الطبيعة.

****

الوحدة الثانية: نقد الشعر المعاصر

(الاتجاهات والظواهر)

المبحث الأول
تعريف النقد ومناهجه وكفايات الناقد

تعريف النقد الأدبي:

يعدَ النقد من أهم الأسس التي يعتمد عليها الناقد لإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية في أي عمل، والناقد الحاذق هو الذي يحكم على الأمور بخلفية ثقافية هي مزيج من مجموعة من الآراء والحقائق التي تعينه على اتخاذ الحكم المناسب، فضلًا عن إظهار جوانب القوة والضعف مع طرح الحلول المناسبة، والنقد الأدبي واحد من مجالات النقد العامة التي تتعدد بتعدد مجالات الحياة.

عرّف الدكتور عبدالكريم بلبل النقد بقوله: «يعرَّف النَّقْد لغةً، بأنّه تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها، ويأتي بمعنى فَحْص الشيء وكَشْف عيوبه. أمّا في الاصطلاح، فالنَّقْد هو تمحيص العمل الأدبي بشكلٍ متكاملٍ حال الانتهاء من كتابته؛ إذ يتمّ تقدير النصّ الأدبيّ تقديرًا صحيحًا يكشِفُ مواطن الجودة والرداءة فيه، ويبيّن درجته وقيمته، ومن ثمّ الحكم عليه بمعايير مُعيّنة، وتصنيفه مع من يشابهه منزلة».

ويمكن تعريف النقد بأنه تفسير للأعمال الأدبية، بمحاولة منضبطة، تشترك فيها ذائقة الناقد وأفكاره وخلفياته الثقافية؛ للكشف عن مواطن الجمال والقبح في تلك الأعمال، مع التعليل والدليل.

ولذلك لا يمكننا الحكم التعسفي على النقد بالصواب أو الخطأ، بل بالقدرة على تأويل العمل الأدبي وتفسيره انطلاقا من الاختلاف في المناهج المتبعة فيه.

وتعدّ الذائقة المرجعية الأولى للناقد في حكمه، ولكن تلك الذائقة لا يمكن أخذها اعتباطًا، بل هي ذائقة مصقولة بعيدة عن الهوى الذي يجعل حكم الناقد جائرًا وغير منضبط، والناقد الخبير هو ذلك الذي تخصّص في هذا المجال، ومارسه، ودرس أساليب الأدب عموما، واكتسب بالمران القدرة على فهم أسرار النصوص من خلال الفهم العميق والحس المرهف، والخبرة المتراكمة بكثرة التجارب.

● لماذا ندرس النقد؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تكشف عن أهمية النقد الأدبي وقيمته العليا بين المجالات الثقافية السائدة، ومن أهم دواعي دراسة النقد نذكر الآتي:

1 – أصبح النقد علمًا يستند إلى نظرية فلسفية، له مناهجه وإجراءاته ومنظومته الاصطلاحية الخاصة.

2 – إن النقد يتعمّق في دراسة اللغة التي تمثّل أداة النصّ وأساس بنائه، ويدرس الكلام الذي يمثل أصل الخطاب، والخطاب يكشف عن أنساق الفكر البشري.

3 – ينتمي النقدإلى أعلى مستويات التفكير البشري التي حددها العالم الأمريكي (بلوم) عام 1956 في تصنيفه لها، فالنقد يعمل في المستويات الثلاثة العليا وهي: التحليل والتركيب والتقويم؛ ولذلك نجد أن أشهر مفكري العالم وقادته ثقافيًّا وفلسفيًّا هم كبار النقاد أيضا؛ وذلك دليل على عمق المستوى الفكري ورفعته لدى الناقد.

● بين يدي البحث (مصطلحات مهمة):

1 - **الأدب العربي الحديث:** هو الأدب الذي يمتد من عام 1850 إلى عام 1950م، وهذا القرن كان كفيلا بإحداث حراك أدبي برزت له ملامح ومميزات ميزته عما سبقه من الأدب.

2 - **الأدب العربي المعاصر:** هو الأدب الذي بدأ من عام 1950 م حتى يومنا هذا. وهو مصطلح مراوغ وغير محدد السمات، والسبب في ذلك أن من الأدباء والشعراء من عاشوا في هذا العصر، ولكنهم فارقوا الحياة، وإطلاق صفة المعاصر عليهم من حيث المجاز، وليس الحقيقة. ويخضع هذا المصطلح إلى البيئة التي عاشها الأدباء وهي البيئة العربية؛ فالأدباء الذين عاشوا في المهجر هم ضمن هذا التصنيف ما داموا عربا. ويخرج من ذلك الأدب المكتوب من العرب بغير العربية مالم يعرّب.

وهنا نطرح سؤالًا مشروعًا: هل يمكن أن نتعامل مع الأدب وعصوره بهذه الحدّية الصارمة؟ والجواب على ذلك أن التقسيمات بحسب العصر تمت سابقا بناء على تقسيمات سياسية، ولكن مع الأدب الحديث والمعاصر خضعت للجانب الفني والرؤية الفنية والجمالية، ولكن بداية الأدب العربي المعاصر ليس حاسمًا وفاصلًا ب 1950م، فقد سبق هذا بعامين حين كتبت نازك الملائكة قصيدتها(الكوليرا) التي تعدّ بداية الشعر العربي المعاصر، مع ظهور ما يسمى بشعر التفعيلة، وحتى في العصور السابقة هناك من عاش من الشعراء بين عصرين، ممن أطلق عليهم اصطلاحًا (المخضرمين)، وقد مر بعض الشعراء بالتجربة السابقة نفسها بين الأدب الحديث والأدب المعاصر، ومنهم نجيب محفوظ الذي كتب بداية الروايات قبل 1950، ومعظم رواياته كانت في الأدب العربي المعاصر.

3 - **موسيقا الشعر:** هي العلامة الفارقة التي تميّز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، وأقصد بها الموسيقا الخارجية. وليس الداخلية، فالأولى لها معيارية تقاس بها، والثانية لا معيارية لها، وتتبع الشعور والإحساس بالنص ومؤثراته. والموسيقا الداخلية لا تقتصر على الشعر، وإنما قد توجد في النثر. وهناك من شبه الموسيقا الخارجية بالخميرة التي توضع على الخبز لتعطيه قوامه وطعمه، وإذا تناولتها وحدها مجّها ذوقك. وهناك من شبهها بالعمود الفقري للإنسان، والذي لا يصلح الجسم إلا به.

4 - **الشعر العمودي:** التزم الشعر القديم بالعمود الشعري المتمثل في وحدة الوزن، والالتزام بعدد محدد من التفعيلات، فضلًا عن الالتزام بقافية واحدة تتكرر في القصيدة كلها. وهو شعر عربي معاصر، بعكس نظرة بعض النقاد الذين يرونه من مخلفات الماضي التي يجب أن نتخلص منها. وقد تشرّب القيم الجمالية الجديدة التي جاءت مع المعاصرة.

5 - **الشعر المرسل:** هو الشعر الذي تختلف فيه قافية كل بيت عن الذي يليه؛ مع الاحتفاظ بالوزن الواحد في القصيدة كاملة، من ذلك قول الزهاوي:

لموت الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبئًا ثقيلًا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلا في العز وهو حقير
يعيش نعيم البال عشر من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤساء
فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهذا النوع من الشعر لم يكتب له الحياة، فمات في مهده، ومجّته الذائقة العربية.

6 - **قصيدة التفعيلة (الشعر الحر):** بدأت من حيث المصطلح مع نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا، ولكنها سُبِقَت بمحاولات لم تستمر على يد مجموعة من شعراء الوطن العربي، ومنهم: إسعاف النشاشيبي من فلسطين، وعلي أحمد باكثير من اليمن، ومحمد فريد أبو حديد، ومحمود إسماعيل، ولويس عوض، وصلاح عبدالصبور من مصر، وعرار شاعر الأردن، ونازك الملائكة والسيّاب من العراق.

● لماذا تعد نازك الملائكة رائدة شعر التفعيلة؟

هناك مجموعة أسباب منها:

– امتلكت الشاعرة وعيًا بأنها تستحدث أسلوبًا وزنيًّا جديدًا.

– قدمت أسلوبها الشعري الجديد، ودعت الشعراء الآخرين للكتابة على نسقه، مبينة البعد الموسيقي والعروضي له.

– تأثرت دعوتها بين النقاد بالرفض تارةً وبالقبول أخرى، وكتبت حولها الكثير من المقالات والكتب.

– استجاب الكثير من الشعراء لتلك الدعوة، وبرز شعر التفعيلة بنسقه الجديد.

– ألفت كتابًا في هذا الموضوع.

وشعر التفعيلة هو الشعر الذي يعتمد الوزن والقافية بطريقة حرة، تختلف عن العمودي بعدم التقيد بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد، وعدم الالتزام بقافية موحدة؛ إذ يُترك لاختيار الشاعر وفقا للدفقة الشعورية، ومن ذلك قول الشاعر كمال غنيم:

تلفّت قليلًا (فعولن فعولن)

ولا تغمد السيف لحظةً (فعولن فعولن فعولن)

وحدّق بحرص (فعولن فعولن)

لأني أراه الرصاص قريبًا (فعولن فعولن فعولن فعولن)

غيوما تئن وتشتاق برقًا (فعولن فعولن فعولن فعولن)

شجيرات غدر تقود خطاها ببطء ببطء (فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن)

فحاذر صديقي (فعولن فعولن)

7 - **الشعر المنثور**: هو الشعر الذي لا وزن له ولا قافية - إن جازت تسميته بالشعر - وهو يكتب في سطور قصيرة، وقد يستعمل الكاتب فيه بعض القوافي، وقد عرف في الآداب الغربية باسم (Free Verse)، وكتابته في سطور قصيرة لا تعتمد وزنًا أو نسقًا خاصًّا.

● كفايات الناقد:

نعود إلى السؤال الأساسي الذي طرح في الباب الأول: كيف نعالج النصّ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست باليسيرة؛ لأنها تعتمد على خبرة ينمّيها الفرد تدريجيًّا بمطالعاته للمجلات التي تهتم بالأدب وبالكتب التي تتحدث عن العملية الأدبية، وحتى نستطيع تلمس معالم المنهج التحليلي لابد من الوقوف على كفايات الدارس أو الناقد:

كفايات الدارس والمحلل للنصّ الشعري:

ينقلون عن (غوتيه) أنه قال: «هناك ثلاث طبقات من القراء، فبعضهم يلتذّ بما يقرأ دون أن يفقه سببًا لذلك، وبعضهم يحكم على ما يقرأ دون أن يلتذّ به، وبعضهم يحكم وهو يشعر بلذّة ما يقرأ، ويلتذّ وهو يحكم، وهو خير هؤلاء، والواقع يقول إن الناقد المفنّ يرتفع فوق منازل القراء الذين حددهم (غوتيه) بحيث يدرك أن باستطاعته أن يعجب بأثر دون أن يلتذّ به شخصيا، أو أن يلتذّ بأثر لا يستثير إعجابه.

وميدان الجمال لحسن الحظ واسع تكثر فيه المتناقضات، ويستطيع الإنسان أن يناقش الموضوعات المتعلقة بتقدير الجمال أكثر من أي موضوع آخر، ومن يزعم لكم أن مقاييس تقدير الجمال وتذوقه قد وضعت وضبطت واستقلّت وعينت حدودها فهو إما خادع أو مخدوع، ولا أظن أن الجمال ينتفع بشيء إذا نظم على قواعد وأرقام وقياسات خاصة.

والنصّ الأدبي نسيج من العلاقات المتشعبة، فهو يخفي عوالم وأسرارًا جديدةً، وكلما كانت هذه العوالم والأسرار مثيرة للاهتمام في مختلف الأزمنة والأمكنة اكتسب النصّ مزيدًا من الحيوية والأصالة.

والنصّ الأصيل حتى وإن كان موغلًا في القدم يستهدفنا ويسعى إلى أن يوقظ في داخلنا ردود أفعال متباينة، ولكي نكون مؤهلين للتفاعل معه لابد من توافر كفايات فينا من أهمها:

1 – الذوق

2 – الثقافة

3 – تمرس الناقد بالنقد وخبرته، أو دربته وممارسته

4 – ضمير الناقد الأدبي.

أولًا: الذوق:

من الشروط التي يجب أن تتحقق في الناقد الذوق؛ لأنه الأساس في كل حكم، والفيصل في كل نقد، والموجّه في كل تقديم.

والذوق هو: «ملكة لا غنى عنها للناقد تمكّنه من التعرّف على مواطن الجمال أو القبح فيما يعرض له من النصوص»، وقيل: «إنه استعداد فطري ومكتسب نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته».

وإذا كان الذوق استعدادًا فطريًا فهذا أمر بديهي؛ لأن الأثر الأدبي ذاته يفيض من ينبوع فطري قريب من الإلهام، وفهم هذا الأثر فهمًا دقيقًا يحتاج إلى مثل هذا النبع، حتى تكشف أسرار الكلام، وإلا كان شأننا شأن من يعطي الأميَّ كلامًا مكتوبًا، ويطالبه بقراءته وفهم ما فيه.

وللذوق مصادر يتكون منها ويتربى عليها، وأهم هذه المصادر: «مخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب، ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن، وقراءة الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد، والاطلاع على اتجاهات النقّاد وأذواقهم وممارساتهم وتطبيقاتهم».

والمصدر الثاني – ولا يقلّ خطورة عن سابقه – يتمثّل في العقل المتزن الذي يحكم في التناسب والقصد والترتيب والعلائق المشتركة بين السبب والنتيجة، وبين الطريقة والغاية، ولا ريب في أن هذه الأمور من ضرورات النقد، ومن أسباب إدراك الجمال، على أن للعقل دورًا مهمًّا في إيضاح الحقائق، والإقناع بحجج الناقد استحسانًا أو رفضًا.

والمصدر الثالث – وهو في درجة سابقيه خطورة – هو العاطفة، وهي الشعور الواقع على النفس مباشرةً من طريق الحواس.

وإذا كان المصدر الثاني وهو العقل يجعل الناقد في مأمن من الزيغ، ويعصمه من الانزلاق وراء الأهواء، فإن المصدر الثالث وهو العاطفة يعصم الناقد من أن يبتعد عن مجال الأدب والنقد في جنوحه إلى التجريد العقلي.

ومن هنا نرى أن الذوق السليم القائم على التدليل والتعليل لا يرجع إلى العاطفة وحدها، وإنما يشارك فيه الفكر، ويؤازره المنطق، ويساعده العقل ويغدو الذوق مركّبًا من العاطفة والفكر والحس، وتغدو الأحكام أقرب إلى الصواب وأدنى إلى الحق والعدل.

وبهذا يكون الذوق عماد الناقد في كل حكم، وموجهه وقائده، وهو الأداة التي يرتكز عليها؛ به يدرك الجمال، ويتلمس مواطنه.

والذوق الذي هو عدّة الناقد وأداته اُختلفَ فيه: أفطري هو أم مكتسب؟، وقد ذهب بعضهم إلى أنه موهبة واستعداد لدى الناقد، وشأنه في ذلك شأن أي موهبة أخرى كالنحت والرسم والتصوير... وذهب آخرون إلى أنه ليس فطريًا بل هو مكتسب

يحرزه الإنسان من معارف الحياة وثقافتها وبأي لون من ألوان التلقي وأي طريق من طرق الثقيف.

والحق أن الذوق مزيج من الفطرة والاكتساب، فهو ملكة موهوبة يمنحها الله من يشاء، بمعنى أنه فطرة في النفس فُطر عليها صاحبها، تهديه إلى التذوق والتفسير وتعينه على التقدير والتقويم، وأن هذه الملكة التي طبع عليها الناقد في حاجة إلى المعارف التي تغذيها والخبرة التي تصقلها والثقافة التي تنميها.

والذوق نوعان: ذوق عام، وذوق خاص.

فالذوق العام: ما كان شائعًا بين أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد الواحد؛ حيث يتأثرون بظروف واحدة مشتركة.

والذوق الخاص: هو ما كان مظهرًا ومرآةً صادقةً لصاحبه لا تعكس سواه، فهو يتأثر بالشخصية الفردية ويتأثر بالذوق العام.

والحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين، فيه الوفاق حينًا، وفيه الصراع حينًا آخر، وإنما كانت الحياة الفنية مزاجًا منهما؛ لأن الذوق العام هو الذي يعطي الحياة الفنية حظًّا من الموضوعية، على حين يعطيها الذوق الخاص حظًّا من الذاتية.

والذوق الأدبي ليس صورة واحدة لا تختلف من ناقد إلى ناقد، بل إنه يختلف بين الناس لعوامل متعددة، بعضها يرجع الى أصل الاستعداد والموهبة، وبعضها الآخر يرجع إلى العوامل المحيطة من بيئة وثقافة، وهذا الاختلاف هو الذي يجعلنا لا نضيق ذرعًا بتعدد الآراء التي تقابلنا في التفسير الأدبي، وأن نتقبل بصدر رحب ما يستنبط من النصوص على اختلاف في الرأي؛ إذ إن كل متذوق يقترب من النصّ على قدر حظه من صفاء الروح وشفافية النفس، وتوقّد الذهن، وكم من آراء نظنها فصل الخطاب، ويتبين لنا بعد حين غير ما بدا لنا في سابق العهد وما آمن به العقل من قبل؟

ثانيًا: الثقافة

من الشروط المهمة للناقد قبل أن يتصدى لمزاولة النقد وخوض غمراته أن يقف نفسه موقف الحَكَم الذي ترضى حكومته، والقاضي العادل الذي يصدر أحكامًا فيما يعرض عليه من قضايا، وأن يكون مزودًا بأوفر قسط من الثقافة، وأوفى حظ من المعرفة.

يقول الدكتور أحمد أمين: «من اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص، ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معًا؛ فالناقد يحتاج الى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون أساسًا صالحا لحكمه، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلةً لأن ينتفع بها، وإن مقدار صلاحيته بوصفه مفسرًا وحاكمًا ليتناسب مع معرفته وتهذيبه، فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب، فإن آراءه مهما تكن لذيذةً وموحيةً فإنها تكون تافهة القيمة».

وقد حدد الدكتور السوافيري ثقافة الناقد الأدبي في ثلاثة مجالات من المعرفة: الأول المجال اللغوي، الثاني المجال الأدبي، الثالث المجال العام، وإليك – عزيزي الدارس – الحديث عن هذه المجالات بشيء من التفصيل.

1 - **المجال اللغوي:** المراد بثقافة الناقد اللغوية معرفته بعلوم اللغة: صرفها ونحوها وبلاغتها وعروض الشعر وقوافيه، فيعرف الحال ومقتضاها والتقديم والتأخير، والإضمار والحذف والذكر، والإيجاز والإطناب والمساواة وبلاغة التشبيه واللمحة العابرة، والرمز والإيماء والكناية والتعريض ويعد موجز المقاييس البلاغية التي حددها علماء البلاغة لجودة الأسلوب، وفصاحته.

ومن هنا نرى أن للنقد صلةً وثيقةً بعلوم اللغة، فهو يستعين بها في دلالته وتركيباته، كما أن الأدب وهو موضوع النقد ومادته الكلمات بما لها من دلالة وجرس، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص، أو تدل عليه من معانٍ

مختلفة، وما ترسم من صور تبعًا لهذا الترتيب، كما يستعين النقد بعلوم الأصوات والدلالة في معناها الحديث وبعلوم التركيب والأسلوب الحديثين، وبالنحو والتصريف كما هو في القديم.

وبهذا لابد أن يكون ناقد الأدب على معرفة بهذه العلوم حتى يمكنه الإفادة منها في عمله، وهو تفسير النصّ الأدبي وتحليله وتقويمه، ومنذ عصر الجاهلية ظهر ما نسميه بالنقد اللغوي، كما ظهر النقد النحوي بعد أن دوّنت أصول النحو ووضعت قواعده؛ بمعنى أن النقد قد استمدّ من هذه الفروع كلها ما أعانه ويعينه على أداء الغاية الأساسية منه.

2 - **ثقافة الناقد الأدبية:** يراد بها أن يعرف الناقد: «عصور الأدب معرفة كاملة، وخصائص كل عصر، وأدب أعلامه البارزين من الشعراء والكتاب، والأجناس الأدبية التي شاعت فيه، والفنون التي سادت وانتشرت، وتلك التي تقلّصت وضمرت، وأسباب الازدهار أو الضمور، وأن يعرف أثر الزمان والمكان والثقافة في كل شاعر أو كاتب، ونشأة كل فن أدبي، وتطوره على مر العصور»؛ فالجاحظ مثلا حذق الثقافات المختلفة في عصره، ومزجها وخلط بين عناصرها، وقدّم لنا في مصنفاته عصارة تلك الثقافات المتعددة العربية والفارسية واليونانية.

3 - **وأما ثقافة الناقد العامة** فيراد بها إلمامه ببعض العلوم والمعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمّق ودارس جاد مثل: (علم المنطق)؛ حتى يعرف المقدمات وما تؤدي إليه من نتائج، والقياس وطرائقه، وأن يعرف شيئا عن (علم الجمال)، ويعرف الكثير عن (التاريخ العربي والإسلامي والعصر الحديث)، ويعرف (مبادئ علم الاجتماع).

وقد أورد النقاد العرب لنا الكثير من جوانب معرفتهم بالنواحي الاجتماعية والنفسية حين تحدثوا عن دواعي الشعر والأوقات التي يسرع فيها آتيه، وينقاد

عصيّه، وعن أسباب لين شعر بعض الشعراء ووعورة شعر بعضهم الآخر، وأثر البداوة والحضارة في السهولة والصعوبة، وفي اللين والتوعّر.

والناقد البصير لابد أن يتزوّد من الثقافات السابقة بقدر كبير حتى يمكنه التعرّف على السمات الفنية في العمل الأدبي وربطها بأصولها الكامنة في ذات الأدب؛ لتحقيق الصلة – على وجه ما – بين الأدب والأديب؛ إذ بغير هذه الصلة لا يتأتّى للناقد أن يتأكّد من أصالة الفن وصدقه، فهي سبيلة في الإقناع ولاسيما حين يشرع في الشرح والتعليل.

ثالثًا: تمرّس الناقد بالنقد وخبرته، أو دربته وممارسته:

من الشروط المهمة للناقد التمرّس بالنقد، والخبرة والدربة، وهذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص والأجناس الأدبية المختلفة من شعر ومقالة وخطبة وقصّة ومسرحية، وبها يميّز الناقد بين أسلوب وأسلوب، ومعجم شاعر ومعجم شاعر آخر، ويوازن بين خيال وخيال، وصورة وصورة، فثقافة الناقد واتساع معارفه، وتنوّع جوانب هذه الثقافة، ومزاولته لمهمته، ودراسته المتواصلة هي التي تؤدي الى صحة الحكم على النصوص والكشف عما فيها من جوانب قوة وعوامل ضعف، وتجعله صيرفيا في التمييز بين الحسن والقبيح، كالصيرفي في النقود الذي يعرف الصحيح من الزائف.

وقد فطن نقادنا القدامى إلى عملية الدّربة وأثرها في العملية النقدية، ولهذا نجد ابن سلام يشترط في الناقد أن يكون ذا بصر بالشعر، خبيرًا به، وهو لا يعتدّ بالنقد الذوقي التأثري إلا إذا استوفى الناقد شرطه من الدربة والممارسة والخبرة الفنية، يقول ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن

يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، ولا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها ...».

والحق أن الدربة والتمرّس من أهم الشروط التي يجب على الناقد أن يأخذ بهما قبل إصدار الأحكام النقدية، حتى تأتي تلك الأحكام قوية هادفة مستنيرة.

4 – ضمير الناقد الأدبي:

ونعني به أن يتوخّى الناقد في نقده وجه الحق، ويتّجه لما يرى أنه الصواب، ويتحرّى العدل في أحكامه، ويبتعد عن التأثّر بالهوى، ويحاول قدر الطاقة أن يبرأ من العسف؛ فلا يجامل الأصدقاء والأنصار، ولا يتحامل على الأعداء والخصوم، وإنما يقضي بالعدل.

وضمير الناقد، وتوخيه العدل، وابتعاده عن المؤثرات الشخصية أهم الأركان في النقد، وأهم الشروط في الناقد؛ إذ دونه لا تجدي المعرفة ولا تنفع التجربة، ولا يصح الحكم، ولا يعتدل الميزان.

وبهذا نعلم أنه كم من أدب رفيع، وشعر جيد رصين، وأثر فنيّ سام تعرّض لحملات نقدية ظالمة، وهجمات حاقدة للحطّ من شأنه، والغضّ من قدره فمحا الزمن ذلك النقد الجائر، وظلّ الأدب سامق البناء رفيع العماد تتغنّى به الأمم، وترددده الحقب، وشعر المتنبي خير شاهد على ذلك.

ضمير الناقد الأدبي هو مقياس احترامه والثقة به، والاعتداد بآرائه والاطمئنان إلى سلامتها؛ حيث يوليه قراؤه الثقة إذا لمسوا نزاهته وحيوية ضميره، وإحساسه بمسؤوليته، وعدالة أحكامه، ويهملونه ويعرضون عنه إذا انحرف عن الجادّة، وأصبح أسيرًا لأهوائه ونزعاته، وتجافى عن الحق ونأى عن العدل.

شروط أخرى

أوضحنا – فيما سبق – أن هناك شروطًا ينبغي أن تتوافر في الناقد، وتناولنا منها الشروط الأربعة: ذوقه المرهف، وثقافته الشاملة، وتجربته الكاملة، وضميره النقدي، ونتناول هنا بإيجاز بعض الشروط الأخرى لأهميتها في العملية النقدية وهذه الشروط هي:

1 – ألاّ يتأثّر الناقد بالأحكام النقدية التي تسود بيئة النقاد؛ فلا يقلدهم فيها ما لم يؤمن بها ويرى سلامتها؛ ذلك لأن النظرة المتحرّرة هي التي يجب أن يتحلى بها الناقد، وهي الطريق لإثراء النقد بأفكار وآراء جديدة، تفتح الباب للمناقشة.

2 – أن يكون الناقد حذرًا في أحكامه النقدية؛ فلا تكون عبارته موحية بأن ما يقوله هو القول الفصل الذي لا معقب وراءه، بل يدع الباب مفتوحًا أمام غيره للإدلاء برأيه، ويكون سبيله في ذلك التواضع.

3 – المشاركة العاطفية وتسمى بالتعاطف:

والمراد بها أن يكون الناقد ذا قدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء والكتاب ومشاعرهم؛ يحلّ محلهم ويأخذ مواقفهم أمام التجارب التي يرسمونها والفنون التي يعالجونها ليرى بأعينهم ويسمع بآذانهم لعله يدرك الأشياء كما يرونها، وهو بذلك يحاول نسيان نفسه ليحيا فترة في ظل شخصية الكاتب وفي نفسيته وبيئته بالاندماج معه.

وتتطلب المشاركة العاطفية أيضًا أن ينسى الناقد ميوله الخاصة وذوقه. وينسى صلاته الأخرى – إن وجدت–بالشعراء أو الكتاب سلبيةً كانت أم إيجابيّةً.

وينسى ما في نفسه من قيم وأفكار عن هؤلاء الكتّاب لئلا تسبقه فتؤثر على نقدهم وتدوين آثارهم.

ومن الإنصاف أيضًا أن ينسى الكاتب أمر التعاطف مع جنسيته وقوميته وحزبيته وغيرها من العوامل والأهواء التي قد تؤثر أو تشوه حقائق النصوص أمامه.

4 –الذاتية أو الفردية:

وهي العودة إلى النفس والخروج من دنيا الأدباء إلى دنيا الناقد نفسه بعد هذه النقلة أو الرحلة السالفة. ونريد بالذاتية أن يضيف الناقد إلى مشاركته العاطفية مقياسه الدقيق الخاص به الذي لا يصرفه عن سلامة الحكم والإنصاف في التقدير.

وهذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم والمعرفة الشاملة أو هو هذه المواهب النفسية التي تتلقى آثار الأدب مجتمعة فتتذوقها وتحكم عليها. وفائدة الذاتية أنها تعطي للناقد الابتكار والجد والطرافة وقوة اليقين؛ لأن النقد ثمرة شيئين: –

● دراسة موضوعية للأدب بمشاركة منشئه، أو تقدير شخصي يصور من الناقد عقله وشعوره وذوقه.

ولابد من وضع القارئ نفسه في الظروف التي أحاطت بالكاتب وقت كتابته، وهذه الطريقة تمكِّن القارئ والناقد من فهم روح الكتابة؛ فالناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء، وهذه المرآة تعكس صورة الأديب والكاتب نفسه، كما تعكس صورة القارئ وصورة الناقد؛ فالصفحة في النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث:

1 – نفسية المنشئ المؤثر.

2 – نفسية القارئ المتأثر.

3 – ونفسية الناقد الذي يقضي بينهما بالصورة المطلوبة.

● **وظائف النقد:**

تتنوع وظائف النقد وتتكامل فيما بينها؛ إذ لا يمكن الفصل أحيانًا بين وظيفة وأخرى إلا في حدود ضيقة، ويمكن إجمال تلك الوظائف بالآتي:

1 - **التفسير:** وهي الوظيفة التي تعنى بالشرح المفصّل للعمل الأدبي، وبيان المعاني التي يرمي إليها، والمقاصد البعيدة والقريبة، حتى يجد القارئ ضالته في ذلك التفسير، فضلًا عن الحديث عن مصادر النص ومراجعه.

2 - **التوجيه الأدبي:** وبهذه الوظيفة يقوم الناقد بتوجيه الأديب، وصولا إلى التحسين والتجويد، والتحذير من المزالق التي يمكن أن تفرّغ النص الأدبي من محتواه، وتجعله أبعد ما يمكن عن الجمهور المتلقي.

3 - **تقويم العمل الأدبي:** وتعنى وظيفة التقويم بالشكل الذي يصاغ فيه النص الأدبي، وبهيكله. وهنا يبرز دور الناقد الحاذق الذي يعتمد على خلفية واسعة بالتجارب المشابهة التي سبقت العمل المراد نقده، وإبراز المفاضلة بين بنية النص وبنيات النصوص التي سبقته أو عاصرته؛ ولذلك فإن هذه الوظيفة من أهم وظائف النقد، رغم ما نجده فيها من جدل قائم بين الأدباء والنقاد، وذلك في تسلط بعض النقاد على الأعمال الأدبية.

● **أهمية النقد للأعمال الإبداعية:**

تستأثر الدراسات النقدية الموضوعية بأهمية بالغة عند الدارسين والباحثين في الأدب، وهي موضع عناية الأديب والناقد والشاعر والقارئ النبيه الذي تستهويهم مثل هذه الدراسات.

وكما لا يخفى أنّ للنقد الأدبي قيمته الذاتية؛ إذ يُقوّم النص الأدبي، ويُميّز جيده من رديئه، ويحلله ويدرسه على ضوء أدوات النقد الأدبي ومعادلاته الخاصة،

ومنها: الذوق السليم، والتجربة الشخصية، والقواعد العقلية، والمعرفة باللغة العربية وقواعدها، والإحاطة بأساليب البيان، بعيدًا عن كلّ نزعة وتعصب أو ميول نفسية، ومَنْ ثَمَّ الحكم على النص من خلال قراءته وملاحظة عناصره الأخرى.

ومن الضروري أن يتناول النقدُ الشعرَ من جهاته المُهمّة التي تنصب على مستوى اللفظ وسلامته والمعنى وصحته، واستقامة الغرض، وملاحظة الوزن والقافية، وائتلاف كل منهما مع الآخر، كما يتناوله أيضًا من الناحية الفنية والجمالية للقصيدة والإشارة إلى مفاهيمها، واستخراج معانيها النفيسة التي يرمي إليها الشاعر والأغراض التي اعتمدها الشاعر في بناء قصيدته، ومقدار عمقها وسعة خيالها ومزاياها الأدبية الأخرى، كما يبحث أيضًا عن خلل القصيدة واضطرابها وعيوبها إن وجد ذلك.

● المناهج النقدية:

قبل البدء بالحديث عن أهم المناهج النقدية الحديثة ينبغي للباحث أن يميّز بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي؛ حيث إن النقد الأدبي يدرس الأدب القديم والحديث، بينما التاريخ الأدبي يعمل على دراسة الظواهر القديمة من الأدب، ومن ثم يقوم بإحيائها من جديد.

كم أن النقد الأدبي يعمل على تفسير مؤلفات الماضي والحاضر، فيراجع أعمال المؤلفين القدماء، ويطلع على حياتهم.

● ما مناهج النقد الأدبي؟

هناك الكثير من المناهج النقدية الأدبية، وهي تزداد يوما بعد يوم تبعا لمستجدات الساحة النقدية، والنظريات الحديثة التي تظهر بين وقت وآخر.

والهدف الأول لتلك المناهج اقتحام النص الأدبي، والاطلاع على خفاياه وتمييز خصائصه. وقد تعددت التيارات النقدية، وتعددت معها مناهج النقد الأدبي، وفيما يلي جولة على أهم تلك المناهج؛ إذ لا يمكن لهذه الدراسة أن تحيط بالمناهج النقدية كلها:

وعندما نتحدث عن المناهج النقدية إنما نعني نضج النقد بعد مسيرة طويلة بدأ فيها فطريًا ساذجا أو تأثريا ينأى عن التقويم والتعليل ليس له سوى الاستحسان أو الاستهجان قبل أن يصبح هذا الرضا أو عدمه قواعد وأصولًا يعلل النقد من خلالها موقفه من الأثر الذي يعالجه. وهذا التعليل اتّخذ طرائق مختلفة في تقويم الأدب أو تفسيره تحت تأثير فلسفات وتيارات فكرية أنتجتها الإنسانية خلال عصور تقدمها وتطورها ومن هنا نشأت مذاهب وطرائق اتخذت شكل مناهج نقدية، فكان منها: المنهج التاريخي، والمنهج التأثيري، والنفسي، والاجتماعي، والبنيوي.

- **أولًا: المنهج الفني:** هو أكثر المناهج أصالةً وخصبًا، ودلالة على قدرة الأديب، ثم هو أوسعها مجالًا في تكوين الذوق الأدبي وصقله؛ لأن خصائص الصياغة وأسرارها تمثل جوهر الأدب ولبابه وحقيقته، ومجال الروعة والجمال فيه، وقد عرّفه أحمد الشايب بقوله: «هو المنهج الذي يتناول الأدب في جوهره وصفاته التي تجعل منه أثرًا فنيًّا، ويحاول بيان المقاييس التي نسترشد بها لبيان قيمة النص ودرجته، فترده إلى عناصره، وينظر في كل منها متبينًا أسرار قوته وتأثيره، أو أسباب ضعفه وقيمته، وهو المنهج المجدي في فن الأدب. وهو منهج تأثري موضوعي؛ تأثري باعتماده على الذوق الأدبي والطبع اللّماح في إدراك وحي الصياغة وإشارتها، وتذوق ما فيها من جمال وتأثير؛ إذ لا يزال ذوق الناقد المطبوع هو الحكم الأعلى في تقويم النص الأدبي، ودونه يكون التخبط والضلال».

وموضوعيته تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فضلًا عن الخبرة اللغوية والفنية والموهبة في تطبيق القواعد الفنية والأصول العامة؛ إذ إن كثيرين يعرفون الأصول الفنية المقررة، ولكن عند تطبيقها يخطئون القواعد وينحرفون بالأصول.

