الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
تلمسان الجزائر

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

أثر التّراث في بناء القصيدة العربيّة المعاصرة

إعداد الطّالبة:
نجيّة مدوس

إشراف:
أ.د. لخضر العرابي

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. عبد الجليل مرتاض	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د. لخضر العرابي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً ومقرّراً
أ.د. مدساوي أحمد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي -النعامة-	عضواً مناقشاً
د. وردة محصر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان	عضواً مناقشاً
د. محمّد بلدحي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشاً
د. عبد الرّحمن بغداد	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي -غليزان-	عضواً مناقشاً

السّنة الجامعيّة: 1437-1438هـ/ 2016 – 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي
أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ
فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)

صدق الله العظيم

الآية 19 من سورة النّمل

الإهـــــــــــــداء

أهدي ثمرة عملي إلى:

والدي الكريم حفظه الله ورعاه وأطال عمره،

روح أمي الطّاهرة رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه،

إخوتي وفّقهم الله.

نجيّة مدس

كلمة شكر وتقدير

أحمد الله تعالى وأشكره عز وجل على توفيقه لإتمام هذا العمل الذي أدعو الله أن يجعله مقبولا وخالصا لوجهه الكريم.

كما أتقدم بالشكر مع فائق الاحترام والتقدير إلى الأستاذ الكريم "لخضر العرابي" الذي كان نعم المشرف في إرشاداته ونصائحه وكريم الخلق في تسامحه وكان له الفضل في توجيهي وإعانتي على إتمام هذه الرسالة، ولا يفوتني أن أشكر كل من ساعدني في إتمام هذا البحث، من قريب ومن بعيد.

وكل تقديري وشكري للأساتذة أعضاء اللجنة الموقرة الذين وافقوا على مناقشة وتقييم هذه الرسالة.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أسأل الله الأجر والثّواب.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً قيّماً لينذر بأساً شديداً من لدنه ويبشّر المؤمنين الذين يعملون الصّالحات أنّ لهم أجراً حسناً ماكثين فيه أبداً.

وأفضل الصلاة وأتمّ السلام على سيّدنا ونبيّنا وحبيبنا محمّد، الصراط المستقيم الذي بلّغ الأمانة وأدى الرّسالة ونصح الأمّة، فزال الضّلال وأشرق الهدى.

وعلى آله وأصحابه نَصَرَةُ الحقّ وحَمَلَةُ الدّين، والعلماء العاملين من المفسّرين، والفقهاء، والمحدّثين إلى أن يقوم النّاس لربّ العالمين، والحمد للّه ملء سمواته وأرضه، وزنة عرشه، ومداد كلماته، وبعد:

إنّ التأثر سمة إنسانية مشتركة بين الشعوب لا تعني النقل عن الآخر ومحاكاته فقط، وإنما تعني سعة المعرفة والاطلاع، فالإبداع والأصالة. ومن تجلّيات التأثر والآليات الفنية التي تعدّ من مظاهر الأصالة في الإبداعات الأدبية هو تواجد التراث فيها بأنواعه المختلفة، أهمها التراث الديني والتراث التاريخي، والتراث الأسطوري، والتراث الشعبي الفلكلوري.

بعبارة أوضح، إنّ الإنتاج الأدبي الأصيل مكان تجتمع فيه بؤر ثقافية متعدّدة ولا مناص للأديب منه، لأنّ الكاتب في أصله قارئ يختزن في ذاكرته ما تعلّمه من الثقافات المختلفة، فتتشكّل لديه خلفية ثقافية يوظفها أينما سمحت فرصة للتعبير عمّا يريد نقله إلى القارئ.

يمتلك عنصر التراث رؤيا خاصة لمكوّنات تكشف عن شبكة من العلاقات التي تتوافر في حضارة أمّة ما، تتلخص عندها تجربتها الإنسانية، هي كل التقاليد، والأعراف، والعادات، والفنون، والعلوم، والأخلاق التي يشترك فيها أبناؤها لتكوين أصالة تؤطّر حضارتها، مهمتها إنتاج قيم ونتاجات تنفرد بها وتلمح إلى خصوصية تضيف إلى ثقافتها الشيء الكثير.

وقد دخل التراث في الميدان الأدبي بكافة جوانبه، وكان الشّعر من أهم الأبواب الجمالية التي استوعبت مضامينه، مستلهمة جوانبه العديدة لإغناء النص بالتجارب الحيّة للأمم والحضارات.

لا ينكر أحدٌ أن التراث قيمة من قيم الشعوب الروحية يحتّم عليها أن تبذل كل ما في جهدها للحفاظ على مرتكزاته وملامحه كلما سنحت فرصة، وهو انتقال التقاليد والعادات والخبرات، والفنون والمعارف من زمن إلى زمن، ومن مجتمع إلى مجتمع سواء كان هذا التراث ماديا أو معنويا.

وهذا التراث جذور راسخة في نفوس الشعوب والأدباء بخاصّة، من حيث نضجه لتجاوزه الزماني والمكاني، فيحاولون نقله من جيل إلى آخر، لذا نجد الأديب، التجأ إلى التراث كمجال لإبداعاته الشّعرية ووسيلة لتوليد دلالات جديدة حتّى أصبح من السّمات البارزة للقصيدة العربيّة الحديثة منذ بدء النّهضة.

وربما يرجع سبب ذلك إلى ضرورات ومؤثّرات خاصّة واجهها الشّاعر العربي في العصر الراهن، وإلى عدّة عوامل أخرى تنوّعت بين ثقافية ترى أهمية توسيع أفق الشّاعر ومداركه، ونفسية تعين الشّاعر على التّخفيف من كآبته ومعاناته، وفنية توفّر له أدوات جديدة مرنة، وقومية ترسّخ له الثقة برصيده القومي مقابل ثقافة المستعمر الوافد،وسياسية أجبرت الشّاعر على اتّخاذ وسيط بينه وبين القارئ.

إنّ هذا التحول العظيم في ماهية الشّعر وعلاقته بحياة الإنسان، وكل ما يتصل بها أعطاه أهمية كبرى، إذا التفّ حوله العديد من الشّعراء الذين اعتنقوا هذا التيار الجديد فكتبوا قصائد عبرت عن هذه المرحلة المتميزة التي تكوّنت بفعل التجربة. فجادت قرائحهم بشعر استمد قوته من توطّده بالحياة والناس، ومن فيض الخيال الذي استعانوا به في بحثهم

المتواصل عن مصادر جديدة تفتح أفق التّعبير الحر، وتوسّع المدارك التي تصنع الشّعر الأصيل.

وانطلاقا من هذه الرؤية، جاء بحثي يسعى إلى تسليط الضوء على علاقة الشّاعر المعاصر بالتراث، تأثيرا وتأثرا، وكيف ساهم التراث في ترجمة أحاسيس الشّاعر، وانفعالاته، وآفاقه، ومدى عمق تفاعله مع مكوّنات التراث وإضافاتها الجديدة للبناء الداخلي للقصيدة العربيّة.

على هذا الأساس جاءت رسالتي تحت عنوان: «أثر التراث في بناء القصيدة العربيّة المعاصرة»، وكان الدافع المباشر للولوج في هذا الموضوع هو رغبتي الشديدة وتعلّقي بالشّعر العربي المعاصر الذي أصبحت قصائده تتزاحم داخلها تجارب الإنسان ورحلته عبر الحياة حاملة معها فكره وتاريخه وثوراته.

وعلى ضوء هذا الطّرح، وتأسيساً لما تقدّم، تتّضح وتتبلور معالم إشكالية بحثي هذا:

- هل خدم التّراث القصيدة العربيّة المعاصرة؟
- ما مدى تأثير التّراث على الجانب الدّاخلي والخارجي للقصيدة؟
- ما هي خيبة المتلقّي في استحضاره للتّراث؟

أمّا عن المصادر والمراجع الهامة التي تناولت هذا النوع من الدّراسات أذكر أهمّها: "استدعاء الشخصيات التراثية" لعلي عشري زايد، و"اتجاهات الشّعر العربي المعاصر" لإحسان عباس، و"أثر التراث في الشّعر العراقي الحديث" لعلي حدّاد، و"الشّعر العربي المعاصر" لعز الدين إسماعيل وكانت خير معين لي.

بعد هذا كان عليّ أن أسعى في جمع المعلومات المتعلقة بهذا الموضوع غير أنّ الوصول إلى كل المصادر والمراجع ليس أمرا سهلا، ولقد وفقت في النهاية بمساعدة بعض الأساتذة والأصدقاء، إلى جمع عدد من هذه الكتب التي أرجو أن تكون قد استوفت الموضوع.

وفيما يتعلّق بمنهجيّة البحث اخترت المنهج البنيوي، لأنّ البنيويّة في أساسها نظرية في المعرفة، تؤكّد أهميّة النّموذج، أو البناء في كلّ معرفة علميّة، تجعل للعلاقات الدّاخلية والنّسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم. فالبنية ليست مجرّد شكل، وإنّما مضمون أيضاً، وهي جوهر اللّغة الشّعرية.

أمّا الهيكل البنائي لهذه الدراسة هو كالتالي:

* **مقدّمة**: تعرضت فيها لطرح إشكالية البحث المتمثّلة في معرفة نوعية العلاقة التي تربط الشّاعر المعاصر بالتراث،ومدى التغيّرات الحاصلة في القصيدة العربيّة،وكيف شكّلت العناصر المكوّنة للتراث إضافات جديدة للبنية الداخلية لها،إضافة إلى إشكالية البحث عن دور ومكانة المتلقي بين تمثّل الشّاعر المعاصر للتراث وحقيقة استقطاب المتلقي والتغلغل إلى نفسيته.
* **مدخل**: خصّصته للحديث عن بناء القصيدة العربيّة القديمة من خلال أنّ الشّعر تراث متّصل، وحاولت معرفة: إلى أيّ حدّ يسمح عمود الشّعر –الذاكرة– بالإبداع؟ لذلك خصّصت جانبا للإشارة إلى أصول، ومقوّمات العمق الجمالي الذي صار إليه عمود الشّعر.
* **الفصل الأول**: خصّصته لدراسة علاقة التراث بالشّعر العربي المعاصر بدءا بتطور بناء القصيدة العربيّة المعاصرة، أي البحث عن تاريخ الشّعر في العصر الحديث، وما يعكسه من تطور، وتجديد في القصيدة على كافة المستويات، كما تطرّقت إلى معرفة العناصر المكوّنة للقصيدة من حيث التشكيل الموسيقي، واللغة، وتشكيل الصورة إلى غاية هيكل القصيدة، أمّا المبحث الثاني، فتناولت فيه الحديث عن البناء الدرامي في القصيدة، كونه جزء من مكوّناتها.
* **الفصل الثاني**: تعرّضت فيه إلى دراسة مكوّنات التراث في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة من خلال تجارب بعض الشّعراء المعاصرين، بدءا بالتراث الشعبي من

خلال تجربة توفيق زياد في استدعاء التراث الشعبي،وتجربة محمد الفيتوري، والتجربة البياتية، ثم انتقلت لدراسة التراث الديني من خلال القص القرآني، إلى توظيف شخصيات الموروث الديني في الشّعر العربي المعاصر، وتضمين التراث الديني كما خصّصت الدراسة بالبحث في التراث العربي الأدبي، كالقص التاريخي، والقص الأسطوري، وتوظيف الرموز في القصيدة العربيّة المعاصرة، وأخيرا كان من الطبيعي أن أبحث في التراث الأجنبي، كونه العامل الأكثر فاعلية الذي أدّى إلى انطلاق حركة الشّعر التجديدية.

* **الفصل الثالث:** خصّصت هذا الفصل لدراسة المصادر التراثية في شعر أمل دنقل لمعرفة مدى توظيفه للتراث، وسعيه إلى تطوير القصيدة وتحديثها،من خلال إحياء ماضي أمّته، ومحاولته لبعثه من جديد، أيضا الكشف عن الدّوافع التي كانت سببا في ارتداد الشّاعر إلى التراث.
* لألحق البحث في الأخير بخاتمة، وفهرس، وقائمة للمصادر والمراجع.

وفي ختام مقدّمة هذا البحث، أتوجّه بالشكر المتتابع لأستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور لخضر العرابي حفضه الله على ما بذله من جهدٍ وتقديم نصحٍ مع طول نفس ورحابة صدرٍ، وأجزل الله له المثوبة ونفع به، ورفع مقامه.

توقيع: مدس نجية

بتاريخ: 24/12/2016

مـــدخـــل

بناء القصيدة العربيّة القديمة

أوّلاً: الشّعر تراث متصل

يعيش الإنسان في طبيعة تبدو له بمشاهد مختلفة ومناظر متنوعة، يتأمّلها البعض فينتشي بها ويرتاح لها، ويرمقها البعض الآخر برما بها تعبا، ويعيش أحداثا في الحياة يشقى بها ويسعد، يفرح ويتألم، يحب ويكره، يقوى ويضعف.

أمام هذا كله تتحرك أحاسيس الإنسان، وتضطرب مشاعره، ويفيض وجدانه، فيعبّر عنها في قوالب مختارة من التّعبير، فإذا اتّخذ الألفاظ والكلمات أداة لهذا التّعبير، كان تعبيره:إمّا عاديا خاليا من مقومات الفن في جمال الصّياغة، وإمّا أدبيا فنيا.

وما النّثر والشّعر إلّا جناحا الأدب العربي يطير بهما في سماء البلاغة والفصاحة ويطوف بهما في أنحاء الحياة المختلفة، ولا غنى عنهما أو عن أحدهما.

ولا نستطيع الموازنة والمفاضلة بين الشّعر والنّثر، فلكل منهما رجال ومواقف، وإبداع ولطائف، ولئن لم يكن القرآن المعجز شعرا، فهو أيضا ليس مما عهده العرب من أنصاف النّثر، ويكفي الشّعر فخرا قول **المصطفى عليه الصلاة والسلام:ﷺوإنّ من الشّعر لحكمة وإنّ من البيان لسحرا**ﷺ.[1]

الشّعر فن العربيّة الأوّل، وأكثر فنون القول أهمية على التاريخ الأدبي عند العرب خصوصا في عصورها الأولى، لسهولة حفظه وتداوله، وقد شاركته في هذه الهيمنة بعض الفنون الأدبية الأخرى لتساهم جنبا إلى جنب، مع الشّعر في تكوين تراث الأدب العربي.

ويعدّ الشّعر وثيقة يمكن الاعتماد عليها في التعرف على أحوال العرب وبيئاتهم وثقافتهم وتاريخهم، ويلخص ذلك قولهم: "**الشّعر ديوان العرب**"،[2] ومسجل وقائعهم وميدان تجاربهم

[1] محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، 1993، حديث رقم: 5146.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتاب العلمية، ج1، ص 23.

ومنتهى حكمتهم، فهم الذين ابتدعوا فنون الموسيقى الشّعرية، والتصوير وابتكروا فنون القول، واستطاعوا بفضل الشّعر أن يوصلوا تجاربهم، ويلخصوها في أشعارهم، فالشّعر يعدّ تصويرا وإبداعا لما يعيش الشّاعر، ولحظة تأمل وتفكير تختلج في داخله، يصوغها في قالب يتماشى مع حالته النفسية، مرتبطة بأحاسيسه ورآه، ولا تجد عصرا من عصور التاريخ أجاد تصوير الأحداث، وسرد الوقائع كما تجد ذلك في العصر الجاهلي حيث اتجهت الفطرة العربيّة إلى تصوير الواقع دون تزييف أو مبالغة، "**فقول الشّعر عند العرب فطرة فيهم، تكشف فنيا عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول الشّعري وحسّ مرهف في إقامة بنائه الفني، وذوق رفيع في تلمس مظان تأثيره في المتلقي كما تكشف موضوعيا عن وعي وعقل راجح في التّعبير عن حضور الفرد الشّاعر في لغة الجماعة انطلاقا من لغته، وفي الوعي الجمعي صدورا عن حدس فني صادق وإحساس مرهق بانتماء الأشياء أو الموجودات إلى أصولها**"،[1] التي تعدّ معياراً عند العرب في طريقة قول الشّعر.

فقد وجد العرب في العصر الجاهلي من انفساح الصحراء، ورحابة الأفق، وحرية القول، وكثرة المعارك ما أطلق ألسنتهم بالقول، ولهم من فصاحة اللّسان، واعتدال السليقة ما يمدّهم بالرّوعة والإتقان، حتى عدّ الشّعر وثيقة يمكن الاعتماد عليها في التّعرف على أحوال العرب وبيئاتهم وثقافتهم وتاريخهم.

والشّعر في خصوصياته يقوم على الشكل والمضمون، فإذا تطرقنا إلى عنصر الشّكل نجد أهمّ ما يميّز الشّعر القديم حرصه على الوزن والقافية، وعلى مجيء البيت من صدر وعجز، لكن الناظر في كتب النقاد والأدباء يلاحظ أنّ مفهومهم للشّعر يتجاوز الوزن والقافية لأنّهم رأوا أنّ الكلام قد يكون موزونا مقفى إلّا أنّه ليس شعرا، فقدّموا اللغّة الشّعرية على موسيقى الشّعر التي تبقى من أهم عناصر البناء الشّعري.

[1] نموذج عبد الرحمن غركان: مقوّمات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص: 9.

فالشّعر، في نظر القدامى، ليس خلقا وإبداعا للمعنى، بل نظم للمألوف أو توليد للجاهز فهو ابتكار للمعنى من خلال استعمال خاص للغة، فهو إبداع لا يسير على منوال مطروق من قبل، فلقد ترسّخ في ذهن العديد من النقاد التزاوج في الشّعر بين الموهبة والثقافة، الطبع والصنعة التلقائية والجهد، الوعي واللاوعي، العقل والقلب، فالشّعر ليس انفجارا ينطلق من العدم، بل هو نتيجة عملية تأثر وتأثير، تتبلور داخل الشّاعر، تساهم عوامل ودوافع لإخراجها في قالب شعري رائع، يصوّر الحالات النفسية التي يدركها القارئ ويرتاح لها.

والمعروف أنّ الشّاعر العربي القديم عاش نظاما قبليا، بأحاسيس فردية وجماعية واضحة، لأنّ البيئة العربيّة:هي بيئة شفافة، عارية، ومشوقة، فالعربي كما يقول **شوقي ضيف: "ابن الصحراء وكل ما في الصحراء عريان"**،[1] ومن ثمّ هذه البيئة تزين من إحساس الشّاعر بذاته "**فهو – قبل كل شيء – كل شيء بالنسبة لنفسه وعالمه، وهو والعالم حوله يكونان وحدة واحدة**".[2]

والشّعر بطبعه يتشكل من "**لغة ذات إيقاع موسيقي يأسر العقول ويجذب القلوب من خلال تركيب يعتمد الإيجاز والمجاز وسيلة للإقناع والإمتاع**"،[3] والمعرفة كونه تراث العرب الثقافي، فالجديد منه لا يلغي القديم فيه، لأنّه ينقل حياة مرّت بكل عوالمها،عاشها أسلافنا، ونمثلها اليوم في مواقف كثيرة من أمور حياتنا المعاصرة، وقد أكّد ذلك **شوقي ضيف** في قوله: "**لا يمتّعنا تراثنا الشّعري، بل هو يرينا أيضا صور الحياة عند أسلافنا وكيف كانوا يعيشون، وكيف كانوا يفكرون، وكيف كانوا يتناولون الحياة، وكيف كانوا يستقبلون أحداثها، ووقع هذه الأحداث على نفوسهم، وهو لذلك يعدّ وثائق تاريخية مهمة لما ينقل إلينا من أحوال أجدادنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية**"،[4] وخاصة عندما نقرأ الشّعر الجاهلي، نجده ليس بعيدا عنّا. إنّه رصيدنا الثقافي، فهو جزء منّا، ونحن جزء منه.

---

[1] دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 169.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984، ص: 21.

[3] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2000، بيروت ص 294.

[4] فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، 1971، ص 9.

كما أنّ الشّعر العربي "**يمثل نسيجا متشابه الخيوط والخطوط، إذ أنّ ليس المضامين – وحدها– هي التي توحد عرى تراثنا الشّعري فحسب، وإنّما قضايا الشكل– أيضا– لا تزال حتى اليوم متقاربة بدرجة واضحة**"،[1] وعلى الرّغم مما عرفه الشّعر العربي من حركات التطور والتجديد في القديم والحديث مازال متحفظا بالمبادئ التي تشكل جماليته، وتحبس خصوصيته وتميزه عن أي شعر في أي لغة أخرى إنّها الموسيقى التي تحددها وحدة الوزن واطراد القافية في القصيدة الواحدة، حيث تعدّ أجمل وأكمل من أشعار الآداب الأخرى، وقد يرجع هذا في رأي بعض النقاد إلى اقتران الشّعر العربي في نشأته الأولى بالغناء والرّقص، وكذلك إلى طبيعة اللّغة العربيّة نفسها التي لها طريقة خاصة في تكوين بنية الكلمة وتركيب بناء الجملة، فالشّعر العربي له طبيعة موسيقية وفنية خاصة بالنّسبة للشّعر العالمي، ويعدّ واسطة العقد فيما أبدع العرب من تراث أدبي في كل العصور.[2]

وانطلاقا من هذا، فإنّ الشّعر العربي يشكّل تراثا متصل الحلقات، متوازن السمات والخصائص، كأنّه وحدة واحدة وطبيعة مشتركة، فلم تستطع أي حركة أدبية أن تتجاوز ما تقوم عليه العملية الإبداعية، وكل تجديد فيه كان محدودا بالرّغم مما عاشه الشّعر من بعض المحاولات التجديدية في عصرنا الحالي "**إلاّ أنّه لا زال محتفّظا ومحافظا على جوهر ما كان وما يكون به الشّعر العربي شعرا، أي أنّ ثمة صلات فنية تربط بين شعر امرئ القيس الكندي، وزهير بن أبي سلمى المزني، وعنترة بن شداد العبسي، وبين شعر بدر شاكر السياب العراقي، وصلاح عبد الصبور المصري، ونزار القباني السوري، ومحمود درويش الفلسطيني، وغازي القصبي السعودي، وعبد العزيز المقالح اليمني**".[3]

---

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 295.

[2] المرجع نفسه، ص 296.

[3] المرجع نفسه، ص 297.

فالشّعر العربي سار في نظمه على قواعد وأساسيات فرضتها البيئة العربيّة، التي جعلت الشّاعر يتفاعل مع عناصرها، ويحكيها في أشعاره، على الرّغم من توالي الحركات التطورية والتجديدية التي عرفها الشّعر العربي مند القديم، إلّا أنّ هذا لم يسمح بالتفريط في التراث العربي القديم والشكل التقليدي في القصيدة العربيّة.

استطاع الشّعر العمودي بشكله الموروث أن يحمل كلما يدور بخلد شعرائنا على اختلاف مذاهبهم العديدة عبر تلك العصور حتى اليوم، فلم يخرج بعض الشّعراء في عصرنا عن عمود الشّعر ولم يكتبوا شعرا مطلقا من التفعيلة، ولم يفكروا في الاستغناء عن القافية الموروثة، رغم ما ساد المشهد الشّعري المعاصر من تعارض وتقابل "**حيث تحوّل الشّعر وهو أعرق نوع أدبي في تراث الأمة إلى عدة مسارات متباينة، أو أشكال متباعدة، مع وجود قدر من الخصومة على مستوى التشكيل والرؤية**"،[1] حيث صار كل فريق فرحا بما يبدعه ويعدّ إبداعه الأساس في الشّعر ولا شعر سواه، وقد تجاوز ذلك إلى حد الخصومة الأدبية بينهم، واتهام بعضهم بتهم باطلة إذ يرى فريق أنّهم حماة التراث والأصالة، ويعتقد آخرون أنّهم أصحاب النّهضة والتجديد، وآخرون يظنون أنّهم أصحاب الحداثة والمعاصرة وأنّهم من حقّهم أن يبتدعوا أشكالا مغايرة لما كان عليه الشّعر العربي القديم، بحيث لا علاقة له بتراث الأمّة ومبادئ الشّعر التي أطلق عليها النّقاد القدامى عمود الشّعر العربي.[2]

وفي هذا نشير إلى قضية هامّة من قضايا الشّعر العربي المعاصر، وهي قضية الشّكل والبناء في القصيدة العربيّة وبوادر التجديد فيها، لكن قبل الانتقال إلى الفصل الأوّل الذي سنتناول فيه هذه القضية، أرى من الإجحاف، أو سيكون بترا غير شرعي ما تعمّدناه إذا لم نشر إلى أصول ومقومات العمق الجمالي الذي صار إليه عمود الشّعر.

---

[1] المرجع السابق، ص: 296 – 297.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 297.

ثانياً: عمـود الشّعر

يمثّل عمود الشّعر ذاكرة القصيدة الشّعرية التي تحفظ قانونها وتدلّ عليه، والبحث في هذا الموضوع، يعني البحث في الذاكرة الشّعرية بالقدر الذي يسعفنا في الإجابة عن السّؤال التالي: إلى أيّ حد يسمح عمود الشّعر –الذاكرة– بالإبداع؟

* في اللّغة:

العمود: عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع أعمدة وعمد، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلاّ به، والعميد: السيد المعتمد عليه في الأمر أو المعمود إليه.[1]

* في الاصطلاح:

هو طريقة العرب في نظم الشّعر لا ما أحدثه المولودون أو المتأخرون أو هي القواعد الكلاسيكية للشّعر العربي التي يجب على الشّاعر أن يأخذها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها.[2]

يلاحظ في المعنى المعجمي أنّه لم ينكر ارتباط كلمة العمود بالشّعر كما هو الأمر في المعنى الاصطلاحي، إلاّ أنّ هذا لا ينفي أن يكون المعنى الاصطلاحي مستوفى من المعنى اللّغوي، فكما أنّ خشبة بيت الشّعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذاك البيت، فإنّ أصول الشّعر العربي، وعناصره التي يشير إليها المعنى الاصطلاحي تعدّ أيضا بمثابة الدعامة والرّكيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشّعر الجيد الصحيح إلا عليها.

فعمود الشّعر هو مسار الشّعر العربي القديم، وهو الأساس في بناء القصيدة العربيّة القديمة، وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالمرزوقي أكثر من غيره، أو ربما كانت شهرة شرح المرزوقي على حماسة أبي تمام أحد الأسباب الرئيسية في شهرة المرزوقي بالعمود، حتى قيل أنّها أي الحماسة كانت مصدرا أساسيا لاستخراج عمود الشّعر.[3]

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عمد)، إعداد وتطبيق يوسف خياط، دار العرب، بيروت، دت، ص: 133.

[2] معجم اللغة العربية: جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، ج1، دار الدعوة، دت.

[3] شرح حماسة أبي تمام، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص8.

يقول المرزوقي مشيرا إلى عناصر عمود الشّعر: "**شرف المعنى وصحته وجزالة الألفاظ واستقامتها، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوا رد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخيير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما**".[1]

حددّ **المرزوقي** عناصر عمود الشّعر التي تعدّ أسس الشّعر الجيّد، وبقدر مراعاتها وتمثلها تحصل الجودة، في سبعة عناصر تشمل ما هو لفظي ومعنوي وما هو تركيبي وإيقاعي وتخييلي، استقاها من تتبع آراء النّقاد وأشعار الشّعراء وهي:

1) **شرف المعنى وصحته**: وتتحدّد شروط الشرف في الابتكار ومطابقة المعنى للغرض والسّبك الجيّد على نحو يؤثر في السامع وينفذ إلى وهمه،[2] وممّا ينبغي الإشارة إليه والتنبيه عليه أنّ الشّرف لا ينحصر في ذكر الخصال الممدوحة دون المذمومة أو الفضائل دون الرذائل، فالشّرف رهين وضع المعنى في المحل المناسب والحال الملائمة، والصّحة ترتبط بالمعنى الشريف ارتباطا وثيقا، ذلك أنّ الشّاعر في تأدية معانيه ينبغي أن يتجنّب الإغراق المفضي إلى التشويش على المتلقي وعدم تمكن المعنى من ذهنه، لأنّه كلما أغرب الشّاعر في معانيه وابتعد عن الواقع بمسافات بعيدة إلّا ووقع في الإحالة وابتعد عنْ الصّحة.[3]

2) **جزالة اللفظ واستقامته**: تتطلب الجزالة أن يكون اللّفظ ممّا جرى استعماله في العرف الأدبي، فعمود الشّعر كان ينفر من الألفاظ الغريبة والكلمات غير المألوفة، وأن يطابق اللّفظ الجزل للأعراض التي يعبّر عنها، أمّا فيما يخصّ شرط الاستقامة أن يكون اللّفظ

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 9.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 9.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 9.

سمحا، سهل مخارج الحروف عليه رونق الفصاحة، يتطلب منه إبانة المعنى دون زيغ عن القصد، فلا يقصر تقصيرا يعطّل الدّلالة ولا يزيد تزييدا يؤدي إلى الحشو.

3) **الإصابة في الوصف:** الشّاعر مدعو إلى اختيار الصفات المثلى إذا وصف أو مدح فلا يبالي بالواقع "**وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء، وحسن التمييز، فما وجداهما صادقا في العلوق ممازحا في اللّصوق، يتعسّر الخروج عنه، والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه**"[1] ويروى عن **عمر رضي الله** عنه أنّه قال في **زهير** "**كان لا يمدح الرجل إلّا بما يكون للرّجال**".[2]

4) **المقاربة في التشبيه:** عيار المقاربة في التشبيه "**الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبيّن وجه التشبيه بلا كلفة، والمطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس**".[3]

5) **مناسبة المستعار منه والمستعار له:** الحرص على قرب الاستعارة، وهذا القرب يأتي إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به، وكلّما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين، وكان وجه الشّبه الذي يربطهما متميّز جليا، كانت الاستعارة قريبة، وبالتالي مستحسنة،[4] كما أنّ الاستعارة تكون قريبة حينما تحمل اللفظة المستعارة معنى أو فكرة تصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، أمّا إذا استعرنا كلمة لا تصلح له، أو لا تتناسب معه فهي عندئذ استعارة مستكرهة، ويقول الآمدي "**وإنّما تستعار اللّفظة لخير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لأنّ**

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 9.

[2] رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، 1983، ص 142.

[3] المرجع نفسه ن ص 143.

[4] ينظر: الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1961، ص، 201.

الكلام منبي على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللّفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها".[1]

6) **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:** يتم التركيز فيه على اللّفظ ومستوى الوزن، وفيما يخص اللّفظ على المبدع أن يختار المعجم الذي يناسب الغرض الذي يقول فيه، ذلك أنّ للمدح معجمه وللفخر معجمه وللهجاء معجمه وهكذا دوليك، وينبغي انتهاء اللّفظ والمعنى إلى القافية، فتكون تتويجا لمسار البيت المعنوي والإيقاعي معا، فتقع في موقعها متمكنة غير قلقة ولا نافرة، أمّا على مستوى الوزن فالشّرط أن يختار الشّاعر من لذيذه الذي يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، فصحة النظم تتأتى من التحام أجزاء النظم والتئامها، وهذا يولد الاختيار الأمثل للوزن، أي المناسبة ومن هذا كله تتولد اللذة التي تجامح إليها النفس، فالوزن الجميل والحسن هو المطلوب والاختيار تحكم به الطبيعة النفسية للشاعر والمتلقي معا، أي أنّ الشّاعر يريد أن يسمع ما يتفاعل مع حالته النفسية، وهذا يؤيده كلام المرزوقي، فالاختيار الذي يقوم على أساس ما يلائم الحالة النفسية، يولد اللذة ومن هنا كان الخلل في مكونات الشّعر، وزنا أم غير وزن، يكشفه الذوق والحس، لأنّ العروض قد يعرف بالهاجس،[2] **"والشّعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانة الوزن".**[3]

وزيادة على ما سبق نجد أنّ الوزن الذي هو أعظم أركان الشّعر يرتبط ارتباطا وثيقا بالغرض الذي يعبر عنه، كما يرتبط بنفسية الشّاعر وتقلّبها بين السرور والحزن فغرض المدح والرثاء يتطلبان النظم على بحور ذات نفس طويل ومساحة أوسع وتفاعيل كثيرة بخلاف أغراض كالنّسيب أو الوصف أو أغراض مما تتطلب بحورا خفيفة سريعة تتماشى وروح الخفة والمرح التي تطبع وتميز هذه الأغراض.

---

[1] المرجع السابق، ص: 201.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 1982، ص: 39.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

7) **مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما**: على أنّها فهم مستفاد من فهمه للمعنى الذي هو "**الغرض المفاد بألفاظ التراكيب، لا المعنى للموضوع له اللّفظ، لأنّ المعنى الموضوع له اللّفظ، لا يتصوّر في اشتراكه، مشاكلة بينه وبين اللّفظ الدال عليه، فالمراد أنّ الغرض تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعان حميدة، والغرض الخسيس تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخسسية**"،[1] وهو ما ذهب إليه **الجاحظ** بقوله: "**إلاّ أنّني أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع وربّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني**"،[2] والقافية بوصفها أصواتا تشكّل على نحو متناسب في أواخر الأسطر تعطي للوزن "**بعدا من التناسق والتماثل يصغي إليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني**".[3]

واقتضاء اللّفظ الشّعري للقافية، متّصل بما لها من حضور في موسيقى الشّعر وكاشف عنه، إذ أنّها تضفي على البنية الموسيقية للشّعر، لأنّها الوقفة التي تبرز عندها النّغمة الموسيقية، وأنّ التوازن الصوتي بين قافية البيت الشّعري الذي يليه تحمل النفس في حضور دائم مع النّص الشّعري، والغنائية التي تتحددها القافية تولد التواصل الدّائم بين المتلقي والنّص الشّعري.