وهذا المنهج يتّجه إلى الصياغة وأسرارها وخصائصها لكشف ما فيها من جمال وتأثير، ويتناول من الكلمة معناها وجرسها ووحيها، ثم دلالتها في التراكيب، ويتناول الصور الأدبية وما فيها من خيال وتشخيص وتجسيم، ثم ما بين الصور من تلاؤم وتناسق، وما وراء ذلك كله من ظلال وأضواء.

إذا فالمنهج الفني قائم على دعامتين أساسيتين:

الأولـى: التأثر الذاتي بالنصّ أو العمل الأدبي، وهذا التأثر منبعث من الذوق والتجارب السابقة. والثانية: النظرة الموضوعية التي تضم القيم التعبيرية والشعورية الكامنة في العمل الأدبي.

- ثانيًا: المنهج التاريخي:

هو منهج يقوم على إبراز الصلة بين الأدب والتاريخ بمعنى أنه يربط النصّ وصاحبه بالبيئة والعصر والمجتمع، ويعنى بكشف جوانب العمل الأدبي من منظور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة به، بل يذهب أبعد من ذلك في ربطه بالعصور التي سبقته، انطلاقا من سنة التطور الثقافي والاجتماعي والسياسي التي تجعل العصر يرث كثيرًا من خصائص العصور التي سبقته، فيتأثر بها حتما عن قصد أو عن غير قصد.

ولما كان الأدب هو رصد حياة أمة ما في زمان محدد ومكان بعينه، وكان التاريخ هو مادة هذه الحياة؛ كان التلازم الأدبي والتوافق الفني بين الأدب والتاريخ، وكانت الحاجة إلى معرفة التاريخ الفني للأعمال الأدبية «فكل عمل أدبي ظاهرة تاريخية، وثمرة فنان معين، وزمن وحضارة معينة، ومعرفتنا للعصر الأدبي الذي ولد فيه العمل الأدبي، والثقافة التي سادت هذا العصر والمذهب الأدبي إذا وجدت مذاهب؛ كل هذه وسائل لإنارة العمل الأدبي وإلقاء شعاع منير عليه».

فهبنا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي غرض من أغراض الأدب الأخرى... فعلينا أن نتتبع هذا الغرض منذ نشأته المعروفة، ونجمع نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبًا تاريخيًا بعد نسبتها إلى قائليها، ونجمع آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب، ثم ندرس الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها.

ومن عيوب هذا المنهج التاريخي التي حصرها النقاد:

1 – الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمي. فالاستقراء الناقص يؤدي بنا إلى خطأ في الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذّة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي. ولنضرب مثالًا لذلك: فعندما درس الدكتور طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب (حديث الأربعاء) اتخذه دليلًا على روح هذا العصر، وحُكْمٌ مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر، في سائر فنون التفكير، وفي سائر مظاهر الحياة، مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره طه حسين في هذا الكتاب.

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة، فلا يستطيع فرد واحد مهما كانت إمكانياته الذهنية والعلمية وقدراته أن يلمّ بعصور التاريخ كلها، إذا فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحًا أسلم من الجزم والقطع. والتعميم العلمي له خطورته على المنهج التاريخي في دراسة الأعمال الأدبية؛ لأن الأدب بطبيعته غير العلم.

2 – من مخاطر المنهج التاريخي أيضا إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية، فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية، وعدّها من آثار البيئة والظروف.

3 – إغفال دور الموروث الماضي في بناء الآثار الأدبية الحديثة، فالأدب ليس تقريرًا للظواهر الحاضرة بقدر ما هو تعبير عن الأشواق البعيدة والرغبات المكنونة.

- ثالثًا: المنهج النفسي:

يقوم على الدراسات النفسية، التي تكشف الصلة بين العمل الأدبي ونفسية صاحبه ومشاعره، ومدى قدرة هذا النص على تصوير تلك المشاعر والتعبير عنها. وبذلك تزداد الصلة بين الأدب والأديب.

والمنهج النفسي هو الذي يحاول أن يجيب عن هذه الأسئلة:

أ – كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ وما طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ وما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها؟، وكيف تتركب وتتناسق؟، وكم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس؟، وكم منها طارئ من الخارج؟، وما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟، وكيف تستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ وما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي... الخ

ب – ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة النفسية؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه...؟.

ج – كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم؟ فهذه الطائفة من الأسئلة يتصدى لها (المنهج النفسي) ويحاول الإجابة عنها.

إذا هناك ارتباط بين (المنهج النفسي) وعلم النفس ولكن هناك خطر نلمحه من التوسّع في استخدام ذلك العلم، وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلًا نفسيًّا، بمعنى أن ينسى النقد الأدبي وظيفته، وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية، ويندفع في تطبيق الدراسات النفسية، حتى يغرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية.

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدًا للمنهج الفني والتاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ويتجنب الحزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية.

- رابعا: المنهج الاجتماعي:

يؤكد هذا المنهج على الصلة الوثيقة بين الأثر الأدبي والمجتمع، ويرى أن للأدب والفن دلالات اجتماعية؛ وعليه فإنه ينطلق في تفسيره للآثار الأدبية وتقويمها من دلالة اجتماعية.

وترى الواقعية أن للعوامل الاقتصادية الدور الرئيس في تشكيل المجتمع، وأن البنى الفوقية، ومنها الفنون والآداب، انعكاس للبنى التحتية التي تتمثل في الأنظمة الاقتصادية السائدة في المجتمعات الإنسانية، والمجتمع يؤثر تأثيرًا كبيرًا في الفن.

وبما أن المجتمع ينقسم إلى طبقات على أساس اقتصادي فإن هذا يقود إلى صراع ينشب بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية، والمحرومين منها. ولهذا لابد من رد التطورات التي تنشأ – الجريئة منها والشاملة – إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي تلحق بالمجتمع في مرحلة تاريخية محددة. ويمكن عن طريق تطبيق المنهج الاجتماعي فهم نشأة الظواهر الأدبية المختلفة وتطورها وزوالها، ويفيد المنهج الاجتماعي النقد إذا كان يتناول الأعمال الأدبية ذات الطابع الاجتماعي فيحدد

الأصول التي ينشأ منها العمل الفني، ويفسر ما ينطوي عليه من معان ودلالات، لكن تطبيق المنهج على الأعمال الفنية جميعها لا يسفر عن نتائج سليمة، فثمة أعمال فنية لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعي والاقتصادي. كما أن هذا النوع من النقد شأنه شأن النقد النفسي لا يصلح لتفسير التركيب الداخلي للعمل الفني؛ فالناقد هنا يتكلم بعبارات تاريخية واجتماعية على الموضوع الذي يعالجه العمل الفني والأفكار التي يعبر عنها غير أنه عندما ينتقل إلى العناصر الفنية للعمل لا يستطيع أن يتحدث عنها باللغة نفسها.

خامسا: المنهج البنيوي:

البنيوية لغة: البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.

واصطلاحا: تطلق على منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتّحدة قيمة وضعها في مجموع منظم؛ مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة.

وجاء في تعريف البنيوية، أو التركيبية: «هي مذهب من مذاهب منهجية الفلسفة والعلوم مؤداه الاهتمام أولا بالنظام العام لفكرة أو لأفكار عدة مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له. أما تلك العناصر فلا يعنى بها هذا المذهب إلا من حيث ارتباطها وتأثرها بعضها ببعض في نظام منطقي مركب».

واشتقت كلمة البنية من البناء، فالبناء لغة هو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض نقول: بنيت البناء أبنيه، وهي تعني النظام أو النسق المستند إلى المعقولية، وهي الصورة، أو التعميم الكلي الذي ترتبط أجزاؤه ارتباطًا منطقيًّا يكشف عن النسق العقلي داخل البيئة، ولهذا يجب أن نفرق بين أمرين: هل في الموضوع بنية؟ أم أن

الموضوع هو بنية؟ فالبنية لا بد أن تتألف من الكلية والتحولات، والتنظيم الذاتي. فالنقد البنيوي يهتم باللغة، ولاعلاقة له بالمؤلف، أو المجتمع وأساسه التحليل وليس التقويم، فالشكل الأدبي تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه، وكلما تعمقنا في القراءة التحليلية تكشّفت لنا أبنية العمل الأدبي.

والنقد البنيوي يعدّ العمل الأدبي كلاًّ مكونًا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا الاتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل، ويقترح بعض البنيويين ترتيب هذه المستويات على النحو التالي:

1 - **المستوى الصوتي:** حيث تدرس فيه الحروف وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم.

2 - **المستوى الصرفي:** وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة.

3 - **المستوى المعجمي:** وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية، والتجريدية، والحيوية، والمستوى الأسلوبي بها.

4 - **المستوى النحوي:** لدراسة تأليف وتركيب الجمل، وطرائق تكوينها، وخصائصها الدلالية والجمالية.

5 - **مستوى القول:** لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

6 - **المستوى الدلالي:** الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات الأدب والشعر.

7 - **المستوى الرمزي:** الذي تقوم فيه المستويات بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة داخل اللغة.

وللنقاد آراء في المنهج البنيوي، فقد وقفوا على إيجابيته وسلبياته، فمن إيجابياته أنه يفرض على القارئ ثقافة لغوية تمكّنه من فهم النصوص بيد أن هذا فيه جانب سلبي، وهو الحد من انتشار المعرفة مما يخلق نوعا من (الارستقراطية الأدبية المحدودة)، ومن إيجابياته أنه يحوّل القارئ من متلق استهلاكي إلى مشارك بفعالية في فهم النص، وهذا يتطلب منه يقظة عالية في تصوّر إمكانات النص وتوقّع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو التشكيلة المعروضة. ومن سلبيات المنهج البنيوي التجاوز المتعمّد لعالم القيم الذي ينشأ فيه الكاتب، ويتأثر به.

سادسا: المنهج المتكامل:

المناهج النقدية تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تضر وتفسد إذا جعلت قيودًا وحدودًا.

وكل منهج منفرد ينقصه بعض الشمولية المعالجة للعمل الأدبي؛ لذا كانت الحاجة إلى منهج متكامل يجمع هذه المناهج جميعًا، وتكون لديه المقدرة على تحليل العمل الأدبي وتقويمه من جوانبه كلها.

فعندما وقف المعري وقفته الإنسانية أمام قبر الإنسان وكأنما تجمّع في حسه ماضي الإنسانية ومستقبلها، وهي تتصادم وتتزاحم وتنطوي في حفرة، في نهاية المطاف فيقول:

صَاحِ هَذِي قُبُورُنا تَمْلأ الرَّحْـ
ـبَ فأينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ
خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظُنّ أدِيمَ ال
أرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ

رُبّ قـبـر قَـــدْ صَـــارَ قـبـرًا مـــرارًا
ضَـــاحِـــكٍ مِـــنْ تَـــزَاحُـــمِ الأضْـــــدادِ

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة، إنما هي أشواق البشر، وآلامهم من ناحية موقفهم من الكون والحياة.

والمنهج المتكامل يتعامل مع العمل الأدبي ذاته، ومع قائله، ومع المؤثرات والتأثيرات التي أثرت فيه، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة. غير مقيدة بدوافع العصر والبيئة والجنس، ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية. وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من زواياه جميعها، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخالص، ودون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير.

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب.

****

المبحث الثاني
ظواهر النقد المعاصر واتجاهاته

أولا: الشعر والعصرية

إن عنوان الشعر المعاصر يثير في النفس للوهلة الأولى سؤالين: أولهما عن معنى المعاصرة، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث، والقضيتان (العصرية والتراث) قضيتان غير منفصلتين، وإنما تستدعي إحداهما الأخرى، فأنت لكي تكون عصريا لابد أن تحدد موقفك من التراث، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة.

هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟ وبعبارة أخرى أيمكن أن يعيش الشاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر؟ حاول الدكتور زكي نجيب محمود تفهم معنى (العصرية) في الشعر من حيث هي أساس لاتجاه التجديد المعاصر، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون، لسبب هو أنهم أبناء هذا العصر، غير أنه عاد فعدل عن هذا على أساس أنه ليس تصورًا كافيًا لقضية التجديد، فالشاعر قد يعيش حقًّا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودًا بحبال عصور غبرت، كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكنَّ صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهّمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية.

ليس المجدد في الشعر هو من عرف الطائرة والصاروخ وكتب عنهما، فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددًّا حتى عندما يتحدّث عن

الناقة والجمل، فليس المهم في التجديد ملاحظة شواهد العصر لكن المهم هو فهم روح العصر، وهذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة، وعندما يتطوّر الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات يظل المبدأ قائمًا وصالحًا.

الحداثة والمعاصرة:

قبل أن نتحدث عن الحداثة ينبغي أن نميّز بين الحداثة والمعاصرة، فالمعاصرة تعني أن النص كتب في العصر الذي نعيشه، فهو معاصر لنا، أما الحداثة فليست قرينا للجدة أو المعاصرة، ولذلك ليست تاريخيةً فقط، فإن كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما، وإلى أسلوب ما معًا، فهي إذا تعبير قيمي، وتمثل نقيضًا للتقاليد التي رسخت، وبحثًا عن كل جديد يخالف التراث.

جاءت الحداثة في الشعر رافضةً المنبرية والصوت العالي والمباشرة والتنغيم اللفظي والقرائن التقليدية التي تميزت بها القصائد التراثية؛ ولذلك واجه الحداثيون الرفض من الجمهور الذي لم يتعاطف مع شعر الحداثة لشدة ارتباطهم بالتراث.

اتجه الشعراء المحدثون إلى ابتداع أساليب جديدة، وإلى أشكال موسيقية جديدة تختلف غن نظام البحر الشعري الذي ينظم عليه الشعراء التراثيون، فالحداثة في الشعر تعدّ تمردًا جارفًا على التراث والإبداع فيه بحيث يأتي الجديد مختلفًا تمام الاختلاف عن النظام التراثي والشكل التقليدي، وإن كان لها جذور تاريخية ممتدة في أدبنا العربي، فالحداثة هي الوعي المتجدّد بمتغيرات الحياة ومستجدات الحضارة والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة السلف، وهي ليست ظاهرةً مقصورةً على فئة أو طائفة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة.

مهمة الشعر في ظل الحداثة تحولت مهمة الشاعر من بوق للقبيلة يخاطب الجمهور، ويثير أحاسيسهم ومشاعرهم إلى شاعر مبدع يعبر عن رؤيته الذاتية، مستخدمًا لغة الإيحاء بدلا من التصريح، يقول عبدالوهاب البياتي: «الشعر ليس

انعكاسًا للواقع، بل هو إبداع للواقع»، ويقول صلاح عبدالصبور: «الشاعر لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياةً أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقًا وجمالًا، ولكنه لابد أن يخلق؛ إذ إن وقوفه عند التعبير عنها قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه عاطفة مرضية».

ويقول عز الدين إسماعيل: «إن الشعراء في الأغلب الأعم لا يرون في أنفسهم مصلحين مسؤولين عن إصلاح الكون، ولكنهم يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه، وينجحون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين، ويكونون بذلك قد بذروا بذور التمرد عليه، وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل؛ الألم لما هو قائم، والأمل في يوم جديد، ومستقبل مشرق؛ فإنه قد وفى بوعده وحمل مسؤوليته».

ومن هنا عبر عز الدين إسماعيل عن مهمة الشعر في عصرنا بالآتي:

أولا: التجربة الجمالية للشعر المعاصر: فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصة، سواءً في ذلك ما تعلق بالشكل أم في المضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر التأثير كله بحساسية العصر وذوقه ونبضه.

ثانيا: يرتبط الشاعر المعاصر بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا.

ثالثا: تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها، وتنعكس في الشعر المعاصر، فالشاعر المعاصر لابد أن يكون مثقفًا بأوسع معاني الثقافة، وليس أحد ينكر أن قدامى الشعراء كانوا مثقفين، غير أن الغالب من المثقفين من الشعراء المحدثين الذين يقتفون أثر القديم قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم، وربما كان ذلك تحت تأثير الفكرة التي شاعت من أن الشعر فوق الحياة، وإن نزل إلى الحياة. الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية عموما، وتشكيلها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.

رابعا: الشعر تعبير عن خبرة شعورية، لكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي. في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وتشكيل لها؛ فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي خلاصة تجارب الإنسان المعاصر، وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء.

خامسا: يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره، وميزة الشاعر المعاصر أنه يستطيع الاستفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة، وهذا يسلمنا إلى حقيقة أن الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطًا طوليًّا فحسب، بل يرتبط به كذلك ارتباطًا عرضيًّا، فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعًا من وحدة الفكر، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الإنسان – كل إنسان– حيثما كان، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدنا؛ لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل إنسان على وجه الأرض.

سادسا: عصرنا تسوده الخبرة الفنية، وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة، ومن هنا يسقط القول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة؛ فالحياة تغيّرت في مضمونها وإطارها، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن، فكان لابد أن يتغير معها إطار التعبير، وفلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية، هي أننا لا نلتزم بالقالب أو الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب.

سابعا: يرتبط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة، وهذا ليس أمرًا جديدًا فقد كان الشعر دائمًا يعبر عن روح الإطار الحضاري المتميز في كل عصر، ومن ثم يعد كل الشعر عصريًّا بالقياس إلى عصره، وعصرية الشعر نابعة من هذه الحقيقة؛ فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية، ولا يعبر عن أي عصر آخر.

ثانيًا: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر

توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر: مصطلح نقدي حديث يدل على عملية استحضار التراث في الأعمال الشعرية المعاصرة بغية إمدادها بأبعاد وإيحاءات خاصة، وبه تتم عملية إعادة بث الحياة في التراث وتمكينه من المساهمة في الواقع، بما له من إمكانات قادرة على أن تمد الحاضر برؤى وعناصر معاصرة طيّعة تقبل السفر إلى أي مكان، وفي أي زمان، كما أن توظيف التراث يرفد الشعر المعاصر بمواقف وشخصيات تراثية تنضح بالرمزية والإيحائية، وتجعله يقول ما يود قوله للمتلقي عن طريق التلميح والتلويح والإيماء دون مباشرة أو تصريح، وهذا النمط من الدلالات من نفثات الشعر وسحره.

لتوظيف التراث أكثر من اسم، فهو في النقد القديم يعرف بالسرقات الشعرية، ومنها الاقتباس الذي يعني الأخذ من النص القرآني، والتضمين وهو الأخذ من غير القرآن، والدراسات النقدية المعاصرة أشارت إلى مصطلح التناص، وهو رؤية تلتقي مع توظيف التراث لكنها أكثر شموليّةً، والتناص في معناه القريب وجود نص يتوافق مع نص سابق، والتناص أكثر عمقًا حتى ذهب بعضهم أن كل كلام نقوله تناص؛ لأن أي كلمة تقولها تعلمتها من السابقين، ولم يسلم من ذلك إلا آدم.

وقد كثر هذا اللون من التوظيف للتراث بأشكاله كلها في الشعر المعاصر، ولا يعني توظيف التراث – كما سنرى–الاستغراق فيه كما فعل البارودي وأتباعه من الذين انهمكوا في إحياء الشعر العربي القديم عبر تمثله والكتابة على منواله، وإنما يعني الانفصال عن التراث واستحضاره بوعي تام للتعبير عن موقف مشابه في الدلالة.

ويرى بعض الباحثين أن توظيف التراث نوع من أنواع التناص لا يمكن قصره على التناص التراثي؛ إذ يتسع مجاله لمعانقة نصوص معاصرة، كما أن توظيف التراث

يتم بقصد ووعي، في حين أن التناص قد يقع بطريقة لا شعورية ويقتصر على علاقته بالنصوص، ويتجاوز التوظيف النصوص إلى الشخصيات والأحداث والمكان.

وقد جاء في قول أحد الباحثين أن التوظيف الفني يقوم على أساس توظيف العناصر التراثية المستدعاة في إنتاج الدلالة المعاصرة، إما عن طريق اتخاذها رموزًا لأبعاد الرؤية المعاصرة، وإما عن طريق توليد مفارقات تصويرية بينها وبين ما يقابلها في الواقع المعاصر، وإما عن طريق استخدامها عناصر في البنية التشكيلية للقصيدة، وأن هذه الصيغة من توظيف التراث برؤى جديدة اكتشاف في التراث من قيم روحية وفنية قادرة على البقاء والتجدد.

واتّكاء الشاعر على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرّدا على عكس ما ثرثر به بعض الشعراء والنقاد الحداثيين من أن ارتباط الشاعر بالموروث يقضي على أصالته.

والشاعر الناضج هو الذي يستطيع أن يفجّر الطاقات الكامنة في التراث ويحوّلها إلى موروث متملَّك لديه بحيث يصبح الموروث متمثلًا وحاضرًا حيًّا في ذهنه يستدعيه وقتما يشاء؛ ولهذا ينبغي أن يتحقق شرط الإحاطة بالرموز التراثية وتبين أصولها ومصادرها قبل توظيفها في شكل جديد لكيلا يسفر الجهل بالدال عن ظلام في الدلالة، ومن ذلك توظيف العنصر التراثي الذي لا يعرفه إلا القلة؛ مما يجعله ضربًا من الألغاز والتعمية على القارئ أو كأن يقوم بتوظيف المصطلحات العلمية الخاصة للدلالة على المعاني التي يريدها كتوظيف مصطلحات علم العروض، أو أن يقوم باستحضار العناصر التراثية شديدة الغرابة الموغلة في أغوار التاريخ.

وثمة شرط آخر يطالب به الشاعر، وهو أنه بالرغم من القاسم المشترك الموجود بين المبدع والمتلقي حول العنصر التراثي – سواء أكان شخصيةً أم حدثًا... – يجب عليه أن يورد العنصر التراثي متّسقًا مع تجربته الشعورية، وموقعه في السياق

الشعري، ودون أن يخرج العنصر التراثي عن دلالته الأصلية بالكلية، وألا يوقعه كما هو دون أدنى تصرف فيه.

ويبدو لي أن (التوظيف) منزلة بين منزلتين، هما: التناص والتأثّر، وأنه أشمل منهما من حيث القصد والنوع والفنية.

ويقترح أحد الباحثين مراحل ثلاث أساسية من أجل أن تتحقّق غاية التوظيف وتؤتي ثمارها، وهي وفق الآتي:

- اختيار ما يناسب تجربة الشاعر في ملامح الشخصية التراثية.

- تأويل هذه الملامح تأويلًا خاصًّا يلائم طبيعة التجربة.

- إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح أو التعبير عن هذه الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد تأويلها.

ومن مصادر التراث الذي استمدّ منه الشاعر عناصر صورته: التراث الأدبي، والتراث الشعبي، والتراث التاريخي، والتراث الأسطوري، والتراث الديني.

ومسألة توظيف التراث لا يقصد بها أن نقف عند حدود التراث ونقلّده كما فعلت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدب العربي الحديث، ففيها الشاعر يتكلّم وكأنه يعيش فعلا في البادية، ووقوفه على الأطلال كما كان يقفها عليها القدماء، ولا يشير في ذلك إلى معادل موضوعي، وبالتالي فالوقوف على الأطلال ليس عيبًا، ولكنه يصبح عيبًا إذا وقف الشاعر على أطلال لم يعايشها، ولم تجذب الحياة والتواصل الإنساني معها؛ ولذلك عندما كتب إبراهيم ناجي الأطلال نجح نجاحًا باهرًا ولم يعترض عليه أحد؛ لأنه يمثل أطلالًا معاصرةً بكل ما فيها من تفاصيل، وذلك في قوله:

يـــا فُـــــؤَادِي رَحِـــــمَ الـــلّـــهُ الـــهَـــوَى
كَـــــانَ صَـــرْحًـــا مِـــنْ خَـــيَـــالٍ فَـــهَـــوَى

اِسْـقِـنـي واشْـــرَبْ عَـلَـى أَطْـلاَلِـهِ
وارْوِ عَـنِّـي طَـالَمَـا الـدَّمْـعُ رَوَى
كَـيْـفَ ذَاكَ الحُـبُّ أَمْـسَـى خَـبَـرًا
وَحَـدِيْـثًـا مِـنْ أَحَـادِيْـثِ الجَـوَى
وَبِـسَـاطًـا مِـنْ نَـدَامَـى حُـلُـمٍ
هـم تَـوَارَوا أَبَـدًا وَهُـوَ انْـطَـوَى
يَـا رِيَـاحًـا لَـيْـسَ يَـهْـدا عَـصْـفُـهَـا
نَـضَـبَ الـزَّيْـتُ وَمِـصْـبَـاحِـي انْـطَـفَـا
وَأَنَـا أَقْـتَـاتُ مِـنْ وَهْـمٍ عَـفَـا
وَأَفِـي الـعُـمْـرَ لِـنَـاسٍ مَـا وَفَـى
كَـمْ تَـقَـلَّـبْـتُ عَـلَـى خَـنْـجَـرِهِ
لاَ الـهَـوَى مَـالَ وَلاَ الجَـفْـنُ غَـفَـا
وَإذا الـقَـلْـبُ عَـلَـى غُـفْـرانِـهِ
كُـلَّـمَـا غَـارَ بَـهِ الـنَّـصْـلُ عَـفَـا
يَـا غَـرَامًـا كَـانَ مِـنِّـي فِـي دَمِـي
قَـدَرًا كَـالمَـوْتِ أَوْفَـى طَـعْـمُـهُ
مَـا انْـتِـزَاعِـي دَمْـعَـةً مِـنْ عَـيْـنَـيْـهِ
وَاغْـتِـصَـابِـي بَـسْـمَـةً مِـنْ فَـمِـهِ
لَـيْـتَ شِـعْـرِي أَيْـنَ مِـنْـهُ مَـهْـرَبِـي
أَيْـنَ يَمْـضِـي هَـارِبٌ مِـنْ دَمِـهِ
لَـسْـتُ أَنْـسَـاكِ وَقَـدْ اَغْـرَيْـتِـنِـي
بِـفَـمٍ عَـذْبِ المُـنَـادَاةِ رَقِـيْـقْ

وَيَـــــدٍ تَمْـــتَـــدُّ نَـــحْـــوي كَـــيَـــدٍ

مِـــنْ خِـــلاَلِ المَـــوْجِ مُـــدَّتْ لِـــغَـــرِيْـــقْ

آهِ يَـــا قِـــيْـــلَـــةَ أَقْـــدَامـــي إِذَا شَـــكَ

تِ الأَقْـــــدَامُ أَشْـــــوَاكَ الـــطَّـــرِيْـــقْ

يَـــظْـــمَـــأُ الـــسَّـــاري لَـــهُ

أَيْـــنَ فـــي عَـــيْـــنَـــيْـــكِ ذَيَّـــاكَ الـــبَـــرِيْـــقْ

لَـــسْـــتُ أَنْـــسَـــاكِ وَقَـــدْ أَغْـــرَيْـــتِـــنـــي

بِـــالـــذُّرَى الـــشُّـــمِّ فَـــأَدْمَـــنْـــتُ الـــطُّـــمُـــوحْ

أَيْـــنَ مِـــنْ عَـــيْـــنـــي حَـــبِـــيـــبٌ سَـــاحِـــرٌ

فِـــيْـــهِ نُـــبْـــلٌ وَجَـــــلاَلٌ وَحَـــيَـــاءْ

وَاثِـــــقُ الخُـــطْـــوَةِ يَمْـــشـــي مَـــلِـــكًـــا

ظَـــالِـــمُ الحُـــسْـــنِ شَـــهِـــيُّ الـــكِـــبْـــرِيَـــاءْ

عَـــبِـــقُ الـــسِّـــحْـــرِ كَـــأَنْـــفَـــاسِ الـــرُّبَـــى

سَـــاهِـــمُ الـــطَّـــرْفِ كَـــأَحْـــلاَمِ المَـــسَـــاءْ

مُـــشْـــرِقُ الـــطَّـــلْـــعَـــةِ فـــي مَـــنْـــطِـــقِـــهِ

لُـــغَـــةُ الـــنُّـــورِ وَتَـــعْـــبِـــيْـــرُ الـــسَّـــمَـــاءْ

أَيْـــنَ مِـــنِّـــي مَـــجْـــلِـــسٌ أَنْـــتَ بِـــهِ

فِـــتْـــنَـــةٌ تَمَّـــتْ سَـــنَـــاءٌ وَسَـــنَـــى

وَأَنَـــــا حُـــبٌّ وَقَـــلْـــبٌ هَـــائِـــمٌ

وَخَـــيَـــالٌ حَـــائِـــرٌ مِـــنْـــكَ دَنَـــا

وَمِـــنَ الـــشَّـــوْقِ رَسُـــلٌ بَـــيْـــنَـــنَـــا

وَنَـــــدِيْمٌ قَـــدَّمَ الـــكَـــأْسَ لَـــنَـــا

وَسَـقَـانَـا فَـانْـتَـفَـضْـنَـا لَحْـظَـةً

لِـغُـبَـارٍ آدَمِـيٍّ مَـسَّـنَـا

يَـاحَـبِـيْـبًـا زُرْتُ يَـوْمًـا أَيْـكَـهُ

طَـائِـرَ الـشَّـوْقِ أُغَـنِّـي أَلَمِـي

لَـكَ إِبْـطَـاءُ الْمُـدلِّ الْمُـنْـعِـمِ

وَتَجَـنِّـي الـقَـادرِ الْمُـتَـكِـمِ

وَحَـنِـيْـنِـي لَـكَ يَـكْـوي أَضْـلُـعِـي

وَالـثَّـوَانِـي جَـمَـرَاتٌ فِـي دَمِـي

أَعْـطِـنِـي حُـرِّيَـتِـي اَطْـلِـقْ يَـدَيَّ

إِنَّـنِـي أَعْـطَـيْـتُ مَـا اسْـتَـبْـقَـيْـتُ شَـيًّا

آهِ مِـنْ قَـيْـدِكَ أَدْمَـى مِـعْـصَـمِـي

لِـمَ أُبْـقِـيْـهِ وَمَـا أَبْـقَـى عَـلَـيَّ

مَـا احْـتِـفَـاظِـي بِـعُـهُـودٍ لَـمْ تَـصُـنْـهَـا

وَإِلاَمَ الـلاَّسْـرُ وَالـدُّنْـيـا لَـدَيَّ

يَـاحَـبِـيْـبِـي كُـلُّ شَـيْءٍ بِـقَـضَـاءْ

مَـا بِـأَيْـدِيـنَـا خُـلِـقْـنَـا تُـعَـسَـاءْ

رُبَّمَـا تَجْـمَـعُـنَـا أَقْـدَارُنَـا

ذَاتَ يَـوْمٍ بَـعْـدَمَـا عَـزَّ الِّـلـقَـاءْ

فَـإِذا أَنْـكَـرَ خِـلٌّ خِـلَّـهُ

وَتَـلاَقَـيْـنَـا لِـقَـاءَ الـغُـرَبَـاءْ

وَمَـضَـى كُـلٌّ إِلَـى غَـايَـتِـهِ

لاَ تَـقُـلْ شِـئْـنَـا! فَـإِنَّ الحَـظَّ شَـاء

وكذلك فعل الجواهري في حديثه إلى (أم عوف)، فكان حديثه مقبولا ومحمودا؛ لأنها قصة حقيقية عايشها في الصحراء مع امرأة بدوية تدعى (أم عوف)، وذلك في قوله:

يـا (أم عـوفٍ) عـجـيـبـاتٌ لـيـالـيـنـا
يُـدنـيَ أهـواءنـا الـقـصـوى ويُـقـصـيـنـا
فـي كـل يـومٍ بـلا وعـيٍ ولا سـبـبٍ
يُـنـزلـن نـاسًـا عـلـى حـكـمٍ ويـعـلـيـنـا
يَـدفـن شـهـدَ ابـتـسـامٍ فـي مـراشـفـنـا
عـذبًـا بـعـلـقـم دمـعٍ فـي مـآقـيـنـا
يـا (أم عـوفٍ) ومـا يُـدريـك مـا خـبـأت
لـنـا الـمـقـاديـرُ مـن عُـقـبـى ويـدريـنـا
أنَـى وكـيـف سـيـرحـي مـن أعـنـتـنـا
تَـطـوافُـنـا... ومـتـى تُـلـقـى مـراسـيـنـا؟
أزرى بـأبـيـات أشـعـارٍ تـقـاذفـنـا
بـيـتٌ مـن (الـشَـعَـرِ الـمـفـتـول) يـؤويـنـا
عِـشـنـا لـهـا حِـقـبًـا جُـلـى نـدلَّـلُـهـا
فـتـجـتـويـنـا... ونُـعـلـيـهـا فـتُـدنـيـنـا
تـقـتـات مـن لحـمـنـا غـضًـا وتُـسـغِـبـنـا
وتـسـتـقـي دمـنـا مـحـضًـا وتُـظـمـيـنـا
يـا (أم عـوفٍ) بـلـوح الـغـيـب مـوعـدنـا
هـنـا وعـنـدك أضـيـافـنـا تَـلاقـيـنـا
لـم يـبـرح الـعـامُ تِـلـوَ الـعـامِ يَـقـذِفـنـا
فـي كـلِّ يـومٍ بمـومـاةٍ ويـرمـيـنـا
زواحـفًـا نـرتمـي آنًـا... وآونـةً
مـصـعِّـديـن بـأجـواء شـواهـيـنـا

مُـزعـزعـين كـأن الجـنَّ تُسلمنا
للريح تنشُرنا حينًا وتطوينا
حتى نزلنا بساحٍ منك مُحتضِنٍ
رأد الضحى والندى والرمل والطينا
مفيئٍ بالجواء الطلق مُنصلتٍ
للشمس تجدع منه الريح عرنينا
خِلتُ السماء بها تهوي لتلثمهُ
والنجم يسمح من أعطافه لينا
فيه عطفنا لميدانِ الصِّبا رسنًا
كاد التصرُّمُ يلويه ويلوينا
يا (أم عوفٍ) وما اَهُ بنافعةٍ
اَه على عابثٍ رَخْصٍ لماضينا
على خضيلٍ أعارته طلاقتها
شمس الربيعِ وأهدته الرياحينا
سالتْ لِطافًا به أصباحنا ومشتْ
بالمنِ تنطِفُ والسلوى لياليا
سمحٍ نجرُ به أذيالنا مرحًا
جِينًا... ونعثرُ في أذياله جِينا
اَهٍ على حائرٍ ساهٍ ويرشدنا
وجائرِ القصدِ ضِلِّيلٍ ويهدينا
اَهٍ على ملعبٍ - أن نستبدَّ به
ويستبدَّ بنا - أقصى أمانينا
مثل الطيورِ وما ريشتْ قوادمنا
نطير رهوا بما اسطاعت خوافينا

يـا (أم عـوفٍ) وكـاد الحـلـمُ يسلبنا
خـيـرَ الـطـبـاعِ وكـاد الـعـقـل يـرديـنـا
خـمـسـون زلـت مـلـيـئـاتٍ حـقـائـبـهـا
مـن الـتـجـاريـب بِـعـنـاهـا بـعشرينا
يـا (أم عـوفٍ) بـريـئـاتٍ جـرائـرنـا
كـانـت، وآمـنـة الـعـقـبـى مـهـاوينا
نـسـتـلـهـمُ الأمـرَ عـفـوًا لا نـخـرِجُـهُ
مـن الـفـحـاوي ولا نـدري المضامينا
يـا (أم عـوفٍ)) أدال الـدهـرُ دولـتـنـا
وعـاد غـمْـزًا بـنـا مـا كـان يـزهـونـا
وغـاضَ نـبـعُ صـفـا كـنَّـا نـلـوذ بـه
فـي الـهـاجـرات فـيـرويـنـا ويُصفينا
يـا (أم عـوفٍ) وقـد طـال الـعـنـاء بنا
آهٍ عـلـى حـقـبـةٍ كـانـت تـعـانـيـنـا

فالمقصود من توظيف التراث عدم الانفصال عن الواقع، والاستفادة من الشحنات الدلالية والمعنوية والنفسية التي يحملها التراث إلى فضاء القصيدة لشحنها.

توظيف التراث الديني:

إننا نرى هذا التوظيف كثيرًا في شعرنا المعاصر، ويعدّ الشاعر محمد إبراهيم الحريري من أكثر الشعراء استخداما لهذا الموضوع في شعره؛ فهو في قصيدة له يرى هذا العالم يغوص في الوحل والإشاعات، وفي الحديث في سفاسف الأمور مبتعدا – عمدًا – عن قضاياه الأساسية التي تصنع السلام، فيستدعي رمز (سعاد) التي وردت في مقدمة قصيدة (كعب بن زهير) في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك بقوله:

قـالـوا: (سـعـاد) رأيـنـاهـا وقـد حَـجَـبَـتْ
فـي فـنـدق الـسـهـد عـن أحـلامـهـا الـضـجـرا
وازّاحـــمـــت حـولـهـا الأقـــلام خـاويـة
عـلـى سـطـور بـهـا الـتـهـويـل قـد كـبـرا
كـأنـهـا لـم تجـد رأيـــا يـنـاسـبـهـا
فـالـشـمـس أقـــرب مـن تـأويـلـه قـمـرا
أصـغـت سـعـاد لـصـوت الـبـحـر ينقلها
لـلـغـيـم والـطـيـن فـيـه أيـقـظ الـشـجـرا
وكـيـف لا يـنـصـر الـتـفـكـيـر بـامـرأة
فـي عـالـم نـــال مـن تـعـلـيـمـهـا الـثـمـرا
قـد عـاد (كـعـب) وفـي المـــرآة ضحكته
تـبـدو وفـيـهـا سـلام لـم يـزل عَـطـرا
عـــادا لمـقـهـى الـقـوافـي حـين لاحـقـهـا
صـمـت وقـد عـقـدا لـلـسـلـم مـؤتمـرا
فـيـه الإشـاعـات حـامـت حـول رؤيـتـهـم
لـلـسـيـر فـي مـطـلـع لا يـكـتـم الخـبـرا
حـيـنٌ مـن الـدهـر والإنـسـان فـي جسد
لا روح تحـيـيـه، أو مـيـتـا بـه انـدثـرا

وفي هذه الصورة المتنامية المبدعة ينقل سعادًا التي ذكرها كعب في مطلع قصيدته في مدح المصطفى عندما جاءه تائبا (بانت سعاد) إلى عالمنا، لتسكن فندقًا، وتعقد مؤتمرًا، وكل ذلك ضمن تجليات مؤثرة، ليضع السلام في تضاعيف فكرته. ثم يستدعي (كعبًا)، ويدخله في مفارقة صورية مع سعاد في هذا العالم، والجميل أنه يستدعيهما من مطلع القصيدة، وكأنه المكان الذي يعيشان فيه، ثم تكثر الإشاعات

عن لقائهما، وهنا يجعل الإسقاطات حيةً على واقعنا المعاصر؛ إنها البؤرة التي يرى منها شاعرنا النور والفرح؛ لأنها تشكل له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فبواسطتها تتمّ عملية الحلم والتخيل والاستذكار، ويبدو أنه ممن «وجد فيه الملاذ لكل تهويمات نفسه القلقة الباحثة عما يسدّ الفراغ، وعدّه البديل الذي يمكن أن يمده بالطاقة السحرية التي تمده بطابعها النظري، وغذاء وعيه الشعري؛ لهذا كانت الرموز التراثية في شعره تجسد حالة من الانكسارات، وما يحتاج إليه الضمير الإنساني من تناقضات وأزمات حضارية»

ونجد الرمزية واستدعاء الشخصيات التاريخية في قصيدته (لإيلاف صنعاء)، ونبدأ بالعنوان، ففيه إشارة إلى الآية الكريم (لإيلاف قريش)، وهي إشارة ذكية تنسجم مع مضمون القصيدة التي ذكر فيها مجموعة من الشخصيات التاريخية المرتبطة باليمن عبر مراحل التاريخ، وذلك في قوله:

أمست برسم السبي (أروى)، أينها
(سبأ) بأرواح الشباب تصدّه
كلٌّ له شأن يفرّق بينهم
من حيث يختلف السؤال وردّه
وكأن منبوذ الكهوف يقوده
خيط، ويطمع بالقلائد عقده
لا تسألوا التاريخ عن تحريفه
بالاغتصاب، وقد تصحّر جهده
(صنعاء) تحزم بأسها، وتسير في
جيش ذليل قد تلاشى حشده
أرأى (سليمان) الطيور، ولم يجد
إلا فراغا بالظنون يسدّه

يـــا مـــن رأى بـلـقـيـس حـــين تـكـبـدت

فـــي (مـــأرب)حـلـــمـــا تـــهـــاوى ســـدّه

وهذه القصيدة تحتشد بالرموز التراثية التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالموضوع، وتسجّل تاريخًا عبر خطاب القصيدة، في موقف التمزيق الذي تعيشه اليمن عموما في هذا الوقت، وكان استدعاؤه لأروى بنت أحمد الصليحي ملكة الدولة الصليحية في اليمن، وهي أول ملكة في الإسلام وتلقّب بالسيدة الحرة، وهو اللقب الذي غلب عليها في كتب التاريخ موفقا؛ لأنه يريد أن يثبت الحرية للشعب اليمني؛ فهي رمز لليمن التي أصبحت سبيّةً بعد أن كانت حرةً، ثم أتى بشخصيتي (سليمان)، و(بلقيس) ليربط ماضي اليمن العظيم مع حاضره المؤلم، فأحلامهما في اليمن السعيد، وما بنوه لم تعد ضمن أحلام الطغاة، بل إنهم هدموا المجد القديم، ومزقوا اليمن.

ولكي يصور التمزّق والضياع الذي تعيشه اليمن قال:

قـلـبـي تـــعـــذر عـــن غـيـابـي وانـطـوى

حـــزنـــا عـــلـــى (يمـــــن) تـــكـــاثـــر عـــدّه

بـــجـــنـــاح هـــدهـــده غـــيـــاب قـابـل

لـــلـــمـــوت فـــي وطـــن تمـــزّق ســعـده

مـــا بـــين تمـــزيـــق الـــقـــمـــيـــص وخـلـعـه

عـــن جـســمـه كـــان الـــشـــمـــال يـــقـــدّه

وفي الأبيات السابقة استدعاء لرمز الهدهد، واليمن السعيد، وقميص يوسف، ليثبت عبر خطاب الاستدعاء تاريخًا انقضى بعظمته؛ كان اليمن فيه سعيدا، ثم أدبر سعده، وكان ذلك من غدر حصل في شماله بعد أن، توحد مع جنوبه.

ونلمح توظيف التراث الديني في قصيدة الشاعر محمود مفلح بقوله:

وأقول يا جيل المصاحف

يا خمير الأرض... يا طلق الولادة

ها أنت كالينبوع تدفق في صحارينا...

... وتمنحنا الوثيقة والشهادة...

☆☆☆☆

أنت الذي سيبدل الأوزان والأحزان

يزرع في العيون نخيلها

فلكم تباطأ في الرحيل عن القرى عام الرمادة

☆☆☆☆

وأقول حيّ على الفلاح

... وأقول حيّ على السلاح

فإن فيك النبض يورق بين ترتيل الظهيرة والمساء

وأقول يا جيل الفداء

أكلت مواسمنا الجنادب

واستبدّ بنا الحواة

وغادرتنا آخر السحب الحميمة في السماء

☆☆☆☆

أنت الذي يقتات جمر المرحلة

ها إن أحبار اليهود تجمّعوا... ها إنهم حشدوا لنا

فاقرأ على تلك الرؤوس (الزلزلة)

☆☆☆☆

اقرأ عليها باسم ربك ما تيسّر يا بلال

الشمس في كبد السماء

ونحن في وقد الظهيرة
كم نتوق إلى الظلال
اقرأ علينا (المؤمنون) وشدّ قوسك
إن قوسك لا تطيش بها النبال
كم ذا سألت فلم يجيبوا
كم سألت فلم يجيبوا
أنت وحدك من يجيب عن السؤال

☆☆☆☆

يا أيها الجيل الجديد... ويا سليل الطهر... يا برد اليقين
كن باسم ربك قلعة للخائفين... ومنهلًا للظامئين
وكن رصاصًا... كن قصاصًا...
كن جذورا... كن طيورا
كن كما شاءت لك (الأعراف) في الزمن العجين

☆☆☆☆

يا أيها الجيل الجديد
وقفتُ مندهشًا على عتبات خطوتك الجديدة
وقرأت نبضك وانطلقت بلا عنان
من سورة (الإسراء) جئتَ... ومن نقاء الفجر
... والسبع المثاني
ورأيت من خلف الدخان وجوههم
وبلوتَ عربدة الدخان
وحملتَ جرحك والهجير
حملتَ جرحك والعبير
فما الذي حملته أغربة الزمان؟؟!!!»

كل سطر من سطور هذه القصيدة له علاقة بتوظيف التراث الديني.

– (أنت الذي يقتات جمر المرحلة) فيه إشارة إلى حديث المصطفى: «القابض على دينه كالقابض على جمر»، وهو هنا يَفيد من التراث ويضيف إليه بقوله: (يقتات).

– (ها إن أحبار اليهود تجمّعوا... ها إنهم حشدوا لنا)، وهنا إشارة إلى مطلع سورة الإسراء التي فيها الوعد الإلهي بأن يتجمع اليهود في مكان ليفسدوا، ثم يرسل إليهم عبادا له ليقضوا عليهم.

– (فاقرأ على تلك الرؤوس الزلزلة)، وهنا جاء توظيف سورة الزلزلة بقوله تعالى: (إذا زلزلت الأرض زلزالها...)، وفيها شحن للمعنى بتخيّل القارئ القيامة وقد قامت بكل الأهوال، وكل ذلك ضمن إطار مشحون بكلمة واحدة (الزلزلة).

اقرأ علينا باسم ربك ما تيسر يا بلال

الشمس في كبد السماء

ونحن في وقد الظهيرة

كي نتوق إلى الظلال

اقرأ علينا (المؤمنون)...

هناك اقرأ على اليهود الزلزلة، وهنا اقرأ علينا (المؤمنون)؛ لأن سورة (المؤمنون)؛ تحمل معاني الإخاء بين المؤمنين والرحمة. فهناك تقرأ الدمار، وهنا تقرأ الرحمة، وتوظيف النص القرآني هنا موفق جدًّا، وموح جدًّا.

وشخصية الصحابي الجليل بلال بن رباح وظفها توظيفًا مميّزًا، والتوظيف هنا في الارتباط بين معاناة بلال ومعاناة الفلسطينيين.

– (الشمس في كبد السماء... ونحن في وقد الظهيرة كي نتوق إلى الظلال)؛ يعني مثلك يا بلال، عندما وضعوا للصخرة على بطنه في وقد الظهيرة، وهو يجلد في بطحاء مكة.

وتوظيف بلال في القصيدة لأمور منها:

الاشتراك بينه وبيننا في الحال والمعاناة.

بلال أيضا رمز للانتصارات: (اعتلى ظهر الكعبة يوم فتح مكة، وأذن من هناك، وهو الذي اعتلى الصخرة المشرفة أيضا وأذن أذان النصر في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه)، والمقصود هنا أنت أيها الجيل الجديد تعاني كما عانى بلال، وستنتصر كما انتصر.

وتوظيف التراث هنا ليس مجرد مجمّلات للنص أو زخرفات له، بل له قيم وشحنات معنوية ودلالية، تشحن النص بطاقات معنوية مرتبطة بالتراث الديني المقدس.

– (إن قوسك لا تطيش بها النبال)، ومعنى لا تطيش لا تنحرف، وكأن به إشارة إلى النص القرآني: (وما رميت إذ رميت، ولكن الله رمى).

توظيف التراث الشعبي:

يمثل التراث الشعبي بأغانيه وأمثاله الشعبية وحكاياته مادة خصبة للشاعر العربي المعاصر، الذي وجد فيما تحمله عناصر التراث الشعبي من قيم ودلالات وخبرات أداة فنية جمالية تساهم في إثراء قصيدته من جهة، وتعمل على جذب الجماهير إليها لموقعها القريب من نفوس الجماهير.

يقول الدكتور كمال غنيم في قصيدة (الشاطر حسن):

الخوف هو الخوف

من عهد (الغولة) والقصص المروية في زمن الجدّات.

فلماذا نخدع أنفسنا ونصفق (للشاطر)

حين يمزق خوف (الغولة)

ويعود (بست الحسن) وما

كنزته (الغولة) من ثروات؟!

وهنا يستفيد الشاعر من الشحنات المعنوية والدلالية التي تحملها الموروثات الشعبية في الذاكرة الجمعية للجمهور، ويوظّف الحكاية الشعبية (الشاطر حسن) الذي استطاع بذكاء ومهارة أن يخلّص محبوبته (ست الحسن) من بيت الغولة التي اختطفتها. والاستدعاء هنا ليس للمتعة، وليس للزينة، والمفارقة التي يريد الشاعر أن يصل إليها تختصر بأنك تصفق للشاطر حسن وللبطولة فيه، ولكن لماذا تقف موقفًا محايدًا جبانًا؛ فالأمر يتطلب اتخاذ قرار المجابهة.

ويستخدم سميح القاسم تضمين الأغنية الشعبية في أكثر من موضع من دواوينه ومن ذلك قوله:

هذه القنطرة الباقية منك يا منازل جدي
تبرعت بها جدتي للثوار ليشتروا بندقية

سأطليها بماء الذهب والكتابة الكوفية:

«ومرشوشة بالعطر يا دار الفراح
ومشكلي بالورد والمسك فواح
يا دار يلي تلملم شملنا فيك
وإن عشنا يا دار بالحنا لحنيك
وأجيب بَنّا يبنيلك علاليك»
في مغرب الشمس الوقور وشروقها الطازج
افترش التراب اللزج لأقرأ برقيات التعزية
تحتها ... هذه القنطرة

ويقول أيضا:

يا رائحين إلى حلب
معكم حبيبي راح

ليعيد خاتمة الغضب

في جثة السفاح

يا رائحين إلى عدن

معكم حبيبي راح

ليعيد لي وجه الوطن

ونهاية الأشباح

يا رائحين، وخلفكم

عينا فتى سهران

ما زال يرصد طيفكم

قمرًا على أسوان

توظيف التراث الأدبي:

ويتمثل في استحضار الشاعر في ثنايا قصيدته أبياتًا أو كلمات من أبيات لشاعر قديم أو من خطبة أو حكاية، أو مثل أو حكمة؛ مسقطًا عليها مشاعره سلبًا أو إيجابًا. وليس بالضرورة أن يحمل النصّ المستحضر المعنى ذاته الذي ورد في السياق الأول القديم.

ونجد ذلك في قصيدة للدكتور كمال غنيم يقول فيها:

صباح الموت يا وطن الهزيمة

فلا خيل ولا ليل ولا بيداء تعرفنا

ولا الأحزان!

ولا الدمعات تسكبنا على باب المدينة

وهنا إشارة إلى البيت المشهور للمتنبي. وفيه تصوير لواقع بليد سيء؛ فلا عزة ولا أنفة ولا حزن نبيلًا في هذا العصر.

ويمكن أن نأخذ مثالًا على توظيف التراث من قصيدة أمل دنقل: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي يقول فيها:

أيتها العرافة المقدَّسةْ...

جئتُ إليك... مثخنًا بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرقاءْ...

عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكَّسة

عن صور الأطفال في الخوذات...ملقاةً على الصحراء

عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء...

فيثقب الرصاصُ رأسَه...في لحظة الملامسة!

عن الفم المحشوِّ بالرمال والدماء!!

أسأل يا زرقاء...

عن وقفتي العزلاء بين السيف... والجدارْ!

عن صرخة المرأة بين السَّبي. والفرارْ؟

كيف حملتُ العار...

ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!

ودون أن يسقط لحمي...من غبار التربة المدنسة؟!

تكلَّمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي... باللهِ...باللعنةِ... بالشيطانْ

لا تغمضي عينيكِ، فالجرذان...

تلعق من دمي حساءَها...ولا أردُّها!

تكلمي... لشدَّ ما أنا مُهان

لا اللَّيل يُخفي عورتي...كلا ولا الجدران!

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدُّها...

ولا احتمائي في سحائب الدخان!

... تقفز حولي طفلةٌ واسعةُ العينين... عذبةُ المشاكسة

كان يَقُصُّ عنك يا صغيرتي... ونحن في الخنادْق

فنفتح الأزرار في ستراتنا... ونسند البنادقْ

وحين مات عَطَشًا في الصحَراء المشمسة...

رطَّب باسمك الشفاه اليابسة...

وارتخت العينان!

فأين أخفي وجهيَ المتَّهمَ المدان؟

والضحكةَ الطروب: ضحكتهُ...

والوجهُ... والغمازتانْ!؟

أيتها النبية المقدسة...

لا تسكتي...فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً...

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل ليَ «اخرسْ»...

فخرستُ... وعميت... وائتممتُ بالخصيان!

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان

أجترُّ صوفَها...

أردُّ نوقها...

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ: الكسرةُ... والماءُ... وبعض الثمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعانْ.

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ... والرماةُ... والفرسانْ

دُعيت للميدان!

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن...

أنا الذي لا حولَ لي أو شان...

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت... ولم أدع الى المجالسة!!

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي...تكلمي...

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

وهو ظمي...يطلب المزيدا

أسائل الصمتَ الذي يخنقني:

«ما للجمال مشيُها وئيدا...؟!»

أجندلًا يحملن أم حديدا...؟!»

فمن تُرى يصدُقْني؟

أسائل الركَّع والسجودا

أسائل القيودا:

ما للجمال مشيُها وئيدا...؟!»

أيتها العَّرافة المقدسة...

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ...

فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار...

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار!
وحين فُوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا...
والتمسوا النجاةَ والفرار!
ونحن جرحى القلبِ،
جرحى الروحِ والفم.
لم يبق إلا الموتُ...
والحطام...
والدمار...
وصبيةٌ مشرّدون يعبرون آخرَ الأنهارْ
ونسوةٌ يُسقن في سلاسل الأسرِ،
وفي ثياب العارْ
مطأطئات الرأس...لا يملكن إلا الصرخات الناعسة!
ها أنت يا زرقاءْ
وحيدةٌ... عمياءْ!
وما تزال أغنياتُ الحبِّ...والأضواءْ
والعرباتُ الفارهاتُ...والأزياءْ!
فأين أخفي وجهيَ المُشَوَّها
كي لا أعكِّر الصفاء...الأبله...المموَّها.
في أعين الرجال والنساءْ!؟
وأنت يا زرقاء...
وحيدة... عمياء!
وحيدة...عمياء!

وفي هذه القصيدة حديث عن هزيمة 1967، وزرقاء اليمامة هنا رمز للمثقفين أصحاب الوعي الذين اقتلعت عيونهم وقطعت ألسنتهم قبل الهزيمة، وزهو يحرض

المثقفين العرب برمزية زرقاء اليمامة على رفض الواقع، ونحن نتكلم منذ العنوان عن زرقاء اليمامة (حذام)، بما تحمله أسطورتها من مفارقات في العقل الجمعي للإنسان العربي.

والمثقفون قبل 1967 أُدْخِلَ بعضهم السجون، وأُعْدِمَ بعضهم، فهنا كان قلع عينيها مبكرا لعدم الاستجابة لتحذيراتها. وهذه الهزيمة هي الهزيمة نفسها التي حدثت لقوم زرقاء اليمامة.

وهناك توظيف في قوله:

لا تسكتي...فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً...

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل ليَ: «اخرسْ»...

فخرستُ... وعميت... وائتممتُ بالخصيان!

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان

أجتزُّ صوفَها...

أردُّ نوقها...

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ: الكسرةُ... والماءُ... وبعض الثمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعانْ.

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ... والرماةُ... والفرسانْ

دُعيت للميدان!

هنا يأتي التوظيف لشخصية عنترة بصورة مبهرة؛ حيث يعامل في الواقع بوصفه عبدًا، وفي المعارك يستدعى ليقاوم. وهنا إشارة إلى معاملة الشعوب وعبوديتها وانعدام حقوقها، وحين تحدث المجابهة يطلب منها أن تقاوم.

وفي قوله:

أسائل الركَّع والسجودا

أسائل القيودا:

ما للجمال مشيُها وئيدا...؟!

أيتها العَّرافة المقدسة...

إشارة إلى قصة الزبّاء ملكة تدمر، التي قتل والدها على يد الملك أذينة، فعملت له حيلة لتستدرجه وتقتله بعيدا عن جيشه، وكان وزيره (قصير)، وقد حذره فلم يقبل التحذير، جذع أنفه، ليقنع الزباء بأنه أصبح عدوًّا لقريب أذينة والحاكم بعده، وقال لها سآتيك بالذخائر التي يملكها الملك كلها، فجاء لها بالجمال وبدل أن يحملها بالأسلحة الحديدية حملها بالرجال المخفيين، في ظل استغراب الناس من بطء الجمال.

أجندلًا يحملن أم حديدا (الجندل) الفرسان.

وهنا الشاعر يريد أن يقول إنه كان يدرك الغدر قبل النكسة، فيفيد من تجربة قصير مع الزباء. وعندها انتحرت الزباء بِسُمٍّ من خاتمها وقالت: (بيدي لا بيد عمرو).

توظيف الأسطورة

توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر مسألة في غاية الأهمية، فما من شاعر عربي معاصر معروف إلا واستخدم الأسطورة في أعماله، وتاريخيًّا كانت الأسطورة ملاذ الإنسان الأول للانتصار على خيباته، وتخطي فواجعه، وسياسيًّا كانت محاولة لخلق بديل جديد، أكثر إشراقًا وجمالًا؛ إنها النافذة التي يرى الشاعر من خلالها النور والفرح؛ لأنها تخلق له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه، فبوساطتها تتم عملية الحلم والتخيّل والاستذكار، فإذا كان الواقع فاسدًا ظالمًا ومرًّا، والإنسان فيه غير قادر على تحقيق أبسط متطلباته نتيجةً لسلطة هذا الواقع المدمر إنسانيًّا وأخلاقيًّا، فالحلم والثورة هما الوسيلتان الوحيدتان لتخطي هذا الواقع،

والأسطورة المكوّنة لهذا الفكر تنزع دائمًا إلى إضفاء صفات قدسيةً غامضةً على مواضيعها وأشيائها وأشخاصها.

إن اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر هو استحضار للبطولة الغائبة، وحنين إليها، وتوق لزمن نظيف، وتاريخ غير ملوث بالطغاة والظالمين، وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإن توقًا شديدًا يدفعنا لتقمّص شخصية هذا البطل، وتمثل حالاته، باعتباره المفدى والمخلص والشعلة التي تنير طريقًا مظلمًا.

ما من شاعر عربي مبدع حرّ إلا ولاقى الظلم والمهانة؛ مما كسر شموخه الإنساني وشرده، فلجأ إلى الحلم والتخيّل واستخدم الرموز الأسطورية والتاريخية المضيئة والموحية.

والأسطورة من حيث كونها فكرًا وفنًّا وتاريخا تشكل خطابًا يمكن أن يقال عنه إنه أدبي يتناص مع التاريخ. وقد لجأ إليها الأدباء والشعراء وحولوها إلى خطاب أدبي، لقدرتها على توسيع آفاق المخيلة عن طريق الحلم والتخيل، وقد قلل بعض النقاد من دور الأسطورة انطلاقًا من أن الأسطورة في الأصل تتعلق بالغيبيات والشعوذات والسحر، إلا أن أغلب النقاد ذهبوا إلى دورها الإيجابي بكونها عنصرًا بنائيًّا مكونًا للفكر الإنساني.

ويعدّ استحضار الأسطورة في النصوص الشعرية المعاصرة معادلًا عن الهزائم التي يعيشها الناس؛ مما يجعلنا نُششَدُّ إلى الماضي والمجهول، في ظل الأنظمة الحديثة الغاصّة بالتعقيد والكوارث.

وقد قال الدكتور محمد عبدالرحمن يونس في ذلك: «كان الشاعر العربي يرتحل ويحمل همّه وهم قصيدته، ورموزه التاريخية والأسطورية، وأنىّ حلّ كان ينشد الفرح والحرية عبر دلالات هذه الرموز، فخليل حاوي ذهب إلى لندن وكتب أجمل قصائده:

(السندباد في رحلته الثامنة)، وبدر شاكر السياب أخذ (أدونيسه) المضرّج بدمائه، متنقلًا من مشافي بيروت إلى لندن ثم الكويت. وعبدالوهاب البياتي حمل (حلاجه) عبر رحلاته من بغداد إلى بيروت إلى مدريد، وعبدالعزيز المقالح أنارت له رموز بلاده: (سيف بن ذي يزن، ووضاح اليمن، وبلقيس، ومنية النفوس، وطريفة، وعاقصة، وعيروض) لياليه المظلمة عندما كان غريبًا وطالب دكتوراه خارج بلاده.»

ويعدّ الشعر من أهم الفنون التي تمثّل بؤرة ضوء تجمع بؤرًا فرعيةً لتشكل رؤيةً جماليّةً متكاملةً، فيجمع بين الفكر والفن والثقافة والتاريخ والميثولوجيا والرمز والأسطورة، والوعي بشتّى أصنافه، واستخدام الأسطورة يعني استحضار دلالاتها وطاقاتها الإنسانية والجمالية، فالجمال والفن والدلالة الإنسانية بدلًا من الإيديولوجيا أمور باتت مهمة لتأكيد جماليات الخطاب الشعري العربي المعاصر.

وقد جاء ذكر استخدام الأسطورة على ألسنة الشعراء، وبينوا بذلك أسباب استخدامهم لها، ومنهم الشاعر عبدالوهاب البياتي الذي يقول: «لقد حاولت أن أوفّق بين ما يموت، وما لا يموت، بين المتناهي واللا متناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلّب هذا مني معاناةً طويلةً في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة».

وصلاح عبدالصبور جاء على ذكر الأسطورة بقوله: «إن الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعت بتأثير النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنتروبولوجيا (دراسة البشر وسلوك الإنسان والمجتمعات الماضية والحاضرة..) والأثنولوجيا (علم الأجناس البشرية وخصائصها وأخلاقها) والنفس، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعةً من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم. فما شأن العلم بالسحر أو بعادات القبائل المتخلفة أو بطقوس الأديان البدائية أو بغيرها من مخلّفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها؟، ولكن

البحث حين اتجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزًا من التجربة والمعرفة، فحاول أن ينسقها في علوم استدلالية، محاولًا أن يعرف الإنسان عن طريقها، بعد أن فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة».

وبدر شاكر السياب، وهو من أكثر الشعراء المعاصرين استخدامًا للأسطورة يقول: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، وإلى الأسطورة أمسّ مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، وأن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدًا فواحدًا، وتنسحب إلى هامش الحياة. إذًا فالتعبير المباشر عن اللا شعر، لن يكون شعرًا، فماذا يفعل الشاعر إذا؟ إنه يعود إلى الأساطير، وإلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءًا من هذا العالم، يعود إليها ليستعملها رموزًا، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلةً حتى الآن».

ويفسر عبدالعزيز المقالح استخدامه للرمز الأسطوري بقوله: «أما في الديوان الثالث: (رسالة إلى سيف بن ذي يزن)، فقد بدا لي الشعر وكأنه صوت الحزن النابت في ضلوع البشر، فكانت قصائده صدى لذلك الصوت الغائر في الأعماق، والصلاة اليومية التي نؤديها في بيوتنا فرادى وجماعات، والوجبة التي لا تنقطع ولا تتأخر، ومن خلال سيف بن ذي يزن الرمز والقناع قدمت في هذا الديوان أطيافا من حزن جيلنا؛ فالحزن كان طفولتنا وصبانا وشبابنا وما يزال».

وأما أمل دنقل فيقول عن استخدامه للأسطورة: «المرحلة الثالثة كانت بحضوري للقاهرة من سنة 1961 حين اكتشفت أن هناك شيئا اسمه الاعتقال السياسي، وأن الكتّاب والشعراء يمكن أن يدخلوا السجون. ولم يكن ممكنا التعبير عن هذه الصدمة

بالمباشرة التي كنت أكتب بها عن الظواهر الاجتماعية الأخرى. من هنا اهتديت إلى ضرورة الرمز»، ويقول أيضا: «إنني اتجهت أول ما اتجهت إلى الرموز الفرعونية، فاستخدمت (أخناتون) بوصفه ثائرًا، وكهنة (آمون) بوصفهم ممثلين للسلفية، كما لجأت أيضا إلى القصص الفرعونية القديمة في قصة الأخوين، وقصة (سنوحي). لكنني أحسست أن هذه الرموز لا يمكن إيصالها إلا في دوائر المثقفين فقط. ومن هنا بدأ نوع من القطيعة بيني وبين الرمز».

ثم نراه يهتدي إلى الرموز العربية، وفي ذلك يقول: «إنني اهتديت إلى استخدام الرموز العربية، ولم أكن سباقًا في هذا المجال، لكنني ارتأيت أن هذا هو الطريق الحقيقي لاكتشاف الذات، والتواصل مع الآخرين».

أما بلند الحيدري فيقول: «هذه إحدى أدواتي الفنية في التعبير المعاصر، وبمحاولة لقلب المفهوم المألوف، فإذا كانت عبارة: (العدل أساس الملك) بمثابة مفهوم اجتماعي سائد، في الشعار فقط، فإني أعكس هذا الشعار، بأن أجعل الملك أساس العدل، بمفهوم أن القوي يخلق قوانينه... أنا أؤمن بأن التراث جزء مني، وليس شيئًا طارئًا عليّ. فكل ما بقي من التراث بقي بقوة ما يمكن أن ينمو ويتكامل مع التطور. فزمن المتنبي هو زمن كل العصور...فالتراث هو أنا: بدمي، بطبيعتي، بانفعالي، بحساسيتي أمام الإيقاع الحياتي، ولا يمكن أن أنسلخ من هذا التراث الموجود فيَّ أصلا. ولكني رأيت أن التجربة الشعرية الناجحة لا بد أن تقوم على ثلاثية أساسية، لا غنى لواحدة عن الأخريين، وهي: التراث، والمعاصرة، والواقع المحلي. ولا يمكن لأي عمل إبداعي أن يحقق وجوده إلا بهذه الثلاثية».

ويلخص د. أنس داود الغاية من استخدام الرموز الأسطورية، في القصيدة الشعرية بما يلي:

1 – ما وجده شعراؤنا من حاجة الشعر العربي إلى الخروج عن دائرة الغنائية الذاتية التي عاش فيها في إنتاج الشعراء الرومانتيكيين من المهجر وأبوللو، والدخول به إلى دائرة الأعمال الموضوعية التي لها وجودها المستقل، نشدانا لتحقيق ما دعا إليه (إليوت) من إيجاد معادل موضوعي للمشاعر والأفكار.

2 – الخروج من دائرة التلقّي للعالم، والانفعال به إلى دائرة النظر فيه وتعقّله.

3 – تحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنساني؛ حيث يجدون في الأساطير الماضية تعبيرًا عن الحاضر المعاش.

4 – الاقتصاد في لغة الشعر... بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة.

5 – التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية؛ حتى لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية.

وقد رصدت الكاتبة (نيكتا حاتمي) الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، بقولها:

استخدم بعض الشعراء المعاصرين الأساطير عامة و(تموز) (الأسطورة البابلية خاصّة في قصائدهم تعبيرًا عن الانتعاش والحياة بحيث سمّوا بالشعراء التمّوزيين.

وفي صدر هذه القائمة، بدر شاكر السياب الشاعر العراقي المعاصر الذي استخدم الأساطيرَ رموزًا في أشعاره بصورة لم يستخدمها شاعر آخر قبله، وفضلًا عن ذلك استعان من عبقريته الخاصة في خلق مفاهيم جديدة عند استعمالها. إنّه يشيرُ إليها بعض الأحيان مباشرة. وحينًا آخر يرمز إلى بعض خصائصها مقدمة للولوج إلى صلب الموضوع، ثم يذكر اسمها بصراحة ووضوح. وأمّا الشيء الذي يجب ألا ننساه أبدًا فهو أنّ السياب كان ناشطًا سياسيًا تمور أشعاره بالثورة، وكان

قلمه سلاحه، فكان يختار أساطير تساعده على بيان أفكاره وآرائه لمواصلة الكفاح السياسي. وأسطورة (تموز) كانت من الأساطير التي تذكرّه دائمًا بالثورة وتطوّر الأوضاع السياسية، وتوحي إليه بالفناء لطلوع أيام بيضاء.

ومن الآساطير التي استخدمها بدر شاكر السياب في شعره هي:

1 - أسطورة (عشتار):

وعشتار هي آلهة الخصب أو الأمّ الأسطورية، وهي عاشقة لتموز، وهي أسطورة بابلية تعدّ رمزًا لإعادة الحياة إلى الأرض. يتحدث الشاعر عن هذه الأسطورة في إحدى قصائده تحت عنوان: (أنشودة المطر) حيث يقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السَحَر،
أو شُرفتا راح ينأي عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَر
يرجّه المجذاف وهنًا ساعة السَّحَر
كأنّما تنبض في غوريهما، النّجوم

لم يذكر الشاعر فيها اسم الإلهة مباشرةً ولكن الصفات المذكورة هي الصفات التي تختصّ بهذه الآلهة. في بداية الأمر يبدو أن الشاعر يصف حبيبته وعشيقته عندما يذكر هذه الأوصاف الظاهرية، ولكنّه عندما يتقدم في وصفه يفهم القارئ بأنه يتحدّث عن أسطورة (عشتار) بقالب الحبيب؛ لأنّ خصائص هذه السيدة الأسطورية تحمل معاني إعادة الانتعاش والخصب إلى الأرض ونرى الانبعاث الأسطوري في القصيدة عندما تبتسم آلهة الخصب.

حيث يقول:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

كأن هذه الأسطورة هي وطن الشاعر والشاعر يريد إعادة الخصب والحياة إلى وطنه.

2 - أسطورة (سربروس)

و(سربروس) هو أسطورة يونانية. وهو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش (برسفون) آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صَوَّره (دانتي) في (الكوميديا الإلهية)، حارسًا ومعذبًا للأرواح الخاطئة.

وأما السياب فيشير إلى هذه الأسطورة في قصيدته (سربروس في بابل) بقوله:

لِيعوِ، سَربروس في الدروب

في بابل الحزينةِ المهدّمه

ويملأ الفضاء زمزمه،

يمزِّقُ الصِغارَ بالنيوب، يقضمُ العظام

ويشرب القلوب

والسياب في الحقيقة يشير إلى حاكم العراق. سربروس هو حاكم مدينة الشاعر، وبابل هنا رمز للعراق. وسربروس رمز للفقر والفناء والغوغائية التي تنشر الدمار في العراق، بلاد الشاعر، بحيث يشير إلى الكلب الذي يحرس مملكة الموت، كأن الربيع والحياة مقصوران على هذا الكلب. في هذه القصيدة ينتظر الشاعر المعجزة أو الحركة التي بها تتحقق النجاة لبلاده من الموت والفناء ثم يشير إشارة غير مباشرة إلى الأسطورة اليونانية (برسفون) إلهَ الربيع التي تنجي العالم من الموت.