فالقصيدة العربيّة في شكلها العمودي ذي الشطرين سارت منذ بدايتها على تشكيل موحد، تتقابل فيه الأشطر، وتتكرر فيه الوحدات الموسيقية التي تمثل بنية أو صورة موسيقية متكاملة يعمل الشّاعر على تجسيدها في قالب شعري يليق بما تحتويه من رؤى وقضايا يجتهد الشّاعر كثيرا في الحفاظ على قداسة الشّكل على حساب أي مقوم آخر، وما نظرية (عمود الشّعر) المعروفة إلّا تعبير حي عن صرامة النظم والتقاليد الشّعرية داخل إطار الشكل.

---

[1] المرجع السابق، ص 75.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة،ط1، 1961، ص 145.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ن 1985، ص 13.

وفي ذلك يرى **عز الدّين إسماعيل** "**إنّ الشكل العمودي منظّم، وإنّ نظامه دقيق ولكنّه نظام مباشر ظاهر للحواس، بل لعلّه هو أوّل شيء وأقوى شيء في هذا الإطار بيده الحواس وهو إلى جانب ذالك نظام صارم، بل الأصح أنّه ثابت وجامد**".[1]

يشير **عز الدين إسماعيل** في قوله إلى البناء العروضي (الوزن والقافية) الذي يعدّ أساس الشّعر العمودي، وأنّه نظام صارم لا يتيح للشعراء الخروج عنه والنظم في غير بنائه.

لقد كثرت الآراء حول هذا النوع من الشّعر رغم كل ما مرّ به من حركات تجديدية إلّا أنّ أنصاره تمسّكوا بمبادئه وقواعد نظمها وساروا على أسلافهم في ذلك ولم يكن للبناء العمودي أثر على إبداعاتهم ولم يساهم في تحقيق قرائحهم . وفي هذا يقول **مصطفي سويف**: "**الواقع أنّ الشّاعر لا يمضي في التقويم بغير قيود، بل هو مقيد بتوجيه الإطار**".[2]

فالشّاعر أثناء كتابته في إطار القصيدة العمودية عليه أن يبدل جهدا كبيرا في نتاجه الشّعري، وهذا الجهد لا يمكن أن يقيد حريته، ويقلّل من إبداعاته، فهو يبدع ويسير في فضاء من الشّعرية الجمالية على الرّغم من قيود الإطار التي تكتب فيه والقوانين الصارمة التي يخضع لها في مجال العروض القديم، فالشّاعر بقدرته وموهبته يستطيع أن يعبّر عن أحاسيسه ومشاعره بأرقى الكلمات والمعاني في قالب شعري جميل، وبالإضافة إلى هؤلاء النقاد الذين دافعوا على الشكل العمودي ودعوا إليه نجد العقاد الذي يرى في هذا "**أنّ الشّعر العربي فن مطبوع، لا كلفة فيه على قائل ذي قدرة على التّعبير ولا نصيب من الشّاعرية والملكة الفنية بأنّ الشّاعر المطبوع ينظم في بحوره المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه أو سيهتدي به غير سليقته الفنية، فكذلك فعل الشّعر الجاهلي، وكذلك فعل الزجال العامي**".[3] فالشّعر فن من

---

[1] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة، ط1، 1978، ص 81.

[2] الأسس النّفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، القاهرة، 1951، ص 279.

[3] العقاد، اللغة الشاعرة، القاهرة، دط ، ص 34.

الفنون له قواعد يسير عليها كبقيّة الفنون الأخرى "**بل لا شيء في الحياة إلّا وهو يسير وفق نظام دقيق، مثل جسم الإنسان**".[1]

بالرّغم من كل هذا فإنّ هناك بعض أنصار الجديد ينكرون صعوبة قواعد الشكل العمودي، أو ينكرون أن تكون هده الصعوبة هي السبب في الاتجاه إلى الشكل الجديد يقول **عز الدين إسماعيل:** "**إنّ للمحاولة – يعني محاولة التجديد– لم تكن عجز من الشّعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أنّ المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، فما أيسر التزامها بعد قليل من الدرابة والمراس**".[2]

ونتيجة للتغيرات التي أصابت القصيدة العربيّة القديمة، سنرى أنّ هذا العمود ليس جامدا ولا منغلقا، بل مرنا ومنفتحا، وأنّ عناصره غير محدودة ولا ثابتة، إلّا ما يعتبر من مقومات اللّغة نفسها التي بدونها لا يمكن أن يكون للكلام معنى مفيدا وممتعا.

إنّ **المرزوقي** بإدخاله عنصري الوزن والقافية، دفع بهذا العمود إلى منطقة مخصوصة تتّصل مباشرة بالشّعر، لكن دون أن يومي بأي شكل من الأشكال إلى شكل القصيدة وإقامته العلاقة بين عمود الشّعر والشكل العمودي للقصيدة التقليدية، وهو ما يجعلنا نقول: إنّ عمود الشّعر مجموعة من الأسس تتّصل بالإبداع في القصيدة، وتتّجه إلى المضمون والاعتناء بالعناصر الشكلية. وهذا ما سيقودنا للبحث عن التغيرات التي أصابت عمود الشّعر من خلال تطوّر بناء القصيدة العربيّة وعلاقتها بالتراث.

[1] العوض الوكيل، الشعر بين الجمود والتطور، القاهرة، 1964، ص 74.
[2] الشعر العربي المعاصر، ص 63.

الفصل الأوّل

التراث والشّعر العربي المعاصر

المبحث الأوّل: تطور بناء القصيدة العربيّة

أوّلاً: العصر الحديث

إنّ تاريخ الشّعر في العصر الحديث يعكس الكثير من سمات التطور، والتجديد في القصيدة العربيّة على كافة المستويات، وذلك نتيجة لعوامل داخلية وخارجية، وتأثر الحضارة العربيّة بالحضارة الغربية الحديثة، "**حيث شهدت هذه الفترة حركة بعث نشيطة، ومهدت للمدرسة الكلاسيكية الجديدة التي مثلها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في مصر والرصافي والزهاوي في العراق، والشاذلي خزندار في تونس، ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكرياء في الجزائر، وغيرهم في البلدان العربيّة الأخرى**".[1]

ولكن هذه المدرسة سارت في كتاباتها الشّعرية على محاكاة الشكل التقليدي للقصيدة العربيّة القديمة، وما قاموا به أنّهم خلصوا الشّعر العربي من ضروب الصنعة اللّفظية التي طغت عليه في الفترة السابقة، كما سايروا التيار الوطني المناهض للاستعمار.

لقد عبّر الإحيائيون عن الموضوع الشّعري، وهو ما يسمى بالغرض في القصيدة، وظل هذا المفهوم سائدا عندهم إلى يومنا هذا كما ظلوا محافظين على الوظيفة الأخلاقية للشعر كالبارودي الّذي يرى أنّه "**لو لم يكن من حسنات للشعر إلّا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذى رغبة مسرحوارتبأ الصّهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح**".[2]

وفي هذا الصّدد أشار **عز الدين إسماعيل** إلى أنّ محاولة **البارودي وشوقي** مجرد محاولات ابتعاثية للشعر العربي الذي تردى وتلاشت صورته حيت يقول: "**وفرق بين التطوير**

---

[1] شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1985، ص 33.

[2] البارودي، ديوانه، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، القاهرة، دار المعارف 1971، ج1، ص 56.

والانبعاث لأنّ البارودي وشوقي وإسماعيل صبري، وأضرابهم لم يطوروا هذا الشّعر وإنّما قد انتشلوه من الوهاد المنحطة كان قد تردى فيها في عصور الأجداب الثقافي والتخلف السياسي على السواء وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية التي بلغها ذات يوم على يد كبار الشّعراء القدامى من أمثال البحتري، وأبي تمام والمتنبي وأضرابهم... وصرنا نقرأ قصيدة لشوقي فتمثل روح المتنبي أو البحتري أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها"[1]

ومن ملامح هذه المدرسة،فرغم تعدد المجالات في القصيدة السياسي، الاجتماعي وظهور المسرحية الشّعرية على يد أحمد شوقي، إلّا أنّ القديم و التقليد غلبا على أفكارها إضافة إلى عدم اكتمال العضوية، فالسبب لا يزال يمثل وحدة مستقلة في القصيدة ومحافظتها التامة على وحدة الوزن والقافية.

تعرضت مدرسة أحمد شوقي لثورات مؤسّسة حول الصورة التقليدية، نظرا للتوجهات الجديدة للشعراء المتأثرين بالآداب الأوروبية المتنوعة في مرحلة الاحتكاك والتفاعل، وتحت الظروف السياسية النفسية والثقافية، ثمّ الإطلاع المباشرة على "**الأدب الإنجليزي والفرنسي والتأثير بالاتجاه الوجداني منه في أجواء الإحباط والفشل السياسي التي كان يمر بها العالم العربي تحت وطأة الاحتلال، أو مخلفاته في مرحلة الدويلات المستقلة شكليا**".[2]

وهكذا ظهرت مدرسة الديوان كثمرة اتصال العرب بالعالم الغربي، لتكون تعبيرا صادقا عن الذاتية والوجدان والشخصية الفنية المستقلة، ورفضها للنّهج التقليدي السائد في مدرسة الأحياء الكلاسيكية، ومن روادها: **مطران، أبو القاسم الشابي، إليا أبو ماضي ...**

ومن اهتمامات هذه المدرسة التّعبير عن العالم الداخلي للشاعر والفرار من الواقع إلى الخيال، فالشّعر عندهم لغة العاطفة، والوجدان والخيال المطلق وخيالهم الجزئي فيه إبداع

[1] الشعر العربي المعاصر، ص 43.

[2] شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص 120.

وطرافة، وبالتالي تصبح العضوية بارزة في القصيدة حيث تسود وحدة المقطع لا، وحدة البيت ووحدة الجو النفسي للقصيدة متناسقة مع مواقفها، "**لذلك لم يعد للقصيدة غرض أو موضوع تقليدي، كذلك بعدت عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشرة للأحداث والمناسبات**"،[1] بتعبير يمتاز بالظلال والإيحاء، وألفاظه حية نابضة فيها رقة وعذوبة، كما يبدو التساهل اللّغوي عند بعض الشّعراء وبخاصة شعراء المهجر.

وفي مجال تجديد الموسيقى، لا يلتزم كثير من شعرائها بوحدة الوزن والقافية، فقد تتنوع القافية بتنوع المقاطع، وقد يلتزمون بنوع التفعيلة دون الالتزام بوحدة عددها، كما "**حاولوا في محاولات قليلة أن يستعيضوا عن نظام البيت الشّعري بمصراعيه، بالكتابة في سطور شعرية ولكنّها كانت قليلة متفرقة ذلك أنّ هؤلاء الرَّواد اهتموا في المرتبة الأولى بالتجديد في إطار التجربة الإنسانية من خلال الإطار الموسيقي التقليدي، وقد كان شكري أكثرهم ثورة على هذه الصورة الموسيقية التقليدية، فكتب قصائد بلا قافي كقصائد كلمات العواطف**".[2]

كما استخدم **المازني** القوافي المرسلة المزدوجة، وكتب **العقاد** في نظام المقطوعات كقصيدة (المعرف)، فقد عمد **المازني** إلى التنويع في عدد تفاعيل السطر الشّعري الواحدة أيضا مثلما في قصيدته "**إلى جوارها**" وفي قصيدته "**ليلى والصّباح**" والتي مطلعها:

خَيَّمَ الهَمُّ عَلَى صَدْرِ المُشَوَّق

يَا صَدِيقِي[3]

ومن ذلك تأكيد العقاد على أهمية العاطفة والفكر معا في النتاج الأدبي حيث يتعانقان ويتحدان من خلال الصورة الحسية التي يولدانها، وقد شاعت كلمة العقاد آنذاك، وهي أن

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 8.
[2] سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 171.
[3] المازني، ديوانه، القاهرة، 1917، ج2، ص 170.

الشّاعر يجب أن يحس حين يفكر، وأن يفكر حين يحس،[1] وقصيدة "**عدنا والتقينا**" من ديوان الأعاصير التي يقول في مطلعها:

اِلْـتَقَيْنَـــا / وَاِلْـتَقَيْنَـا / عَجَبًا كَيْفَ صَحَوْنَـا ذَاتَ يَـوْمٍ فَالْتَقَيْنَـا
بَعْدَمَا فَرَّقَ قَطْرَان وَجَيْشُنَـا يَدَيْنَـا / فَتَصَافَحْنَـا بِجِسْمِنَـا وَعُدْنَـا فَالْتَقَيْنَـا
بَعْدَ عَصْرٍ/ وَأَيُّ عَصْـرٍ وَالنَّوَى تَجْرِي وَالحُبُّ فِي الْأَكْوَانِ يَجْرِي[2]

وعلى الرّغم من هذه المحاولات الشّعرية بالخروج عن المألوف، إلا أنها كانت قليلة القيمة، لأنها كانت تجري تحت غطاء الإطار التقليدي الذي عرفته القصيدة العربيّة منذ القدم وهذا راجع إلى تجديد هذه المدرسة كان منصبا على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الإطار الموسيقي التقليدي.

ومع هذا كله فإن الحملة على القديم لم تنتظم إلا مع ظهور الرابطة القلمية عام 1920 في أمريكا الشمالية والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية عام 1933، فكانت الحملة في الأول جارفة على ما كل هو قديم، راغبة في قطع كل علاقة بين الحاضر والماضي، وهادئة تدريجيا في الثانية راغبة في الإبقاء على الصلة بين القديم و الجديد، ولعل أبرز الثائرين على القديم **جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة**، إذ يرى **جبران** في الشّعر "**رسالة والشّاعر حلقة تصل بين العالم و الآتي..... شجرة مغروسة على ضفّة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة**".[3]

أما اللغة فليست ألفاظا جامدة وبيانا وبديعا ومنطقا، بل هي ترجمة للروح والحياة، ويقول **جبران** في إحدى مقالاته بعنوان لكم لغتكم ولي لغتي: "**لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من لغتكم**

[1] شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، 1998، ص 122.
[2] عباس محمود العقاد، عابر سبيل، القاهرة، نهضة مصر للنشر والتوزيع، 1973، ص 39.
[3] غازي باركس، مجلة شعر، العدد السادس عشر، السنة الرابعة، 1960، ص 117.

البيان والبديع والمنطق، ولي من لغتي نضرة في عين المغلوب ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن...لكم منها ما قاله سيبويه والأسود وابن عقيل.. ولى منها ما تقوم الأم لطفليها والمحب لرفيقه والمتعبد لسكنية ليله..."[1]

فجبران يربط ربطا قويا بين الشّاعرية والخلق والابتكار، ويحذر من الوقوع في نسق القديم: سواء في تقليد القدماء أو تقليد الغربيين "**ليكن لكم من مقاصدكم الخصوصية مانع عن اقتفاء أثر المتقدمين، فخير لكم ولي اللغة العربيّة أن تبنوا كوخا من ذاتكم الوضيعة من أن تقيموا صرحا شاهقا من ذاتكم المقتبسة، ليكن لكم من عزة نفوسكم زاجر عن نظم قصائد المديح والرثاء والتهنئة، فخير لكم وللّغة العربيّة أن تموتوا مهملين محتقرين من أن تحرقوا قلوبكم بخورا أمام الأنصاب والأصنام، ليكن لكم من حماستكم القومية دافع إلى تصوير الحياة الشرقية بما فيها من غرائب الألم وعجائب الفرح فخير لكم وللّغة العربيّة أن تتناولوا أبسط ما يتمثل لكم من الحوادث في محيطكم وتلبسوه حلة من خيالكم من أن تعربوا أجل وأجمل من كتبه الغربيون**".[2]

لقد كانت صورة التجديد في شعر المهجر من أوائل المحاولات الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربيّة، وكذلك كان شعراء أبولو وبصفة عامة شعراء الرومانسية في العالم العربي، إذ لقد أعلنت الحركة الموسيقية من نشأة الفئة الموسيقية في القصيدة الشّعرية فرأى **هيردر** الألماني "**أنّ الشّعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور وأنّ العنصر الموسيقي فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية**".[3]

---

[1] جبران خليل، مجلة الشعر، ع16 السنة الرابعة،1960، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص 240.

[3] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 173.

وعلى الرّغم من التصاق جماعة أبولو بالذاتية، فقد جددت في الصورة واللّغة واستخدمت الرمز لنقل التجربة الشّعرية،[1] كما لونت الموسيقى باستعمالها للشّعر المرسل بالصورة التي كان يفهم بها آنذاك.