3 - أسطورة (السندباد) أو (أو ديسيوس)؛

أسطورة السندباد هي رمز للذي رحل عن دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل. يستخدم الشاعر هذه الأسطورة في قصيدة تحت عنوان: (مدينة السندباد) ويقول فيها:

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرختُ في الشتاء

أقضّ يا مَطر

مضاجع العظام والثلوج والهباء

مضاجع الحَجَر،

وأنبتِ البذورَ لتفتّح الزهر

وأحرقِ البيادِرَ العقيمَ بالبروق

كأنّ الشاعر في بداية أمره يقوم بوصف مدينة سندباد التي كانت تعاني الفقر والمجاعة، كما يأمر سندباد بالسفر حتى يحصل على ما يتمنّاه بالدخول في الأخطار، ويعتقد بأنَّ المفروض على الإنسان أن يرحل عن الديار وأن يجتاز البحار. ثم يواصل كلامه ويخاطب سندباد ويقول له:

يا سندباد أما تعود؟

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود

فمتى تعود؟

والسندباد بمنطق القصيدة رمز للذي رحل عن دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل. ويمثّل السياب نفسه التائق إلى العودة.

5 -أسطورة (أورفيوس)

(أورفيوس) من الأسماء الأسطورية التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة، مع اسم آخر هو (إيكار)

حديثه الأوّل عن شُبّاك وفيقة وهي رفيقته.

حيث يقول:

إيكار يمسّح بالشمس
ريشاتِ النسر وينطلق،
إيكار تُلقّفه الأفق
ورماه إلى اللُجج الرمس

وتبدو الصورة بعيدة الصلة بما حولها إلا أن شباك وفيقة هو نفسه إيكار، وأنه قد نأى عن الأعين المنتظرة ثم سقط فوارته اللجج أي ضاع من دنياه إلى الأبد، وأما (أورفيوس) فإنه يمثله؛ لأنه شق طريقه بالحنين والغناء وفتح لأنغامه مغالق الغناء. و السياب وقف عند دار جده في جيكور فرأى عالم الغناء نفسه مع أنه ظلّ طوال حياته يمنح جيكور الضياء وليكسوها الرواء بشعره.

أسطورة (تموز)

إنّ قصيدة (أنشودة المطر) كانت فاتحة عهد جديد من الاتّكاء على رمز (تموز) أو (أدونيس)؛ إذ إن القصيدة لا تعدو أن تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمزالخصب. كان لبدر شاكر نوع من الإحجام عن استعمال هذه الأسطورة ومن خلالها يشير إلى بعض صفات أسطورة (تموز)، ويشير إلى قصة موت (تموز) على يد الخنزير البرّي حينما يقول في بداية القصيدة:

نابُ الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي

ثم يواصل كلامه ويقول:

النَور سيورق والنوُر.

جيكور ستولد من جُرحي،

من غصّة موتي، من ناري،

سيفيض البيدرُ بالقمح

6 -أدونيس وتموز:

أدونيس أو تموّز عند السياب هو إله الخير، ولكنّه عندما أصيب باليأس من الظروف السائدة في مجتمعه يخاطب أدونيس ويقول:

أهذا أدونيس، هذاالحوّاء؟

وهذا الشحوبُ، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟

وأين القطاف؟

كأن الخيبة قد سيطرت على الشاعر إلى حدّ لايري الخصب والحياة إلا سرابًا. ثم يشير إلى قتل تموّز على يد الخنزير البرّي حيث يقول:

تموّز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق.

النتيجة: إنّه كان يعاني من الآلام الروحية بسبب فقدان أمّه لرحليها المبكّر في السادسة من عمره. فقد لجأ إلى نساء كثيرات تعويضًا لهذا الحرمان دونَ أن يفوز في هذا اللجوء. وكان متأثرًا بالأدباء الغربيين من أمثال (شكسبير، وملتون، وت.س. اليوت). وفي هذه المرحلة تعرّف أكثر من قبل على مفهومَي (الموت)، و(الحياة)، واستفاد من الأساطير لبيان أحاسيسه الداخلية ومشكلاته الخارجية. ومهما قرأنا قصائده، فإننا نراه مبدع ومجددا، ونتعرف عليه أكثرمن قبل ونطّلع على همومه وآلامه وقلقه وعن كلّ ماجعله أن يكون مختلفًا من الشعراء الآخرين دونَ أن يكون غافلًا عن أحوال مجتمعه قط.

ثالثا: تراسل الحواس في الشعر العربي المعاصر

تراسل الحواس: كل حاسة من حواس الجسم إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إن كان وروده علينا ورودًا لطيفًا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معًا، فالعين تألف المرأى الحسن، وتتأذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمشم الخبيث، والفم يتلذذ بالمذاق الحلو، ويمّج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض السكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي.

الذوق والرائحة واللون أمور إدراكية ليست خارج الذات فإذا زالت الأحياء زالت معها هذه الصفات، وهذا يعني أن النظر ذو علاقة مع الضوء، وكل شيء في هذا الإطار يختص بحاسة البصر، وكل المسموعات التي يسمعها الإنسان تكون في ظل حاسة السمع، وكذلك فيما يتعلق بالحواس الأخرى.

في حين قد تمتزج الحواس معًا لأغراض ما يسمى بـ(تراسل الحواس)؛ فهو بمعنى امتزاج الحواس لغة، وهو ضرب من المجاز اصطلاحًا، وهي بالتعريف: «ظاهرة أدبية تدل على وصف مدركات حاسة من الحواس الخمس بمدركات حاسة أخرى»، فالأديب يقول في وصف المسموع نغم وضيء، أو لحن راقص، أو لحن باك، أو غيرها من مدركات الحواس الخمس، ومن المعروف أن استخدام الشاعر لتراسل الحواس يفيده في توليد دلالات جديدة.

إن مفهوم (تراسل الحواس) هو: وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصيَر المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرةً... وبذلك فإن التراسل يعطي الفرصة في استثمار حاستين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة؛ مما يثري اللغة وينميها لفظًا ومعنىً؛ لأنه يعني ضمنًا نقل مفردات حاسة إلى أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة، ومن

صور ما قرآناه في الشعر العربي الإشارة إلى تراسل الحواس عند الشاعر بشار بن برد (ت 150هـ)؛ إذ تتداخل وظيفتا حاسة السمع والبصر تداخلًا فنيًّا، فتعمل الأذن مكان البصر فتنتج بسبب ذلك صورة فنية جميلة لافتة للسامع في قوله:

يـا قـومـي أذنـــي لـبـعـض الحـــي عـاشـقـة

والأذن تـعـشـق قـبـل الـعـين أحـيـانـا

فجعل (الأذن) وهي حاسة السمع عاشقةً بطريق الإسناد المجازي الاستعاري، وأكد ذلك بتسابق الحاستين (السمع والبصر) في العشق على سبيل الترشيح، وكأن التعبير الشعري يجري مجرى الحقيقة، وبذلك يتجلى لنا مفهوم التراسل من حيث بناؤه اللغوي والبلاغي، فهو بناء قائم على المجاز اللغوي الاستعاري، وبذلك يعدّ التراسل وسيلةً غنيةً في إنتاج الدلالات الثرية فضلًا عن إثارة نفسية مصدرها تعدد الحواس لدى المتلقي، وبذلك أيضا يتحقق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها وهو يتأمل النص وأبعاده.

يعدّ تراسل الحواس أو تبادلها من ميزات المدرسة الرمزية التي قام شعراؤها باستخدامه، وهذا ما نفهمه من الدراسات التي كتبت حول الرمزية؛ إذ إن هذا التراسل من شأنه أن يستثمر معطيات كل حاسة بغية الاستفادة من إيحاءاتها، وهم بذلك يطلبون تقوية الإيحاء الرمزي.

ولكن هل هناك سبق لهذه المدرسة في استخدام هذا الأسلوب؟

تراسل الحواس في القرآن الكريم:

لعلمائنا ومفسرينا السبق في ذكر مفهوم (تراسل الحواس) وتطبيقه قبل غيرهم بقرون ممن شاع عندهم المصطلح في الشعر من الغربيين، وليس القصد من هذا أن نجد مصداقيةً للقرآن الكريم، وإنما هو التنويه بأن في القرآن –وهو كتاب الله الخالد–

من وجوه الإعجاز في أساليبه غير المكتشفة، فلا حرج من أن ننظر إلى القرآن نظرة عصريّةً نستنبط منه كل ما يجول في فكر البشرية؛ فهو المعين الذي لا ينضب. نستمد منه كل ما يطوّر بلاغتنا وأدبنا وأهدافهما في الحياة.

إن تراسل الحواس واقع في القرآن الكريم، وللقرآن أسبقيته في استعماله في مجموعة من آياته الكريمة قبل أن نقرأه عند الرمزيين، فكتاب الله العظيم يهدف إلى تفجير طاقات الإنسان المخاطب ابتداءً من حواسه، وهي مفتاح التدبّر والمعرفة، والتراسل في الحواس يعدّ من قوى الإنسان الخفية التي يفجّرها القرآن.

ودليل أسبقيته في ذلك ما أشار إليه علماؤنا من المفسرين القدامى والمحدثين حول مفهوم تراسل الحواس في القرآن وإن لم يسمّوه بهذه التسمية، وعللوا ذلك وهم يفسرون آيات من القرآن تتعلق بحواس الإنسان، فالإمام الرازي (ت 606هـ) يقول لدى تفسيره للآية: (ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ) (القمر: من الآية48): «قوله: (ذوقوا) استعارة وفيه حكمة، وهو أن الذوق من جملة الإدراكات فإن المذوق إذا لاقى اللسان يدرك أيضا حرارته وبرودته وخشونته وملامسته، كما يدرك سائر أعضائه الحسية ويدرك أيضا طعمه ولا يدركه غير اللسان، فإدراك اللسان أتمّ ...فإن الذوق إدراك لمسي أتمّ من غيره في الملموسات، فقال (ذوقوا) إشارة إلى أن إدراكهم بالذوق أتمّ الإدراكات فيجتمع في العذاب شدّته وإيلامه بطول مدته ودوامه، ويكون المدرك لا عذر له يشغله وإنما هو على أتم ما يكون من الإدراك فيحصل الألم العظيم»، وقال في تفسيره للآية: (... فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ) (آل عمران من الآية:106): «وخصَّ لفظ الذوق لأنهم في كل حال يجدونه وجدان الذائق في قوة الإحساس».

نماذج تطبيقية على تراسل الحواس في القرآن الكريم

وفيما يأتي نماذج تطبيقية من آيات الذكر الحكيم على تراسل الحواس في القرآن الكريم مقسمةً على الحواس الملحوظ فيها التراسل.

اللمس والذوق: قال تعالى في حقّ الكافرين في جهنم:(إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا) (النساء:56).

موطن الشاهد على التراسل في الآية قوله –سبحانه – (ليذوقوا العذاب)؛ أي (ليدوم لهم ذوقه ولا ينقطع، كقولك للعزيز أعزك الله: أي أدامك على عزك وزادك فيه)، أي كلما أنشوت جلودهم واحترقت يبدلهم الله جلودًا غيرها، ليذوقوا ذلك العذاب في نار جهنم.

والشاهد (ليذوقوا العذاب) قد بني على الاستعارة المكنية (ليذوقوا)؛ لأن حقيقة الذوق إنما هي في المطاعم والمشارب، لكن القرآن يوظّف هذه الحاسة (الذوق) في التعبير عن الإحساس بالألم لأن حسّ الذائق لإدراك ما يذوقه قوي، وليس الحس وحده الذي يجمع بين طرفي الاستعارة في القرآن ولكنه الحس والنفس معًا بل إن للنفس النصيب الأكبر والحظ الأوفى، والقرآن في ذلك يرمي إلى رسم الصورة كما تحسّ بها النفس، وهذه الحاسة أشد الحواس وأقواها إدراكًا في تذوق الأشياء عند الإنسان، فلا جرم أن حصل من لفظ الإذاقة ألم العذاب بالإدراك بآلة الذوق، ولكن التراسل من شانه أن يجعل أسلوب الآية أكثر تأثيرًا، لأن الذوق من جملة الإدراكات وهو أتمها والذائق للشيء هو الذي يتناوله أول الأمر فكلما نضجت الجلود تكرر العذاب وكأنه جديد يعانونه أول مرة وهكذا في كل مرة على سبيل التكرار والاستمرار «فيجمع في العذاب شدته وإيلامه بطول مدته ودوامه، ويكون المدرك له لاعذر له يشغله، وانما هو على أتم ما يكون من الإدراك فيحصل الألم العظيم».

الذوق والبصر: نجد هذا التراسل بين الحاستين في قوله تعالى: (يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِنْ ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْيُنُ وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)

(الزخرف:71)، أي في الجنة ما تشتهيه النفس من فنون الملاذ والمشتهيات النفسانية كالمطاعم والمشارب، والمناكح، والملابس، والمراكب ... (وتلذ الأعين) يقال لذذت الشيء أي وجدته لذيذًا، والمعنى تستلذه الأعين، وتقر بمشاهدته.

وموطن شاهد التراسل في الآية قوله (وتلذ الأعين)، وقد بني التراسل على الاستعارة المكنية (تلذ) حيث شبه المشاهد في الجنة بشيء مطعوم أو مشروب ثم حذفه وأبقى لازمة من لوازمه هو اللذة (تلذ)، وهكذا نجد أن من صفات الألفاظ المستعارة أنها تجعل القارئ يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه وتصور المنظر للعين مثلما تنقل الصوت للأذن وتجعل الأمر المعنوي ملموسًا، وقد أشار الجرجاني إلى ذلك بقوله: «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وبلاغة التراسل تتجلى في إيصال المعنى على نحو فريد تتناسب مع نعيم الجنة الحاصل للمؤمنين، وهو نعومة الناظر وهم المؤمنون، ونعومة المنظور وهي الأشكال الحسنة والألوان التي تنشرح لها النفس، فالتراسل وسيلة حيوية مهمة في الآية لإيصال المعنى المقصود.

اللمس والسمع: يتجلى التراسل بين هاتين الحاستين في قوله تعالى: (يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ) (الشعراء:223). قال الصابوني: «أي تلقي الشياطين ما استرقوه من السمع إلى أوليائهم الكهنة يكذبون فيما يوحون به إليهم، وموطن الشاهد هو (يلقون السمع) والتراسل فيه قائم على الاستعارة المكنية (يلقون)؛ لأن الإلقاء يستعمل للمحسوسات عن طريق اللمس، فاستعير (الإلقاء) للسمع أي شبه (المسموع) بشيء محسوس يلقى على الأرض ثم حذفه وأبقى لازمة من لوازمه وهي (الإلقاء) وبذلك يتجلى التراسل بين حاستي اللمس والسمع، والتراسل يحقق بلاغة وقوة في التعبير لإيصال المعنى المقصود الذي يهدف إليه القرآن، وهي شدة إصغاء أولياء الشيطان من الكهنة بعد استراقه.

البصر والسمع: يعد السمع والبصر من أهم وسائل تذوق الجمال، وهما منفذان إلى القلب، والقرآن الكريم كثيرا ما يربط بين القلب أو الفؤاد أو العقل والسمع والبصر، وهذا ما أكده القرآن، فلا عجب أن يحدث التراسل بين حاستي السمع والبصر، ومثال ذلك في القرآن الكريم قوله تعالى: (وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انْفَضُّوا إِلَيْهَا وَتَرَكُوكَ قَائِمًا قُلْ مَا عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ مِنَ اللَّهْوِ وَمِنَ التِّجَارَةِ وَاللَّهُ خَيْرُ الرَّازِقِينَ) (الجمعة:11).

جاء في تفسيرها: «والمعنى: إذا سمعوا بتجارة رابحة أو صفقة قادمة أو شيء من لهو الدنيا وزينتها، تفرقوا عنك يا محمد وانصرفوا وتركوا الرسول قائما على المنبر يخطب».

موطن الشاهد في الآية هو (وإذا رأوا تجارة أو لهوا) ونلحظ التراسل فيه بين حاسة البصر (رأوا) وحاسة (السمع)؛ لأن (التجارة واللهو) يحصلان عن طريق السمع، وقد نشأ التراسل بين الحاستين إذ إن سماع بعض الكلمات يشبه الإدراك المرئي فيتخذ بعدًا مكانيًا يعمل على تحريك المشاعر وإثارتها، فحين سمعوا بخبر التجارة أدركوا مكانها وحجمها وما تحتويه فتحركت مشاعرهم، فضلا عن أن التجارة واللهو من النشاطات الإنسانية التي تستوعب معظم الحواس تقريبًا وكل ذلك اختصر بالاستعارة والتراسل وقد آثر التعبير القرآني الرؤية بدلًا من السمع لأن التعبير بـ(رأوا) يوحي بشمولية المفردة للرؤية والسمع معا، أو قد يكون ذلك من باب التغليب للرؤية على السمع، وفيه معنى آخر على سبيل التلميح والإيماء إلى توبيخهم لأنهم بمجرد السماع تركوا النبي – صلى الله عليه وسلم – وكأنهم رأوا التجارة...من كل ذلك تتجلى بلاغة التراسل بين الحاستين وهي تأكيد وجود التجارة واللهو في المدينة عندما كان النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – قائمًا يخطب على المنبر، فبالتراسل أصبحت التجارة واللهو كأنهما حاضران يرونهما رأي العين.

اللمس والبصر: نجد التراسل بين هاتين الحاستين (اللمس والبصر) في قوله تعالى: (وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ) (الأنعام:7).

والتراسل الخفي يتحقق في الآية في قوله: (فلمسوه بأيديهم)، ونجد مفهومه في قول الرازي، وهو يفسره بقوله: «إذا رأوا بقوا شاكين وقالوا: إنما سكرت أبصارنا، فإذا لمسوه بأيديهم فقد يقوى الإدراك البصري بالإدراك اللمسي وبلغ الغاية في الظهور والقوة»، ولما كانت حاسة اللمس للأشياء المادية فقد اشتغلت هذه الحاسة بدلا عن الحاسة البصرية لضعفها أو عماها عند الكافرين بسبب حاجز الكفر الذي عطلها فاستعاض الكافر باللمس عن البصر لإزالة الشك والريب كما يزعمون.

ويشير التراسل هنا إلى دلالات ثرية عن طريق الإيجاز والتكثيف الموحي إلى أن الملموس باليد لابد أن يرى إلا في حالة العمى، ومع وجود العمى (حقيقةً أم مجازًا) لا يمكن لهؤلاء الإنكار إلا إصرارًا على الضلال والكفر، أما المرئي فقد لا يلمس باليد نتيجة البعد مثلا، ويكون مجال الإنكار فيه اكثر من الملموس ولاسيما انهم ينكرون كثيرا من الدلائل الكونية الواضحة التي يرونها في كل حين، لذلك فالتعبير بـ (لمسوه) فيه شمولية للرؤية واللمس، وفيه تأكيد على إصرار هؤلاء وعنادهم، وفيه ما يسمى في البلاغة العربية بـ (إرخاء العنان) وقطع الحجة عليهم إذ كان الكتاب في قرطاس يرونه ويلمسونه بأيديهم، فلا حجة لهم بعد ذلك، وهم على الرغم من ذلك يقولون (إن هذا إلا سحر مبين)، ومن كل ذلك تتجلى بلاغة التراسل.

السمع والبصر:

نجد هذا التراسل في قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ×إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ) (الفجر: 6-7).

والاستفهام في الشاهد تقريري، والمخاطب به النبي محمد – صلى الله عليه وسلم –، «والخطاب يؤسس الفعل بصورة مباشرة ويحدد أثره، ولذلك فهو يعبر المسميات والصفات ما أمكن، مفجرًا كوامنها الساكنة في دلالات الأفعال، كأنه يشق قناة التوصيل السمعية إلى بقية الحواس ليملأ المشهد الحركي بمضمونه»، فخوطب النبي– صلى الله عليه وسلم – بالآية تثبيتًا له ووعدًا بالنصر، وتعريضًا للمعاندين بالإنذار بمثله، فإن ما فعل بالأمم المذكورة في هذه السورة موعظة وإنذار للقوم الذين فعلوا مثل فعلهم من تكذيب رسل الله قصد منه تقريب وقوع ذلك وتوقع حلوله؛ لأن التذكير بالنظائر واستحضار الأمثال يقرب إلى الأذهان الأمر الغريب الوقوع، لأن بعد العهد بحدوث أمثاله ينسيه الناس، وإذا نسي استبعد الناس وقوعه، فالتذكر يزيل الاستبعاد.

إن تصوير المعاني بالألفاظ خصيصة من خصائص التعبير القرآني، وقد بلغت فيه الذروة في التكامل والوضوح، وهو ماعبر عنه ابن رشيق بـ (الألفاظ في الإسماع كالصور في الأبصار)، وقال عنه ابن سنان: «يجري من السمع مجرى الألوان من البصر»، فبين الحاستين وئام وتراسل متبادل.

وقد تكرر ذلك في آيات كثيرة منها قوله تعالى: (أَوَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ) (الروم: من الآية9)، وتكرار أمثالها في القصص القرآني إذ يروي القرآن أخبار الأمم السالفة فيقدمها إلى القلب والشعور بصور مثيرة لعواطف الخير، صارفة عن نوازع الشر، تحمل في طياتها بذور الإيمان، وهي إذ تعرض صورا من الحياة، ولقطات منتخبة من التاريخ، تسمعنا أصداء النفوس في جهرها ونجواها، وحين ترتفع في معارج الخير، أو تتردى في مهاوى الشر، وتشعرنا بما في قرارة الجنس البشري من تجانس وتقابل عبر التاريخ، وحين تعمد

إلى التراسل تهدف إلى أن تخرجنا من حدود أنفسنا إلى جو أحداثها لنعيش مع أشخاصها حياتهم ونحكم عقولنا وعواطفنا فيما توحي به تصرفاتهم.

والرؤية في الشاهد (ألم تر) يجوز أن تكون رؤية علمية تشبيها للعلم اليقيني بالرؤية في الوضوح والانكشاف لأن أخبار هذه الأمم ومنها عاد وثمود وفرعون ممن ذكرتهم سورة الفجر شائعة مضروبة بها المثل فكأنها مشاهدة، ويجوز أن تكون الرؤية بصرية، أي: ألم تر آثار ما فعل ربك بعاد.

والبادي أن الرؤية العلمية أقرب إلى السياق؛ لأن الآثار المنظورة – إذا كانت الرؤية بصرية – لا تدل بدقة عن حال (كيف)؛ لذلك نجد تفسيرها عند الرازي بـ (ألم تعلم، لأن ذلك مما لا يصح أن يراه الرسول وإنما أطلق لفظ الرؤية هنا على العلم وذلك لان أخبار عاد وثمود وفرعون كانت منقولة بالتواتر.. وإن كان في الظاهر خطابا للنبي – صلى الله عليه وسلم – لكنه عام لكل من علم ذلك، والمقصود من ذكر الله تعالى حكايتهم أن يكون زجرا للكفار عن الإقامة على مثل ماأدى إلى هلاك هؤلاء، وليكون بعثا للمؤمنين على الثبات على الإيمان).

فالرؤية العلمية هي التي تدل عن حال (كيف) بدقة وليست الرؤية البصرية كذلك وبذلك تكون (الرؤية) في الشاهد مقصود بها (الاستماع)، وهي حال خاصة تتناسب مع بيعة الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – فالرسول قد أراه الله ما هو غيب مخبر عنه ضارب في الماضي كأخبار الأمم المذكورة في السورة، فإذا هي صورة حقيقية مشاهدة يقينية ومؤكدة لأن النفي ينتفي بوجود الاستفهام بالهمزة مع حرف النفي ليفيد غاية القوة في الإثبات، ثم يأتي اختيار فعل (تر) المعبر عن الرؤية ليؤكد صدق الخبر الذي يرويه الخالق، لأن البصر أكثر برهانًا من الخبر، فلم يذكر البيان القرآني تعبير (ألم تسمع) أو (ألم تخبر) أو غير هذا، وفعل الرؤية يطرد في كل الأخبار التي يرويها الخالق لنبيه الكريم مثل أخبار عاد وثمود وفرعون، ففي الفعل رسم لمشهد من غيب الزمن الماضي.

ويتضح التراسل في الآية الكريمة ين حاستي السمع والبصر بوصفها خطابًا للمؤمنين تبعا للرسول – صلى الله عليه وسلم –، فتشتغل حاسة الرؤية لدى المؤمنين أولي الألباب إذا تحقق إلقاء السمع بما تخبر به الآية، فكأن أخبار هذه الأمم المكذبة ومصارعها ترتسم حقيقة يقينية تتحرك بمشاهدها أمام المؤمنين إذا ما وعوا وألقوا السمع في قوة الإصغاء والإيمان الذي يرتقي إلى درجة اليقين.

الخاتمة والنتائج

• أكّد البحث أن التراسل بين الحواس واقع في القرآن الكريم، وأن بناء التراسل قائم على المجاز اللغوي الاستعاري، وبذلك يعد التراسل وسيلةً غنيةً في إنتاج الدلالات الثرية، فضلًا عن الإثارات النفسية التي مصدرها تعدد الحواس لدى المتلقي، وبذلك يتحقق اشتغال أكثر من حاسة بأقصى طاقاتها وهو يتأمل النص القرآني وأبعاده.

• للقرآن أسبقيته في استعمال تراسل الحواس في مجموعة من آياته الكريمة قبل أن نقراه عند الرمزيين، فكتاب الله العظيم يهدف إلى تفجير طاقات الإنسان المخاطب ابتداءً من حواسه وهي مفتاح التدبر والمعرفة، والتراسل في الحواس يعد من قوى الإنسان الخفية التي يفجرها القرآن.

• أشار البحث إلى أن علماءنا ولاسيما المفسرين القدامى منهم قد ذكروا مفهوم تراسل الحواس وإن لم يسموه، وعللوا ذلك وهم يفسرون آيات من القرآن الكريم.

تراسل الحواس في الشعر القديم:

عرف القدامى هذا الفن منذ العصر الجاهلي، ولكنهم لم يحددوه بوصفه مصطلحًا نقديًّا أو بلاغيًّا، بل وصفوه في معرض حديثهم عن المجاز والتشبيهات المبدعة، ومما جاء من شعر في هذا المجال، قول الشاعر:

إذا غفلوا عنا نطقنا بأعين

مراض وإن خفنا نظرنا إلى الأرض

شكا بعضنا لما التقينا تسترا

بأبصارنا ما في النفوس إلى بعض

(تبادل مدركات العين مع اللسان)

ومنها قول الشاعر:

ويعرض عني والهوى منه مقبل

إذا خاف عينا أو أشار رقيب

فتخرس منا ألسن حين نلتقي

وتنطق منا أعين وقلوب

(تبادل الألسن بالأعين)

ومنها قول الشاعر:

إذا نحن خفنا الكاشحين فلم نطق

كلاما تكلمنا بأعيننا سرا

وقول آخر:

أشارت بعينيها إشارة خائف

حذار عيون الكاشحين فسلّمت

فرد عليها الطرف مني سلامها

وأومأ إليها اسكني فتبسمت

وأومـــت إلـــى طـرفـي يـقـول لـطرفـهـا

بـنـا فـوق مـا تـلـقـى فـأشـجـت وتـيـمـت

فـلـو سـئـلـت ألحـاظـنـا عـن قـلـوبـنـا

إذن لاشـتـكـت ممـا بـهـا وتـبـرمـت

ومـا هـكـذا إلا عـيـون ذوي الـهـوى

إذا خـافـت الأعـــداء يـومـا تـكـلـمـت

ومنها قول آخر:

إذا الـتـقـيـنـا والـعـيـون روامـــق

صـمـت الـلـسـان وطـرفـهـا يـتـكـلـم

تـشـكـو فـأفـهـم مـا تـقـول بـطـرفـهـا

ويـــرد طـرفـي مـثـل ذاك فـتـفـهـم

وقول آخر:

إذا نـظـرت نـحـوي تـكـلـم طـرفـهـا

فـجـاوبـه طـرفـي ونـحـن سـكـوت

ومنها قول بشار بن برد:

وكـــــأن رجـــــع حـديـثـهـا

قـطـع الـريـاض كـسـين زهـــرا

وكـــــأن تحـــت لـسـانـهـا

هـــــاروت يـنـفـث فـيـه سـحـرا

وتـــخـــال مـــا اشـتـمـلـت عـلـي

ه ثـيـابـهـا ذهـبـا وعـطـرا

تراسل الحواس في الشعر العربي المعاصر:

تلاحظ الأشياء بالعين، وتسمع المسموعات بالأذن كالأنغام والأغنيات وتغاريد الطيور، وما أشبه ذلك، ولكن الشاعر إذا أراد أن يمنح الحياة والحركة إلى نصه بغرض زيادة فعاليته، فإنه يدمج عمل العين بالأذن، وعمل الأذن بالعين عبر تداخل لوازم كل منهما بالأخرى، فهذا أمل دنقل يقول:

فأرى الصمت... كعصفور صغير

ينقر العينين والقلب... ويعوي

في ثنايا كل فم!

فالصمت يدرك بحاسة السمع؛ لأنه ضد الصوت، والشاعر هنا يراه ولا يسمعه، ليصبح الصمت مرئيًّا على نقيض المألوف، والمتلقي هنا أمام خرق لعرف يزيد شاعرية النص، وهو يقول أيضا:

وكانت الأحجار في سكونها الناصع

مغسولة بالمطر الذي توقفا

وكان في المذياع أغنية حزينة الإيقاع

فالسكون الذي هو من مدركات حاسة السمع أصبح لونًا يدرك بالعين، وأخرجه عن حقله المألوف وحمل عليه الإيحاءات الجديدة ليزداد قيمة في السياق، وهو تعبير انزياحي تكوّن إثر مزاوجة مجازية، وكذلك يقول:

أن تغشى الرمال صوتي المضيء

صوتي المكبوت!

أبكي إلى أن يتدير الدمع في الحفرة

أبكي إلى أن تهدأ الثورة

ومنها قول أبي القاسم الشابي:

سيسمع صوتٌ كلحن شجي

تطاير من خفقات الوتر

يردده حزننا في سكون

على قبرنا الصامت المطمئن

ومنها قوله أيضا:

والأرض حالمة تغني بين أسراب النجوم

بين الخمائل والجداول بالترنم والنشيد

تصغي لنجواك الجميلة...

مزج بين حاستي البصر والسمع (سيسمع صوت كلحن شجي)

التراسل بين المرئي والذائقي:

إدراك التذوق بالعين قليل الاستخدام، وربما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتتحول العين إلى فم يتذوق–أمر في غاية الخيال–ولم يلجأ إليه الشعراء إلا قليلًا. وبين أيدينا بعض مما جاء في هذا المجال من شعر أمل دنقل، ومنه قوله:

تقصد النيل... لكي يمنحها جرعة ماء

فسقاها كمده

ورأينا في مرايا مائه أوجهنا

كنا عراة تعساء

وهو في مقطوعته السابقة أتى بالانزياح بين الفعل والمفعول به؛ إذ إن (الكمد) تغيّر اللون وذهاب صفائه مع ظهور نوع السواد في الجسم، وهو من مدركات البصر، ولا يمكن أن يسقى، والشاعر تصرف في محور المجاورة للألفاظ، وجعله شيئا يدرك

بالذوق، وأتى بتعبير جديد يساعده على رمزية النص الشعري، ويدفع المتلقي إلى التفكير، وكذلك ورد عنده بقوله:

أحدِّق لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الملامح هي التي تبدو من محاسن الوجه أو مساويه، والحال أن العذوبة ما كان طيبًا صالحًا للشرب، ويدرك بحاسة الذوق.

وورد استخدامه لهذه التقنية في قوله:

جلستنا الأولى وعيناك المليئتان بالفضول

تفتشان عن بداية الحديث

وابتسامة خجول

في شفتيك العذبتين... وارتباكا يطول

التراسل بين المرئي واللمسي

حاسة اللمس هي أشد الحواس ماديةً وألصقها بالمادة؛ ذلك لأنه لابد لها أن تتماس مباشرةً مع الأشياء المادية كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادية: (حرارة – برودة–خشونة – نعومة – رطوبة–لزوجة...).

والامتزاج الحسي بين حاستي البصر واللمس يجعل المتلقي في حال ذهنية للتفكير في تفاصيل الصورة، ومنه قول أمل دنقل:

يترقرق عذبا منسابا

يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعبتان

من اللون الدافئ

واللون أيًّا كان من الأمور المرئية، في حين أن الدافئ وهو بين الحرارة والبرودة من مدركات حاسة اللمس، وإذا أصبح اللون دافئًا، وهذا يعني الخروج عن إطاره العام يجعل المتلقي يفكر في عمق الصورة، ويوظفه الشاعر توظيفًا إيحائيًّا مميزًا، ومنه قوله أيضا:

زهرة من غناء
تتورد فوق كمنجات ذكرك
حين تفاجئك القبلة الدافئة
زهرة من غناء.

وفي المقطوعة السابقة انزياح بين الصفة والموصوف؛ إذ إن القبلة يمكن إدراكها بالعين، وهي أمر مرئي، بينما الدفء أمر لمسي كما سبق ذكره.

التراسل بين المرئي والشمي:

في هذا النوع من التراسل يصبح المشموم كالمرئي والمرئي كالمشموم، ونجد ذلك في قول أمل:

يفترّ بالشوق والعتاب ثغرها العبوس
أشم وجهها الصبوحا
أضم صدرها الجموحا!

فالوجه من المرئيات، ولكن الشاعر قام بخرق العرف وجعله مشمومًا بواسطة المزج بين المرئي والشمي.

ومنها قول أبي القاسم الشابي:

ويفنى الجميع كحلم بديع
تألق في مهجة واندثر
وتبقى البذور التي حمّلت
ذخيرة عمر جميل غبر

وذكـــــرى فـــصـــول ورؤيـــــا حـيـاة

وأشـــبـــاح دنـــيـــا تـــلاشـــت زمـــر

مـــعـــانـــقـــة وهـــــي تحـــت الـــضـــبـــاب

وتحـــــت الـــثـــلـــوج وتحـــــت المـــدر

لِـــطـــيـــفِ الحـــيـــاة الـــــذي لا يمـل

وقـــلـــب الـــربـــيـــع الـــشـــذى الخـضـر

وحـــــالمـــــة بـــأغـــانـــي الـــطـــيـــور

وعـــطـــر الـــزهـــور وطـــعـــم الـــتـــمـــر

التراسل بين السمعي واللمسي

تعد الأصوات من مدركات حاسة السمع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس بالكلام والتفاهم والحوار، لكن لغة الشعر لغة خاصة تكون الألفاظ فيها أكثر كثافةً في الدلالة؛ إذ تحمل مدلولات مجازية وتصويرية تخرج عن نطاق المألوف لها في غير الشعر، وقد خرجت الأصوات عن نطاق مدركات حاسة السمع إلى غيرها، فهذا أمل يقول:

صوتك موسيقى حكت صوتها ذا النبرات الدافئة

احكِ لي أحجيته

لم يبق في جعبتي

غير الحكايا السيئة

فالصوت يدرك بحاسة السمع، والدفء يدرك بحاسة اللمس، والحال أن الشاعر مزج بين سمعيّة الصوت ولمسيّة الدفء، ليؤكد تفوقه في ابتكار مزاوجات جديدة.