وتمثّل كل من جماعة المهجر والديوان وأبولّو تيار الرومانسية التي تمت تحت ظروف اجتماعية نفسية مختلفة، واستطاعت أن تحتفي بالخيال والعاطفة، وتخفف من حدة اللّغة الكلاسيكية وخطابتها، "**إلّا أنها مع بداية الحرب العالمية الثانية بدأت تهزم وتظهر عليها عيوب كثيرة كالإغراق في الخيال والعاطفة، والتجريد والمبالغة، والانكفاء على الذات والتهويم في عوامل بعيدة عن الواقع**".[2]

لقد تعددت محاولات التجديد في الشّعر وصولا إلى الشّعر الحر، ولكن "**هذا النوع من الشّعر بعد هذه الفترة صار ظاهرة أدبية تلفت النظر، وتمتد على مساحات واسعة من ربوع الوطن العربي، بعد أن تجاوز فيها الشّعراء التجريب في الأشكال إلى تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، كما خطا خطوة كبير في الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرمز والأسطورة والحوار الداخلي**"،[3] وتزعمه العديد من الشّعراء أمثال **نازك الملائكة** التي تعد أول ما كتب في هذا النوع في قصيدتها المشهورة "**الكوليرا**"، وفي ذلك تقول: "**إنّ بداية حركة الشّعر الحر كانت في العراق بل في بغداد نفسها، وإنّ أول قصيدة تنشر منه هي قصيدة (الكوليرا) التي كتبتها في 27 أكتوبر عام 1947، وعبرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر**"، وتقول: "**إنّ ضرورة التّعبير هي التي ساقتها إلى ابتداع هذا النمط الشّعري**".[4]

---

[1] ينظر: س موريه، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، ط1 1969، ص 76.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، عالم الفكر، ع2، 1973، ص 16.

[3] شلتاغ عبود، حركة الشعر العربي الحر في الجزائر، ص 42.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 23.

ولم تكن **نازك الملائكة** الوحيدة التي نظمت في هذا النوع من الشّعر، فهناك شاعر آخر ينافسها في الريادة، وهو **بدر شاكر السياب** الذي صدر له ديوان **(أزهار ذابلة)** سنة 1947 وفيه قصيدة حرة بعنوان **(هل كان حبا)**، كما استمرت موجة هذا الشّعر وبرز بعد ذلك العديد من الشّعراء **كصلاح عبد الصبور وأمل دنقل** وغيرهم كثيرون.

ومن كل هذا يتبين لنا أنّ الشّعر العربي لم يسلم من الحركات التجديدية منذ القدم، ولم يسر الشّعراء على النهج القديم، والانغلاق في نظامه، بل مسته هذه الموجات وحاولوا جاهدين التخلص من هذه القيود، ولكن رغم ما قاموا به من محاولات إلاّ أنّ معالم الشّعر العربي ومبادئه التقليدية بقيت مستمرة حتى العصر الحديث الذي شهد هزة عنيفة، في هذا الجانب نتيجة للمؤثّرات الداخلية والخارجية التي يسرت لهم الأمور، وحملتهم على الخروج من تلك القواعد المألوفة في البناء الشّعري، فظهر ما يعرف بالشّعر الحر.

ثانياً: حركة الشّعر الجديد

يطلق مصطلح الشّعر المعاصر على الشّعر العربي الحديث الذي أخذ يطغى وينشر منذ حوالي عام 1950 م، ويتّصف بعدّة صفات منها خروجه عن الأوزان الشّعرية المعهودة، ممّا سمح أن يطلق عليه اسم شعر التفعيلية، لأنّ ركيزته الأساسية في التفعيلية وهو تميز شكلي صرف، فهذا "**الشّعر الجديد لم يُلغ الوزن ولا القافية، لكنّه أباح لنفسه... أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشّاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه، ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشّاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين، وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرّر أو المنوّع على نظام ثابت**".[1]

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 302.

ويمكن تلخيص خصائص شعر التفعيلية في:

1. يساعد على عدم الوقوع في الحشو، ويمنح الشّاعر حرية واسعة ومرونة لا يمنحها نظام الشطرين.

2. تنوّع القوافي الذي يؤدي إلى التحرّر من سلطانها.

3. يساعد على جعل الحوار رشيقا، وتقريب القصيدة من العمل الدرامي كالنّثر كما جاء في قصيدة (أوراق أبي نواس) للشاعرة **أمل دنقل:**

نَائِمًا كُنْتُ جَانِبَه / وَسَمِعْتُ الْحَرَسَ / يُوقِضُونَ أَبِي: /
خَارِجِي ..... مَنْ أَنَا ؟؟؟؟ / – مَارِق...../ – مَنْ .....أَنَا ؟؟؟؟/
صَرَخَ الطِّفْلُ فِي صَدْرِ أُمِّي[1]

4. شعر التفعيلية يساعد على استخدام الصورة الشّعرية استخداما عضويا، وهذا يتطلب مرونة في الشّكل كما يستخدم الأسطورة والرمز الموحي الناتج عن رؤية جديدة وفيه الإيحاءات الكثيرة كما نرى في (أنشودة المطر) **للسياب** حيث يقول:

مَطَرْ.. مَطَرْ../ وَفِي الْعِرَاقِ جُوع/ وَيَنْشُرُ الغِلَالَ فِيهِ مَوْسِمِ الحَصَادِ/
لِتَشْبَعَ الْغِرْبَانُ وَالْجَرَاد / وَتَطْحَنُ الشوّان وَالْحَجَر / رَحَى تَدُورُ فِي حُقُولِ
حَوْلَهَا بَشَر/ مَطَرْ.. مَطَرْ..مَطَرْ/ وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارًا، كَانَتْ السَّمَاءُ
نَغِيمٌ فِي الشِّتَاء/ وَيَهْطِلُ الْمَطَرَا[2]

الرّموز هنا شفافة موحية، فالغربان والجراد هم المشتغلون والمفارقات بين الخير العميم والجوع الدائم، رمز المعاناة الكبيرة القاسية لوطن كبير، فالسّماء تجود على

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 3 1987، ص 310.

[2] بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت 1971 ، ص 255.

الأرض والإنسان دائم الجوع، وهناك معادلة بين الجوع والخير، وهذه المعادلة فقدت من أحد طرفيها سببا مباشرا، والشّاعر يبحث عن هذا السّبب.

5. شعر التفعيلية يساعد على تحقيق وحدة القصيدة والتخلّص من وحدة البيت، فالقافية تقف عائقا دون تواصل الحركة ونموها نموّا عضويا.

وبهذه الخصائص يكون شعر التفعيلية، الشّعر الذي لا يتبع الشّاعر فيه القواعد تقليدية لكتابة الشّعر، فلا يتقيد ببحر واحد أو قافية واحدة أو إيقاع واحد . وبالتالي، بدأ الشّعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعدادا غير منتظرة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحّدة وأوزانا متداخلة، لكن "**ليس الشّعر الحرّ حرّا من كل قيد، فهو يستخدم فنونا شعرية أساسية مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات**".[1]

هكذا بدأ الشّعر يتغير منذ بدايات القرن العشرين، عندما بدأ يتحوّل من الشّعر الغنائي إلى الشّعر الدرامي، فعرف القصّة الشّعرية والمسرحية الشّعرية على يد **خليل مطران وأحمد شوقي**... وكان الخروج على الوزن فيها يعدّ نتيجة طبيعية للمؤثّرات الاجتماعية والثقافية من جهة ولتطوّرات القصيدة العربيّة من جهة أخرى.

كل هذا يجرّنا للحديث عن مفهوم الشّعر، الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية وتطوّر شروطها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. فمفهوم الشّعر مرتبط بحياة الإنسان و"**ليس منفصلا عمّا يجري من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية**".[2]

وقد كان الشّعر في العصور الأولى يشمل المعارف الإنسانية المختلفة من حيث إنّه قيمة معرفية. فكان الشّاعر هو الحاكم والمعلم، ولكن بانفصال العلوم بعضها عن بعض بدأت

---

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 305.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد، بيروت ط 1، 1996، ص 24.

تضيق دائرة الشّعر ويتغير مفهومه تبعا لذلك كما بدأت بعض الفنون التي تكتب شعرا كالمسرحية والملحمة تكتب نثرا في الغالب مما حصر الشّعر في الجانب الغنائي. ومهّد هذا لظهور مفهوم جديد للشعر ابتداء من منتصف القرن الثامن عشر بظهور الرومانسية وتركيزها على الذات المبدعة مقياسا للفنّ. وظهرت فنون نثرية كالقصّة والرواية والسيرة الذاتية مما ضيق مجال الشّعر الذي كان يتّسع للأدب كله في العصر اليوناني.

لكل عصر أدبي مفاهيمه الخاصّة للشعر، ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبية، وقد تتجاور مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتّفق على مفهوم محدّد للشعر، وهذا يعني أن الشّعر مصطلح خلافي يتعدّد مفهومه بتعدّد المكان والزمان والمذاهب، بل يكاد يتعدّد بتعدّد مفهومه بتعدّد المكان والزمان والمذاهب، بل يكاد يتعدّد الشّعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة. وهذا ما أدركه روّاد الشّعر العربي الحر في بحثهم عن تحديد الشّعر. لقد توصّل حجازي إلى أنّه لا يوجد مقياس محدّد للشعر نميّز على أساسه بين ما هو شعر وما ليس شعرا، كنا نميّز بين قصيدة جديدة وأخرى قديمة في الشّعر العربي.

إنّ المقاييس متطّورة وما يصلح لفترة ليس بالضّرورة أن يصلح لغيرها، وما يصلح لمجتمع لا يصلح لمجتمع آخر بالضرورة.[1] ومن ثمّ فإنّ البحث عن حدّ جامع مانع للشعر أمر صعب، لأنّ الشّعر جوهر وليس مظهرا أو ملامح خارجية فحسب، فنحن لا نصف القصيدة أو جوانب منها، وإنّما نبحث عن الجامع المشترك للقصائد الشّعرية، الخصائص النوعية التي تميّزه عن النّثر عبر اختلاف الأزمنة والأمكنة.[2]

وقد انتهى **عبد الصبور** أيضا إلى عدم وجود مقاييس ثابتة ومحدّدة للشعر منذ البداية عندما لاحظ تداخل الفنون فيما بينها. ذلك أنّ خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكّرة كانت تتداخل فيما بينها من الناحيتين الفنية والموضوعية تداخلا واسعا وعميقا. ولكنّ هذا

[1] ينظر: عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، دار طلاس، ط 1، 1985، دمشق، ص 233.

[2] ينظر: مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص 139.

التدخل أخذ يتطوّر ويتغيّر بتطوّر الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل ممّا جعل من الصّعب على النقاد قديما وحديثا تحديد تعريف ثابت وجامع ومانع،[1] وعلى هذا الأساس بات يؤمن بأنّ لكل شاعر مفهوما خاصّا للشعر يسعى من خلاله إلى كتابة الشّعر ومحاولة الإمساك به.

وقد بدأ **أدونيس** من حيث انتهى عبد الصبور إذ أدرك أنّ المقاييس تبقى نسبية، لأنّها تختلف من شاعر إلى آخر . فلا وجود لمقاييس نهائية، لأنّ كل شعر امتداد لصاحبه ذلك هو وجوده وقد صيغ شعرا. وهذا مفهوم رومانسي للشعر يركّز على الذات دون النص مع العلم أنّ **أدونيس** من أكثر روّاد الشّعر الحرّ اهتماما بالشّعر من حيث إنّه نصّ،[2] فالشّعر صاحبه حتى تكون الذات المبدعة منطلقا لاختلاف المقاييس.

الشّعر جنس أدبي له خصائصه المستقلة عن الشّاعر، واختلاف مقاييسه إنّما ينبع منه، وكون الشّعر تعدّدا عند **أدونيس** لا وحدة، لا يعني أنّه كذلك انطلاقا من تعدّد الشّعراء كما يرى، بل يتعدّد الشّعر ويختلف لدى الشّاعر الواحد.

على أنّ الاختلاف في تحديد مفهوم الشّعر لا يعود إلى تداخل الفنون وحده كما يرى عبد الصبور، أو تقاطع الشّعر مع العلوم من حيث إنّه شكل معرفي وحده، أو تعدّد الشّعراء كما يرى **أدونيس** فحسب، بل يعود أيضا إلى تركيز النظريات الأدبية على جانب دون غيره في تحديد الشّعر. ذلك أنّ بعضها يركّز على الموضوع والبعض الآخر يركّز على الشّكل، ومنها ما يهتم بموسيقى الشّعر، ومنها ما يهتم باللغة الشّعرية أو الصورة الشّعرية.

وما هذه الحقيقة إلاّ عناصر مكوّنة للعمل الشّعري لا معايير لتمييز الشّعر عن سواه، فالموضوع عنصر مشترك بين العلوم والفنون، كما تشترك فيها الفنون الأدبية أيضا بما فيه

[1] ينظر: حسان عطوان، حوار مع صلاح عبد الصبور، مجلة الدوحة، أكتوبر، 1981، العدد 70 قطر، ص 39.
[2] ينظر، أودنيس الثابت والمتحول، دار العودة والثقافة، بيروت، ط 1، 1974، ص 25.

الشّعر لهذا لا يصلح مقياسا نفرق به بين الشّعر وغيره. والشكل يشمل المنظومات الفلسفية والعلمية والدينية إلى جانب الشّعر، وبهذا يختلط الشّعر مع النظم. وقد نجد الموسيقى في الشّعر وفي الفنون الأدبية الأخرى، كما نجد فيها لغة شعرية وصورا فنية. ومن هنا لا أحد من هذه العناصر يمكن أن يكون وحدة معيارا لضبط العملية الشّعرية.

وقد وقع **أدونيس** في هذا الخلط بين الشّعر والشّعري عندما ميّز بين الشّعر والقصيدة فالشّعر عندما يوجد في القصيدة والأجناس الأدبية الأخرى وليس له وجود قائم بذاته حتى نستمدّ منه المقاييس الثابتة. فلا وجود لهذه القواعد المحدّدة للشعر شكلا وماهية تحديدا ثابتا مطلقا وإنّما الوجود هو الشّاعر والقصيدة، والقصيدة عند **أدونيس** متغيّرة ومختلفة فكيف نستنبط منها قوانين الشّعر؟ فهو يستعمل الشّعر بمعناه المطلق أي الجوهر الشّعري ولكن الشّعري موجود في الشّعر، وبقية الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثمّ فهو ليس مقياسا نميز به بين الشّعر والنّثر الفني.

إنّ **أدونيس** لا يحدّد الشّعر هنا شكلا ومضمونا حتى يتسنّى له إدخال قصيدة النّثر فالشّعري في الشّعر يختلف عن الشّعري في القصّة أو المقامة أو المسرحية. بل إنّ الشّعري في القصص الشّعري والمسرح الشّعري يختلف عن الشّعري في القصّة المنثورة والمسرحية المنثورة. وقد ارتبط الشّعر بالقصيدة شكلا أكثر ممّا ارتبط بالموشحات مثلا، ومن هنا لابدّ من وضع ضوابط تحدّد الشّعر شكلا ومضمونا حتى لا يكون هناك خلط بين الشّعر والشّعري.

ويعود عدم وجود مقاييس ثابتة أو مفهوم محدّد أيضا إلى طبيعة الشّعر ذاته و"**طبيعة الشّعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشّعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجّهة يتحرّك الأفراد في حدودها بسهولة تتبّعا لطبائعهم الخاصّة فلا هي تترك لهم الحريّة ولا هي تفوقهم، فطبيعة الشّعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر لكنّها ملاحظات، فهي لا**

تفرض على الشّعر ولكنّها تستنبط منه"،[1] فالشّعر فنّ، والفن بطبيعته ذاتي وليس موضوعيا يساعد على تحديده وضبط قواعده. لكل قصيدة طبيعتها الخاصّة المختلفة قليلا أو كثيرا عن غيرها من القصائد لها نظام وبنيتها الخاصة وعلاقاتها الداخلية المتميّزة.

على أن عدم وجود مقاييس ثابتة للشعر واضطراب مفهومه لا يعني عدم إمكان ضبط مقاييس للشعر واستخلاص خصائصه هو موضوع الشّعرية، فعلى الرّغم من تغير الشّعر من مرحلة إلى أخرى، ومن بيئة إلى أخرى تبقى هناك قوانين مشتركة تحدّها وإلا أصبح الشّعر ينفي بعضه بعضا، ونحن اليوم نقرأ نصوصا شعرية قديمة جدّا تختلف معاييرها عن شعرنا الحديث فنجد فيها متعة، وهذا يعني أن ثمّة جامعا مشتركا بين الشّعر القديم والشّعر الحديث، فالشّاعر مهما حاول التّجديد يظل محتفظا ببعض المقاييس التي تربط بالقارئ أو السّامع.

إنّ عدم وجود مقاييس ثابتة للشعر لا يعني عدم وجود مقاييس تبقى برغم كل المتغيّرات الممكنة، ولكن قد لا يلتزم الشّعراء بها. على أنّ "**عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد، بل لعلّ خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أنّ القاعدة تصير لتعوّد القارئ عليها وكأنّها من طبيعة الأشياء، إلا أنّها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية وتعلن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي**"،[2] ثم إنّ المقاييس الجديدة في الفن لا تلغي المقاييس القديمة مثلما تلغي قاعدة علمية جديدة قاعدة قديمة، بل هي امتداد لها أو تحوير وتعديل لها، وهكذا يؤكد وجود تقاطع بين المقاييس المختلفة للشعر عبر مراحل التاريخ، وهو ينبغي أن يصاغ قاعدة لتحديده.

ولكن هذا لا يعني الوصول إلى مقاييس نهائية أو ثابتة للشعر لا تقبل التطوير والتعديل، وإنّما المقصود توفير حدّ أدنى من القواعد يكون منطلقا في تحديد الشّعر يمكن تطويره نسبيا دون أن يتحوّل إلى قاعدة ثابتة وإن كان يمكن تعزيزه بمقاييس جديدة، فالمقاييس

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1992 ص، 293.

[2] ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط 3، 1997، ص 38.

تبقى نسبية لأن الشّعر ذاتي متغير، ولأنها لاحقة تستنبط من النصوص الشّعرية المتغيرة باستمرار، ولذلك فإنّ **أدونيس** ينطلق من هذا التطوّر المستمر في قصائد الشّعر ليقرّر استحالة الوصول إلى قوانين ضابطة للشعر، فالشّعر عنده أفق مفتوح، يضيف إليه كل شاعر مسافة جديدة ومصدر لقواعد جديدة وإعادة النظر في المقاييس السابقة،[1] ومن ثم فالشّعر لا يؤسّس قوانين بقدر ما يخرج عن القوانين فهو ثورة مستمرة على القواعد المألوفة، وكل نص يشكّل قانونا بذاته، وبهذا يصل **أدونيس** إلى أنّ الشّعر لا يمكن تحديده، ذلك أنّ التحديد يخضع لقواعد "**والشّعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس**".[2]

فالشّعر عنده متمرّد على المقاييس، وما يحكم نصّا شعريا لا يحكم نصّا شعريا آخر، وكل نص شعري بهذا يخرق مقاييس سابقة ويؤسّس مقاييس جديدة، وهذا تأسيس للاختلاف، وخروج عن المشترك الذي يشكّل منطقا للقواعد.

ويتفق **يوسف الخال** مع **أدونيس** في أن الشّعر يصنع قوانينه ولا يخضع لمقاييس سابقة عليه، فالشّاعر "**حرّ وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشّعرية وليست فوقه. هو الذي يضع النّظام ولا يضعه النّظام**"،[3] **فالشنفرى** عنده لم يخضع لقانون مسبق، وكذلك **امرؤ القيس** وغيرهما، وإنّما جاء **الخليل** ليستنبط من الشّعر الذي سبقه هذه القوانين "**الشّاعر المبدع هو الذي يضع نظامه ثم يصبح هذا النظام قانونا يهتدي به الآخرون ثم يغيّرونه هم أيضا أحرار في تغييره ورفضه**"،[4] فالشّعر عند الخال قانون في ذاته ولكنه لا يخضع لقانون سابق، ولكن هل ينطلق النصّ الشّعري من فراغ أم هو متّصل بنصوص سابقة؟ وهل النظام الجديد في قصيدة معينة قائم من فراغ أم على نظام سابق له؟ وهل خرج **الشنفرى وامرؤ القيس** عن المقاييس الشّعرية المعروفة في عصرهما؟

---

[1] ينظر: أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971، ص 107-108.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 312.

[3] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الفكر، ط 1، 1995، ص 269.

[4] المرجع نفسه، ص 297.

إنّ النصّ الشّعري الجديد يقوم على نصوص شعرية سابقة عليه، ولو كان لكل نصّ قانونه الخاصّ به لما اكتشف الخليل قانونا مشتركا بربط هذه النصوص، ولو لم يكن هناك قانون موسيقي لما استطاع الخليل الوصول إليه. إنّ النظام الشّعري الجديد يخضع نسبيا لنظام سابق ولا يخرج عنه كليّة. فالخروج الكلّي للنصّ الجديد عن النصّ القديم هو نفي له فلابد من وجود رابط بين القديم والحديث مهما حاول الشّاعر الخروج عن المقاييس السّابقة، لأنّه مرتبط بمجتمع معين وثقافة محدّدة ويكتب بلغة الجماعة، ويكتب في جنس أدبي معين.

صحيح أنه لا يجوز أن نقيس اللاّحق بالسّابق، لأن القانون مستنبط من النصّ وهو متغيّر من عصر إلى آخر، بل هو متغيّر لدى الشّاعر الواحد، ولكن هناك دائما قانونا عامّا يربط القديم بالحديث. فقد قاس بعض النقاد القدامى الشّعر الإسلامي والشّعر العباسي على الشّعر الجاهلي، وهذا ليس منطقيا، لأن ما يصلح للشعر القديم لا يصلح بالضرورة للشعر الحديث، وهو تجميد للمقاييس الشّعرية وقتل الشّعر ذاته.

إنّ الشّعر مرتبط بالحياة المتطورة والمعارف المتنامية دائما. ولكن المقاييس المستنبطة من الشّعر الحديث وإن كانت مختلفة عن المقاييس السّابقة ففيها ما يجمع بينهما لأنّ النصوص الحديثة ذات صلة بالنصوص القديمة في أية لغة، ودراسة أيّ نصّ شعري حديث تكشف هذه العلاقة، فالشّعر ليس صناعة لغوية، بل هو ثقافة أيضا. ومن ثمّ، فإنّ ثورة روّاد الشّعر العربي الحرّ على المقاييس القديمة لا تهدف إلى إلغاء هذه المقاييس ذاتها بقدر ما تهدف إلى تغيير مفهومها. فهي تقدّم فهما جديدا للموسيقى والقافية واللغة الشّعرية والصورة الشّعرية، بل تقدّم فهما جديدا للقصيدة ذاتها، وبهذا كان مفهوم الشّعر لهؤلاء مختلف عن المفهوم القديم له.

لقد ثار روّاد الشّعر العربي الحرّ على المقاييس الموروثة في الشّعر، لأنّها أصبحت تحول دون تطوّر الشّعر في مواكبه حركة الحياة الجديدة. وساعدهم على ذلك ما عرفته هذه المرحلة التّاريخية بعد الحرب العالمية الثّانية من حركات تحرّر في الوطن العربي، وثورة على الأوضاع السائدة. لهذا يربط **البياتي** الثورة الشّعرية في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات بطموحات الشعب العارمة من أجل التحرّر والعدالة والديمقراطية.[1]

ويربط **حجازي** ظهور القصيدة الجديدة بمشروع النهوض الوطني، "**التحرّر من قيود الماضي والحاضر الداخل والخارج، الاستغلال الطّبقي والاستعمار الأجنبي، وكان هذا مغامرة للخروج من التقليد والإتباع والشّروع في الخلق والإبداع**"،[2] لهذا لا نستغرب أن يطلق اسم الشّعر الحرّ على الشّعر الجديد في هذه المرحلة التحررية، فلم تكن القصيدة الجديدة خروجا عن المألوف والسّائد من أجل الخروج والتمرّد ذاته، ولكنّها كانت تعكس تمرّدا جماعيا وتجسّد حلما جماعيا يتوق للخروج من التقاليد.[3]

وقد بدأت هذه الثورة على يد **نازك الملائكة** في مقدمة **(شظايا ورماد)**، حيث دعت إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة . لقد ثارت على الأوزان التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره فاتّخذها اللاحقون سنّة متّبعة وجمّدوا الشّعر عندها،[4] وضاقت ذرعا بالألفاظ القديمة التي لم تعد قادرة على التّعبير على الحياة الجديدة فاللغة إذا لم تواكب حركة الحياة ماتت.[5]

---

[1] ينظر عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص 120.

[2] أحمد عبد المعطي حجازي، القصيدة العربية والمسألة الوطنية، مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة، ط1، 1989، ص 122.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

[4] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 8.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

ورأت "**أنّ القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيس كثيرة وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها**".[1] والشّاعر في نظرها قادر على وضع قواعده الخاصّة انطلاقا من عصره، ومن حقّ الثورة على القواعد القديمة التي أصبحت تشكل عائقا أمام التّعبير الحرّ عن معاناته الجديدة. ولكن هل في هذه الثورة دعوة إلى طرح الوزن نهائيا والتخلّص من كلّ اتفاقية أم الدعوة إلى التّخفيف من هذه القيود نسبيا؟ إنّ **نازك** لا تهدف إلى هدم القديم، وإنّما ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة تلائم نفسية الشّاعر وحياته الجديدة انطلاقا من القديم ذاته.

أمّا الثورة على الوزن في نظر **السياب** فقد استدعتها أسباب أهمّها تحطيم نظام البيت وتحقيق وحدة القصيدة،[2] فعدم التزام عدد محدّد من التفعيلات وعدم التزام قافية موحّدة وقاموس شعري محدّد، كل من شأنه أن يدفع إلى إبداع شعر جديد يواكب حركة الحياة الجديدة، فالشّعر لم يعد صناعة وقوالب جاهزة وتعابير مألوفة، بل تجربة فنيّة تزخر بالحياة، بل خلق جديد للحياة ذاتها.

أمّا **البياتي** فقد ثار على التقليد الذي ترسّخه مختلف المذاهب والاتجاهات، فهو يقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد، "**تقليد أي اتجاه أو مدرسة، إنّ كل أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضّادة إذا صحّ التّعبير أي أنّها تتجمّد وتتحوّل إلى قيود وقوانين وأسوار يقع فيها الشّاعر أسيرا في حبائلها**".[3]

فالقيود والقوانين إنّما تقتل الشّعر، لأنّه يتحول إلى صناعة لا إبداع، والشّعر إنّما ينمو في الحرية وهو ما دعت إليه الرومانسية. على أنّ **البياتي** يثور على هذا الاتجاه بدعوى أنّه هجين لم تخلقه الظروف الاجتماعية والسياسية، وإنّما كان مبادرة فردية لبعض في الوطن

---

[1] المرجع السابق، ص 180.

[2] ينظر: حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، نشورات مجلة الجواهر، فاس 1986 ص 86-87.

[3] نبيل فرح، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 104.

العربي عندما انتهى هذا الاتجاه في الشّعر العالمي،[1] ومن هنا كان لابد **للبياتي** وجيله من البحث عن مفهوم جديد للشعر ضمن رؤية جديدة للعالم لا تخضع لمدرسة أو اتجاه.[2]

ويستعمل **يوسف الخال** مصطلح "التمرّد" في التّعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية التي لم تعد تستطيع التّعبير عن الروح الجديدة والظروف الجديدة، ذلك أنّ لكلّ عصر طريقة في التّعبير النابعة من طريقة تفكيره، وهذا التمرّد عند **الخال** ليس في مجال الشّعر فحسب، بل في مجلات الحياة جميعها، وعلى الشّاعر أن يتمرّد على كل شيء،[3] لأنّ الشّعر مرتبط بالحياة. وتجديد النظرة إلى الشّعر امتداد لتجديد النّظرة إلى الحياة، وتأسيس مفهوم جديد للحياة، بل يرى **يوسف الخال** أنّ روّاد الشّعر لا يحتاجون حتى إلى الثورة على القديم أو الصّراع فالطريق القديمة هي ذاتها تموت بفعل الزمن، "**القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعّبها وتغيّر سيرتها، وكما أبدع الشّاعر الجاهلي شكله الشّعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشّعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته**".[4]

على أنّ ثورة روّاد الشّعر العربي الحرّ على المقاييس التقليدية لا تعني الهدم في ذاته وإنّما تعني محاولة البحث عن بديل قادر على مواكبة حركة الحياة الجديدة.فنازك الملائكة ترمي من خلال ثورتها على القيود الفنية الموروثة إلى بناء أسلوب جديد يقف إلى جوار الأسلوب القديم،[5] وهي تعتمد على هذا القديم ذاته على تأسيس الجديد إذ تقول: "**والواقع أنّ ملخّص ما فعلته حركة الشّعر أنّها نظرت متأمّلة في علم العروض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشّاعر المعاصر على حرية التّعبير وإطالة العبارة**

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 104.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 104.

[3] ينظر، يوسف الخال، دفاتر الأيام، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1978، ص 65.

[4] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 64.

[5] المرجع نفسه، ص 64.

وتقصيرها بحسب مقتضى الحال"،[1] وهذا ما يؤكده **السياب** أيضا في حديثه عن ثورة الشباب العراقي الذين أرادوا "**أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضا لكن غير منفصل عن القديم، لأنّهم يعرفون أنّهم يستمدّون القوّة من تراثهم وأنّهم وإن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض**".[2]

إنّ الثورة على المقاييس القديمة ليست مجرّد ثورة لذاتها، وإنّما هي نتيجة طبيعية لمتطلبات المرحلة الجديدة، وليست خروجا على كل القواعد، وإنّما هي تعديل وإضافة للموروث الفني أيضا، وهذا التمرد على القيود ليس هروبا إلى السّهولة، لأنّ إتّباع القيود أسهل من البحث عن الجديد. لذلك تقول **نازك**: "**وما القيود إذا تأمّلناها إلاّ طرائق ممهّدة مرصوفة تعطي الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار... والذهن الكسول يجد في القيود راحة، لأنّها تتضمّن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخالفتها إلّا من كان شديد الثّقة في نفسه**".[3]

وبالثورة على المقاييس الشّعرية القديمة بدأ البحث عن مقاييس جديدة بديلة من الشّعر الحديث والحياة الجديدة فظهر ما يسمى بالشّعر الحرّ، وهو مصطلح استخدمته **نازك** في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التّفعيلة بدلا من البحر، ويتخلّص من القافية الموحّدة تبعا لذلك. والحريّة عند **نازك** مقيدة، لأنّ الشّعر عندها مرتبط بالتفعيلة المأخوذة من البحور الصّفية، وإن كان حرّا في استخدام عدد التفعيلات وتوزيعها على الأسطر بحسب ما يتطلّبه المعنى أو الحالة النفسيّة.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 65.

[2] حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، ص 110.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

[4] المرجع نفسه، ص 79.

استعمال **نازك** لهذا المصطلح بهذا الفهم يختلف عن استعماله عند العرب حيث يعني في معظم الأحيان التحرّر من الوزن والقافية معا دون استناد إلى إيقاع معين، بل إنّ في العرب اختلافا في استعمال المصطلح إذ يذكر **(س موريه)** ثلاثة أنماط من الشّعر الحرّ كما يذهب إلى ذلك **(جوا هام هيوج)** "**أوّلها نظم تقليدي يمتدّ ويتعرّج بطرائق مختلفة وثانيهما نوع من النظم التقليدي وأحيانا ينزلق إليه، وثالثها يحرص على تجنّب أنغام النظم المعتاد ويستخدم عددا متنوّعا من الوسائل كالتأثيرات الكمية والتوازن بين الألفاظ والإيقاع**".[1]

كما يختلف استعمالها لمصطلح الشّعر الحرّ عن استعمال **أحمد زكي أبي شادي** الذي لم يتبع أيّا من هذه الأنماط الثلاثة، بل تنوّع في الأوزان العربيّة في القصيدة الواحدة متّبعا في ذلك استناده **(سوين برن)**،[2] وتذهب **نازك الملائكة** إلى أنّها لم تطّلع على هذا الاصطلاح عند **أبي شادي** إلاّ في سنة 1963 بعد أن انتشر الشّعر الحرّ بالمفهوم الذي دعت إليه.[3]

وينتقد **جبرا إبراهيم جبرا** مفهوم الشّعر الحرّ لدى **نازك** انطلاقا من مفهوم العرب له، فيرى أنّ ما تكتبه شعراً موزوناً مقفى وإن تفاوت عدد التفعيلات في الأسطر وليس شعرا حرّا "**وواقع الأمر أنّ الشّعر لا يمكن أن يتقيّد بهذه القيود ويسمى ارتباطا حرّا. الشّعر الحرّ ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو verse free بالإنجليزية وVers libre بالفرنسية وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما، إنّه الشّعر الذي كتبه (ولت ويتمان) وتلاه فيه كثيرون في آداب أمم كثيرة. فكتّاب الشّعر الحرّ بين شعراء العرب اليوم هم أمثال الماغوط وتوفيق صايغ وكتاب هذه الكلمات**"،[4]

---

[1] سعد مصلوح، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1969، ص 87.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

[3] ينظر: نازك الملائكة، محاضرات في شعر محمود علي طه، معهد الدراسات العالية، دط، 1965، ص 187.

[4] ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1967، ص 18.