ونرى ذلك في قوله أيضا:

وفي السماء في ضجيج الرقص والتعانق

تنزلقين من ذراع لذراع

تنتقلين في العيون... في الدخان العصبي - في سخونة الإيقاع

وهو هنا يزيل التباين بين الواقع المنقول والخيال، حين جعل للسخونة إيقاعًا وصوتًا يسمع، ونرى هذا الامتزاج أيضا في قوله:

عارية - إلا من الحب-تأتي وتجيء

يأتي غناؤها بصوتها الدافئ

وهي ترش الماء في الحمام

(التراسل بين السمعي والذائقي)

تحكي

فأرشف همسك الرخو

ويهزني صحوي... فأفتقدك

لكن بلا جدوى

بلا جدوى

الانزياح وقع في عبارة: (أرشف الهمس الرخو) فالرشف يعني الامتصاص، وهو من مدركات حاسة الذوق، في حين أن الهمس نوع من الصوت، وهو من مدركات حاسة السمع، فرشف الهمس يعد خروجًا عن المعهود من حيث المصاحبة المعجمية، وهو يقول أيضًا:

نقرات المطر العذبة في النافذة البيضاء

دفق الدفء من تمتمة القطة

موسيقا السكون الموحشة

وهو يمزج بين حاستي السمع والذوق؛ لأن النقرة صوت يدرك بالسمع، والحال العذب لغة جاء بمعنى طيب وغير مالح لشرب يدرك بحاسة الذوق.

ومنها قول أبي القاسم الشابي:

أيـــهـــا الـــطـــائـــر الـــكـــئـــيـــب تـــغـــرد

إن شـــــدو الـــطـــيـــور حـــلـــو رخـــيـــمـــه

وارتــشــف مــن فــمــي الأنــاشــيــد سكـرى

فــالــهــوى ســاحــر الــــدلال وسـيـمـه

التراسل بين السمعي والشمي:

وهو قليل الورود، وقد ورد في شعر أمل بقوله:

وتنسمنا صدى الدعوة... غربلنا الهواء

لم يكن إلا الوباء

جربا تحت الجلود

الظفر لا يجدي

ولا يجدي الدواء

وهو هنا يستخدم كلمة (تنسم) التي بمعنى استنشق، وشم، ولكنه استخدمه للصدى الذي هو من مدركات السمع.

● **تطبيقات:**

قال الشاعر أحمد الأحمدي:

لعينيك رائحة الأرض (بصري شمي)

والأغنيات الحزينة في وطني

وضجيج المقاهي في أمسيات الشتاء (بصري سمعي)

لعينيك

طعم الخمائل (بصري ذوقي)

وماذا؟

لعينيك سحر الوطن

قال الشاعر محمد الغماري:

وتظل تجرحني عيون مرة (بصري ذوقي)

يقتات من نظراتها الانكسار

ويقول أيضا:

وتر الضياء إذ ترنم في يدي (سمعي بصري) (سمعي لمسي)

يخضر حرف بالهدى وضاء

وأعي إذا الكلم المعطر هاتف

والأذن عن رشف الخنى صماء (سمعي ذوقي)

ويقول أيضا:

ظلام شربناه مرا رهيبا (بصري ذوقي)

يبرعم في الروح أحزانيه

وقال أحمد الوائلي:

تعود بي الذكرى لطفل بمهده

إليه شموخ في غد يتطلع

كأن على كتفيه همس تمائم

من الجزع أنغام الفتوح توقع (بصري سمعي)

فتسألني عيني أبالمهد صارم

تململ أم طفل من الدر يرضع (بصري ذوقي)

ومنها قوله أيضا:

سيعود السلام يا بلد القد

س وشيكا ويطرد السفاح

وستلتف بالكروم المواوي

ل وينساب في السواقي صداح

وتسيل الأنغام في قصب الرا

عي ويشدو بحقله الفلاح

(سمعي تذوقي)

ومنها قوله:

وهوّمت للأصداء تسكر مسمعي

بأنغامها فالدهر هيمان مطرب

(سمعي تذوقي)

وقوله:

بحيث يلعلع ثغر أبي بأن يحتسي الذل في مشرب (ذوقي تجريدي)

رابعا: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر

تمهيد: «أغرب الغرباء من صار غريبًا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدًا في محل قربه، والغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله. إذا تنفّس أحرقه الأسى والأسف، وإن كتم أكمده الحزن واللهف».

بهذه الكلمات وصف أبو حيان التوحيدي حال الغريب الذي يعيش بين أهله وناسه، ولكنه يشعر بعدم الانتماء. وكأنه لا ينتمي إلى عالم هو بالأصل عالمه، وهذه الظاهرة عرّفتها أدبيات العصر الحديث بظاهرة الاغتراب التي ستكون موضوع حديثنا في هذا المبحث. وكان اختياري له مبنيًّا على ارتباطه بمجموعة من العلوم كالفلسفة وعلم النفس والسياسة وعلم الاقتصاد والاجتماع.

مراحل تطور مفهوم الاغتراب:

كان الفيلسوف هيجل هو أول من رفع مفهوم الاغتراب إلى مرتبة الفكر الفلسفي، وهذا المصطلح مر بثلاث مراحل هي:

1 - **مرحلة ما قبل هيجل:** وفيها حمل هذا المصطلح في طياته ثلاث سياقات: السياق القانوني ويعني انتقال الشيء من شخص إلى آخر، والسياق الديني ويتجسد في انفصال الإنسان عن الله، والسياق النفسي الاجتماعي ويتمثل في اغتراب الإنسان عن ذاته ومجتمعه.

2 - **المرحلة الهيجيلية:** استخدم مصطلح الاغتراب استخداما منهجيًّا مقصودًا حتى أطلق عليه لقب (أبو الاغتراب)، وفيها كان مفهوم الاغتراب ذا طابع مزدوج يتناول سلب الحرية وسلب المعرفة، وقد ناقش هيجل حال الاغتراب من ثلاثة جوانب متعلقة بالشخصية والنظم الاجتماعية والثقافية.

3 - **مرحلة ما بعد هيجل:** تم تناول الظاهرة من منظور واحد وهو المنظور السلبي بشكل طغى على الإيجابي حتى كاد ينفيه، ودلّ على كل ما يهدّد وجود الإنسان وحريته، ومن هذا المنظور تم التعامل مع ظاهرة الاغتراب على أنها مرض يصيب المجتمعات المعاصرة ولاسيما الرأسمالية منها، ومن أشهر أعلام هذه المرحلة (الماركسيون) و(الوجوديون)، ومن أهمهم (سارتر).

معاني الاغتراب: نتيجة غموض هذه الظاهرة وتشعبها عمد مختلف العلوم على دراستها وتعريفها والوقوف على خصائصها وبالتالي وصلت إلينا تعريفات عدة ساهمت في زيادة إدراكنا لظاهرة الاغتراب ومنها:

1 - **المعنى القانوني:** وهو تحويل ملكية شخص ما من شخص إلى آخر، وهذا يندرج على الإنسان الذي يصبح كالسلعة قابلا للبيع والشراء. وأما العلاقات الإنسانية فيمكن إدراجها ضمن هذا السياق في مفهوم (التشيؤ).

2 - **المعنى الديني:** يتعلق بانفصال الإنسان عن الله؛ اي ارتكابه للخطيئة.

3 - **المعنى الاجتماعي**: يدل على حال الانسلاخ عن الذات وعن الجماعة، وينجم عنه تعميق الفجوة بين الأجيال أو انهيار العلاقات الاجتماعية.

المعنى النفسي: يطلق على حال فقدان الوعي، أو القوى العقلية، كما يطلق على حال التصدع الذهني.

أبعاد الاغتراب: على الرغم من أن معظم الفلاسفة والمفكرين لم يتوصلوا إلى تعريف جامع لمفهوم الاغتراب إلا أنهم توصلوا إلى أبعاد هذه الظاهرة ومظاهرها، وقد لخصها (سيمان) بخمسة أبعاد وهي:

1 - **العجز:** ويدور حول أمر وحيد وهو التوقّع؛ إذ يضع الفرد نفسه في جملة توقعات مسبقة للأحداث من حوله تجعله يعتقد بأنه غير قادر على التحكم والسيطرة

على الأحداث التي تجري من حوله، بزعم أن هناك مجموعة من المؤثرات الخارجية أقوى منه، وهي قادرة على التحكم بالحدث. فيعجز عندها عن السيطرة على تصرفاته وأفعاله وأقواله؛ ليبدو له مصيره وكأنه غريب عنه.

2 - **اللا معنى:** يجد الشخص بأن الحياة غدت بلا معنى تسير وفق نسق غير مقبول من وجه نظره عندها يفقد قدرته على التنبؤ بمجريات الأحداث في المستقبل، وتصبح جملة اعتقاداته غير واضحة في نظره، ويصبح شخصا غير مبال لما يدور من حوله.

3 - **اللامعيارية (الأنوميا):** صيغ هذا المصطلح لأول مرة عام 1591 حيث أشار إلى انهيار المعايير الناظمة للسلوك الاجتماعي، وغرق هذه القيم والقواعد الناظمة في بحر الرغبات الباحثة عن الإشباع الذاتي بأي ثمن، وبالتالي دلت المعيارية على حال وعي الفرد بأن ما كان يعده خطأً أصبح صوابًا، وبأن مختلف أشكال السلوك التي كانت مرفوضةً أصبحت مقبولةً بهدف تحقيق أي هدف كان، وغالبًا ما يتم ربط اللامعيارية بحال اغتراب الفرد عن قيم مجتمعه، وعاداته وتقاليده. وعدم ثقته بالرائج والمتعارف عليه.

4 - **العزلة الاجتماعية:** وفيها يشعر الفرد بالوحدة وعدم الأمان، في علاقاته مع غيره، وغالبًا ما يتم ربط فكرة العزلة عن المجتمع بإحساس المرء بعدم التكيف مع هذا المجتمع. وعدم أهمية مقاييس التمجيد فيه.

5 - **الاغتراب عن الذات:** يرى فيه الفرد حياته تسير بلا هدف، وكأنه تابع متغير يستجيب لما تفرضه عليه الحياة دون إحداث أي تغيير في الذات، وفي الحديث عن الذات ميز (فروم) بين نوعين من الذات هما: (الذات الأصلية) التي تتّسم بالحب والإحساس، وتحقق وجودها الإنساني المتكامل، و(الذات الزائفة) التي تفتقر لكل جميل وفعّال.

وتبين لنا أن ظاهرة الاغتراب تصب في اهتمام الكثير من التخصصات والفروع العلمية، وهذا ما دفع بالأدباء والروائيين إلى تناولها في أعمالهم ليس بقالبها العلمي أو الفلسفي، بل حاولوا تجسيدها ضمن شخصية بطولية تكون ضمن أعمالهم الروائية أو الشعرية، فتارة يجسدون الإنسان الذي يعيش في اغتراب عن عادات مجتمعه وتقاليده وثقافته، وتارة تناولوا المغترب عن النظام الاقتصادي للمجتمع، فما أنواع الاغتراب؟ وكيف يمكن لها أن تتجسد؟ وما الدوافع وراء تشكّلها؟ وما الفوارق التي تكمن وراء هذه الأنواع؟

أنواع الاغتراب:

1 - **الاغتراب الثقافي:** وحقيقة كلمة ثقافة تعني تاريخ أمة من الأمم وحاضرها ومستقبلها، بجانبه الروحاني والمعنوي وليس المادي مثل العمران والتكنولوجيا، فثقافة أمة تعني هويتها العلمية والتاريخية والأدبية، ومنظومتها الأخلاقية بما تحتويه من مبادئ وقواعد ومعايير، وبناء على هذا نلحظ اختلافًا ثقافيًّا بين المجتمعات، وذلك بما يتوافق مع المنظومة الفكرية والإيديولوجية لكل مجتمع، وبالعودة إلى الاغتراب الثقافي سنتناول انتشار هذه الظاهرة في المجتمعات العربية، نتيجة لما شاهده المفكرون من حالات الصراع بين الماضي والحاضر بسبب انشطارات بين قيم الثقافة التقليدية وقيم الثقافة المعاصرة، وتعود هذه الأزمة إلى عدم قدرة الثقافة العربية على احتواء ما تأتي به الثورات العلمية والتكنولوجية؛ مما يؤثر سلبًا على بينة الشخصية العربية ويؤدي إلى اغترابها، وقد ميّز المفكرون بين نوعين من الاغتراب الثقافي فيما يخص الماضي والحاضر وهما: (فئة تتعلق بالماضي) وبالثقافة العربية الكلاسيكية، وتعد ما قدمه الأولون هو الصحيح فقط دون إعطاء اعتبار لمعطيات الواقع الحديث، وفئة (انتقائية) تعايش معطيات الواقع الغربي دون دراية أو تمحيص، وفي كلا الحالين

لابد من الشعور بالاغتراب الثقافي، فالأولى غارقة في الماضي، والثانية غارقة في التبعية للآخر، حتى نصل إلى الحال التي عبر عنها زكي نجيب محمود بقوله: «يصبح الفرد إما خاليًا من الأسس الأصيلة لثقافته العربية مقلدًا عناصر متناثرة من ثقافات مختلفة، أو يملأ نفسه بثقافة مجتمعه بحيث يسد دونها أبواب العصر وفي كلا الحالين فهي صور تعبر عن أفراد غير قادرين على الاندماج والتفاعل مع المجتمع»، فكيف يمكن المحافظة على هويتنا دون الدخول في دوامة الانغلاق على الذات؟ وكيف يمكن اكتساب ثقافات دون الوقوع في خطأ التبعية أو التقليد؟ ونذكر أخيرًا بقول فؤاد زكريا: «بأن أسباب التخلف الفكري في الوطن العربي مرده إلى العلاقة بين الماضي والحاضر؛ إذ تقوم هذه العلاقة على وضع التاريخ والماضي في مقدمة الحاضر وكأنه منافس له، لا بوصفه مندرجًا معه، وهذا يساهم في عدم القيام بانطلاقة فكرية جديدة، وحال من التمزق والاغتراب الثقافي والفكري في عالمنا العربي».

2 - **الاغتراب النفسي:** يشير هذا المفهوم إلى النمو المشوّه للشخصية الإنسانية؛ حيث تفقد فيه الشخصية مقومات الإحساس بالوجود والديمومة، ويتناول مفهوم الاغتراب في الشخصية الشعور بعدم الثقة والقلق، وغياب الإحساس بالتكامل الداخلي للشخصية، وضعف أحاسيس الانتماء والهوية والأمن، وبذلك تكون حال الاغتراب عن الذات صور ازدواجية مرضية.

3 - **الاغتراب الاقتصادي:** إن حياة الإنسان ضمن بيئته الاجتماعية تعكس حالًا اجتماعيّةً فتؤثر فيه تأثيرًا كبيرًا (إيجابًا أو سلبًا)، وأكدت الدراسات الحديثة ما للتكنولوجيا من تأثير على هذه العلاقة، فيما يشدد المفكرون على أن ضعف العلاقة بين العاملين في مجال معين، وبينهم وبين إدارتهم تفضي إلى ضعف التماسك في بيئة العمل وإلى إحساس الفرد بتحوله من كائن حي له مشاعر وعواطف إلى شيء يتم

تبادله مثل السلع التجارية؛ كل هذا كفيل بولادة شعور بالاغتراب الاقتصادي، وعصر التكنولوجيا يخفف من نسب الابتكار الإنساني مع تراجع في مستوى العلاقات الاجتماعية في هذه المجتمعات.ليسود فيها الخمول بين العامل والإدارة وينتشر الشعور بعدم الرضا الوظيفي.

وفي هذا النوع من الاغتراب يغدو الإنسان وسيلةً للمصالح الاقتصادية، وليس غايةً كما يجب، وفي هذه الحال أيضا تصبح الآلات والجمادات فوق الإنسان.

4 - **الاغتراب السياسي:** وهو من أكثر المظاهر الاغترابية في المجتمعات المعاصرة، وتبدو مظاهره في أمور عدة مثل:

- عدم قدرة الإنسان في المشاركة في الفعل السياسي واتخاذ القرارات المهمة والانتخابات السياسية.

- افتقاد السوك السياسي لأي معايير أو قواعد.

● أوضح أحد الباحثين مكونات ظاهرة الاغتراب السياسي بالآتي:

سلوك التبلد، وعدم التصويت في الانتخابات، وعدم الوعي بالسلطة، والعجز السياسي، وفقد المعنى السياسي، والعزلة السياسية، وانعدام المعيار السياسي الناظم، واللامبالاة السياسية. ويأتي التمرّد عند عجز الناس عن المشاركة في السياسة، وذلك لضعف الانتماء أو العجز عنه.

هناك من يقول: (إن القرن السابع عشر عصر الرياضيات، والقرن الثامن عشر عصر العلوم الفلسفية، والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء، والقرن العشرون عصر الخوف، وأما القرن الواحد والعشرون فهو عصر طمس الملامح الإنسانية واضطراب منظومات القيم مما يجعله عصر الاغتراب الفكري والاجتماعي وغيره).

نماذج من الاغتراب السياسي:

الشاعر أحمد مطر: استوعب أحمد مطر أبعاد المشكلة السياسية في الوطن العربي من خلال تجاربه الخاصة ومعاناته من قمع الحريات والقهر والظلم؛ لذا انطلق بقلمه يرسم الصورة البشعة والقبيحة للحكام العرب كونهم أداة الاستعمار في قمعهم لشعوبهم وسلب إراداتهم في الحياة نحو التحرر والاستقلال، وكل ذلك خلق حالًا من الاغتراب، وشكّل عنده وعند الشعراء الآخرين إحساسًا بالموت والانعزال عن الحياة حتى تمنى الموت بقوله:

الناس ثلاثة أموات

في أوطاني

والميت معناه قتيل

قسم يقتله أصحاب الفيل

والثاني تقتله إسرائيل

والثالث تقتله عربائيل

وهي بلاد

تمتد من الكعبة حتى النيل

والله اشتقنا للموت بلا تنكيل

والله اشتقنا

واشتقنا

ثم اشتقنا

أنقذنا يا عزرائيل

فالموت الطبيعي أصبح أمنيةً برأي الشاعر وخلاصًا؛ حيث كرر الفعل (اشتقنا) أربع مرات مع القسم في الأولى للدلالة على تأكيد الشوق العارم الذي يضطرم في نفسه نحو الخلاص.

وهو يصور أيضًا تصويرًا دراميًّا الحرية المسلوبة حتى لحظة موته وتشييعه نحو المقبرة بقوله:

حينَ أموتْ

وتقومُ بتأبيني السُّلطةْ

ويشيِّعُ جثماني الشرطةْ

لا تَحْسَبْ أنَّ الطاغوت

قد كرَّمني

بل حاصرني بالجَبَروتْ

وتبعني حتى آخرِ نقطةْ

كي لا أشعُرَ أني حُرٌّ

حتى وأنا في التابوتْ!!

ويتعمق الشعور بالاغتراب أكثر عندما يقترن بالمطاردة إذ تمثل قلقًا مستمرًّا واضطرابًا يوجد وهمًا برقيب أو مطارد وتزداد قوة هذا الوهم كلما ازداد الواقع سوءًا وذلك في قوله:

صُدفَةً شاهدتُني

في رحلتي منّي إِلَيْ.

مُسرِعًا قبّلتُ عينيَّ

وصافحتُ يَدَيْ

قُلتُ لي: عفوًا...فلا وقتَ لَدَيْ.

أنَا مضْطَرٌ لأن أتْرُكَني،

باللهِ

سلِّمْ لي عَلَيْ!

وقد استعمل: (صدفةً، ومسرعًا، ولا وقت) ووظّفها في حواره الخاطف ليعبر عن فقدان الإحساس بالذات أمام الخوف الذي يسحق الشاعر ويدفعه إلى الهرب، ويبدو أنه أراد تفجير جبل من الصور المتداعية التي يبدع الشاعر في استثارتها حين يقول: «الدهشة أول ما يدفعني إلى تعبئة الومضة في كبسولة صغيرة شديدة الانفجار؛ حيث أعمل أولا على تركيز فكرتها وكلماتها»، ونجد هذا المعنى في قصيدته (الموجز):

ليس في الناس أمام
ليس للناس أمان
نصفهم يعمل شرطيا لدى الحاكم
والنصف مدان

وفي قصيدة (النفاق) يرسم لنا مظهرا آخر للاغتراب وهو صورة (المنافق) الذي يمتثل للأنظمة الحاكمة في كل شيء، وذلك في قوله:

نَافِقْ
وَنَافِقْ
ثمَّ نَافِقْ، ثمَّ نَافِقْ
لا يَسْلَمُ الجَسَدُ النَّحِيلُ مِنَ الأَذَى
إنْ لَمْ تُنَافِقْ
نَافِقْ
فَمَاذَا في النِّفَاقِ
إذَا كَذَبْتَ وَأَنْتَ صَادِقْ؟
نَافِقْ
فَإنَّ الجَهْلَ أَنْ تَهْوِي
لِيَرْقَى فَوْقَ جُثَّتِكَ الْمُنَافِقْ

لَكَ مَبْدَأٌ؟ لا تَبْتَئِسْ
كُنْ ثَابِتًا
لَكِنْ... بِمُخْتَلَفِ الْمَنَاطِقْ
وَاسْبِقْ سِوَاكَ بِكُلِّ سَابِقَةٍ
فَإِنَّ الحُكْمَ مَحْجُوزٌ
لأَرْبَابِ السَّوَابِقْ

☆☆☆☆

هَذِي مَقَالَةُ خَائِفٍ
مُتَمَلِّقٍ، مُتَسَلِّقٍ
وَمَقَالَتِي: أَنَا لَنْ أُنَافِقْ
حَتَّى وَلَوْ وَضَعُوا بِكَفَّيَّ
الْمَغَارِبَ وَالْمَشَارِقْ
يَا دَافِنِينَ رُؤُوسَكُمْ مِثْلَ النَّعَامِ
تَنَعَّمُوا
وَتَنَقَّلُوا بَيْنَ الْمَبَادِئِ كَاللَّقَالِقْ
وَدَعُوا الْبُطُولَةَ لِي أَنَا
حَيْثُ البُطُولةُ بَاطِلٌ
وَالحَقُّ زَاهِقْ!
هَذَا أَنَا
أُجْرِي مَعَ الْمَوْتِ السِّبَاقَ
وَإِنَّنِي أَدْرِي بِأَنَّ الْمَوْتَ سَابِقْ
لَكِنَّمَا سَيَظَلُّ رَأْسِي عَالِيًا أَبَدًا
وَحَسْبِي أَنَّنِي في الخَفْضِ شَاهِقْ!

فَإذَا انْتَهَى الشَّوْطُ الأَخِيرُ
وَصَفَّقَ الجَمْعُ الْمُنَافِقْ
سَيَظَلُّ نَعْلِي عَالِيًا
فَوْقَ الرُّؤُوسِ
إذَا عَلاَ رَأْسِي
عَلَى عُقَدِ الْمَشَانِقْ!

ويسخر من الشعراء الذين يمجدون السلاطين بشعرهم مقابل حفنة من المال والنياشين الزائفة، بقوله:

شاعرُ السُّلطة ألقى طَبقهْ
ثُمَّ غَطَّ المِلعقهْ
وَسْطَ قِدْرِ الزندَقهْ
ومضى يُعربُ عنْ إعجابهِ بالمَرَقَهْ!
وأنا ألقيتُ في قِنّينةِ الحِبرِ يَراعي
وتناولتُ التياعي
فوقَ صحنِ الورقهْ
شاعرُ السُّلطةِ حَلّى بالنياشينِ
... وحَلّيْتُ بِحبلِ المِشنقَهْ!!

خامسا: المدينة في الشعر العربي المعاصر

اقترن شعرنا المعاصر بالمدينة؛ حيث غدت ملفوظا شعريا بامتياز، يخلع عليه الشاعر زخمًا خاصًّا، ويعيد صياغته وبناءه من جديد في رؤيته ورؤياه الشعريتين؛ لذلك لم تعد المدينة في الشعر العربي المعاصر موقعًا جغرافيًّا وطبوغرافيًّا بقدر ما أضحت إيحاءً للخير والجمال، أو إيحاءً للبؤس والاغتراب، كما قد تصير رمزًا للألم والضياع، فغابت أبعادها الهندسية المادية، وتحوّلت إلى طاقة استعارية رمزية، تمد الشاعر بالإلهام، بل وتطهره من الواقع وإحباطاته، وتتجاوز المعيشي واليومي إلى الدلالة التعددية في التأويلات الممكنة لها، وهي بذلك تَهَبُ الشاعر إمكانية التفاعل مع الناس والمكان؛ لذلك قد تصبح عند أحدهم امرأة فاتنة يتغزل بها، أو تصبح غولًا يهدد حياته ويمارس عليه أنواع القسوة كلها.

والقارئ المتأمل لدواوين شعرائنا العرب المعاصرين يلقى انغماسهم في (ثيمة) المدينة، ولعل ذلك راجع لسببين هما:

تأثرهم بالشعراء الغربيين الناقمين على معالم الحضارة المعاصرة، نظرا لما أتت به من تمزق في نفس الإنسان، ومن برود في العلاقات بين الناس (التشييء).

واقع تجربة كل واحد من الشعراء العرب أنفسهم، ولاسيما وأن المدينة العربية حاليًّا شهدت تحولات سريعة ومستمرة، وهو ما يدعو الشاعر إلى الكشف عن جوانبها، والتعبير عن أبعادها، ومن هنا ستتعدد صورة المدينة في الشعر المعاصر، وتتردد أسماؤها في نصوص الشعراء، ويمكن أن نستخلص من ذلك صورتين أساسيتين للمدينة في أشعارهم:

صنف من الشعراء يكتب معاناته من حياة المدينة، ويعبر عن مشاعر غربته واغترابه وشعوره بالوحدة والضياع، ولعل من هؤلاء: صلاح عبدالصبور الذي يقول من قصيدة (أغنية القاهرة):

لقاك يا مدينتي، حجي ومبكايا
لقاك يا مدينتى، أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورَكِ يا مدينتي عرفت أنني غُللْتُ
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدتها
خُضرةُ أيامي
وأن ما قُدر لي يا جرحي النامي
لقاكِ كلما اغتربتُ عنكِ
بروحيَ الظامي
وأن يكون ما وَهبتِ أو قَدرْتِ للفؤادِ من عذابْ
ينبوعَ إلهامي
وأن أذوبَ آخرَ الزمان فيكِ
وأن يضمّ النيلُ والجزائرُ التي تشقّه
والزيتُ والأوشابُ والحجرْ
عظاميَ المفتتة
على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلمُّ شملها تابوتيَ المنحوتُ من جميزِ مصرْ
لقاكِ يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطًا ثقيلا
كأنه الشهوةُ والرهبةُ والجوعُ
لقاكِ يا مدينتي ينفضني
لقاك يا مدينتي دموعْ

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يَشْرُقُ بالبكاءْ

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناهُ

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامحْ

لأن صوتَهُ الحبيسَ لا يقولُ غير كلمتين...

إذا أراد أن يصرخ

أهواكِ رغم أنني أُنكرت في رحابك

وأن طيري الأليف طارَ عني

وأنني أعود، لا مأوى، ولا مُلتجأ

أعود كي أشرد في أبوابك

أعود كي أشرب من عذابك

فبالرغم من كون هذه المدينة بكل سوءاتها مدعاةً لنقمة الشاعر، فخيوط ودّه ما زالت مربوطةً بها، وكذلك عبدالمعطي حجازي الذي يقول:

إليك حيث أنت

إليك في مدينة، مجهولة السبيل

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموتى، إليك حيث أنت

أولى رسائلي

وإنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد!

لأنها سترتمي أمام هذه المدينة

بغير ردّ

يا غارقا في الصمت، يا مكفّنا به الأبد

لن تستطيع أن ترد

فاقرأ رسالتي ولا ترد

وإن أهاجت شوقك القديم للكلام

هب لي لقاء في المنام

في المقطع الثاني نراه، أي حجازي، يحدثنا عن صورة أبيه التي علقت بذاكرته... هنا استرجاع لتلك الذكريات. فما تلك الانطباعات التي علقت في ذاكرة الصبي حجازي؟ وهو يقول عن ذلك:

أبي...

وكان أن ذهبت، دون أن أودعك

حملتَ لحظة الفراق كلها معك

حملت آلام النهاية، احتبست أدمعك

أخفيت موجعك

فوجهك الحمول، كان آخر الذي حملتُه معي

يوم افترقنا، لا يزال مضجعي

يراك، حينما أراك، بسمة على الظلام

تنير لي مسالك الأيام

وتفرش الطريق بالسلام، بالسلام!

لنرى كيف يصف لنا شاعرنا ظلمته تلك. ها هو ذا يقول في المقطع الثالث:

أبي...

وكان أن عبرتُ في الصبا البحور

رسوتُ في مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد، ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقةٍ فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائما على سفر!

ترى ماذا سيفعل حجازي وهو يتجول في هذه المدينة بعدما يئس من وجود حديقته المرتقبة... فها هو ذا يذكر تفاصيل ذلك التجوال في قوله:

مضيت صامتا موزّع النظر

رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويل

حتى إذا صاروا رمادا في نهايته،

نما سواهم في بدايته

وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد

كأن من مات قضى ولم يلد

ومن أتى، أتى بغير أب

فجعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهار

وفي المساء... قارب الظلام بين خطونا

رأيتهم. واروا وراء الليل موتاهم

وانهمرت دموعهم، وأخضل مبكاهم

وامتدت الأيدي، وأجهش الطريق بالبكاء

قلت لهم... يا أصدقاء!

فما رسالة هذا الذي جال في صباه بحورًا ومدادًا، وكل بلاد الله ليعثر على مدينته الضائعة ولكنه وجد على غير ما يحلم... وذلك في قوله:

عبرت في الصبا البحور

حملت كأس عمري الصغير فارغا

لمن يصب فيه قطرتي سرورُ

بدور طردت مرة، وقيل لي تفضل مرتين

مر الزمان... كل ليلة سنة

لم أغف فيها غير ساعة. وغفوة الغريب لا تطول

وفي السهاد يرحل الخيال يعرف الكثير

زماننا بخيل!

أوّاه! نحن لا نريد غير أن نظل

نريد ما يقيم ساقنا لنشهد الحياة

ونعبر البحور خلف حلمنا الضئيل

ونعرف الغربة في الصبا، والخوف أن نجوع

في الصباح

لكنما زماننا بخيل!

يبخل حتى بالوداع، حينما يفّرق الطريق بين

صاحبين

مات أبي يا أصدقاء!

الغرباء ودّعوه، بينما أنا هنا،

لمحتهم في الضفة الأخرى ظلالا، في غروب

الشمس تنحني،

على القبور، ما وجدت زورقا يقلني،

لم أستطع وداعه قي يومه الأخير

وماذا فعل الشاعر ليقدم اعتذاراته لذلك الأب الجبار الرحيم في آن واحد. يقول:

أبي...

أقول يا أبي عذرا

وقعت في هوى بنيّةٍ هنا
وأنت كم حذرتني من نسوة المدن
لكنني رأيتها كأنها أنا
فقيرة، حزينة، مات أبوها يا أبي
وتقرأ الشعرا!
أحببتها، لكن طريقها طويل
وكل أحبابي طريقهم طويل
زماننا بخيل
والله كم أوحشتني...
سنة
مضت عليّ دون أن أراك
وسوف تنقضي سنة،
أخرى، وتنقضي سنين،
ولا أراك
وربما أنساك[٥]!

☆☆☆☆

رسالتي إليك يا أبي حزينة
في البدء والختام
فإن أهاجت شوقك القديم للكلام
هب لي لقاء في المنام!

صنف آخر من الشعراء تنقطع وشائجهم بالحياة في المدينة؛ مما يدفعهم للتعبير عن الموت والانعتاق من سجنها، يقول بدر شاكر السياب:

وتلتفّ حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة
حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة
دروب تقول الأساطير عنها
على موقد نام ما عاد منها
ولا عاد من ضفة الموت سار
كأن الصدى والسكينة
جناحا أبي الهول فيها جناحان من ضخرة في ثراها دفينة
ومن يرجع الله يوما إليها
وفي الليل فردوسها المستعاد
إذا عرّش الصخر فيها غصونه
ورصّ المصابيح تفاح نار
ومد الحوانيت أوراق تينه
فمن يشعل الحبّ في كل در وفي كلّ مقهى وفي كل دار
من يرجع المخلب الآدميّ يدا يمسح الطفل فيها جبينه
وتخضل من لمسها من ألوهية القلب فيها عروق الحجار
وبين الضّحى وانتصاف النهار
إذا سبّحت باسم ربّ المدينة
بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوبا صغار
رحى معدن في أكفّ التجار
لها ما لأسماك جيكور من لمعة واسمها من معان كثار
فمن يسمع الروح؟ من يبسط الظل في لافح من هجير النضار

ومن يهتدي في بحار الجليد إليها فلا يستبيح السفينة
وجيكور من غلق الدور فيها وجاء ابنها يطرق
الباب دونه
ومن حول الدرب عنها فمن حيث دار اشرأبت إليه المدينة
وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة
يمدّ الكرى لي طريقا إليها
من القلب يمتدّ عبر الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينة
وقد نام في بابل الراقصون
ونام الحديد الذي يشحذونه
وغشى على أعين الخازنين لهاث النّضار الذي يحرسونه
حصاد المجاعات في جنتيها
رحى من لظى مر دربي عليها
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة
شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى
وفي كل مستشفيات المجانين
في كل مبغى لعشتار
يطلعن أزهارهن الهجينة
مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار
وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار
دمي ذلك الماء هل تشربونه
ولحمي هو الخبز لو تأكلونه

وتموز تبكيه لاة الحزينة

ترفع بالنواح صوتها مع السّحر

وجيكور خضراء

مسّ الأصيل

ذرى النخل فيها

بشمس حزينة

ودربي إليها كومض البروق

بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة

وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق

وجيكور من دونها قام سور

وبوابه

واحتوتها سكينة

فمن يخترق السور من يفتح الباب يدمي على كل قفل يمينه

وجيكور من دونها قام السور

وبوابه

واحتوتها سكينة

السيّاب في هذه القصيدة يختنق في المدينة، وكأنها اليد التي تضغط على أنفاسه لترديه.

ميزات ثيمة المدينة:

تميزت ثيمة المدينة في الشعر العربي المعاصر بجملة من سمات يمكن إجمالها بالآتي:

– إن تداولها تعبير عن الإيقاع الشعري للحياة فيها، وبالتالي تعكس تجربة الشاعر.

– إن تناولها في شعرنا مرتبط بالقلق الوجودي وبانهيار الأحلام والاغتراب.

– هيمنة ثيمة الرحيل والسفر لتحقيق التوازن النسبي للشاعر؛ لأن المدينة تفجر لديه أحزانًا معيشيّةً وتاريخيّةً وفلسفيّةً.

– توظيف معجم شعري يسعف الشاعر في التعبير لإدراك أبعادها.

– صياغة معالم جديدة للمدينة، كما يحلم بها الشاعر لتكون بديلة عن مدينته المترهلة، والمستدعية لكل معالم الفقدان والاغتراب.

وهكذا أبدع شعراؤنا العرب المعاصرون مدنهم بالطريقة الشعرية، وهم يمتلكون وعيًا متزايدًا للمكان؛ لذلك اختلفت رؤاهم الشعرية بصدد تجربتهم في المدينة.

إن المدينة الشعرية ليست هي المدينة الواقعية، فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله، وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريًّا من مدينة حافلة بالحياة في الواقع، وعلى النقيض قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في الواقع. وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي نعرفها في الرؤية الشعرية التي يقدمها الشعراء لتلك المدن.

يغطي موقف الشاعر العربي المعاصر من المدينة مساحةً واسعةً في مجال رؤيته؛ مما يبلغ بهذا الموقف أحيانا حد التناقض؛ ففي جانب تقف المدينة الطاهرة النقية المعشوقة التي تكاد تكون مبرأةً من العيوب، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة القاسية المشوهة. ومن خلال هذين الموقفين المتباعدين إلى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملًا يومئ في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها.

وقد ينتهي موقف الشاعر من المدينة بالقبول أو بالرفض، ولكن العبرة هنا ليست في النتيجة، وإنما هي في الأسلوب الذي أفضى إلى هذه النتيجة، ففرق جوهري بين أن تصف الموضوع (المدينة) من خارجه، وبين أن تصفه من داخله.

(بالعيش فيها)، وهكذا يفتح الشعر الحر فصلًا جديدًا في موضوع (شعر المدينة) في الأدب العربي المعاصر.

ويعد أحمد عبدالمعطي حجازي من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة، وديوانه الأول (مدينة بلا قلب) في عنوانه على الأقل هو نص في الموضوع، وقد احتلت المدينة لديه مكانها في فترة مبكرة من وعيه الشعري، فخرج بذلك في تلك المرحلة المبكرة من القرية إلى المدينة، أو لنقل من البراءة إلى التجريب، أو من اللاوعي إلى الوعي، أو من الوهم إلى انقشاع الوهم.

وهو في ديوانه يمثل القروي الساذج خارج الحدود، أو هو ذلك التائه المضيّع خارج البيئة، أو هو الغريب المنبوذ في هذه الحاضرة الكبيرة، فكيف فحص الشاعر بيئته الجديدة؟ وكيف قارن بينها وبين البيئة التي خلفها وراءه؟ وكيف جرب الحياة والناس في هذه البيئة الجديدة؟ وكيف صاغ كل ذلك في قصائد شعرية لها كيان عضوي، ولها صور مجازية، ولها إيقاع موسيقي؟

كان ينتقل من بيئة مؤنسة إلى بيئة موحشة، ويخط الشعور المتصل بين الوداع القديم في القرية والبحث عن رفيق دون جدوى فيها، وفي قيام الحواجز في الواقع الجديد وانعدامها في الواقع الذي خلفه وراءه، وفي امتداد الطرق وشحوبها، وفي الإحساس بالوحشة والتوحد، وأخيرًا في عودة منظر الوداع ليقوم بمهمة تركيز الإحساس بالفقر من جديد بقوله:

على المرآة بعض غبار
وفوق المخدع البالي، روائح نوم
ومصباح... صغير النار
وكلّ ملامح الغرفة
كما كانت، مساء القبلة الأولى

وحتّى الثوب، حتّى الثوب
وكنت بحافّة المخدع
تردّين انبثاقة نهدك المترع
وراء الثوب
وكنت ترين في عيني حديثا... كان مجهولا
وتبتسمين في طيبة
وكان وداع،
جمعت اللّيل في سمتي،
ولفّقت الوجوم الرحب في صمتي،
وفي صوتي،
وقلت: وداع!
وأقسم، لم أكن صادق
وكان خداع
ولكنّي قرأت رواية عن شاعر عاشق
أذلّته عشيقته، فقال... وداع!
ولكن أنت صدقت
وجاء مساء
وكنت على الطريق الملتوي أمشي
وقريتنا... بحضن المغرب الشفقي،
رؤى أفق
مخادعُ ثرّةُ التلوينِ والنقشِ
تنام على مشارفها ظلال نخيل
ومئذنة... تلوّي ظلّها في صفحة الترعه

رؤى مسحورة تمشي
وكنت أرى عناق الزهر للزهر
وأسمع غمغمات الطير للطير
وأصوات البهائم تختفي في مدخل القرية
وفي أَنفي روائحُ خِصْب،
عبيرُ عناق،
ورغبة كائنين اثنين أن يلدا
ونازعني إليك حنين
وناداني إلى عشّك،
إلى عشّي،
طريق ضمّ أقدامي ثلاث سنين
ومصباح ينوّر بابك المغلق
وصفصافه
على شبّاكك الحرّان هفهافه
ولكنّي ذكرت حكاية الأمس،
سمعت الريح يجهشّ في ذرى الصفصاف،
يقول... وداع!
ملاكي! طيري الغائب!
حزمت متاعي الخاوي إلى اللّقمة
وفت سنيني العشرين في دربك
حنّ عليّ ملّاح، وقال... أركب!
فألقيت المتاع، ونمت في المركب
وسبعة أبحر بيني وبين الدار

أواجه ليلي القاسي بلا حبّ،
وأحسد من لهم أحباب،
أمضي... في فراغ، بارد، مهجور
غريب في بلاد تأكل الغرباء
ذات مساء،
وعمر وداعنا عامان،
طرقت نوادي الأصحاب، لم أعثر على صاحب!
عدت... تدعني الأبواب، والبوّاب، والحاجب!
يدحرجني امتداد طريق
طريق مقفر شاحب،
لآخر مقفر شاحب،
تقوم على يديه قصور
وكان الحائط العملاق يسحقني،
ويخنقني
وفي عيني... سؤال طاف يستجدي
خيال صديق،
تراب صديق
يصرخ... إنّني وحدي
ويا مصباح! مثلك ساهر وحدي
وبعت صديقتي... بوداع!
ملاكي! طيري الغائب
تعالي... قد نجوع هنا،
ولكنّا هنا اثنان

ونعرى في الشتاء هنا،

ولكنّا هنا اثنان

تعالي يا طعام العمر

ودفء العمر

تعايل لي!

وفي قصيدته: (الطريق إلى السيدة) تتشكل تجربته في المدينة على نحو واضح، وتأخذ فيه الجمل الشعرية القصيرة مكانًا بارزًا مصورًا نوعًا من المشاعر المكثفة، ودافع بالمواجهة بين الشاعر والمدينة إلى مستوى جديد:

يا عمّ...

من أين الطريق؟

أين طريق «السيّدة «؟

- أيمن قليلا، ثمّ أيسر يا بنيّ

قال... ولم ينظر إليّ!

☆☆☆☆

وسرت يا ليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

أجرّ ساقي المجهدة،

للسيّدة

بلا نقود، جائع حتّى العياء،

بلا رفيق

كأنّني طفل رمته خاطئة

فلم يعره العابرون في الطريق،

حتّى الرثاء

☆☆☆☆

إلى رفاق السيّدة

أجرّ ساقي المجهدة

والنور حولي في فرح

قوس قزح

وأحرف مكتوبة من الضياء

«حارة الجلاء»

وبعض ريح هيّن، بدء خريف

تزيح عقصة مغيّمة،

مهمومة

على كتف

من العقيق والصدف

تهفهف الثوب الشفيف

وفارس شدّ قواما فارغا، كالمنتصر

ذراعه، يرتاح في ذراع أنثى، كالقمر

وفي ذراعي سلّة، فيها ثياب

☆☆☆☆

والناس يمضون سراعا،

لا يحلفون،

أشباحهم تمضي تباعا،

لا يتظرون

حتّى إذا مرّ الترام،

بين الزحام،

لا يفزعون

لكنّني أخشى الترام

كلّ غريب ههنا يخشى الترام

وأقبلت سيّارة مجنّحة

كأنّها صدر القدر

تقلّ ناسا يضحكون في صفاء

أسنانهم بيضاء في لون الضياء

رؤوسهم مرنّحة

وجوههم مجلوّة مثل الزهر

كانت بعيدا، ثمّ مرّت، واختفت

لعلّها الآن أمام السيّدة

ولم أزل أجرّ ساقي المجهدة

☆☆☆☆

والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم... هذا الكئيب

لعلّه مثلي غريب

أليس مثلي غريب

أليس يعرف الكلام؟

يقول لي... حتّى... سلام!

يا للصديق!

يكاد يلعن الطريق!

ما وجهته؟

ما قصّته؟

لو كان في جيبي نقود!

لا. لن أعود

لا لن أعود ثانيا بلا نقود

يا قاهرة!

أيا قبابا متخمات قاعدة

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة

أجرّ ساقي المجهدة

للسيّدة!

للسيّدة!

وفي قصيدته: (إلى اللقاء) يقف الشاعر والمدينة وجها لوجه، فتبرز عناصر الضياع بملامحها الغليظة تحت الضوء الباهر، ولكن هذا الضياع المادي – الذي يخالطه شيء من الضياع الشعوري–يتحوّل في مجرى القصيدة إلى ضياع شعوري خالص:

يا أصدقاء!

لشدّ ما أخشى نهاية الطريق

وشدّ ما أخشى تحيّة المساء

«إلى اللّقاء»

أليمة «إلى اللّقاء» و«أصبحوا بخير!»

وكلّ ألفاظ الوداع مرّه

والموت مرّ

وكلّ شيء يسرق الإنسان من إنسان!

(2)

شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار

يجترّ في الظهيرة

ما شربته في الضحى من اللّهيب

يا ويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج، والبناء والسياج

غير المربّعات، والمثلّثات، والزجاج

يا ويله من ليلة فضاء

ويوم عطلته

خال من اللّقاء

يا ويله من لم يحب

كلّ الزمان حول قلبه شتاء!

(3)

يا أصدقاء!

يا أيّها الأحياء تحت حائط أصمّ

يا جدوة في اللّيل لم تنم

لشدّ ما أخشى نهاية الطريق

أودّ ألاّ ينتهي،

ولا يضيق

ويفرش الرؤى المخضّله السعيدة

أمامنا... في لا نهاية مديدة

كأفق قرية في لحظة الشروق

والأفق رحب في القرى حنون
وناعم وقرمزي يحضن البيوت
وتسبح الأشجار فيه كالهوادج المسافرة
يا ليتنا هناك!
نسير تحت صمته العميق
ونوره المضبّب الرقيق
جزيرة من الحياة
ينساب دفء زرعها على المياه
ولا تملّ سيرها... يا أصدقاء!

(4)

اللّيل في المدينة الكبيرة
عيد قصير
النور والأنعام والشباب
والسرعة الحمقاء والشراب
عيد قصير
شيئا... فشيئا... يسكت النغم
ويهدأ الرقص وتتعب القدم
وتكنس الرياح كلّ مائدة
فتسقط الزهور
وترفع الأحزان في أعماقنا رؤسها الصغيرة
وننثني إلى الطريق
صفّان من مسارج مضبّبة
كأنّها عندان قرية مخربة

تنام تحتها الظلال

وقد تمرّ مركبة

ترمي علينا بعض عطرها السجين

وساعة الميدان من بعيد

دقاتها ترثي المساء

وتلتوي أمامنا مفارق ثلاثة،

تمتدّ في بطن الظلام والسكون

وتهمسون:

إلى اللّقاء!»

☆☆☆☆

اللّيل وحده يهون

وداعه يهون فالنهار ذو عيون،

تجمّع العقد الذي انفرط

لكنّ دربنا طويل

وربّما جزناه أشهرا وأشهرا معا

لكنّنا يوما سنرفع الشراع

كلّ إلى سبيل

فطهّروا بالحبّ ساعة الوداع!

وإذا كانت مدينة أحمد عبدالمعطي حجازي هي مدينة الوحشة والتوحّد والضياع، فمدينة صلاح عبدالصبور هي مدينة (الحزن المقطّر)، والحزن في شعر عبدالصبور تجربة كبرى، ولكنه يتجلّى في رؤيته للمدينة أشجى ما يكون، ويواجه الإنسان البسيط حياة المدينة القاسية فتترتب في نفسه المرارة، ثم تطفو على السطح طابعة كل شيء

بطابع الحزن. ليس خافيًا ولا بعيدًا ذلك الحزن، فهو يواجهنا منذ أول وهلة، وبتلقائية شديدة. فهو يقول:

ياصاحبي إني حزين

طلع الصباح فما ابتسمت

ولم ينر وجهي الصباح

وأتى المساء

في غرفتي دلف المساء

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت...

والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت...

وبأن أياما تفوت...

وبأن مِرفَقَنَا وَهَن...

وبأن ريحا من عَفَن... مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

حزن تمدّد في المدينة...

كاللص في جوف السكينة...

كالأفعوان بلا فحيح...

الحزن قد قهر القلاع جميعها وسَبَى الكنوز...

وأقام حكاما طغاة...

الحزن قد سَمَل العيون...

الحزن قد عَقَدَ الجباه... ليقيم حكاما طغاة

يا تعسها من كلمة قد قالها يوما صديق، مغرى بتزويق الكلام:

«سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح»...

ورنا إليّ... ولم تكن بُشراه مما قد يُصدِّقه الحزين

يا صاحبي!

زَوِّق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق

أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحَدَر العميق

الحزن يفترش الطريق...

وليست مدينة عبدالوهاب البياتي مدينةً واحدةً، إنما هي مدن متعددة، ومن المعروف أن البياتي: (سندباد عصري)، والمدينة لديه ترتبط بالقلق الإنساني الوجودي، وبالأمل الضائع، وبالفقر الروحي والمادي، وبمراحل العمر الخاوية التي تنتقل ضائعة من جدب إلى جدب. ويرتبط تعدد المدن في شعر البياتي بتعدد صفاتها، ويتحقق هذا التعدّد في لوازم شعرية تبرز طبيعة الشاعر السندبادية المرتحلة أبدا. وهذا الارتحال يرتبط بدوره بنوع من الشعر ذي النزعة الدرامية التي تخلق توازنًا بين الشاعر بين المشاعر النامية والفعل الشعري النامي. والمدينة في هذا الشعر نقطة ارتكاز لهموم أبعد من كيانها المادي. بعضها يفجر أحزانًا تاريخيّةً، وبعضها يفجر أحزانًا فلسفيّةً، وكل ذلك يفضي إلى تفجير أحزان تجربة البياتي الأساسية وهي الناس والفقر. فهو يقول في قصيدته (إلى هند):

عيناك (مدريد) التي استعدنها

عيناك (قندهار)

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهو النار

غرقت فيهما، احترقت

دمر الإعصار

جزيرتي، وأغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية

في قصر جنية

عاشت على انتظار أغنية
وفارس ملثم يأتي مع الريح الشمالية
يدق في قيثارة الأبواق
يلقي سؤاله ولا ينتظر الجواب
ماذا على الماء كتبت أيها الإنسان؟
وما هو الشيء الذي يعيش إن كرهته؟
يموت إن أحببته، ويغمر العالم بالضباب
عيناك (أصفهان)
أوى إلى أبراجها الحمام
وبعث الخيام
بعندليب فمه الظمآن
موزعا ألحانه في ألحان
ومترعا قبة هذا الليل بالمدام
عيناك (بغداد) التي افتقدها في الصحو والأحلام
لو كنت هارون الرشيد لتنزهْتُ بها
موزعا على الجموع طيب الكلام
لكنني لست الخليفة الشهير أو مغني عصره الهمام
ولستُ بالخيام
وإنني بالرغم من فقري بهذا الزمن البخيل
وليل حزني المجدب الطويل
بكيت، يا حبيبتي، كثير
منحت أهلي الفقراء كلماتي
وتمزقت على الأشواق في الهجير

وفي ديوان (عيون الكلاب الميتة) يبدو البياتي نافضًا يديه من المدينة على نحو مأساوي يكاد يكون مطلقا. ترى المدينة في القصيدة عاريةً أي أنها عجزت حتى أن تستمر في تغطية سوأتها بقشرة من قشور الزيف، وهي إذ تتعرى تظهر حقيقتها بوصفها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر، وذلك في قوله:

وعندما تعرّت المدينة

رأيت في عيونها الحزينة

مباذل الساسة واللصوص والبيادق

رأيت في عيونها المشانق

تنصب والسجون والمحارق

والحزن والضياع والدخان

رأيت في عيونها الإنسان

يُلصق مثل طابع البريد

في أيما شيء

رأيت الدم والجريمة

وعلب الكبريت والقديد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة

ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة

عن قمر يموت

فوق جثث المنازل

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن

وقطع النقود والمداخن

مجللات بالحزن والسواد

رأيت في عيونها الحزينة
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة
وعندما غطا المساء عريها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء
تأوهت
وابتسمت رغم شحوب الداء
وأشرقت عيونها السود بالطيبة والصفاء

سادسا: الغموض في الشعر العربي المعاصر

الغموض ظاهرة ترقد في باطن الشعر والحداثة، وهي ظاهرة معقّدة تتداخل فيها المستويات الفلسفية والتاريخية والجمالية والفنية، والغموض سمة مميّزة للحداثة، بما هي معضلة تتأبّى على الحل، وانفتاح شامل على التعدّد والاحتمال واللبس.

الغموض قرين الغرابة الناتجة عن إغلاق العقل وتعطيل المنطق، وكسر قوانين الثبات الموضوعي، واختراق تخوم المألوف والمعلوم، والارتماء في أحضان المغامرة البكر، وعالم الانزياح الدائب في تأسيس بلاغة جديدة.

وباختصار فإن مصطلح الغموض واستنادًا إلى أكثر الذين درسوه من الغرب والعرب؛ يتحدد في خاصية الإيحاء، والتلبّس، والتعدّد الذي لا يفصح عن مكنونه مباشرة وبيسر، وهو الحد الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة، والدلالة التي تبقى على الرغم من كثافتها وصعوبتها قابلة للفهم والتواصل، ومن هنا يمكن التفريق بين الغموض والإبهام، فالإبهام صفة عرضية طارئة، أو هو الغموض بمعناه السلبي، والإشكالي المرضي، الذي ينغلق على كل فهم ممكن.

إن كثيرًا ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة كبيرة في التجاوب مع الشعر الجديد، وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة، ومن المؤكد بأن الشعر الجديد يمثل اتجاهًا جماليًّا يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض، وربما حاول الجادّون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم مع الاتجاه الجديد، وإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض فإن الشاعر عاد ليدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقتضي بها ضرورة أنه يقول الشعر، وهذا معناه أن نقبل الشعر الجديد رغم أنه غامض، بل بسبب أنه غامض.

تجابه القصيدة العربية المعاصرة مشكلات تقنيّةً وجماليّةً عديدة خلال عملية تكوّنها وتكاملها، ومن أهم هذه المشكلات وأبرزها ظاهرة الغموض التي تطغى على أعمال العديد من شعرائنا المعاصرين، وتتخذ في هذا الظرف بالذات أهمية كبيرة حيث يتصاعد النضال التحرري في الوطن العربي، وتطرح مسألة وضع الأدب في خدمة الجماهير ودفاعًا عن الحق والجمال والإنسانية.

من المعروف أن ظاهرة الغموض ليست جديدة في الشعر العالمي، فقد عرف الشعر الأوربي مثلا اتجاهات شعرية جديدة أسرفت في السير في هذا الطريق، ولاشك أن ذلك مرتبط بالظروف التاريخية التي نما فيها هذا الشعر الغربي وتكامل وعيه ووجدانه؛ ففي ظروف العقد الحضاري وتفاقم أزمة العصر الصناعي وتناقضاته الحادة فَقَدَ عدد كبير من الفنانين الرغبة في الارتباط بالعالم الخارجي وراحوا يتقوقعون داخل ذواتهم وعوالمهم الخاصة مسقطين من حسابهم مسألة تحقيق اتصال مع الجماهير، ويمكن القول بأن الاضطراب والانغلاق الذي ساد أعمال بعض الشعراء الغربيين يعكس الفوضى والاضطراب والتمزق الذي يجتاح الكيان العام للمجتمع الرأسمالي والتخبط في إدراك الوعي الراهن.

لقد تمكّن الشاعر الجديد من خلق أشكال فنية وتعبيرية ناضجة عبر تفاعله مع الحركة الدينامية للمجتمع العربي، مطورًا بذلك القصيدة العربية الجديدة مانحًا إياها أبعادًا وألوانًا جديدة لم تعرفها القصيدة الكلاسيكية، فقد انبثقت أشكال بنائية متقدمة، وبدأ الشاعر يهجر المباشرة والتقريرية ويعتمد الإيحاء والرمز والبناء بالصورة الشعرية عن طريق إيجاد معادلات موضوعية لانفعالاته وأفكاره وتجاربه، ولاشك أن عملية بناء القصيدة الجديدة من خلال الأشكال التعبيرية غير المباشرة كالتعبير بالصورة تعبيرا بنائيًّا، ونمو البناء الدرامي في القصيدة، وكثير من الملامح الملحمية كاللجوء إلى الرمز والأسطورة والخرافة وغيرها، كلها ذات قيمة ثورية كبيرة

تفتح الطريق أمام الشعر العربي الجديد، ليأخذ مكانته التي تليق به وقد تمكن الشاعر الجديد من تفهم العديد من الفنون والتقنيات المتطورة وتمثلها، وأعاد صياغتها وفق ما تستلزمه طبيعة التجربة الشعرية ذاتيًّا؛ فهو لم يعد يطفو فوق الواقع الخارجي، بل راح يغوص داخل الأعماق الداخلية للإنسان ليكشف طبيعة الصراعات الداخلية للنفس البشرية، وليعرف بمهارة كل مخزوناتها.

ومن النقاط المهمة التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند دراسة ظاهر الغموض قضية التأثير المباشر الذي يتركه الجو الفكري والسياسي السائد في بعض البلدان العربية؛ إذ يلجأ الشاعر إلى التلميح والإغراق في الإيحاء والتعقيد والغموض بوعي مقصود، إلا أن استمرار الشاعر المعاصر في معالجة تجاربه ضمن هذا الإطار والمستوى قد يترسخ ويترك بصماته على شعره حتى في حال زوال الجو المذكور... وفي تناولنا لمسألة الغموض لا ينبغي إهمال وضع الجمهور ومستواه الثقافي، فبسبب عصور القهر والاضطهاد الفكري والسياسي الذي عاشته الأمة العربية ظلت الجماهير تحت نير الجهل والتخلف والتأخر، إذ لم تتح لها خلال أجيال عديدة الظروف الملائمة لكي تتعرف إلى كنوز المعرفة البشرية وتواكب التطورات الفكرية العالمية.

الحق أن بعضنا يشكو من الغموض في الشعر العربي المعاصر، وبعضنا الآخر يراه مظهرا من مظاهر العمق والإبداع فيه؛ لكننا نفرق بين لونين من ألوان التعبير يجعلان القصيدة صعبة الفهم وهما: الإبهام والغموض.

إن البحث عن أسباب الغموض في الشعر المعاصر يستدعي النظر فيه على مستوى الفعل الإبداعي والتلقي ذاته، فالقصيدة التي لا يفهمها أحد ليست عملا فنيا؛ لأن مسؤولية الشاعر أن يوصل قصائده إلى الناس؛ لأنه بشر يتحدث إلى بشر، ويعمل جاهدًا ليعثر على أجود الألفاظ من أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين.

ويحدد (إليوت) صعوبة الشعر الجديد بأربعة أسباب، هي:

1 – أسباب شخصية يتعذّر معها على الشاعر أن يعبر عن نفسه دون غموض.

2 – دوافع الرغبة في التجديد.

3 – تخوف القارئ من صعوبة يتصور وجودها مقدما فيما سيقرأ من الشعر.

4 – صعوبة ترجع إلى ما يسقطه الشاعر من أشياء قد تعوّد أن يجدها في المألوف من قراءاته وهكذا يترك القارئ تائهًا يتلمس الضائع، ويكد الخاطر ليعثر على معنى ليس موجودًا في الشعر.

في الشعر الحر أصبحت ظاهرة الغموض من أهم ما يتّصف به هذا النمط من الشعر، وقد أدّى إلى خلق فجوة كبيرة بين الشعراء والقراء، وقد لخص أدونيس هذه الفجوة في كتابه (زمن الشعر) قائلا: «أنا أحب الغموض ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والأحاجي، فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء، وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموج متداخل كثيف بشفافية تعيش فيها وتعيش على القبض عليها تقودك في سيل من المشاعر والأحاسيس يستقل بنظامه الخاص، وتغمرك وحين تهمّ أن تحضنها تفلت من بين يديك كالموج».

ولمس الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) أكثر من جانب يتعلّق بلغة الشعر الحر، ولاحظ بأن لغة هذا الشعر في جملته قد تميّزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحديثة والرومانسية، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الروّاد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص، وأكثر من ذلك فإن كل قصيدة تكاد تتميّز بميزة التفرّد؛ ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود أو كل تجربة جزئية لهذا الوجود لغتها الخاصة، ويجعل من

الكلمة لا مجرد صوت له دلالة، بل حضور له كيانه وجسمه، ولا يستخدم الشاعر اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي تتعلمها أو بالدلالة التي نستعملها في حياتنا اليومية، ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون؛ ولأننا اعتدنا أن نتعامل مع اللغة في وضوح. أما الشاعر فيدرك إدراكا أبعد مدى ما نصنع، وهو لذلك لا يجد في لغتنا ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان.

ربما كان الغموض ليس مقصودًا لذاته وإنما جاء نتيجة لعوامل عدة أهمها أن الشاعر ينشد القارئ الذي يبذل في فهمه بعض ما بذله هو في الخلق والإبداع، ويريد القارئ الذي يتفرغ له، ويتعمّق في شعره ويتقمص معانيه، وهذا الغموض لا يصطنعه إنما هو ما يحمي به الشاعر نفسه من القارئ العادي الذي يؤثر الراحة والكسل والاستسلام، والخوف من القارئ الذي يفتح المذياع ويتصفح الكتاب معا، والشاعر يعمد إلى أن ينفر مثل هذا القارئ ويعمد إلى إبعاده إذ إنه يرى في مثل هذا القارئ خطرًا كبيرًا، والشاعر الجاد الذي يأنس أن له رسالة يسعى إلى إبلاغها يصون نفسه من العابثين، ويحرص ألا يقرَبَه سوى الجائبين مثله.

ومن أسباب الغموض في الشعر الحر اعتماد الشاعر على ثقافته العميقة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، واعتماده على الرمز والإيحاء يعود إلى الموقف الحضاري المعاصر الذي يعد نفسه الشاهد على مأساة العصر، والمعبر الأول عنها في عالم متشابك واسع يتجاذبه القلق والضياع والاغتراب.

لا يخفى على أحد أن لغة الأدب عامة – والشعر خاصة – هي لغة غامضة بطبيعتها؛ لأنها تعتمد على الإيماء والرمز، وعلى التلويح دون التصريح، فدلالاتها – بسبب من هذا – مكسوّة بثوب من الشفافية والسترة يوحي بها ولا يجليها، ويشير إليها ولكنه لا يمسك بها.

وينبع هذا الغموض في العادة من كون اللغة الأدبية – كما هو معروف ولا يخفى على أحد لغة مجازية تصويرية، في حين لا تحفل اللغة العادية بالمجاز والتخييل، فتبدو – من غير شك – أوضح وأظهر، وأقل حاجة إلى التأمل والغوص، والجهد والكد من لغة الأدب.

وإنه ليبدو لمن ابتلي بمتابعة الإبداع الأدبي الحديث – شعرًا ونثرًا – وكأن هنالك تسابقًا بين الكتّاب إلى تغميض الكلام، وطلسمة العبارة، وإبهام المعنى، وإلى الإغراب في اشتقاق الألفاظ والكلمات على نحو لا تسيغه قواعد اللغة العربية، ولا ذوقها الموسيقي الجميل، ولا ذوق الثقافة العربية عمومًا.

ويبدو واضحًا لكل متتبع أن كتّاب هذا الزمان –إلا صفوةً ما أندرها – لو خير أحدهم في أداء المعنى بين أسلوبين: أحدهما مستقيم واضح، والآخر ملتو غامض لاختار الثاني دون تردد.

إن الغموض – ما لم يؤد غرضًا فنيًّا صِرْفًا – هو صفة سلبية، وهو علامة قصور؛ بل هو من ملامح العجز والانحطاط والضعف في الكتابة. وإن الغموض الذي يستدعيه الفن هو ذلك الستر الشفاف الذي ينسجه عمق في الفكرة، أو طرافة في المعنى، أو ابتكار في الصور، أو رموز خلابة، وإيثار للإيحاء على التصريح... وإن هذه كلها – ووجوها أخرى غيرها – تغمض النص من غير شك، ولكنها لا تحجبه حتى يصير لغزًا غير قابل للحل، أو طلسمًا يحتاج إلى طائفة من الخبراء حتى تفك رموزه وأسراره، وقد يوجد هذا الخبير في كل ألف، وقد لا يوجد.

الغموض في النقد العربي:

ويرد في نقدنا العربي كلام غير قليل عن الغموض، ولاسيما في الشعر، وقد يؤثره قوم، وقد نسمع من يقول: «أفخر الشعر ما غمض»، ولكن ما قدمنا هو – في

رأينا – مفهوم ما يرد من كلام على الغموض في نقدنا الأدبي التراثي، وفي ضوئه يفهم مثل قول أبي إسحق الصابي: «أفضل الشعر ما غمض؛ فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة».

إن هذا الغموض – بالمفهوم العربي التراثي–ليس نقيضا للتواصل، ولا متضادا مع البيان؛ لأنهما متحققان فيه بقليل أو كثير من الجهد.

والغموض – بتعبير الجرجاني–يحتاج إلى غوّاص ماهر، ولكنه لن يعود من غوصه بـــ (لا شيء)؛ بل يعود بالجوهر الثمين، والدر النفيس.

إن هذا الغموض، نقيض السطحية والمباشرة، وهو عدو التعبير المبتذل الرخيص، والكلام المتداول المطروح الذي لا جهد فيه ولا مهارة ولا فن، ولكنه ليس عدو الإبانة، وهو لا يعني قط التعمية والإلغاز والأحجية.

قصائد تتسم بالغموض:

1 – الحلم – أدونيس

غبْتَ، اختفَيْتَ؟ عرفتُ أنكَ سائحٌ
شرَرًا ولؤلؤةٌ وموجَ غواية
تمضي تعودُ مع الفصولْ
ورأيتُ نارك في الحقولْ
عيناك أجنحةٌ ووجهك طالعٌ
كالأفقِ، يكتنزُ الشموس، ويغسلُ الأرضَ الكئيبه
غبتَ، اختفيتَ؟ رأيتُ وجهكَ في الحقولْ
ماءٌ يسافر في الجذور إلى مدائنه الغريبَهْ
في العشب، في نَهَرِ الفصولْ.

2 – سنبلة – أدونيس

وقفت سنبله

بين وجه الشريد وأيامهِ، وقفت سنبله

وأشارت

رأيتُ النّهارْ

جرَسًا يفتح الشبابيكَ والمدنَ المقفلهْ.

...

وَقفت سنبله

في مدار الينابيع في شَهْوة الغُبارْ

ورأيتُ العصافير تبني، وكان المطرْ

سُفنًا تجرف الجليدْ

في طريق البراعم والعشب، كان الشّجر

سفنًا تحمل المدائن أو تأخذ القمَرْ

في مهبِّ الفضاء الجديد

3 – قصيدة زهرة الكبريت – تركي عامر

هَيَّا انْفَرِجِي يَا رُوحُ

هُوَ ذا زَهْرُ الْكِبْرِيتِ يَبُوحُ

عَمَّا يَتَنَاهَشُ صَفْحَةَ وَجْهِكْ

مِنْ دِيدَانِ الصَّدَإِ الْمُتَصَاعِدْ

فَلْتَنْفَرِجِي يَا رُوحُ

هُوَذا زَهْرُ الْكِبْرِيتِ يَبُوحُ

مِنْ بَيْنِ سُطُورِ الرِّيحِ يَفُوحُ

يَحْتَلُّ صَحَارَى مُتْخَمَةً

زَيْتًا حُلُمًا مُتَقَاعِدْ

فَلْتَنْفَرِجِي يَا رُوحُ

هُوَذا زَهْرُ الْكِبْرِيتِ يَبُوحُ

مِنْ خَلْفِ سُطُورِ الرُّوحِ يَلُوحُ

يَسْتَشْرِفُ أَحْصِنَةً تَتَصَاهَلُ مِنْ عَطَشٍ

تَسْتَمْطِرُ غَيْمَ غَدٍ مُتَبَاعِدْ

فَلْتَنْفَرِجِي يَا رُوحُ

4 – الدهشة الأسيرة – أدونيس

ذاهِبٌ أَتفيّأُ بين البراعم والعشبِ، أَبْني جزيرَهْ

أَصِلُ الغصنَ بالشُّطوطْ

وإذا ضاعَتِ المرافئ واسودّتِ الخطوطْ

ألبسُ الدّهشة الأسيرَهْ

في جَناحِ الفراشَهْ

خلفَ حصن السَّنابلِ والضّوءِ في مَوْطِنِ الهَشاشَهْ.

5 – الهزم الأليف – قاسم حداد

يتدفق الفرّو من أصابعك

حين تمرين بها على طرقاتي

وأظل مستغرقًا في ترفك السماوي

وأنت لا تعرفين البخل

وحين تنفر أفراسي في جمحٍ بطوليٍّ

تضحك كل نوافذك

هازئة مني

من قلقي إزاء الاستفزاز الجميل

الكامن في فيروزك الفارِه

لكن أفراسي تتمسك بهجومها

وأبوابك

- وطنًا جميلًا للعصفور الغريب

الباحث عن الدفء -

تنفتح كأشداقٍ تُقبِّلْ

وحين تتحول أصابعك الأليفة

الى أظافر ضارية

تتجول في دمائي

نلتحم اقتتالًا

وتصير الهزائم انتصارات لا تُضاهى

6 - وطن لطيور الماء - علي جعفر العلاق

هذي الليلةَ

أفرش ثوبي، أتعاتب

والوطن الضيق

أدخل أيام الشعراء المكتئبين

ويدخل أيامي الشعراء

المكتئبون

ونخلط وحشتنا

تفصلني

عنك ثياب العتب الناحل

مثل الماء،

أيضير الوطن المتسامح

أن يلهو بين الفقراء؟

وطن الماء

أثرثر باسمك ساعة يندى

الليل الموحش

في الساحات

أثرثر باسمك

إذ تشجب حصران المقهى

يتسلق مصطبتي

البرد

وأحلم لو تأتيني، الليلة

أبيض كالنجمة

تخرج من كوخ أبيض

يقطر من قدميك الطين

نتعاتب

نشبك أيدينا

ونؤالف ما بين الأوطان المهمومة

شجر للأوراق المرة، والأخطاء

قمر ملتهب، مهموم، قرب الماء

قمصان تفرش

مصطبة

تشحب في أيام البرد

وأنا، الليلة

كم يعجبني أن أتغنى،

بمفاتن غير محرمة

وطيور

لم تهبط بعد

آه... لو يأتيني الليلة

أفرش ثوبي، نتعاتب

هل يأتي وطن دون ضجيج؟

دون شتائم

للأبناء المهمومين؟

– سأشهق حين يجئ

الليلة

أفتح قمصاني

للريح

وأهتف، منتشرا، كالماء:

– هذا الوطن الواسع جاء

أبيض كالفضة مبتلا

عذبا كطيور الفقراء

يحمل قمصانا للجرحى، وأضابير

سيهبط منها المنفيون

الأطفال

الريح

الشعراء

هذا الزمن الواسع جاء

أحلاما للمكتئبين، وأغصانا

لطيور الماء.

سابعا: الرفض في الشعر العربي المعاصر

الرفض في الشعر العربي المعاصر: هنالك مقولة تكاد تشكل قانونا إبداعيا مؤدّاه: (لا يوجد أديب يقبل الواقع، ومن ثم كل أديب رافض بالضرورة، وهو لا يتصالح مع الواقع، وإن بدا كذلك، وهذه شبه حتمية نصل إليها من خلال قراءة النص واستجلاء دلالاته، واستكناه ما يرمي إليه).

وعبر تنامي وعي الشاعر يشتبك مع واقعه، ويأخذ الكون الشعري عنده شكل ما يعرض عليه أو يعترضه، وهو بذلك يأخذ ويترك، ويقبل ويرفض مما يحوّل الحياة برمتها إلى ثنائية المقبول والمرفوض، والشاعر هنا يكون موزعا بين ثنائيتين، ومحكوما بهما بوصفهما وسيلتين للتعرف على عالمه الداخلي، وبعض ما يعانيه تجاه القضايا العامة والخاصة، وبهذا فإن قراءة النص الشعري تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية، وتضعنا على مقربة من النص الشعري، متيحًا لنا القدرة على الكشف عن أبعاد فنية جديدة.