هذا الخطأ الأول الذي يأخذه على **نازك** أما الخطأ الثاني هو ناتج من الأول فيتمثل في خلطها بين مصطلحي الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر في نقدها لديوان **الماغوط**. فهي ترى أن ما تكتبه شعراً حرّاً وما يكتبه **الماغوط** قصيدة نثرية،[1] على أنّ ما يكتبه **الماغوط** هو الشّعر الحرّ بالمصطلح الغربي وليس ما تكتبه **نازك**. أمّا قصيدة النّثر فهي ترجمة لمصطلح poème en prose الفرنسي الأصل الذي وجد لتحديد بعض كتابات **رامبو** النّثرية الطافحة بالشّعر "**كموسم في الجحيم**" و"**إشراقات**".[2]

لقد اختلف مفهوم الشّعر الحرّ عند **نازك** عن مفهوم الشّعر الحرّ عند **أبي شادي** وعند الغرب، بل رأينا أنه يختلف لدى الغربيين أنفسهم، وهذا يعني أنّ مفهوم الشّعر الحرّ ليس واحدا في العالم الغربي أو العالم الشرقي، ومن حقّ **نازك** أن تستعمله بطريقتها الخاصّة ومن منطلقاتها الخاصّة، فهي ترى أنّ الوزن ضروري للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر ولا تستسيغ الشّعر الحرّ بالمفهوم الغربي. إنّما تدرك أنّ لكل مجتمع شعره وعروضه ومقاييسه الشّعرية، لهذا انطلقت من العروض العربي، وبهذا أصبح الشّعر الحرّ عندها تحرّرا من موسيقى البحر الرتيبة عن طريق حرية استعمال عدد التفعيلات وحرية توزيعها على الأسطر وتحرّرا من القافية الموحدة تبعا لذلك، فالشّعر حرّ في عرفها عندما يتحرّر من بعض المقاييس الشّعرية القديمة، أو يتخفّف منها وليس شعرا ما خرج على المقاييس جملة وتفصيلا، من هنا سمت قصيدة النّثر نثرا عاديا، لأنّها تلتزم بمقاييس محدّدة وإن اعتبرها الغرب شعرا، فما يعدّ شعرا في لغة ليس بالضرورة أن يعدّ شعرا في لغة أخرى.

على أن **نازك** وإن كان من حقها استعمال الشّعر الحرّ بفهمها الخاصّ فليس من المنطق أن تصادر فهم الآخرين له. ليس منطقيا أن تقيس أشعار غيرها بمقياسها هي، فمن حقّ **الماغوط** أن يكتب شعرا حرّا بالمفهوم الغربي ومن حقّ **جبرا** أن يسمّيه شعرا انطلاقا من

[1] المرجع السابق، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 19.

المفهوم الغربي. إنّ مصطلح الشّعر الحرّ ظهر قبلها وليس منطقيا أن تذهب إلى أنّ **جبرا** أخذ مصطلحها هي وألصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النّثر.[1] فهي تحاكم غيرها انطلاقا من مفهومها الخاصّ ولا تسمح بالاختلاف مع أنّها تخالف غيرها في استعمالها للمصطلح.

وقد اهتدت **نازك** إلى هذه الطريقة في الشّعر بفعل معرفتها بالعروض العربي أوّلا، لأنّ هذا الأسلوب في حقيقته "**ليس خروجا على طريقة الخليل، وإنّما هو تعديل لها يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل**".[2] ومن خلال إطّلاعها على الشّعر الانجليزي والفرنسي ثانيا حيث تقول: "**كما لا أستبعد أن يكون سمعي العروضي متأثرا بالوزن الإنجليزي والفرنسي لكثرة ما أقرأه من شعر بهاتين اللغتين**".[3]

والشّعر الحرّ كما تذهب إلى ذلك **نازك** يختلف عن شعر الشطرين الذي يقوم على استقلالية البيت، لأنّه يقوم على التفعيلة، "**أمّا الشّعر الحرّ الذي تكون وحدته التفعيلة، فإنّه يتعمّد تحطيم استقلال الشطر تحطيما كاملا لذلك لا نجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر وإنّما يترك الشّاعر حرّا يقف حيث يشاء، ومعنى ذلك أنّ الشّاعر في الشّعر الحرّ ليس ملزما أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنّما يجعل من حقّه أن يمدّهما إلى الشطر التالي أو ما بعده**".[4]

ولكن هل الدافع إلى هذا التحديد معرفة عروضه فحسب؟ وهل الشّعر الحرّ من حيث طبيعته مجرّد ظاهرة عروضية؟ إنّ **نازك** تلحّ على التذكير "**بأن الشّعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو**

---

[1] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 217.

[2] المرجع السابق، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

[4] المرجع نفسه، ص 42.

قضايا عروضية بحتة".[1] وهذا تأكيد على الشكل دون المضمون، لأن الشّعر الحرّ ليس مجرّد إحلال التفعيلية محلّ البحر، بل هو تعبير عن حياة جديدة، وهو نتيجة مفهوم جديد للشعر أبدعته مرحلة جديدة.

على أنّ **نازك** لم تنف الدوافع الأخرى فيما سبق متصفحات كتابها، إذ تذكر الدوافع الاجتماعية التي قام عليها الشّعر الحر:

* يتمثّل الدافع الأوّل في النزوع إلى الواقع، لأنّ الأوزان القديمة تحدّ من قدرة الفنان على التوغل في الواقع، الشّعر الحرّ يصلح للتعبير عن الحياة، لأنّه يهتمّ بالمضمون دون الشكل،[2] وهذا تناقض أوّل وقعت فيه نازك، لأنّها ألحّت في نصّها السابق على عروضية الشّعر الحرّ دون مضمونه.
* ويتمثل العامل الثاني في الحنين إلى الاستقلال ذلك أنّ الشّاعر الحديث يريد أن يثبت فرديته من خلال شقّ طريق شعري جديد يصبّ فيه شخصيته الحديثة، ويعبّر من خلالها عن حاجات العصر لذلك ثار على القوالب الشّعرية القديمة.[3]
* وثالث هذه العوامل هو النّفور من النموذج المتّسق اتّساقا تماما "**لذلك ثار الشّاعر المعاصر على أسلوب الشطرين، وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى أو التّعبير**".[4]
* ورابعها الهرب من التناظر في الشّعر التقليدي إلى "**إقامة الشّعر على أشطر غير متساوية تفعيلاتها غير متناسقة في العدد**".[5]

---

[1] المرجع السابق، ص 69.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 57.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص 70.

[5] المرجع نفسه، ص 62.

* وأخيرا إيثار المضمون على الشكل في الشّعر الحرّ، لأن، "**الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضّل سلامة الشكل على صدق التّعبير، وكفاءة الانفعال، ويتمسّك بالقافية الموحّدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشّاعر**"،[1] وهذا تناقض ثان لنازك إذ ألحّت من قبل أنّ الشّعر الحرّ ظاهرة عروضية أوّلا.

على أنّ التناقض الأكبر الذي وقعت فيه **نازك** هو تراجعها عن دعوتها إلى الشّعر الحرّ ذاته. فهي التي قالت في مقدمة "**شظايا ورماد**" "**إنّ طريقة الخليل صدئت من طول ما لامستها الأقلام ومجّتها الأسماع، من طول ترديدها أصبحت تذكر حبّها لطريقة الخليل والشّعر العربي إلى درجة أنّها لا تطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة**".[2]

وهي التي كانت ترى في الشّعر الحرّ ثورة على الرتابة التي رسّخها الشّعر العربي القديم أصبحت ترى أنّ الشّعر الحرّ "**يملك عيوبا واضحة أبرزها الرّتابة**"،[3] وبعد كانت تحمل على الشّعر العربي القديم بدعوى أنّه صالح لعصره فحسب أصبحت ترى الخروج عنه استهانة به،[4] وبعد أن كانت تتنبّأ الشّعر الحرّ بانتشار كبير في المستقبل أصبحت ترى "**إنّ تيار الشّعر الحرّ سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشّعراء إلى الأوزان الشطرية**،[5] بعدها ثورتها على القافية في مقدمة "**شظايا ورماد**"، لأنّها توقف دفقة الأحاسيس وتئد المعاني، عادت تتأسّف على أنّها لم تعن العناية الكبرى بالقافية فيما كتبته من شعر حرّ بسبب تغيير القافية سريعا وهو ما يضعف الشّعر الحرّ، "**لأنّه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشّاعر القافية غنى ولم يغيّرها سريعا لأفضى على الوزن**

[1] المرجع السابق، ص 63.

[2] نازك الملائكة، ديوانها، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979، ص 418.

[3] المرجع نفسه، ص 418.

[4] المرجع نفسه، ص 418.

[5] المرجع نفسه، ص 418.

موسيقى تمسكه من الانفلات"،[1] وهذه عودة إلى القيود الفنية القديمة التي ثارت عليها في البداية ونكوص عن التجديد، وهي بهذا إنّما تريد من الشّعر الحرّ أن يتقيّد بما يقتديه الشّعر العمودي.

وقد أخذ عليها هذا التراجع **يوسف الخال وأحمد عبد المعطي حجازي** وغيرهما. أمّا الأول فقد عاب عليها هذه النزعة إلى القيود في محاولتها وضع قواعد الشّعر الحرّ قبل أن ينضج على يدها وعلى يد غيرها من الشّعراء الروّاد. وهي بهذا نصبت من نفسها قاعدة لا يجوز الخروج عنها وخليلا جديدا يجب إتباعه، "**على أنّ خليل الشّعر القديم والخليل الجديد – كما يقول يوسف الخال– جاءنا يستقرئ القوانين والبحور والسّقطات في زمانه بعد مئات السنين على نشوء القريض العربي وتطوّره، أمّا خليلنا الجديد فاستعجل المجيء وما مرّ على تجارب حركة الشّعر الحرّ إلا عشر سنوات** ".[2]

وأمّا **حجازي** فقد أخذ عليها هذا التناقض في مواقفها، فقد ثارت على المقاييس القديمة ورأت أنّ القاعدة في الشّعر اللاقاعدة ثم عادت لتتنكّر لهذه الآراء ولتضع "**طريقة ثابتة أو توقيفية لكتابة الشّعر الحرّ لا تتبدّل بفعل الزّمن، أو تطوّر الحاجات واختلاف المواهب أو الاحتكاك بالثقافات الأخرى. فإذا كان لابد أن يحدث خلاف ففي أضيق الحدود، والسيدة نازك هي التي تعين هذه الحدود بحكم ريادتها التي لا تقبل فيها مناقشة لحركة التجديد المعاصرة، وبحكم ما تعتقد في نفسها من حساسية خاصّة تجعلها المرجع الوحيد فيما تسميّة الفطرة العربيّة ووقوانين الأذن العربيّة**"،[3] بل إنّ **نازك** كانت تحرم على الروّاد ما تقع فيه هي أحيانا، وتأخذ عليهم أشياء تتراجع عنها، وتسمح بها لاشيء إلاّ لأنّها أصبحت تستسيغها بعد تقدّم تجربتها الشّعرية، ومن ثمّ فهي تجعل من تجربتها الشّعرية قانونا لا تستخلص قواعدها من خلال دراسة وصفية للنصوص الشّعرية الحديثة.

---

[1] المرجع السابق، ص 419.

[2] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت ط 1، 1978، ص 35.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1988، ص 134–135.

وإذا كانت **نازك** اهتدت إلى الشّعر الحرّ، فإنّ **السياب** قد وصل إلى ما وصلت إليه نازك في مقدمة ديوانه (أساطير) الذي ظهر بعد عام من خروج ديوانها "**شظايا الرماد**". وقد اعتمد **السياب** أيضا في اكتشاف هذا الأسلوب العروضي العربي وما لاحظه في الشّعر الإنجليزي أنّ هناك "الضربة" وهي تقابل "التفعيلة" عندنا مع مراعاة ما في خصائص الشّعرين من اختلاف و"**السطر أو البيت الذي يتألّف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات، لكنّها تختلف عنها في العدد في بعض القصائد، وقد رأيت أنّ من الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر**"،[1] وبهذا فإنّ **السياب** يتّفق مع **نازك** إن لم يكن قد تأثر بها في تشكيل أسلوب حرّ يقوم على التفعيلة.

على أنّ **علي أحمد باكثير** قد سبقها إلى هذا الاكتشاف في مقدمة ترجمته (**لروميو وجولييت**) ولكنه سماه مزيجا "**من النظم المرسل والنظم الحرّ، فهو مرسل من القافية وهو منطق لانسيابه بين السطور. فالبيت هنا ليس وحدة وإنّما الوحدة هي الجملة التّامة المعنى التي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلاّ عند نهايتها، وهو – أعني النظم– حرّ كذلك لعدم التزام عدد معيّن من التفعيلات في البيت الواحد**"،[2] وإذا كان **باكثير** لم يحدّد هذا المصطلح لهذا الضرب من النظم هنا فقد سمّاه في مقدّمة مسرحيته "**إخناتون ونفرتيتي**" النظم المرسل المنطق مشيرا إلى أنّ "**البحور التي يمكن استعمالها في هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكرّرة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك... إلخ**"،[3] وهذا هو ما اهتدت إليه **نازك** وسمّته البحور الصّافية.

---

[1] حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، ص 11-12.

[2] وليم شكسبير، روميو و جولييت، ترجمة علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، 1946 ص 3.

[3] علي أحمد باكثير، إخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر ومطبعتها، 1943، المقدمة.

ومن هنا فإنّ **باكثير** سبق **نازك والسياب** إلى هذا الضرب من الشّعر الحرّ، وقد كان الدافع إلى هذا ترجمته **لروميو وجولييت** التي تأخّر نشرها عشر سنوات كاملة نشر خلال مسرحيته "**إخناتون ونفرتيتي**" التي رسّخ فيها هذا الضرب من الشّعر الحرّ.

وإذا كانت **نازك** لم تشر إلى أسبقيته في الشّعر الحرّ، فإنّ **السياب** قد اعترف حيث يقول: "**وإذا تحرّينا الواقع وجدنا الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشّعر الحرّ في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجولييت)**".[1]

على أنّ الشّعر الحرّ عند **السياب** أكثر من اختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر وإلاّ كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية تتمثل في الانتقال من البحر إلى التفعيلة ومن البيت إلى السطر.

إنّ الشّعر الحرّ عند **السياب** "**بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العالية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشّعر الخطابي الذي اعتاد الشّعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به**"،[2] ومعنى ذلك أنّ القصيدة الحرّة تختلف عن القصيدة القديمة من حيث الشكل والمضمون، فهي بناء متماسك يقوم على التفعيلة لا استقلالية البيت، إنّها نظام تتكامل فيه عناصره وتنمو لتشكل بناءا فنيا أساسه الوحدة العضوية، وهذا البناء امتداد لمضمون واقعي، فهو شعر مرتبط بالحياة لكنّه بعيد عن الخطابية والمباشرة، لأنّه ليس وثيقة سياسية واجتماعية.

وفي هذا القول **للسياب** بيان بخصائص الشّعر الحرّ شكلا ومضمونا، فهو ليس مجرّد ثورة عروضية، بل ثورة مضمون بالدرجة الأولى، ذلك أنّ المضمون هو الذي يحدّ الشكل عند **السياب**، لهذا يقول **السياب**: "**لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل،**

---

[1] بدر شاكر السياب، تعليق، مجلة الآداب ع 6، حزيران، 1954، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

فالشكل تابع يخدم المضمون، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطّم الإطار القديم كما تحطّم البذور النامية قشورها".[1]

أما **البياتي** فقد دفعه إلى البحث عن أسلوب جديد للشعر تأثره بالشّعراء المتمردين أمثال **المتنبي والمعري والشريف الرضى**، كان يحسّ في شعرهم ثنائية: موسيقى قديمة ورؤية حديثة، إنّ رؤاهم تعاني من قيد الشكل القديم. ومن ثمّ حاول أن يتجاوز هذه الثنائية بين الشكل والمضمون بالبحث عن إيقاع يتّسق مع التجربة الجديدة، بتفويض أبنية قديمة واختيار ما فيها لتشييد بناء جديد يعكس الواقع الاجتماعي والفكري والوجداني.[2]

لقد اكتشف **البياتي** أنّ الشكل التقليدي لا يفي بحاجة العصر، وأنّ التجديد ليس مجرد تناول الموضوعات الجديدة فحسب، كما ظن بسذاجة جيل الشّعراء الذي سبقه **كمطران وشوقي والزهاوي والرصافي**. التجديد لا يكون بالكلام على الراديو أو السيارة أو التلفزيون وإنّما يكون بالتّعبير عن بذور الحياة الجديدة، وعن التغيرات التي تجري في المجتمع وعن المؤثرات الروحية والأدبية التي كانت تتناول الحياة العربيّة في ذلك الوقت،[3] ومن هنا اهتدى إلى شكل جديد هو الشّعر الحرّ مثل **نازك والسياب**.

ويذهب **بلندر الحيدري** إلى أن تجربة روّاد الشّعر الحرّ تقوم على ثلاثة أصول:

1. **<u>الموسيقى</u>**: لقد وجد هؤلاء الشّعراء أنّ الموسيقى في القصيدة العربيّة الكلاسيكية شبيهة بإطار الصور الكلاسيكية، أي أنّها لا تتفاعل مع الموضوع،[4] فالموسيقى التقليدية سابقة على الموضوعات الجديدة، ومن ثمّ فهي تقيّد الشّاعر بما يتواءم مع مرحلة سابقة، لهذا

[1] حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، ص 86.
[2] ينظر، عبد الوهاب البياتي، ديوانه، دار العودة، بيروت ط 3، 1979، ص 17.
[3] ينظر المرجع السابق، ص 18.
[4] ينظر، عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص 41.