الشعراء ينطلقون في تجاربهم الشعرية من تجربة الاختلاف عن الواقع، وليس ذلك من أجل الخلاف في حد ذاته، وإنما من أجل توظيفه لخدمة رؤيتهم الجديدة، ومن أجل طرح نوع من المواجهة لما يراه الشاعر نوعًا من الرفض، أو البحث والتنبيه لطرق الإصلاح، تلك المواجهة هي التي تمثل شرارة الإبداع، وفي كشفنا عن الرفض في النص الشعري يحكمنا مسألتان: أولهما كون الرفض موضوعًا تتداوله النصوص، والأخرى المعنى الذي تطرحه القصيدة وتؤكد عليه.

الرفض عند الشاعر تقنية أو آلية تحكم عملية إنتاج الدلالة النصية لكون الشاعر رافضا بالضرورة.

مفهوم الرّفض

لعلّه من الضرورة الوقوف عند دلالة (الرّفض) لغة واصطلاحا ومحاولة التطرّق إلى معاني اقترانه بالشعر، ونختم هذا التمهيد بالإجابة عن السؤال: ما أسباب الرّفض عند شعرائنا المعاصرين؟ جاء في معجم (التَّقْفِيَةِ): «الرّفض مصدر رَفَضْتُ الشّيء أَرفُضُهُ رَفْضًا إذا تَرَكْته».

وورد في (أساس البلاغة) للزّمخشري: «رَفَضَني فلان فرَفَضْتُهُ، ويرفِضُنِي (بكسر الفاء)، ويَرْفُضُنِي (بضم الفاء). ورَفَضَ إبِلَهُ: تركها تَبَدَّدُ في المرعى، ورجلٌ رُفَضَةٌ يأخذ الشّيء ثم لا يلبث أن يدعه. وَرَاعٍ قُبَضَةٌ رُفَضَةٌ: يجمع الإبل فإذا وجد كلاً رفضها».

ولعلَّ أوفى تعريف لغويّ لكلمة (الرّفض) ما جاء في (لسان العرب)؛ إذ إنّ ابن منظور يورد ثلاثة مفاهيم للرّفض متقاربة المعنى إلاّ أنّها مختلفة الدّلالة:

أ – الرّفض: «تَرْكُكَ الشيء، تقول: رفضت الشّيء، أَرْفُضُهُ (بضم الفاء)، وأرْفِضُهُ (بكسر الفاء)، رَفْضا (بتسكين الفاء)، ورَفَضًا (بفتح الفاء): تَرَكْتُهُ وَفَرَّقْتُهُ»

ب – «رَفَضْتُ الشيء أَرْفُضُهُ وأَرْفِضُهُ رَفْضًا فهو مَرْفُوضٌ ورَفِيضٌ: كَسَرْتُهُ»

ج – الرّفض: «أن يطرُدَ الرجل غنمه وإبله إلى حيث يهوى، فإذا بلغت، لَهَا عنها وتركها»

وإذا ما تدبّرنا هذه المعاني الواردة في معاجمنا وقواميسنا العربية حول كلمة (الرفض) لا يسعنا إلا التسليم بهذه الحقائق وهذه الاستنتاجات التي نلخِّصها فيما يلي:

إنّ الرّفض في معناه العام هو التّرك، أيْ عدم القبول.

إنّ هذا الرّفض (الترك) لا يكون اعتباطيًّا، وإنما يكون بدافع الوصول إلى غاية كان يرمي إليها الرّافض (التارك)، ويدّل على ذلك قول العرب: «راعٍ قُبَضَةٌ رُفَضَةٌ: يجمع الإبل فإذا وجد كلأً رَفَضَهَا». كما يدل عليه كذلك تعريف اللِّسان: «الرّفض أن يطرد الرجل غنمه وإبله إلى حين يهوى فإذا بلغت، لها عنها، وتركها». فلا يكون الترك إذًا إلا بعدما تبلغ الإبل مبتغاها.

قد يحمل الرفض معنى العنف والغضب والتحدي، يدل على ذلك قول ابن منظور:

«رفضت الشّيء... كَسَرْتُهُ... وفرَّقْتُهُ».

الإنسان الرافض يبحث دائما عن البديل لِمَا يشعر به من ضيق أو في طبعه، أو في بيئته؛ إذ إنه من البديهيّ جدا أنّ الإنسان -أَيَّ إنسان-لا يرفض شيئا إلاّ لأنّه ملتزم بشيء آخر يتبناه ويدعو إليه، «فرفض وضعٍ من الأوضاع يعني الموافقة على وضع آخر يخالفه».

بين التمرد والرفض:

وجدير بالملاحظة أن هناك لفظ (التمرّد) الذي يكاد يشارك (الرفض) في مدلوله اللغوي، والحقيقة أن هناك – من الوجهة الفلسفية والاصطلاحية – فروقًا شاسعةً بينهما، ولا يمكن إغفالها في هذا المقام، حتىّ يزداد مفهوم الرفض وضوحًا وإشراقًا؛ فإن من معاني التمرد: «الرفض الكامل للوضع الإنساني»، وهذا ما لم نجد له تأويلًا في الرفض الذي يستند إلى القبول من جهة، ويطمح إلى التغيير من جهة أخرى، التغيير من سيّئ إلى حسن، ومن حسن إلى أحسن وفق عقيدة دينية أو اتجاه سياسي أو ما كان من هذا القبيل.

والتمرّد: «شهادة لا تماسك فيها ولا إحكام، وهو بمثابة حركة عاطفية تفتقر إلى الرؤية الواضحة... بل هو حركة لا نتيجة لها في الواقع، أيْ إنّه احتجاج غامض لا

ينطوي على نظام أو مذهب»، ولعلّ أخطر ما يميّز الرّفض عن التمرد هو أن التمرد – في الأدب والفكر الغربي بصفة أخص–» يصبح بمرور الوقت تمردًا ملحدًا؛ إذ أنه يخضع الله – تعالى – لمعايير الحكم الإنساني، ويرفض التسليم بأنه القويّ الأوحد.

وهذا المعتقد مرفوض ومنبوذ في الفكر والثقافة والآداب العربية والإسلامية اللصيقة بموروثها الديني والحضاري. وللشعراء والأدباء العرب والمسلمين مواقف حازمة تجاه هذا الفكر؛ لأنهم يصبون إلى البناء؛ وفكرة كتلك التي يحملها لفظ التمرد ترمي إلى الهدم.

ومن هنا يمكن القول إن التمرد –في أغلب أحواله –يكون حالةً مرضيّةً ناتجةً عن خلل نفسي أو شكّ عقدي أو نظرة تشاؤمية تجاه الواقع. أما الرفض فيقوم على فلسفة خاصة وعلى مجموعة من أفكار تبناها (الرافض) في خوض معاركه مع الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الفكري، «وفلسفة الرفض ليست مذهبًا سلبيًّا من الوجهة النفسانية، وهي لا تؤدي في مواجهة الطبيعة إلى مذهب عدميّ»، وأكثر من ذلك فإن «فلسفة الرفض (النفي) ليست إرادة سالبة، فهي لا تنطلق من تناقض يعارض دون أدلة، ويثير جدالات فارغة وغامضة، وهي لا تتهرّب منهجيًّا من كل قاعدة؛ إنها خلافًا لذلك كلِّه، وفيّة للقواعد، داخل منظومة قواعد».

فلا يجابه ولا يواجه (الرافض) واقعًا أو فكرًا أو معتقدًا بالرفض والنفي، إلا إذا كان على قناعة فكرية ودراية علمية أن ما يملكه، وما يريد تقديمه، يقوم بديلًا – حقًّا وبموضوعيّة – مقام ما يرفضه وما يبتغي استبدال شيء آخر به. وهذا المسعى ليس بالأمر الهين في حياة الرافضين من عظماء البشرية، «فالرفض يوجب اتصاف صاحبه بقوة الإرادة، لا بضعفها أو فقدانها، وقوله (لا) عند رفض الشيء أدل على قوة إرادته من قوله (نعم)، شريطة ألا يكون رفضه ناشئًا عن دوافع غريزيّة عمياء».

وجملة القول أن الرفض ثورة دينية أو فكرية أو فلسفية تُنشِدُ البديل. وأن الرافض إنسان يحسن قول (لا) متى رأى الموقف يتطلب ذلك انطلاقا من قناعة دينية أو فكرية أو فلسفية، وبعيدًا عن كل (اعتباطية) أو (جزافية).

ومنطلق الرّفض هو القوّة – لا الضعف – المستمدّة من الثقافة أو ما تحمله من مضامين متنوعة الأغراض ومتشعبة الموارد. ومن وعي الإنسان الرّساليّ في الكون بضرورة الرفض لكل ما من شأنه تعكير صفو الاجتماع الإنساني، في أي مجال من مجالالته – على تعدُّدِها وجلال قدرها – التي تكوِّن المنظومة النفسية والعقلية وحتى الجسدية للإنسان.

وقد يسمو الرفض ويتطور فيغدو ضرورةً دينيّةً وأدبيّةً مؤسَّسَةً على ضوابط ونُظُم، كما هوّ شأن الحركات الثورية الرافضة في العالم، لماّ يستشعر الإنسان الأخطار تهدد كيانه والوقائع تفتت معتقده. فيقوم الرافضون ذائدين عن حياضهم وحياض أمّتهم التي تمثل سبب وجودهم، وحاملة إرثهم.

ويكون الشاعر لسان أمّته وضميرها أوّل الذائدين عنها بحكم تيقّظ شعوره، وتأجّج نفسيته نحو رفض الظلم والضّيم.

شعرية الرفض:

يرتبط فن الشعر بظاهرة (الرفض) ارتباطًا شديدًا، فهو وثيق الصلة بهذه الظاهرة، ولا يكون الدارس مبالغًا إذا ما رأى أن الشّعر ذاته – منذ تاريخ وجوده إلى يومنا هذا– لم يقترن في مضامينه بظاهرة من الظواهر قدر اقترانه بالرفض؛ بل إنّ شعرنا المعاصر أشدّ ارتباطًا واقترانًا بهذه الظاهرة بسبب ما يكتنف هذا العصر من هموم وتناقضات تكاد تشمل الميادين والمجالات كلها؛ حيث يجد الشعراء أنفسهم إزاء واقعهم الاجتماعي المعيش، وقد تقاذفتهم هموم الحياة اليومية فينزعون إلى التعبير عن آمالهم وآلامهم بغضب وسخط، ومن ثَمَّ تُوْلَدُ إبداعاتهم الشعرية متأججةً بنيران الثورة والرفض.

إذًا، فإن اقتران الشعر بالرفض ميزة ينفرد بها الشعر أكثر من سواه من الفنون الأدبية الأخرى، ولعل أصح تعليل لذلك يرجع إلى طبيعة الشعر، من جهة، وإلى نفسية الشاعر من جهة ثانية، فأمّا ما يرجع إلى الشعر: «فلم يكن ولن يكون الشعر كذلك شعرًا بحقّ إلاّ لأنّه ثوريّ، بأوسع معاني الكلمة، فكل عمل شعريّ يستحق هذا الوصف بجدارة إنّما ينطوي على رؤية للواقع تَرْفُضُ فيه عنصر السّكون وتثور عليه... فالشّعر خروج من سكون (اللاتاريخ) إلى حركة التاريخ. وهو بهذا المعنى فعل ثوريّ من الطّراز الأول، وهو الضّمان الأدبيّ لاستمرار فعل الرفض الثوريّ واطِّراده. فإذا كانت الثورة محدودة الهدف، ثم أتيح لها أن تحقق هذا الهدف، فإن سرعان ما تفقد جوهرها الثوريّ الرافض وتقع في خطيئة السكون المميت. عند ذاك يظل الأمل معلّقًا بالشعر في أن يعيد إليها الحركة أو لِنَقُلْ يعيد إليها جوهرها»

وأمّا ما يرجع إلى الشاعر: فالشّاعر مخلوق متميّز عن عامّة النّاس–في المجتمع الواحد – سواء بمواهبه أو بفكره أو بنظرته إلى الحياة، فهو دائم الحركة رافض للسكون والذلّ والمسكنة، محبّ للتغيير، ومن هنا يكون إبداعه الشعري، متّسمًا بالقلق والسخط والانفعال، ثم بالثورة والرفض.

وقد لاحظ نقادُنا المسلمون القدماء كيف أن الغضب يكون مصدرا للشعر ودافعا للشاعر؛ لأن يقول هجاء أو فخرًا أو حكمة ينتقد بها الوضع الذي يرفضه؛ فهذا ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) يتحدث عن دوافع الشعر ودواعيه فيقول: «وللشعر دواع تَحُثّ البطيء وتبعث المتكلّف، منها الطّمع، ومنها الشّوق، ومنها الشّراب، ومنها الطّرب، ومنها الغضب».

ويروي ابن قتيبة نفسه قصة مفادها أن عبدالملك بن مروان قال لأرطأة بن سهيّة: «هل تقول الآن شعرًا؟ فقال: كيف أقول وأنا لا أشرب، ولا أطرب، ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه».

وما يهمّنا من هذه الشواهد – في هذا المقام–هو كون الغضب مقترنًا بالشّعر العربيّ عبر مسيرته التاريخية، ولعل أقدم النصوص التي تمثل هذا الاتجاه ما وصلنا من شعر الصّعاليك في العصر الجاهليّ. هؤلاء الشعراء الذين يتميّزون بقوة الإرادة والصبر والجرأة والاستهانة بالموت والحذر واليقظة، وكل هذه الخصائص والميزات قد جسّدوها في شعرهم؛ مما أضفى عليه مسحة من الرفض والثورة والغضب، وإذا انتقلنا من العصر الجاهلي إلى عصر صدر الإسلام ألفينا شعراء الدعوة الإسلامية الذين اعتنقوا الدّين الجديد، أشدّ رفضًا للوثنية الجاهلية التي كانوا عليها في العصر الجاهلي. وكانوا أكثر تعلّقًا بالنبيّ محمد صلى الله عليه وسلم، وبالمبادئ التي جاء بها والتي تناقض جاهليتهم.

ولمّا احتدمت المعركة بين المسلمين والكفار، واشتدت المواجهة بينهم، «لم يكن من طبيعة الأمور أن يُتْرَكَ الشعر بمعزل عن الأحداث بعد أن تطوّرت الخصومة بين الرسول والمشركين آخذة صورة الملاحاة بالكلام، فكان اختيار الرسول للشعراء في مستوى هذه الملاحاة. وجاء قوله: «لسلاح البيان أشدّ عليهم من وقع السهام في غبش الظلام» تعبيرًا أمينًا لقوة المواجهة بسلاح البيان، وإدراكًا لأثره في العرب موزّعًا هذا السلاح على الشعراء بما يتفق ومواهبهم، فكان حسّان وكعب للهجاء بالأيّام، وكان ابن رواحة للهجاء بالكفر».

أمّا العصر الأموي فقد احتضن حركة شعريّةً واسعةً، متّسمةً بالرفض والثورة والنقد والمواجهة، وعلّة ذلك هو أن هذا العصر قد شهد ميلاد أحزاب سياسية متنافرة، منها حزب بني أُميّة، وحزب الشيعة الموالين لأهل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، وحزب الخوارج، وحزب الزبيريين. وكان لكل حزب شاعره أو شعراؤه الذين ينافحون عنه ويتصدّوْن لكل معارض... وكان من المنطقي، إذًا، أن يتّسع نطاق شعر الرفض ولا سيّما السياسيّ منه، وتتبدّل مطالع القصائد من مطالع غزل إلى مطالع فخر أو مدح أو هجاء. وأمسى الشعر يمسّ العقل والمنطق أكثر مما كان موجّهًا للعواطف،

«وهو من هذه الناحية يصوّر لنا التطور الذي أصاب العقل العربي في هذه العصور. فهاشميات الكميت حِجَاجٌ وجدال في مسألة الهاشميين، بالضبط كما كان يجادل الحسن البصري وزملاؤه وتلاميذه في مسألة القدر، ويُعَدُّ أبو الطيب المتنبي والشريف الرضيّ أكثر من تجلّى الرفض في شعرهما، في العصر العباسي، دون أن نغفل زمرة من أدباء هذا العصر الذين اكتنز إبداعهم بملامح التحدّي والرفض، قد يشمل جوانب شتّى من الحياة بما فيها الجانب التعبّدي أو العقدي.

لكن ثمة عوامل انصهرت وتآلفت فجعلت من هذين الشاعرين – المتنبي والرضيّ – يمسكان بزمام الرفض.

أمّا المتنبي «فقد تنبّه إلى ما كان يهدد كيان العالم العربي والإسلامي من انحلال داخلي يمكن إرجاعه إلى التصدّع الأخلاقي والسياسي والاقتصادي، والتهديد بالاحتلال من طرف أمم مجاورة كالروم والترك والفرس، وإهمال الاعتناء بأمور الرعية، وكان موقفه من هذا الوضع رفضه له، والإيحاء بما يمكن عده بديلا للأوضاع المتدهورة»

والمتنبي شاعر طموح يصبو إلى المعالي وإلى الظفر بالحكم والولاية، فما كان يقنع بغير التّمام، ولم يتوقف طموحه عند عطايا سيف الدولة الحمدانيّ. فكلّ مَنْ يصدّه عن تلك المساعي والتطلّعات مرفوض ومنبوذ. ولا سيّما أنه عاصر انحلالًا أخلاقيًّا، كان يرى رقعته تتّسع يوما بعد يوم، وهو مقتنع أشد الاقتناع أنه أهل للإصلاح – بكونه شاعر الأمة – فكانت «تدفعه المناسبات إلى انتقاد بعض الظواهر الاجتماعية وتحثه ظروف أخرى إلى الإشادة ببعض القيم»، فغدا شعره طافحا بمعاني النقد متأجّجًا بنار الغضب والرفض.

لـهَـوى الـنُـفـوسِ سَـريـرَةٌ لا تُـعـلَـمُ
عَـرَضًـا نَـظَـرتُ وَخِـلـتُ أَنّـي أَسـلَـمُ

لَـو كـانَ يُمكِنُـني سَـفَـرتُ عَـنِ الصِبـا
فَـالـشَـيـبُ مِـن قَـبـلِ الأَوانِ تَـلَـثُّـمُ
وَلَـقَـد رَأَيـتُ الحـادِثـاتِ فَـلا أَرى
يَـقَـفًـا يُمـيـتُ وَلا سَـوادًا يَـعـصِـمُ
وَالـهَـمُّ يَـخـتَـرِمُ الجَـسـيـمَ نَـحـافَـةً
وَيُـشـيـبُ نـاصِـيَـةَ الـصَـبِـيِّ وَيُـهـرِمُ
ذو الـعَـقـلِ يَشقى فـي الـنَـعـيمِ بِعَقلِهِ
وَأَخـو الجَـهـالَـةِ فـي الـشَـقـاوَةِ يَـنـعَـمُ
لا يَـخـدَعَـنَّـكَ مِـن عَـدُوٍّ دَمـعُـهُ
وَارحَـم شَـبـابَـكَ مِـن عَـدُوٍّ تَـرحَـمُ
لا يَـسـلَـمُ الـشَـرَفُ الـرَفـيـعُ مِـنَ الأَذى
حَـتّـى يُـراقَ عَـلـى جَـوانِـبِـهِ الـدَمُ
يُـؤذي الـقَـلـيـلُ مِـنَ الـلِـئـامِ بِـطَـبـعِـهِ
مَـن لا يَـقِـلُّ كَـمـا يَـقِـلُّ وَيَـلـؤُمُ
الـظُـلـمُ مِـن شِـيَـمِ الـنُـفـوسِ فَـإِن تَجِـد
ذا عِـفَّـةٍ فَـلِـعِـلَّـةٍ لا يَـظـلِـمُ
وَمِـنَ الـبَـلـيَّـةِ عَـذلُ مَـن لا يَـرعَـوي
عَـن غَـيِّـهِ وَخِـطـابُ مَـن لا يَـفـهَـمُ
وَتَـراهُ أَصـغَـرَ مـا تَـراهُ نـاطِـقًـا
وَيَـكـونُ أَكـذَبَ مـا يَـكـونُ وَيُـقـسِـمُ
وَمِـنَ الـعَـداوَةِ مـا يَـنـالُـكَ نَـفـعُـهُ
وَمِـنَ الـصَـداقَـةِ مـا يَـضُـرُّ وَيُـؤلِـمُ
أَفـعـالُ مَـن تَـلِـدُ الـكِـرامُ كَـريمَـةٌ
وَفَـعـالُ مَـن تَـلِـدُ الأَعـاجِـمُ أَعـجَـمُ

أما الشريف الرضيّ «فإن اعتزازه بالانتماء إلى بيت النبوّة الرّفيع وشعوره بتجاوز الدهر لأقدار الرجال. وطموحه إلى القيادة وتغيير المجتمع إلى واقع أفضل، وانفعاله بالآلام التي تعرضت لها الأسرة العلوية في التاريخ قد ألهبت وِجدانه، وطبعت قصائده بطابع الثورة والثأر، وغَذَّتْ قريحته المتوقّدة بأثمار المعاناة مع الذات والمجتمع، فجاءت ألوانه متميّزة الملامح، تفيض بالحرارة والصدق وشدة التأثير».

وهو يلتقي مع المتنبي في نظرته إلى تردّي الأحوال الاجتماعية والسياسية في مجتمعه، لكنه ينزع إلى الإصلاح انطلاقًا من موالاته لآل بيت النبي صلى الله عليه وسلم الذين نذروا أنفسهم لخدمة الأمة الإسلامية «فلم يكن شعره إلا أدبًا رافضًا يلتزم قِيَمَ الشعب وأهدافه»، فهو يقول:

سَئِمتُ زمانا تنتحيني صُروفُهُ
وُثوبَ الأفاعي أو دبيبَ العقاربِ
مقام الفتى عجز على ما يضيمه
وذل الجريء القلب إحدى العجائبِ
سأركبها بزْلاءَ إما لمادح
يعدد أفعالي، وإما لنادبِ
إذا قلَّ عزمُ المرءِ قل انتصارُهُ
وأقلع عنه الضَّيمُ دامي المخالبِ
وضاقت إلى ما يشتهي طُرقُ نفسه
ونالَ قليلا مع كثير المعايبِ
وما بلغ المرمى البعيد سوى امرئ
يروح ويغدو عرضة للجواذبِ
ألا ليت شعري هل تسالُني النوى
وتخبُو همومي من قِراع المصائبِ

إلـــى كـــم أذودُ الـــعـــين أن يـــسـتـفـزَّهـا

وَمِـــيـــضُ الأمـــانـــي، والـظـنـون الـكـواذبِ

حُـــســدتُ عـلـى أنـــي قـنـعـتُ فـكـيـف بـي

إذا مـــا رمـــى عـزمـي مـجـالَ الـكـواكـبِ

ومـــا عِـــفـــة الإنـــســـانِ إلا غـــبـــاوةُ

إذا لـــم يـكـافـحْ داءَ وَجْـــدٍ مـغـالـبِ!

ويـزداد اقتران الشعر بظاهرة الرفض في العصر الحديث، نظرًا لاستفحال الحضارة والمدنية في مجتمعاتنا وما ينجرّ عن ذلك من هموم ومصائب اجتماعية وسياسية وفكرية لا يطيقها عامة الناس بَلْهَ الشعراء... فنجد الشكاوى والتوجّعات والتأوّهات –من العصر وأهله– عند كبار الشعراء المعاصرين، عند أَمَل دُنْقُل وعبدالمعطي حجازي وصلاح عبدالصّبور وغيرهم، ولكن سنكتفي بذكر أمثلة من ديوانين لشاعرين معاصرين يمثلان عصرهما أحسن تمثيل وأثبتا قدرتهما الإبداعية ولهما باع طويل في ميدان الشّعر، أولهما نزار قبانيّ، وثانيهما عبدالوهاب البياتيّ.

فهذا نزار قبانيّ يصور العصر بأنه عصر غضب، وبالتالي لابدّ أن نتبنى هذا الغضب ثم نرفض كل مذلة وانكسار حيث يقول:

يا ربنا:

نرفض أن نكون بعد اليوم طيبين

فالطيبون كلهم أنصاف ميتين

هم سرقوا بلادنا...

هم قتلوا أولادنا

فاسمح لنا، يا ربنا،

نكون قاتلين...

يا ثأرنا...

نرفض أن نكون كالخراف وادعين

يا طبلنا...

يا زارنا...

يا قاتنا...

نرفض أن نظل مسطولين... دائخين

يا شعرنا كن غاضبا...

يا نثرنا كن غاضبا...

يا عقلنا كن غاضبا...

فعصرنا الذي نعيش عصر غاضبين

يا حقدنا... كن حارقًا

كي لا نصير كلنا قطيع لاجئين...

أما البياتيّ فإنه يعلن التحدي ويرفض الاستسلام على الرغم من الغربة التي يعيشها والعذاب الذي يحيط به فيقول:

نغتصبُ العالم بِالْشِّعْرِ وَبِالْثَوْرَةِ وَالْوَعِيدْ

وَالمَوْتِ وَالرَّحِيلْ

...

نَمُوتُ وَاقِفِينْ

نَمُوتُ فِي غُرْبَتِنَا، لَكِنَّنَا نُولَدُ مِنْ جَدِيدْ

مِنْ رَحِمِ اللَّيْلِ وَمِنْ لَحْمِ جِبَالِ الأَرْضِ.

مُتَوَّجِينْ بِعَذَابِ الرَّفْضِ

...

يَبِيعُنَا الطُّغَاةُ لِلْطُّغَاةِ وَالمُلُوكُ لِلْمُلُوكِ
لَكِنَّنَا نَظَلُّ صَامِدِينْ
نَمُوتُ وَاقِفِينْ
نُبْحِرُ وَاقِفِينْ
...
نُحِبُّ مِنْ جَدِيدْ
نَرْفُضُ مِنْ جَدِيدْ
نَثُورُ مِنْ جَدِيدْ

أما نزار قباني فكان أكثر جرأةً من غيره؛ إذ إننا عندما نقرأ قصيدته (إفادة في محكمة الشعر) نخرج بنتيجة مفادها أن الشعر إذا لم يمتزج بغضب العصر لا يعدّ شعرًا. حيث يقول:

نـرفـض الـشـعـر مـسـرحـا مـلـكـيًّـا
مـن كـراسـيـه يـحـرم الـبـسـطـاء
نـرفـض الـشـعـر أن يـكـون حـصـانًـا
يمـتـطـيـه الـطـغـاة الأقـويـاء
نـرفـض الـشـعـر عـتـمـةً ورمـوزًا
كـيـف تـسـتـطـيـع أن تـرى الـظـلـمـاء
نـرفـض الـشـعـر أرنـبًـا خـشـبـيًّـا
لا طـمـوح لـه ولا أهـواء
نـرفـض الـعـاطـلـيـن فـي قـهـوة الـشـعـر
دخـان أيـامـهـم وارتـخـاء
شـعـرنـا الـيـوم يـحـفـر الـشـمـس حـفـرًا
بـيـديـه، فـكـل شـيء مـضـاء

كـــل شـــعـــر مـــعـــاصـــر لـــيـــس فـيـه
غـضـب الـعـصـر نمـلـة عـرجـاء
يـصـلـب الأنـبـيـاء مـن أجـل رأي
فـلـمـاذا لا يـصـلـب الـشـعـراء.

وهو في قصيدة أخرى يقول:

فـرشـتُ فـوقَ ثـراكِ الـطـاهـرِ الـهُـدُبَـا
فـيـا دمـشـقُ ... لمـاذا نـبـدأ الـعـتـبـا؟
حـبـيـبـتـي أنـتِ ... فـاسـتـلـقـي كـأغـنـيـةٍ
عـلـى ذراعـي، ولا تـسـتـوضـحـي الـسـبـبـا
أنـتِ الـنـسـاءُ جـمـيـعًـا... مـا مـن امـرأةٍ
أحـبـبـتُ بـعـدك... إلا خـلـتُـهـا كـذبـا
يـا شـامُ، إنَّ جـراحـي لا ضـفـافَ لـهـا
فـمَـسِّـحـي عـن جـبـيـنـي الـحـزنَ والـتـعـبـا
وأرجـعـيـنـي إلـى أسـوارِ مـدرسـتـي
وأرجـعـيـنـي الـحـبـرَ والـطـبـشـورَ والـكـتـبـا
تـلـكَ الـزواريـبُ كـم كـنـزٍ طـمـرتُ بـهـا
وكـم تـركـتُ عـلـيـهـا ذكـريـاتِ صـبـا
وكـم رسـمـتُ عـلـى جـدرانِـهـا صـورًا
وكـم كـسـرتُ عـلـى أدراجـهـا لُـعـبـا
أتـيـتُ مـن رحـمِ الأحـزانِ ... يـا وطـنـي
أقـبّـلُ الأرضَ والأبـوابَ والـشُّـهـبـا
حُـبّـي هـنـا... وحـبـيـبـاتـي وُلِـدنَ هـنـا
فـمَـن يـعـيـدُ لـيَ الـعُـمـرَ الـذي ذهـبـا؟

أنـــا قـبـيـلـةُ عُـــشّـــاقٍ بـكـامـلـهـا
ومِـن دمـوعـي سَـقـيـتُ الـبـحـرَ والـسّـحُـبـا
فـكُـلُّ صـفـصـافـةٍ حـوّلـتُـهـا امـــرأةً
وكُـــلُّ مـئـذنـةٍ رصّـعـتُـهـا ذهـبـا...
هـــذي الـبـسـاتـيـنُ كـانـت بـــيـنَ أمـتـعـتـي
لـمـا ارتحـلـتُ عـن الـفـيـحـاءِ مُـغـتـربـا
فـــلا قـمـيـصَ مِـــن الـقـمـصـانِ ألـبـسـهُ
إلا وَجـــــدتُ عـلـى خِـيـطـانـهِ عـنـبـا
كـم مُـبـحـرٍ... وهـمـومُ الـبَـرِّ تسكنهُ
وهـــاربٍ مِـن قـضـاءِ الحـبِّ مـا هـربـا
يـا شـــامُ، أيـــنَ هـمـا عـيـنـا مـعـاويـةٍ
وأيـــنَ مَـن زحـمـوا بـالمـنـكـبِ الشُّـهـبـا
فـــلا خـيـــولُ بـنـي حـمـــدانَ راقـصـةٌ
زُهـــوًا ... ولا المـتـنـبّـي مـالـئٌ حَـلَـبَـا
وقـبـرُ خـالـدَ فـي حـمـصٍ نـلامـسـهُ
فـيـرجـفُ الـقـبـرُ مـن زوّارهِ غضبا
يـا رُبَّ حـــيٍّ... رخـــامُ الـقـبـرِ مَسكنهُ
ورُبَّ مَـيّـتٍ... عـلـى أقـدامـهِ انـتـصـبـا
يـا ابـنَ الـولـيـدِ... ألا سـيـفٌ تـؤجّـرهُ؟
فـكُـلُّ أسـيـافـنـا قـد أصـبـحـت خـشـبـا!!
دمـشـقُ، يـا كـنـزَ أحـلامـي ومـروحـتـي
أشكـو الـعـروبـةَ أم أشكـو لـكِ الـعـربـا؟
أدْمَـــــتْ سـيـاطُ حـــزيـــرانَ ظـهـورهـم
فـأدمـنـوهـا... وبـاسـوا كَـفَّ مَـن ضربـا

وطالعوا كتبَ التاريخِ... واقتنعوا
متى البنادقُ كانت تَسكنُ الكتبا؟
سقوا فلسطينَ أحلامًا ملوّنةً
وأطعموها سخيفَ القولِ والخطبا
عاشوا على هامش الأحداث، ما
انتفضوا للأرض منهوبةً، والعِرض مُغتَصَبا
وخلّفوا القدسَ فوقَ الوحلِ عاريةً
تبيعُ عِزّةَ نهديها لِمَن رَغِبا...
هل من فلسطينَ مكتوبٌ يُطمئنني
عمّن كتبتُ إليهِ... وهوَ ما كتبا؟
وعن بساتينَ ليمونٍ، وعن حلمٍ
يزدادُ عنّي ابتعادًا... كلّما اقتربا
أيا فلسطينُ... مَن يهديكِ زنبقةً؟
ومَن يعيدُ لكِ البيتَ الذي خُربا؟
شردتِ فوقَ رصيفِ الدمعِ باحثةً
عن الحنانِ، ولكن ما وجدتِ أبا...
تَلَفّتي... تجِدينا في مَباذِلنا...
مَن يعبدُ الجنسَ، أو مَن يعبدُ الذهبا
فواحدٌ أعْمَتِ النُعمَى بصيرتَهُ
فللخَنَى والغواني كُلُّ ما وُهِبا...
وواحدٌ ببحارِ النفطِ مغتسلٌ
قد ضاقَ بالخيشِ ثوبًا فارتدى القصبا
وواحدٌ... نرجسيٌّ في سريرتهِ
وواحدٌ... مِن دمِ الأحرارِ قد شربا

إن كـانَ مَـن ذبـحـوا الـتـاريـخَ... هـم نسبي
على الـعـصـورِ... فـإنّـي أرفـضُ الـنـسـبـا...
يـا شـامُ، يـا شـامُ، مـا فـي جـعبـتـي طـربٌ
أسـتـغـفـرُ الـشـعـرَ أن يـسـتـجـديَ الـطـربـا
مـاذا سـأقـرأُ مـن شـعـري ومـن أدبـي؟
حـوافـرُ الـخـيـلِ داسـت عـنـدنـا الأدبـا
وحـاصـرتـنـا... وآذتـنـا... فـلا قـلـمٌ
قـالَ الـحـقـيـقـةَ إلا اغـتـيـلَ أو صُـلـبـا
يـا مـن يـعـاتـبُ مـذبـوحًـا... عـلـى دمـهِ
ونـزفِ شـريـانـهِ، مـا أسـهـلَ الـعـتـبـا
مَـن جـرّبَ الـكـيَّ لا يـنـسـى مـواجـعـهُ
ومَـن رأى الـسـمَّ لا يـشـقـى كـمَـن شـربـا
حـبـلُ الـفـجـيـعـةِ مـلـتـفٌّ عـلـى عـنـقـي
مَـن ذا يـعـاتـبُ مـشـنـوقًـا إذا اضـطـربـا؟
الـشـعـرُ لـيـسَ حـمـامـاتٍ نُـطـيّـرهـا
نـحـوَ الـسـمـاءِ، ولا نَـايًـا... وريـحَ صَـبـا
لـكـنّـهُ غـضـبٌ طـالـت أظـافـرهُ
مـا أجـبَنَ الـشـعـرَ إن لـم يـركـبِ الـغـضـبـا.

وهذا الرفض عند نزار متأتٍ من مفهومه للشعر؛ إذ إن الشعر عنده موقف أخلاقي من الأشياء، ومن الأحياء، وهو طهارة فن الداخل والخارج، وهو الصدق مع النفس ومع الآخر، وصفوة القول إن الشعر والرفض صنوان متكاملان، والرافضون عبر التاريخ هم عظماء الأمم وعمالقة الإنسانية، ومنهم الشعراء الذين عاشوا غيريين ناكرين ذواتهم، يخوضون المعارك الطوال في مقاومة الشرور، وكل مشين من الأخلاق.

إذا كنا قد قدمنا صورا من ظاهرة الرفض وملامحها عند الكثير من شعرائنا العرب، فما ذاك إلا تمثيل فحسب. ولم تكن غايتنا تتبع هذه الظاهرة عبر العصور، فليس ذاك مطلب بحثنا، ولا إلى ذلك قصدنا. لكن الذي أثبتناه نحسبه كافيا لتبيين شعريّة الرّفض.

آليات الرفض

الأساليب البلاغية

1 – النفي: هو أسلوب رفض صريح، فالشاعر ينفي ليرفض واقعًا مريرًا، وينفي أحيانًا عن سخرية من ذلك الواقع البائس كما في حال أحمد مطر، وهو ينفي ليدافع عن نفسه، وينفي ليعبر عن الثورة والتمرّد، ولعل الأداة (لا) هي الأشهر من بين أدوات النفي الدالة على الرفض، وكثيرا ما تقترن بلن أو ليس، وبهذا تخفف من حدتها وتقلل النبرة الخطابية الزاعقة التي كانت من سمات القصيدة الحماسية التقليدية، وتمنحها الهدوء الذي بدأت القصيدة الحديثة تجنح إليه دون النبرة الحماسية.

أجاد أحمد مطر في التعبير عن الرفض من خلال (لا)، ونجد ذلك في قصيدته (السهل الممتنع) بقوله:

يهتف الشعر برأسي:
كف عن صفعي ورفسي.
أنت مهما كنت
لا تملك إطلاقي وحبسي.
أنا لا تحبسني رنة أصفاد
ولا تطلقني رنة فلس.
هكذا طبع حياتي
أنا آتي وقتما أرغب من تلقاء ذاتي.

فإذا شئت... بعز الظهر أمسي!
وإذا شئت... أعير الليل شمسي!
أنا لا أسمع، بالإيجار، جرسي
وأصم الأرض، مجانا، بهمسي!
أنا لا تؤلمني مسرودة الصوف
ولا يسعدني ثوب الدمقس.
شامخ رأسي
إذا كنت على أدنى رصيف
أو على أرفع كرسي.
لا تجرجرني... فتأسى
حيث لا يجدي التأسي.
أنا بالإكراه لا أمنح أنفاسي
وبالرغبة... لا أمنع نفسي!
عضك الجوع؟
إذن... مت ناقص العمر
ولكن لا تمت ناقص حس.
أنت بالبؤس معي تبقى
ولكن
سوف تفنى إن تنعمت ببؤسي.
إن تكن ثلاجة تعمل بالزر
فإني
لست قنينة ببسي!

وهو يوظّفها في قصيدة أخرى للكشف عن حال الاستسلام والخنوع التام لأجهزة السلطة محاولًا نقد هذه الحال وتعريتها والتنديد بها ورفضها، وذلك في قوله:

كنت أمشي في سلام...
عازفًا عن كل ما يخدش
إحساس النظام
لا أصيخ السمع
لا أنظر
لا أبلع ريقي...
لا أروم الكشف عن حزني...
وعن شدة ضيقي...
لا أميط الجفن عن دمعي.
ولا أرمي قناع الابتسام
كنت أمشي... والسلام
فإذا بالجند قد سدوا طريقي...
ثم قادوني إلى الحبس
وكان الاتهام...:
أنّ شخصًا مر بالقصر
وقد سبّ الظلام
قبل عام...
ثم بعد البحث والفحص الدقيق...
علم الجند بأن الشخص هذا
كان قد سلم في يومٍ
على جار صديقي في الأحلام...!

أما اقترانها بـــ(لن) فيخفف من حدتها كما اسلفت، وغالبا ما تقترن بفعل يفيد الرفض أو يدل عليه، فيكون التركيب (لا + لن + فعل الرفض)، وبسخرية لاذعة يستنكر فيها الشاعر حال الغفلة والنوم وعدم المبالاة التي أصبحت عليه الأمة؛ إذ يقول:

لن تموت لا... لن تموت أمتي

مهما اكتوت بالنار والحديد.

لا... لن تموت أمتي

مهما ادّعى المخدوع والبليد.

لا... لن تموت أمتي

كيف تموت؟

يموت من جديد؟

وأما اقترانها بليس فنجده بقوله:

نعم، أنا حطام

جلد على عظام.

لا، لم أعذب أبدا.

لا، ليس بي سقام.

لا، لست في صيام.

لا، إنني أنام.

لا، لست أشكوا مطلقا

من شدة الغرام.

لا، حالة الجيب على أحسن ما يرام.

لا، تتعبوا يا سادتي

في فهم معنى حالتي

مختصر الكلام:

أني إذا ما خطر الحاكم لي

لا أشتهي الطعام!

هذا نظام معدتي

ولن يعيد صحتي

إلا طبيب حاذق

يفهم في نظامها

فيقلب النظام!

ونجده يقول أيضا:

إنني لست لحزب أو جماعة.

إنني لست لتيار شعارًا

أو لدكان بضاعة.

إنني الموجة تعلو حرّةً ما بين بين

وتقضي نحبها دوما

لكي تروي رمال الضفتين.

وأنا الغيمة للأرض جميعا

وأنا النغمة للناس جميعا

وأنا الريح المشاعة.

غير أني في زمان الفرز

أنحاز إلى الفوز

فإن خيرت ما بين اثنتين:

أن أغني مترفا عند يزيد

أو أصلي جائعا خلف الحسين

سأصلي جائعا خلف الحسين!

☆☆☆☆

إنني أعشق أن أعشق

أن أهوى بلا قيد

كما يهوي الهواء.

خافق ينضح خمرا

شفة تنظم عطرا

قبضة تلبس قفازًا من الشعر

وأخرى

تتعرّى

عن ملايين النساء!

إنني أرغب أن أحيا

ولي بيت

وزوج

وعيال سعداء

ليس في أرواحهم بصمة خوف

ليس في أجسادهم بصمة داء

ليس في أعينهم بحر بكاء.

غير أني في زمان الفرز

أستعرض جندي...

قلمي

ثم فمي

ثم دمي

فالكبرياء.

وأسوي صهوة الشعر

وأنحاز لصف الفقراء الشرفاء.

وأغالي في التحدي

قدمي ثابتة في الأرض كالأرض

ورأسي شاهق فوق السماء!

لست أهتم بمن كان معي

أو كان ضدي

لست أهتم بمن أترك بعدي.

لست أهتم بمن يبكي دموعًا

أو بمن يبكي دماء.

ليس عندي

غير همٍّ واحد:

أن أسبق الموت إلى العيش

فأغدو من ضحايا كربلاء!

2 - **الاستفهام:**

هو الأسلوب المسؤول عن طرح الأسئلة، وإن لم تكن هذه الأسئلة موضحةً بأدوات الاستفهام، وإن من أهم قضايا الشعر المعاصر صنع السؤال والتحريض عليه؛ لتكريس حال الاندهاش عند الإنسان، والسؤال تعبير عن الدهشة إزاء الوجود، وقد أحسن أحمد مطر استخدام الاستفهام لتوظيفه لحال الرفض، ونجده في عنوانات القصائد، من مثل: (أين المفر؟)، و(فبأي الشعوب تكذبان؟)، و(أين نمضي؟)، و(من أنا؟)، و(كيف وأين ولماذا؟)، و(كيف تتعلم النضال؟)، وأما استعماله للاستفهام أداة للرفض فنجده في مثل قوله:

هل وطنٌ هذا الذي

حاكمهُ مراهنٌ وأهلهُ رهائنْ؟

هل وطنٌ هذا الذي

سماؤهُ مراصدٌ وأرضهُ كمائنْ؟

هذا الذي

هواؤهُ الآهاتُ والضغائنْ؟

هذا الذي

أضيقُ من حظيرة الدواجنْ؟

هل وطنٌ هذا الذي

تكونُ فيه عندما

تكونُ غير كائنْ؟!

يا أيها المُواطنْ

خنهُ وخنهُ ثم خنهُ ثم خنهُ،

بُوركت خيانةُ الجرَّاح للبراثنْ.

يا أيها المُواطنْ

إن لم تخُن

فأنت حقًّا خائنْ!

وفي قوله أيضا:

كم على السيف مشيت

كم بجمر الظلم والجور اكتويت

كم تحملت من القهر

وكم من ثقل البلوى حويت

غير أني ما انحنيت

كم هوى السوط على ظهري

وكم حاول أن أنكر صبري

فأبيت

وهوى ثم هوى ثم هوى

حتى هويت

غير أني عندما طاوعني دمعي... عصيت

مذهبي أني كريمٌ بدمائي

وبخيلٌ ببكائي

غير أني يا حبيبة

حينما سرت إلى طائرة النفي

إلى الأرض الغريبة

عامدًا طأطأت رأسي

ولعينيك انحنيت

وعلى صدرك علقت بقايا كبريائي،

وبكيت

آه... يا فتنة روحي كم بكيت

آه... يا فتنة روحي كم بكيت

3 - الأمر:

هو أحد الأساليب الإنشائية، ويتميّز بأنه لا يتقيد بمعيارية التركيب النحوي، وإنما تنزاح فيه اللغة عن صيغ الأمر الحقيقي إلى اتجاهات جديدة، كما تقول الدراسات الأسلوبية، فلا يقتصر الالتزام بتنفيذ الطلب المضمن في الجملة على وجه الإيجاب، وإنما يخرج المعنى من القرائن الدالة في السياق؛ ولهذا قد يعبر فيه عن معنى حاصل قبل الطلب، وقد ارتبط الأمر مع الرفض في أشعار المعاصرين، ومن بينهم أحمد مطر، فدلّ على (السخرية والتحدي، والتعجيز، والتمني، والتهديد، والإنكار، والإهانة، والتحقير، فهو في قصيدته (الغريب) يقول:

كُلُّ ما في بَلْدَتي

يَملأُ قلبي بالكَمَدْ.

بَلْدَتي غُربةُ روحٍ وَجَسَدْ
غُربَةٌ مِن غَيرِ حَدْ
غُربَةٌ فيها الملايينُ
وما فيها أحَدْ.
غُربَةٌ مَوْصولَةٌ
تبدأُ في المَهْدِ
ولا عَوْدَةَ منها... للأبَدْ!
شِئتُ أنْ أغتالَ مَوتي
فَتَسلّحتُ بِصوتي:
أيُّها الشِّعرُ لَقَدْ طالَ الأَمَدْ
أهلَكَتني غُربَتي، يا أيُّها الشِّعرُ،
فكُنْ أنتَ البَلَدْ.
نَجِّني من بَلْدَةٍ لا صوتَ يغشاها
سِوى صوتِ السّكوتْ!
أهلُها موتى يَخافونَ المَنايا
والقبورُ انتَشرَتْ فيها على شَكْلِ بُيوتْ
ماتَ حتّى الموتُ
... والحاكِمُ فيها لا يموتْ!
ذُرَّ صوتي، أيُّها الشّعرُ، بُروقًا
في مفازاتِ الرّمَدْ
صُبَّهُ رَعْدًا على الصّمتِ
ونارًا في شرايينِ البَرَدْ.
ألْقِهِ أفعى

إلى أفئِدَةِ الحُكّامِ تسعى
وافلِقِ البَحْرَ
وأطبِقْهُ على نَحْرِ الأساطيلِ
وأعناقِ المَساطيلِ
وطَهِّرْ مِن بقاياهُمْ قَذاراتِ الزَّبَدْ.
إنَّ فِرعَونَ طغى، يا أيُّها الشّعرُ،
فأيقِظْ مَنْ رَقَدْ.
قُل هوَ اللّهُ أحَدْ
قُل هوَ اللّهُ أحَدْ
قُل هوَ اللّهُ أحَدْ
قالَها الشِّعرُ
وَمَدَّ الصّوتَ، والصّوتُ نَفَدْ
وأتى مِنْ بَعْدِ بَعدْ
واهِنَ الرّوحِ مُحاطًا بالرّصَدْ
فَوقَ أشداقِ دراويشٍ
يَمُدّونَ صدى صوتي على نحْريَ
حبلًا مِن مَسَدْ
وَيَصيْحونَ «مَدَدْ»!

وفي قصيدة (صاحبة الجهالة) يقول:

مَرّةً، فَكّرتُ في نشْرِ مَقالْ
عَن مآسي الاحتِلالْ
عَنْ دِفاعِ الحَجَرِ الأعزَلِ
عَن مدفَعِ أربابِ النّضالْ!

وَعَنِ الطّفْلِ الّذي يُحرَقُ في الثّورةِ
كي يَغْرقَ في الثّروةِ أشباهُ الرِّجالْ!
قَلّبَ المَسؤولُ أوراقي، وَقالْ:
اجتَنِبْ أيَّ عِباراتٍ تُثيرُ الا نفِعال
مَثَلًا:
خَفّفْ (ماَسي)
لِمَ لا تَكتُبَ (ماسي)؟
أو (مُواسي)
أو (أماسي)
شَكْلُها الحاضِرُ إحراجٌ لأصحابِ الكراسي!
احذفِ (الأعْزَلَ)...
فالأعْزلُ تحريضٌ على عْزلِ السّلاطينِ
وَتَعريضٌ بخَطِّ الانعِزالْ!
احذ فِ (المدْ فَعَ)...
كي تَدْفَعَ عنكَ الاعتِقالْ.
نحْنُ في مرحَلَةِ السّلمِ
وَقدْ حُرِّمَ في السِّلمِ القِتالْ
احذ فِ (الأربابَ)
لا ربَّ سِوى اللهِ العَظيمِ المُتَعالْ!
احذِفِ (الطّفْلَ)...
فلا يَحسُنُ خَلْطُ الجِدِّ في لُعْبِ العِيالْ
احذ فِ (الثّورَة)
فالأوطانُ في أفضَلِ حالْ!

احذِفِ (الثّرْوَةَ) و(الأشباهَ)

ما كُلُّ الذي يُعرفَ، يا هذا، يُقالْ!

قُلتُ: إنّي لستُ إبليسَ

وأنتُمْ لا يُجاريكُمْ سِوى إبليس

في هذا المجالْ.

قالّ لي: كانَ هُنا...

لكنّهُ لم يَتَأقلَمْ

فاستَقَالْ!

ونراه يتوجه إلى المخاطب الشعب العربي المهان الغافل من خلال أفعال الأمر، وبأسلوب ساخر يأمره أن يصالح، ويصافح، ويعفو عمن آذاه، ومن أساء إليه، فلا بأس أن يذبح الأبناء، ويهتك الأعراض، ويسفك الدماء، فكل ما فات مات، وذلك بقوله:

صالحوه.

مات ما فات،

وما خرّبه يمكنكم أن تصلحوه.

هو إنسان وقد أخطأ،

والدور عليكم... صححوه.

ليس إلا كلمة...

قولوا: صفحنا.

وإذا لم تستطيعوا...

صافحوه!

أنا أدري...

كل شيء واضح... لا تشرحوه.

هو قد خسركم،

فاغتنموا فرصتكم

واجتهدوا أن تربحوه!

دمكم في يده؟ لا بأس...

هاتوا خرقة مبلولة

ثم امسحوه!

هتك الأعراض؟

حقا...

إنه فعل قبيح

حق أن تستقبحوه.

لكن الأخلاق

لا ترضى لكم أن تفضحوه!

ذبح الأبناء؟ أدري...

إنما هل كل من يذبح منكم أحدًا

لا بد من أن تذبحوه؟!

عرب أنتم

ومن أخلاقكم أن تنصحوه!

فإذا لم ينتصح وازداد ذبحًا...

صارحوه

أنكم حقا زعلتم.

وازعلوا منه، ولكن بالتراضي...

ليس من أخلاقكم أن تجرحوه!

صالحوه.

هي أخطاء

وقد آن لكم أن تغفروها.

فإذا عاد إليها من جديد...

سامحوه!

ومن يراجع النص يدرك تماما أنه يتضمن سخرية مريرة من واقع الذل والخنوع والانقياد السهل الذي آل إليه الشعب العربي من شرقه إلى غربه. ونراه أيضا يمعن في استخدام صيغة الأمر الدالّة على الرفض في قوله:

خذ... وطالب.

هذه الأكوان لم تخلق بيوم

وعلى هذا فإن الصبر واجب.

كن سياسيًّا مع الأعداء

راوغهم بضبط النفس

طأطئ، وتجرد، وانبطح، وارفع،

وحاسب.

فإذا قصوا لك اللحية

طالبهم بتنتيف الشوارب.

وإذا هم نتفوا الأهداب

طالبهم بإحفاء الحواجب.

وإذا ألغوا لك الخصية

طالبهم بتعطيل الحوالب.

وإذا شقوا لك السروال

طالبهم بتقطيع الجوارب.

وإذا حطوا على ظهرك سرجًا

اقبل السرج... وطالبهم براكب.

وإذا هم وضعوا الراكب

طالبهم بخازوق مناسب.

وإذا هم ثبّتوا الخازوق...

فتش عن مطالب.

هكذا... شيئا فشيئا،

وبطول البال تحظى بالمكاسب.

خذ... وطالب.

لا يضيع الحق

ما دام وراء الحق طالب!

ولعل أروع توظيف لصيغة الأمر جاء في قصيدته (ربِّ ساعدهم علينا)؛ فهي صرخة ساخرة، ونقد لاذع للحكام العرب الذين رفضهم الشاعر، ورفض ساساتهم، وحرض قارئه عليهم بأساليب متنوعة. يقول:

ادعُ للحكام

بالنصر علينا

يا مواطن

وأشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع

وإبداع الكمائن

قل: إلهي أعطهم مليون عينٍ

أعطهم ألف ذراع

أعطهم موهبةً أكبر

في ملء الزنازين وتفريغ الخزائن!

ربِّ ساعدهم علينا

فهم اثنان وعشرون شريفًا مخلصًا

وإننا يا إلهي

مئتا مليون خائن!

4 - ظاهرة التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا عند دراستهم الشعرية والنثرية، وبينوا فوائدها ووظائفها.

وتتشكل ظاهرة التكرار بأشكال متعددة فهي تبدأ بالحرف، وتمتد إلى الكلمة، وإلى العبارة، وإلى بيت الشعر. وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وقد وجد أحمد مطر فيه غايته، فنكاد لا نرى قصيدة عنده دون استخدام لهذا الأسلوب، لأنه يشكل قوة فاعلة لإيقاظ الحس، ودفع نحو الرفض والكمخالفة والتمرد، فنراه يقول:

أحضِرْ سلّهْ

ضَع فيها «أربعَ تِسعات»

ضَع صُحُفًا مُنحلّهْ.

ضعْ مذياعًا

ضَعْ بوقًا، ضَعْ طبلَهْ.

ضعْ شمعًا أحمَرَ،

ضعْ حبلًا،

ضَع سكّينًا،

ضَعْ قفْلًا... وتذكّرْ قَفْلَهْ.

ضَعْ كلبًا يَعقِرْ بالجُملَةْ

يسبِقُ ظِلّهْ

يلمَحُ حتّى اللا أشياءَ

ويسمعُ ضِحْكَ النّملَةْ!

واخلِطْ هذا كُلّه

وتأكّدْ منْ غَلقِ السّلةْ.

ثُمَّ اسحبْ كُرسيًّا واقعُدْ

فلقَدْ صارتْ عِندَكَ

... دولَهْ!

ويركز أحمد مطر على تكرار جمل بعينها، وذلك في مثل قوله:

أمسي مات.

يومي مشدود في حبل

يتأرجح ما بين القتل وبين القتل

و غدي... مشلول الخطوات

يا واهب مملكة العقل

كبرت دائرة المأساة

كبرت دائرة المأساة

كبرت...

كبرت...

حتى ضاقت

كيف أحرر ذاتي

و أنا معتقل في الذات؟

كيف أحرر صوتي

و فمي قفل؟

مأساتي أثقل من لغتي

زاد الثقل

زاد الثقل على كلماتي

زاد الثقل

... وتكسر ظهر الكلمات

يا واهب مملكة العقل

مملكتي سقطت في الوحل

يدها تتشبث في كفي

تهتف: هات

و القاتل يهتف: هيهات

كبرت دائرة المأساة

كبرت دائرة المأساة

كبرت...

كبرت...

حتى ضاقت

قلمي تتبعه المحاة

الشمس يطاردها الظل

المنجل يغتال الحقل

و أنا بين الفعل ورد الفعل

لحظة صوت

يبلعها دهر الإسكات

و أنا في أيدي السلطات

قطرة ماء باردة فوق المكواة

يا واهب مملكة العقل

لا صوت بأوطاني

إلا صوت الطبل

عاش ليهتف: عاش اللات

عاش ليثبت أن لدينا حريات

عاش لكي ينفي الإثبات

يا واهب مملكة العقل

مملكتي منفايّ وسجني

فأنا لست بطبل

و سوى الطبل

لا يحيا إلا الأموات

5 - **مفارقة المفاجأة:**

وهي مفارقة تعتمد تقنية المفاجأة؛ وتقوم على مفاجأة في نهاية القصيدة تخرجها عن السياق المنطقي المتوقع أو الطبيعي، فتحدث صدمة في نفس المتلقي، وهي من ثم سخرية لاذعة هدفها تشخيص العيب ونقده نقدًا لاذعًا ساخرًا، ولا شك أن الشاعر - من وراء ذلك-هدفه رفض الواقع المؤلم الظالم، ونرى ذلك في قصيدته (العائلة الكريمة) بقوله:

لصديقي والدٌ مُنْشغِلٌ بالعربدةْ
يبْدأُ اليوْمَ بطَرْحِ المَالِ في البَارِ
ويُنْهيهِ بضرْبِ الوالدةْ.
وأخٌ هِمَّتُهُ مشْدُودةٌ
بين البلاعيمِ... وبين المعدةْ.
وأخٌ لم يدْرُسِ الطبَّ
ولكنَّ لهُ فنًّا برَزْقِ الأوردةْ!
وابْنُ عمٍّ طيِّبٌ
يسْطُو على أمْوالهِ في كرمٍ
من غيرِ أن يطْلُبَ مِنْهُ (الفائدةْ)!
ولهُ والدةٌ مُقْتصِدةْ
تحْفظُ الصَّيْفَ بثلاَّجتها
من أجْلِ أيَّامِ الشتاءِ الباردةْ!
ولهُ ربَّةُ بيْتٍ...
ربَّةٌ في داخلِ البيْتِ،

وفي خارجهِ... مُسْتعبدةْ!

ولهُ ابْنٌ ثاقبُ النَّظْرةِ جدًّا...

لو شكا من رجْلهِ... قصَّ يدهْ!

وابْنةٌ شاطرةٌ

تسْقطُ سهْوًا... عامدةْ!

ولهُ خالانِ:

خالٌ دُونما نفْعٍ

وخالٌ دون أدْنى فائدةْ!

ولهُ عمَّانِ:

عمٌّ عيْنُهُ عوْراءُ

والثَّاني بعيْنٍ واحدةْ!

ولهُ مُرْضعةٌ مدْمنةٌ

ما نهضتْ، إلاَّ وقامتْ... قاعدةْ!

باخْتصارٍ

لصديقي أُمَمٌ مُتَّحدةْ!

ويفعل ذلك في قوله:

ما تهمتي؟

تهمتك العروبة.

قلت لكم ما تهمتي؟

قلنا لك العروبة

يا ناس قولوا غيرها

أسألكم عن تهمتي

ليس عن العقوبة!

مفارقة الحقيقة المقلوبة:

صباح هذا اليوم

أيقظني منبه الساعة

وقال لي: يابن العرب

قد حان وقت النوم

مفارقة التلاعب بالألفاظ:

سلوا بيوت الغواني عن مخازينا

واستشهدوا العرب: هل خاب الرجا فينا؟

سود صنائعنا، بيض بيارقنا

خضر موائدنا، حمر لياليا

****

الخاتمة

ثمة نهاية لكل مسعى، ونتيجة لكل عمل يرمي إلى غاية، وعملي هذا هو مجموع محاضرات ألقيتها على الدارسين في أكاديمية البابطين للشعر العربي في الدفعة الأولى، وأدعو الله أن أكون قد وفقت في جمعها من مصادرها، ووضعها في كتاب منهجي يستطيع الدارس العودة إليه، وتلمّس معالم المنهج الذي اخترته له.

وقد بنيت المحاضرات على مقدمة ووحدتين، كانت الوحدة الأولى بعنوان: (تحليل النص الشعري)، وقد درست فيها ثلاثة مباحث تتعلّق بمعالجة النص الأدبي، والمنهج المقترح لتحليل النص الشعري، ودراسات تطبيقية على نصوص شعرية معاصرة.

وقد بنيت المنهج المقترح على مستويات خاصة للتحليل بدءًا بفهم النص وتحديد موقعه وجوه العام، ومرورًا بتحديد أفكاره وصوره وبناءاتها، والعاطفة ومدى ملاءمتها للمضمون، فضلا عن البناءين الداخلي والخارجي للنص، وكان للعلاقة بين الشعر واللغة نصيب من هذا المنهج، فضلًا عن العلاقة بين الشعر والمضمون، وقد أبرزت دور الذائقة النقدية في تحليل النصوص من خلال نافذة السؤال، وسعيت في اختياري للمنهج المقترح أن يكون تكامليًّا مدرسيًّا سهل التناول، وبحدود واضحة، مع التأكيد على فكرة أن هذا المنهج لا يمكن أن يكون بديلًا عن المناهج الأخرى، وكان اعتمادي له بسبب تفاوت مستوى الدارسين واختلاف تخصصاتهم.

ثم وقفت على دراسات تطبيقية على ثلاثة نصوص من نصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، وقد اخترتها بعناية وفق تنوّع واضح في أداء الشعراء فيها، واختلاف في المدارس التي ينتمون إليها، وحرصت أن أغطي في تحليلها الجوانب التي درستها في الجانب النظري للمنهج.

وكانت الوحدة الثانية بعنوان: (نقد الشعر العربي المعاصر-الاتجاهات والظواهر)، وقد جاءت في مبحثين درس الأول منهما تعريف النقد ومناهجه وكفايات الناقد، بوصفه مدخلًا إلى عالم النقد، وإضاءات مختصرة عنه، وركّز المبحث على أن الذائقة هي المرجعية الأولى للناقد في حكمه، ولكن تلك الذائقة لا يمكن أخذها اعتباطًا، بل هي ذائقة مصقولة بعيدة عن الهوى الذي يجعل حكم الناقد جائرًا وغير منضبط، والناقد الخبير هو ذلك الذي تخصص في هذا المجال، ومارسه، ودرس أساليب الأدب عموما، واكتسب بالمران القدرة على فهم أسرار النصوص من خلال الفهم العميق والحس المرهف، والخبرة المتراكمة بكثرة التجارب.

ودرس المبحث الثاني مجموعة من الظواهر البارزة في النقد العربي الحديث، وهي: توظيف التراث، وتراسل الحوّاس، والاغتراب، والشعرية والمعاصرة، وثيمة المدينة، والغموض، والرفض. وقد كان اختياري لهذه الظواهر اختيارًا مقصودًا لذاته؛ كونها أكثر الظواهر دورانًا في الشعر، وأكثرها دورانًا على أقلام النقاد. ولا قدرة لهذه الخاتمة على الأخذ بكل ما جاء في المحاضرات من نتائج، ولكنني أحاول إجمال تلك النتائج بالآتي:

سعت المحاضرات التي تضمنها هذا الكتاب إلى تحقيق الأهداف الأساسية منها، ووضعت بين يدي القارئ منهجًا مقترحًا لتحليل الشعر ونقده.

جمعت المحاضرات بين التنظير والتطبيق، وفق منهج تحليلي تكاملي واضح المعالم يمكن للدارس الكريم أن يعود إليه، وأن يطبقه على القصائد المعاصرة بسهولة ويسر، مع التأكيد على أنه منهج مقترح، وهناك الكثير من المناهج التي يمكن للدارس أن يعود إليها.

وقف البحث عند أهم الاتّجاهات والظواهر النقدية في الشعر العربي المعاصر، وفق منهج يستنطق النصوص، ويجمع بين التنظير والتطبيق، بسوق الأمثلة على كل ظاهرة، وعلى كل جزئية منها.

والله أسأل أن ينفع بهذا الكتاب الدارسين، وأن يضعهم على الطريق التي تؤدي بهم إلى تذوق النصوص الشعرية، وتحليلها ونقدها.

✶✶✶✶

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، 1978م.
- اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في اليمن للدكتور قائد غيلان. عادل الأحمدي، على الرابط: http://www.nashwannews.com/news.php؟action=view&id
- الأسس النقدية في كتاب (الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل، د. فاروق مغربي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد السابع، 2011م.
- الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، شيماء ستار جبار، مجلة ديالى، العدد السادس والأربعين، 2010م.
- الاغتراب بين الفلسفة والتحليل النفسي، معاذ قنبر، مجلة الأوان، ديسمبر 2013.
- الاغتراب النفسي لدى الشباب (مشكلة وتشخيص وعلاج)، حاتم مسمح، مجلة دنيا الوطن، 2016.
- الاغتراب في شعر أحمد مطر، م. معتز قصي ياسين، مجلة دراسات البصرة، السنة السابعة، العدد 14، 2012م.
- آليات الرفض والتمرد في شعر أحمد مطر، نضال إبراهيم ياسين، جامعة البصرة، كلية الآداب قسم اللغة العربية، وجلة أبحاث البصرة، المجلد 23، العدد 1، السنة 2008م.

- الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني؛ تراسل الحواس أنموذجا، علي باقر ظاهري نبا، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، العدد التاسع والعشرون، 2018م.
- بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا، د. رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق – المجلد 29 – العدد (1+2) 2013م.
- بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم، د. أحمد فتحي رمضان، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، مقال في منتدى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب على الشابكة، 2014م.
- تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، عبدالسلام محمد شاذلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
- تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. عبدالقادر شرشار. منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2006.
- التحليل الفني لقصيدة (عندما حدثني البحر!!)، للشاعر خميس لطفي، الدكتور كمال غنيم، محاضرة ضمن مساق الأدب المعاصر وتاريخه، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.
- تحليل النصوص الأدبية... مدخل منهجي بيداغوجي–محمد مساعدي، مجلة علوم التربية العدد 61.
- التطابق والاختلاف... حول اعادة كتابة النقد الاسلامي المعاصر. د. محمد سالم سعد الله، رابطة ادباء الشام– لندن. نت. تحديث 2005.
- «تعريف النقد»، د. بليل عبدالكريم (2 – 4 – 2012)، www.alukah.net، اطّلع عليه بتاريخ 2 – 3 – 2018. بتصرّف.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار غريب للطباعة وانشر والتوزيع، 2000م.

- توظيف الأسطورة في الشعر والفكر، د. محمد عبدالرحمن يونس، مقالة في منتدى ديوان العرب على الشابكة، 20003م.
- توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، حصة بنت زيد المفرح، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 1426هـ.
- من حديث الدكتور سعد ابو الرضا في: حوار مفتوح حول الأدب الاسلامي، مجلة الدعوة الاسلامية، العدد (63) السنة 2003م.
- دراسات في سيكولوجيا الاغتراب، د. عبداللطيف محمد خليفة، دار غريب،2003م.
- 2003 دراسة توظيف تقنيّة تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، علي نجفي، أمير رسول، سيد علي رضا تقوي، مجلة دراسات الأدب المعاصر، المقالة 3، المجلد 9، العدد 35، السنة 2018.
- دور الشعر في تأصيل قيم النزعة الإنسانية (الشعر الأندلسي، وشعر إيليا أبو ماضي أنموذجا)، م. د. شيماء هاتو فعل البهادلي، جامعة البصرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 36، العدد 1، السنة 2011م.
- الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، بوعيشة بو عمارة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة زيان عاشور–الجلفة (الجزائر)، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، 2011م.
- شرح وتحليل قصيدة فلسفة الحياة لإيليا أبو ماضي، نادي أمراء البيان على الشابكة، 2009م.
- الشكل والمضمون والجمال، صالح بن أحمد الشامي، مقالة في شبكة الألوكة الثقافية، 2013.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل. الناشر: دار الفكر العربي. الطبعة: الثالثة، 2013.

- صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، زهير محمود عبيدات، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2006م.
- ظاهرة الاغتراب، الهوة بين الفرد والمجتمع، موقع (الباحثون السوريون) على الشابكة.
- عناصر العمل الأدبي، أوراد محمد كاظم التويجري، محاضرة في كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، 2016.
- استقبال الغرب في النقد الادبي، د.سعد البازعي، المجلة الثقافية العدد(15) لسنة2003م
- الغموض في الشعر الفلسطيني بعد عام 1987م، سماح أحمد حلمي سليم، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017م.
- الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، د. أنس حسام النعيمي، ود. مجدي حاج إبراهيم، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، 2013م.
- الغموض واحتقار القارئ، د. وليد قصاب، موقع الدكتور وليد قصاب، الألوكة، 2010م.
- ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، آمال دهنون، مجلية كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013م.
- في النقد الأدبي، دعبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية – بيروت 1972.
- في النقد الأدبي القديم عند العرب، مصطفى عبدالرحمن إبراهيم، مكة للطباعة، 1998م.
- القصيدة العربية المعاصرة من النظم إلى النثر، د. علي حمودين، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر، 2011.
- قصيدة المساء للشاعر خليل مطران... شرح وتحليل، دعاء الجندي، محاضرة مسموعة على الشابكة، ضمن سلسلة محاضرات النبراس في اللغة العربية، 2017.

- مدخل الى النقد الادبي الحديث، د. شلتاغ عبود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2003م.
- محاضرات مرئية للدكتور كمال أحمد غنيم، ضمن مساق الأدب المعاصر وتاريخه، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.
- المدينة في الشعر العربي الحديث، عبدالله رضوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن 2003م.
- المدينة في الشعر العربي المعاصر، أبو غالي مختار علي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995.
- المسبار في النقد الأدبي الحديث (دراسة في نقد النفد للأدب القديم وللتناص)، حسين جمعة، مشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2003.
- مستويات التحليل اللغوي، ندى سعود عبدالعزيز الدليل، محاضرة ألقيت في جامعة الملك سعود، كلية الدراسات التطبيقية وخدمة المجتمع.
- المصادر الغربية لنقاد الحداثة، د. عبدالحميد ابراهيم، موقع الاسلام اليوم. نت. تحديث 2006م.
- المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد (الأسلوبية أنموذجا، د. خليل عودة، كلية الآداب جامعة النجاح الوطنية، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد الأول/ العدد الثاني، 2003م.
- مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية–الاسكندرية 2005.
- د. صلاح فضل (2002)، مناهج النقد المعاصر (الطبعة الأولى)، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، صفحة (10–11). بتصرّف.

- الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية.
- نظريات نقدية وتطبيقاتها، د. احمد رحماني، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، 2004م.
- النقد الأدبي الحديث. أصوله واتجاهاته، د. احمد كمال زكي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1983م.
- النقد التكاملي وإشكالية تطبيقة على الدراسات الأدبية، عامر رضا، مقال على الرابط: http://www.aswat-elchamal.com/ar/؟p=98&a=15658

****

المحتوى

- التصدير 3
- المقدمة 5
- **الوحدة الأولى تحليل النص الشعري** 7
- المبحث الأول: معالجة النص الشعري 9
- المبحث الثاني: المنهج المقترح لتحليل النصوص الشعرية 14
- المبحث الثالث: دراسات تطبيقية على نصوص شعرية معاصرة 43
- **الوحدة الثانية: نقد الشعر المعاصر (الاتجاهات والظواهر)** 99
- المبحث الأول: تعريف النقد ومناهجه وكفايات الناقد 101
- المبحث الثاني: ظواهر النقد المعاصر واتجاهاته 127
- الخاتمة 277
- قائمة المصادر والمراجع 284
- المحتوى 286

****