حاول هؤلاء البحث عن موسيقى جديدة لتجربتهم الجديدة "**بحيث تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخّاصة لا إلى موسيقى البحر**".[1]

2. **الانتقال من القصيدة العربيّة**: التي تنمو طابعيا بحيث تعدّ القافية نهاية المعنى في البيت ما خلا القصائد القصصية إلى القصيدة التي تنمو عضويا في كل أبعادها كغصن شجرة.[2]
3. **علاقة الشّاعر مع المفردة**: لقد وجد رائد الشّعر الحرّ "**المعنى القاموسي ليس ما يريده ولكن إيحائية الكلمة – الكلمة الموحية – فإذا قيض لي أن أختار بين كلمتي سكّين ومدية لاخترت السكّين، فالسكّين كلمة تعايشنا معها في البيت إذ لها تداعيات في القوى الذهنية وتستطيع أن تستخدم هذه القوّة الذهنية عند القارئ وتعلّق هذه الأبعاد من خلالها**"[3]

وبلندر الحيدري ينطلق من الحياة الجديدة ومن التجربة الجديدة التي عاشها هؤلاء الروّاد، والتي افترضت هذا الأسلوب الجديد في الشّعر، فالشّاعر ينطلق من الحياة في اختيار مفرداته، وموسيقاه جزء لا يتجزأ من المضمون الجديد الذي ينمو معه في تشكيل نظامه الشّعري الجديد، فهي ليست سابقة عن القصيدة أو مفارقة للموضوع، والقصيدة إنّما تنمو مثلما تنمو أعضاء الكائن الحي لا بشكل أفقي أو طبقي، إنّ الشّعر الحرّ بهذا المعنى هو شعر الحياة في تطوّرها ونمّوها ومقاييسه جزء من الحياة نفسها، **وبلندر** يتّفق في هذا مع **السياب والبياتي ونازك** قبل أن يتقيّد الشّعر الحرّ بالأغلال التي ثارت عليها في البدء.

إنّ الشّاعر المعاصر نظم من الشّعر إحساسات ومشاعر صادقة واعية للواقع المتخلّف الذي يمثّل في فساد ظاهر السلوك، والقيم الاجتماعية والعادات، ويثور على الفقر والبطالة

[1] المرجع السابق، ص 41.
[2] المرجع نفسه، ص 42.
[3] المرجع نفسه، ص 42.

والجهل والمرض، ووفق هذا المنظور الاجتماعي والحضاري الذي عاش فيه، فإنّ الشّاعر عانى ألوانا مختلفة من المعاناة، أصعبها أن يكشف أنّ الإنسان هو نفسه، "**اللاعاقل الضعيف المتقاتل على التوافه، المتناحر على الأشلاء والجيف، مازال هو الإنسان الذي يفتك قويه بضعيفه... والذي يفاضل بين بشرة وبشرة، عقيدة و عقيدة، وسلالة كأنّما هو ما يزال في أول الطريق يحبو**"،[1] ومن الحقائق المرّة التي عذبت الشّاعر المعاصر انفصال الناس عن رابطة الأخوة الإنسانية إلى غير ذلك من المشاعر الطّاهرة.

لقد غلبت المصلحة المادية على العصر، وأصبحت بها تقاس القيم الإنسانية وبها تحدد المستويات، ممّا جعل الشّاعر المعاصر ينفجر، يكتب شعرا، يتحدى به هذه الأوضاع آملا في تغييرها، وبذلك وقف الشّعر أمام الواقع المرير يحاربه، "**فبرزت أسماء الشّعراء الواقعيين على صفحات دواوينهم**"،[2] يرفضون ويثورون ويتمردون على هذه المرحلة الحضارية، ينتظرون النصر المتمثل في خلق واقع جديد، ولكن طريق الشّاعر إلى النصر امتلأ بعثرات اليأس والمرارة، ذلك أنّ الوضع المرّ أصبح أمر، فكم من شاعر ذهب ضحية واقعه مثل "**زيد الموشكي ومحمد محمود الزيري... ودخل منهم السجون كمفدي زكرياء وسليمان العيسى... وأبعد بعضهم الآخر عن عمله كالسياب والجواهري والبياتي**".[3]

إن ضربات قضايا الواقع الأليمة توالت على الشّاعر المعاصر منذ الخمسينيات وأكثرها الأحداث السياسية الهائلة، "**والمجابهات والحرب والنكبات الجماعية والمآسي الفردية**".[4] كل ذلك خلق جوا حادا من التوتّر، فالكآبة تعمقت جذورها في نفسيته وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية ترى في الوجود الإنساني شرّا وفي الحياة سلسلة حلقاتها من الألم، فالحياة أتعبت الشّاعر

---

[1] زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط 2، 1980، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية للجزائر 1984، ص 336.

[4] المرجع نفسه، ص 336.

المعاصر وأحزنته، فهو لا يرى، ولا يتكلم إلّا عن الموت والدمار، والفساد والضياع، وقد أكد الشّاعر العراقي **البياتي** أنّ الواقع المعاصر هو واقع محطّم: "**عندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينيات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطّم يخيّم عليه اليأس**".[1]

أما المميزات العصرية للشعر المعاصر، نجد عز الدين إسماعيل في كتابه الشّعر العربي المعاصر، قد حدّد لها خطوطا أساسية متمثّلة في:

1. الشّعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصّة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون... وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه.
2. الشّعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامّة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.
3. الشّعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها ... فالقيم الاجتماعية التي حاول مجتمعنا تبنّيها هي خلاصة تجارب الإنسان المعاصر، وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء، وارتباط الشّاعر المعاصر بالمثل المجتمعية القديمة يعزله عن حاجات عصره، ويخرجه من إطاره.
4. يرتبط الشّاعر الجديد بأحداث عصره و قضاياه ...يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا... الشّعر الجديد... محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها.
5. ميزة المعاصر... أنّه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة فالشّاعر المعاصر هو الذي تترابط في نفسه أحداث عصره، سواء في بيئته المحلية المحدودة أو في البيئة العالمية، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض،

[1] عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر، (دراسات وشهادات)، تونس، 1988، ص 100.

مُشكّلة في نفسه دراما الإنسان المعاصر، وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها، لأنّ قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل إنسان.

6. الحياة قد تغيرت في مضمونها وإطارها، وهي تتغير في كل مكان مع الزمن، وفلسفة الشّعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية، هي أننا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب.[1]

المستنتج من هذه المميزات العصرية أنّ الشّعر المعاصر هو العالم في حركة يشمل بها الكوني والمحلي، أمّا شكله الذي يعبّر به عن هذه المهمات ما عاد بوزن وقافية وإيقاع وبأبيات مسطرة بعضها كلمة، وبعضها عشر كلمات، ولا نعرف لماذا وضع هنا نقطة وهناك فاصلة، ولم هو مشغول بأن ينهي صورته عند هذه المفردة، ولا ينهيها عند تلك، فقد منح التداخل بين نثرية الحياة، المناسبة، القلقة، المسكونة بالغرائبي والمدهش والشاذ والمألوفة، وبين أفعالها الصاخبة التي تراها في الاقتصاد والسياسية والحروب والموت والجوع والخوف والغربة في الوطن، طاقة للقول الشّعري لم تمنحه الموضوعات نفسها في مراحل سابقة، لأنّ الذائقة الشّعرية، والتغير المستمر في الحساسية الشّعرية للأشياء وللحياة قد منحت الشّاعر مفردات جديدة للقول. ومن ثم فالشّعرية بالنسبة للشاعرة المعاصر لا نظرية تصنعه، ولم يصنع نظرية هو في كل حالاته فوق هذه وتحت تلك، لا يملأ مسافات فارغة في الحياة. ولا يفرغ ممتلئ، تجده حيثما تحتاجه للخلاص من شرور الحياة ويهرب عندما لا يجد له فسحة على مسرح الحياة.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (14،15،16).

هذا ما يجرنا للحديث عن مفردات اللغة الشّعرية المعاصرة، التي هي "**إيقاع الرؤية الشّعرية، أي الاستخدام الشّعري للغة كطاقات و قوى توجه مسار العبارة و تؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادي، و هذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الإحساس بالموقف الشّعري أو التجربة الشّعرية**".[1]

ومن هنا كانت اللغة المعاصرة، اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنّك تشاهد فلما، وتتأمّل فيها وكأنّك أمام لوحة، وعندما تتعامل كشاهد لتدخلها في نص آخر تكون مكتفية المعنى، فاعلية الاشتراك فاعلية الحديث. فهي تتبع من المكونات الأولى للحياة، هذا يعني أنّها تذهب إلى أقصى حد من البدائية حين التعامل مع الظاهرة حيث لا تقتصر على مفردات محددة، بل تتوسع الدلالة وتجعل المفردة بالاستعارة منفتحة على التّأويل والتفسير، وفي حالات السيرورة الشّعرية، لا تجد فواصل بين مفردة وأخرى ولا في انتقال المعنى، فبالكلمات تتبع الصورة، فليس للكلمة الواحدة إلّا معنى الحلقة في السلسلة والصورة وحدة لمعنى مكتمل.

وبالتالي فاللغة الشّعرية المعاصرة، لا زمن معين لها إلّا زمنها الخاص، ولا مكان لها إلّا مكانها الخاص، فهي تعبر عن التواريخ والأحداث الآتية إلينا من **المتنبي وامرئ القيس**، من اليونان ومن الميثولوجيا، من الأساطير ومن الكتب السماوية، ومن الحياة الشعبية المختزنة لكل الصور، ومن لغة التراث، من الحكاية الشعبية ومن الأحلام.

وليس شرطا – عند الشّعراء المعاصرين – أن تكون القصيدة بمثل هذه اللغة مبتدئة من الأعلى إلى الأسفل أو من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين. وأنّ طول البيت منها محددة بعدد من الكلمات، أو تنتهي عند هذا الروي أو ذلك، وتدخل في شكل هذه القافية أو تلك، إنّها فيضان من اللغة تعبر شكلها التّعبيري إلى المعنى، متجاوزة حاجة البصر إلى السمع، وحاجة السمع إلى بقية الحواس، وقد تكون ملموسة كما هي مقروءة.

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص (66-67).

وبعد هذه التوطئة نلخص إلى أنّ الشّعر المعاصر بهذا المفهوم هو حقيقة مستترة عميقة إيحائية لا سبيل إلى التّعبير عنها بمدلول الكلمات بل بعناصر الشّعر الخالصة، وهذه العناصر الخالصة غير مقصودة على جرس الكلمات ورنين القافية وإيقاع التّعبير موسيقى والوزن فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يتخمر فيها الإلهام. فالشّعر المعاصر عالم مختلف تماما عن عالمنا المرئي، عالم مليء بالسحر والجمال والطقوس والخرافة بعيدا ومتجردا تماما من المادة، فالأسطورة تنم عن الحكمة، فهي بحث الإنسان عن وجوده وعن سعيه الدائم وراء الخلود وتصوره لماهية الأشياء التي تحيط به.

أمّا الحلم فهو الكنز الثمين والوجه الآخر الحقيقي للواقع الإنساني، وطالما حلم الإنسان منذ أقدم العصور، فالشّعر المعاصر حالة صوفية تتأرجح بين التأمل والحلم، فالإنسان بطبيعته حالة مركبة من المشاعر الرومانسية والألم الواقعي والقلق الوجودي، فالإنسان إذن حالة تجمع بين حالات متناقضة وشاعر معاصر أرخى عنان قصائده، فخرجت عفوية حصيلة ثقافة الإنسانية، ومشاعره المركبة بقولبة إبداعية،والقصيدة عنده كائن حي (جسد وروح) فالبناء الشكلي البنيوي والبياني يشكلان معا جسد القصيدة، أمّا روحها فهي الصدى الذي يبوح بأسرار روح الشّاعر ورؤاه.

الشّاعر المعاصر شاعر غزير الثقافة ذو امتدادات عميقة ووارث الحضارات كلها وثقافات الأمم، يفجر مفردات اللغة لتصوير أفكاره، ويرتكز على فلسفة عميقة غنية تخرجه من القول الضحل الفاني إلى القول العميق الخالد، فالشّعر المعاصر نابع من حياة متغيرة ومتجددة.

ثالثاً: العناصر المكونة للقصيدة العربيّة المعاصرة

1) التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة

إنّ التجديد في الحركة الشّعرية الحديثة، كان هدفه الأسمى التخلص من القواعد العروضية، الابتعاد عن التقليد، خاصة في توظيف الموسيقى الشّعرية، وأثناء ظهور هذه الموجة التجديدية اختلفت الرؤى في فهم الشّعر انطلاقا من موسيقاه. "**فمنهم من فهم الشّعر إيقاعا دون تحديد هذا الإيقاع الشّعري ومدى تميزه من الإيقاع النّثري، فأدخل في الشّعر ما ليس منه كما هو الحال عند أدونيس ويوسف الخال، ومنهم من حددّ الإيقاع وضبطه حتى يكون وسما على الشّعر دون سواه، فميز بين الإيقاع الموزون والإيقاع المنطلق مثل البياتي، وهناك من ركز على الوزن في تحديده للشعر من دون أن يميّز بين الوزن والإيقاع كنازك والسياب**".[1]

وعلى هذا يكون الإيقاع قيدا جديدا مضافا إلى الوزن التقليدي، وبالتالي "**لم تعد موسيقى الشّعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق**"[2] فأصبحت موسيقى القصيدة الشّعرية "**موسيقى نفسية ترتبط بحركة النفس وبحركة الانفعال، الذي نتج عنه طول وقصر في السطور الشّعرية في القصيدة الواحدة** ".[3]

وإذا أردنا التحدث عن التشكيل الموسيقي في الشّعر الجديد فإنّنا، نتطرّق إلى ما قدّمته **نازك** في هذا المجال، فهي ترجع التجديد في الشّعر العربي إلى أمرين: "**أحدهما: معرفتها بالعروض العربي، وثانيهما: قراءتها للشعر الإنجليزي**"،[4] إلّا أنّ المعرفة والقراءة لم يخرجا بها عن الأصول العربيّة، فنازك لا تنبذ شعر الشطرين، ولا تعمد إلى القضاء على أوزان الخليل،

---

[1] فاتح علّاق، مفهوم الشّعر الحر عند رواد الشّعر الحر،اتحاد كتاب العرب، دط، 2005، ص237.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 58.

[3] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 203.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 7.

وإنّما ترمي إلى "**أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة**".[1]

إنّ نظام التفعيلة يساعد في عدم الوقوع في الحشو الذي كان الشّاعر لا يسلم من الوقوع فيه في نظام الشطرين، فكثيرا ما كان المعنى أو الإحساس ينتهي قبل الوصول إلى القافية، فيضطر الشّاعر إلى أن يتم الوزن بكلمة، وأنّ شعر التفعيلة يمنح الشّاعر حرية واسعة ومرونة لا يمنحها شعر الشطرين، وهذا لا يعني أنه ليس هناك من وقفات صارمة يفرضها الإيقاع والمعنى في نهاية كل شطر.

إنّ شعر التفعيلة لا يلزم الشّاعر "**أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر وإنّما يجعل من حقه أن يمدهما إلى الشطر الثاني أو ما بعده**"،[2] عكس القصيدة التقليدية التي يسير الشّاعر فيها على نظام صارم مبني مسبقا، يجعل من الشّاعر ينساق إلى ما تفرضه عليه تلك الضوابط، ممّا يؤدي إلى الرتابة والملل في اعتقاد بعض الدراسين، مما جعلهم يرفضون هذا النظام، مثلما فعل **محمد النويهي** الذي رفض رفضا تاما إيقاع الشطرين، لأنّه إيقاع حاد "**يزيد من رتوبة وإملاله تنظيمه في البحر التقليدي تنظيما هندسيا مسرفا في السيمترية إذ بعد انقسام القصيدة إلى أبيات متساوية تماما ينقسم البيت إلى شطرين متساويين متناظرين وينتهي كل بيت بنفس القافية والروي من مطلع القصيدة إلى نهايتها**".[3]

بينما التشكيل الموسيقى الجديد حطّم الوحدة الموسيقية للبيت "**تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معنية لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس**".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، 1971، ط2، ص 95.

[4] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 58.

والنظام الجديد أعطى صورة إيقاعية للحالة الشعورية، **فالنويهي** أشار إلى ذلك بقوله: "**فليس الشّعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية**"،[1] أي أنّ الدفقة الشعورية والانفعالية هي التي تتحكم في تحديد طبيعة الوزن، فالانفعال والتجربة الشعورية يتحكمان في الوزن والقافية ويحددان نوعيتها وطبيعتها.

وقد أكدت **نازك الملائكة** في كتاباتها على أنّ الشّعر الحر "**ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد**".[2]

من خلال هذه المفاهيم ندرك أنّ النص الشّعري الجديد لا يلغي الوزن أو القافية، وإنّما يقدّم مفهوما جديدا لهما، حيث أصبحت القصيدة الجديدة تكتب في سطور "**يمثّل كل سطر فيها تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشّعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنّما ترتبط بمدى ارتياح الشّاعر أو بعبارة أخرى بالشكل الذي يفترض فيه الشّاعر أنّه الأكثر تناسبا مع تطور الانفعال المثار**".[3]

إنّ عملية الإبداع الشّعري في الشّعر الحر ترجع في الحقيقة إلى عملية واعية يقصد إليها الشّاعر، وهي نتاج عملية جدل بين الذات وموضوعها، وتضيف **نازك الملائكة** على أنّ الشّعر الحر "**أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربيّة الستة عشر المعروفة**".[4]

ولذلك فإنّ شعر التفعيلة لا يعدو كونه مجرد "**ظاهرة عروضية تعنى بـ:**

---

[1] محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، ص 33.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 69.

[3] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 198.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 74.

- **عدد التفعيلات في السطر.**
- **ترتيب الأشطر والقوافي.**
- **أسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد".**[1]

أساس شعر التفعيلة هو وحدة التفعيلة عند نازك الملائكة، إضافة إلى حرية مقيدة في عدد التفعيلات في السطر الشّعري الواحد، وتضع **نازك** قواعد صارمة فهي تخرج عددا من البحور الشّعرية لعدم صلاحيتها للشعر الحر، وهي :الطويل والمديد والبسيط، والمنسرح حيث تعدّها "**لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنّها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها وإنّما يصح الشّعر الحر في البحور التي كان التكرار في تفعيلاتها كلها، أو بعضها** ".[2]

وقد نظم الشّعراء على هذه البحور، ومن هؤلاء بدر شاكر السياب، فيقول من بحر البسيط:

* يَا رَبْ أَرْجِعْ أَيُّوب مَا كَانَا (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل).
* جِيكُور وَالشَّمْسُ وَالْأَطْفَالُ رَاكِضَةٌ بَيْنَ التّخَيُّلَات (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل)
* وَزَوْجَةٌ تَتَمَرَّى وَهِيَ تَبْتَسِم (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن)
* أَوْ تَرْقُبُ الْبَابَ تَعْدُو كُلَّمَا قَرَعَا[3] (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل)
* لَعَلَّهُ رَجَعَا (متفعلن فعلن)
* مَشَّاءَةً دُونَ عُكَّاز بِهِ الْقَدَمُ (متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)
* هَيْهَاتَ أَنْ يَذْكُرَ الْمَوْتَى وَقَدْ نَهَضُوا (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)

[1] المرجع السابق، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

[3] بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، بيروت، 1971، ص 22.

أما تفاعيل البحور التي بدأ الشّعراء تجاربهم بها في التفعيلة هي نوعان، ولعل الأكثر تحديدا لها نازك الملائكة، وهي:

أ) **البحور الصافية**: وهي البحور المفردة:

* **الكامل**، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ومن أمثلة ذلك، قصيدة **السياب** "**الباب تقرعه الرياح**" ومنها قوله:

اَلْبَابُ مَا قَرَعَتْهُ غَيْرَ الرِّيح فِي اللَّيْلِ الْعَمِيق

اَلْبَابُ ماَ قَرَعَتْهُ كَفٌّ

أَيْنَ كَفُّكَ وَالطَّرِيق

نَاءَ؟ بَحَّارٌ بَيْنَنَا، مُدُنٌ، صَحَارِي فِي ظَلَام[1]

* **الرمل**، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وقد استخدمته **نازك الملائكة** في قصيدة "**أغنية ليالي الصيف**" ومنها:

يَاهُدُوءًا مُطْمَئِنًّا

يَافَضَاءٌ مَرِحًا لَوْنَ الْبَرِيقِ

يَشْرَبُ الْأَنْجُمَ كَأْسًا مِنَ رَحِيقٍ

يَا رُؤَى تَقْطُرُ لَوْنًا[2]

[1] المصدر السابق، ص 26.

[2] نازك الملائكة، شجرة القمر، ص 122.

* **الهجز**، شطره (مفاعيلن مفاعيلن) ومن أمثلة ذلك قصيدة الشّاعر التونسي **محي الدين خريف** "**وراء الأسوار**" ومنها:

حَبَسَنَا الظِلُّ

وَكَانَ الْحِقْدُ فِي الْعَيْنَيْنِ مُنْسَرِحًا

يُلِمُّ بِناَ وَنُخْفِيهِ وَخَلْفَ الصُّورِ نَطْوِيهِ

لِأَنَّ قَوَافِلَ الْأَيَّامِ مَرّتْ

فِي طَرِيقِ الصَّمْتِ دُونَ صَدَا[1]

* **الرجز**، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ومن نماذجه قول **صلاح عبد الصبور** في قصيدته "**رسالة إلى صديقه**":

صَدِيقَتِي

عَمِّي صَبَاحًا، إِنْ أَتَاكِ فِي الَّصبَاحِ

هَذَا الْخِطَابُ مِنْ صَدِيقُكِ الْمُحَطَّمِ الْمَرِيض

وَادَّعِي لَهَإِلَهُكِ الْوَدِيعَ أَنْ يُشْفِيه[2]

* **المتقارب**، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن) وقد اعتمد عليه **محي الدين فارس** في قصيدة "**لوسي**" ومنها:

سَمِعْتُ الِّروَايَةَ

سَمِعْتُ تَفَاصِيلَهَا لِلنِّهَايَة

وَجِئْتُ حَزِينًا أَرُشُّ عَلَى كُلِّ دَرْبٍ أَسَايَا[3]

[1] محي الدين خريف، ص 13.

[2] صلاح عبد الصبور، رسالة إلى صديقة، ص 78.

[3] محي الدين فارس، الطين والأظافر، ص 22.

* **المتدارك،** وشطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)، ومن أمثلة ذلك **سميح القاسم** في قصيدة "**المجهول**" ومنها:

عِنْدَمَا تَهْدِرُ الْعَاصِفَةُ

أَيُّ عَيْنٍ تَرَاك

يَا جَبِينَ الْمَلَاك

صَاعِدًا فِي طَرِيقِ الرُّؤَى الرَّاعِفَةِ؟[1]

أما التفعيلة الثانية (فعلن) فهي الصيغة المزحفة لتفعيلة المتدارك (فاعلن) ومن مستخدمها الشّاعر الفلسطيني **أحمد دحبور** في قصيدة "**اكتشاف النار**" ومنها قوله:

رِيحُ الْهَوْلِ اِخْتَبَرْتَ لِي كُلِّ الزَّرْعِ

حَتَّى الْغَابِي.... فَكُنْتَ الْأَبْقَى

اَلْآنَ ..... عَدَى أَنْ تَثْرَى الْعُمْقَا

سَنَابِل سَبْع[2]

وينبغي لنا أن نضيف هنا (مجزوء الوافي) (مفاعلتن مفاعلتن) فإنّه من البحور الصافية وشطره تفعيلتان،[3] إلى جانب ما أضافته **نازك،** وهو بحر صاف "**اشتقته من الوزن الخليلي المسمى مخلع البسيط**"،[4] ووزنه (مستفعلاتن مستفعلاتن).

---

[1] سميح القاسم، ويكون أن يأتي طائر الرعد، ص 26.

[2] أحمد دحبور، حكاية الولد الفلسطيني، ص 93.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 83- 84.

[4] المرجع نفسه، ص 84.

ب) **البحور الممزوجة:** لقد امتدّت تجارب الشّعراء إلى استخدام بعض التفاعيل الممزوجة أو المركبة، وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، ويظهر ذلك جليا في بحران اثنان هما:

* **السريع**، وشطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
* **والخفيف**، وشطره (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

ومن أمثلة هذا التنويع، قصيدة "**جيكور أمي**" **لبدر شاكر السياب:**

- **تِلْكَ أُمِّي وَإِنْ أَجِئْهَا كَسِيحًا (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)**
- **لَا ثِمَا أَزْهَارَهَا وَالْمَاءُ فِيهَا وَالشَّرَابُ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)**
- **وَنَافِضًا بِمُقْلَتَيْ أَعْشَاشَهَا وَالْغَابَا (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)**
- **تِلْكَ أَطْيَارُالْغَذِ الزَّرْقَاءِ وَالْخُبَرَاء يَعْبِرْنَ السُّطُوحَا[1] (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)**

وهكذا يكون الشّاعر قد نوّع في تفعيلات الخفيف والتنقل بهما عبر أسطر القصيدة على "**هذا النسق الذي لم يخضع في الواقع لمنهج ملزم بقدر ما خضع لحرية تنويع في حركة النغم الموسيقي**"[2]

أمّا تنويع الأوزان في شعر التفعيلة يعد معيبا وخاطئا عند نازك الملائكة التي لا تجيز هذا التنويع مهما كانت مبرراته المعنوية، أو الفنية ولذلك فهي تعيب على الشّعراء الذين "**خلطوا بين بحور الشّعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاوزت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز**".[3]

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 77.

[2] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 201.

[3] نازك الملائكة، الشّعر المعاصر، ص 81.

وترى أنّ الشطر الثالث يخرج على البحر السريع بسبب تفعيلة الضرب "مفعولن" لأنها "**لا ترد من ضرب السريع على الإطلاق، وإنّما هي ما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربي**"،[1] إلاّ أن **نازك الملائكة**، انفردت بهذا التصور، عندما جوز النقاد الآخرون، تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة، ونذكر هنا النويهي الذي يرى أنّ التفعيلة ليست أساس الموسيقى، وإنّما هي المرحلة الأولى من مراحل التجديد الموسيقي،[2] وبالتالي تدخل القصيدة في نظام جديد يحكمه المضمون لا الشكل، وفعلا "**أصبحت القصيدة الشّعرية تجربة معاشية بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع**".[3]

اعتمد الشّاعر الحديث في تحركه الموسيقي عبر القصيدة على الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف التي نتج عنها طول وقصر في السطور الشّعرية في القصيدة الواحدة، حيث برّر عز الدين إسماعيل ذلك وخاصة التنويع في الأوزان وفق حالات متعددة أوّلها أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة، وأن يعبّر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري، فإن لم يكن هذا ولا ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك "**علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه على أن يدخل في اعتبار الشّاعر استغلال هذه العلاقة فنيا**".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 82.

[2] سعد الدين كليب، وعي الحداثة، ص 13.

[3] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 202.

[4] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 102.

ويجيز علي يونس الانتقال من وزن إلى آخر، شريطة أن يكون "**مصحوبا بالانتقال المعنوي أو الشعوري**"،[1] ويستشهد لذلك بقصيدة لحسب الشيخ جعفر:

يَا فَتَى مر طَعَامُ الذِّكْرَيَاتِ

يَا فَتَى بِاللهِ خُبْزٌ كَيْفَ جَاءَ

طَائِرُ الْمَوْتِ عَلى عَيْنَيْكَ مَثْقُوبَ الرَّدَاءِ

(أَشُمُّ شِوَاءَ لَحْمِي فِي عُيُونِكَ أَسْتَلِذُّ النَّارَ تَأْكُلُنِي وَتَتْرُكُنِي

رَمَادًا فِي مَهَبِّ الرِّيحِ تَعْصِفُبِي وَتَنْثُرُنِي

فَيَا وَطَنِي تَرَابُكَ تَاجُ رَأْسِي، قُرَّةُ الْعَيْنَيْنِ ثَوْبِي الرَّثْ أَو كَفَنِي فَلَا تَهِنْ)

عَائِدًا أَنْتَ إِلَيْنَا حِينَمَا يَهِمُنِي السِّحْرُ

مَطِرًا مِنْ بُرْتُقَال[2]

استخدم الشّاعر في القسم الأول بحر الرمل وتفعيلته (فاعلاتن) وفي القسم الثاني اعتمد على بحر الوافر وتفعيلته (مفاعلتن)، ويرى علي يونس أنّ "**الأبيات تصور حوارا بين طرفين، فقد اختص كل واحد من هما بأحد الوزنين، فالانتقال من وزن إلى وزن آخر مصحوب بانتقال معنوي**".[3]

ونجد هذا التنويع في الأوزان وكثرة في الأعمال التي تتميّز بالدرامية مثل قصيدة حوار عبر الأبعاد الثلاثية للشاعر الحيدري،[4] الذي استخدم في أول القصيدة تفعيلة الكامل:

يـا كُلُّكُمْ

يَـا غَيْبَـةَ الْحَاضِرِينَ

يَا أَنْتُمْ المَارُّونَ لَحْظَةً بِبَيْتِي الْمُنْكَفِئ الْأَضْوَاءِ

---

[1] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشّعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1985، ص 59.

[2] حسب الشيخ جعفر، نخلة الله، بيروت، 1969، ص 27_29.

[3] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشّعر الجديد، ص 60.

[4] بلندر الحيدري، حوار الأبعاد الثلاثة، مطبوعات وزارة الأعلام العراقية، بغداد، 1972، ص 9 _ 16.

ثم ينتقل إلى تفعيلتي المتدارك والخبب وهذا دليل على تنوع مواقفه الشّعرية في العمل وتنوع الأصوات المرتبطة بالمواقف:

رَبَّنَـــا .... رَبَّنَـــا ..... رَبَّنَـــا

تَعْلَمُ أَنَّنَـا لَسْنَـا مِنْ هَؤُلَاءِ وَلَيْسَ مِنْ هَؤُلَاءْ

يبدو أنّ الشّاعر أخذ يتمرد على قوانين البحور، وهذا ما أشار إليه بلندر الحيدري عندما قال: "**خرجنا إلى هذه التجربة بحيث تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة، لا إلى موسيقى البحر، ومن الخطأ أن نقول الآن أنّ شعراء الحداثة مالوا إلى استخدام سبعة أو ستة بحور فقط، في الحقيقة البحر ألغي نهائيا، وهنا في هذه الحالة ملنا إلى استخدام موسيقى القصيد الذاتية، أي أنّ لكل قصيدة موسيقاها الخاصّة**".[1]

إنّ محاولات التجديد والتجريب مسّت أيضا التدوير الذي هو – في رأي الدارسين– اتّصال شطري البيت الشّعري، فإذا أردنا أن نقرأ البيت الشّعري دلاليا فإنّنا ندمج الشطرين معا، دون وقف عند نهاية الصدر، وإذا أردنا قراءة البيت إيقاعيا فإننا نضطر أن نشق الكلمة التي تصل الشطرين شقّين، قسم يقع في صدر البيت والآخر في عجزه. أما التدوير في الشّعر الحر فله دلالة تبدو مختلفة عن طبيعة تدوير في نظام الشطرين، لذلك تعتقد نازك أنّ التدوير في الشّعر يكاد يكون منعدما، لأنهّ يبنى على السطر الشّعري "**وهذا يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل**".[2]

وهذا على عكس شعر البيت الذي يمكن للشاعر أن يكتب نصف الكلمة في الشطر الأول والنصف الثاني في الشطر الثاني، وبالرّغم من هذا إلا أنّ نازك الملائكة استشهدت

[1] عبد العزيز المقالح، الشّعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 41.

[2] نازك الملائكة، الشّعر العربي المعاصر، ص 117.

بمثال شعري أدرج فيه صاحبه التدوير، حيث تنشق فيه الكلمة إلى شقين، قسم يقع في سطر شعري والآخر يقع في سطر شعري تال له، ومنه هذا القول:

لِأَهْتِفَ قَبْلَ الرَّحِيلِ

تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّ

فِيقُ الْبَعِيد

هكذا اعتبرت **نازك** "**أنّ التدوير يمتنع امتناعا في الشّعر الحر**"،[1] ويأتي امتناع التدوير عندها، لأنّها تنظر إلى السطر الشّعري من منظور لا يزال يحافظ على أغلب مقوّمات البيت الشّعري، أي أنّه يمثّل وحدة مستقلة إيقاعا ودلالة، ولذلك تستدل بأن "**الشطر الواحد سواء أكان قديما أم حديثا يستقل استقلالا تاما ولا يدور، كما أنّ الشطر الواحد لابد أن ينتهي بقافية، وإنّ التدوير في هذه الصورة يلغي القافية التي تحافظ على مفهوم لها يقترب من مفهومها القديم، ولا يزال يحافظ بشكل** صارم **على جلجلة الإيقاع بشكله القديم**".[2]

أمّا التدوير بمفهومه الحديث فهو "**امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشّعر العمودي، ولم يكن مألوفا في الشّعر الجديد في مراحله الأولى**"،[3] أي التأكيد على الخصائص الزمنية والمكانية، وهذا ما أكّده حسب الشيخ جعفر في قوله: "**القبض على الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشّعري، القبض عليها وتهشيمهما أو المزج بينهما، أي أنّك في الوقت نفسه في البؤرة الشّعرية نفسها يمكنك أن تكون في العديد من الأزمنة والأمكنة المختلفة**".[4]

ويميل أغلب النقاد إلى التدوير، حيث يطلق عليه عز الدين إسماعيل مصطلح الجملة الشّعرية، وهي "**الصورة المتطورة عن صورة السطر الشّعري، فإذا كان السطر الشّعري بنية**

---

[1] المرجع السابق، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشّعر الجديد، ص 64_65.

[4] حسب الشيخ جعفر، لقاء معه، جريدة الفينيق، ع 22، 1997.

موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات"،[1] ويرى في الوقت نفسه أنّ التدوير– الجملة الشّعرية– تفرضها مبررات إبداعية نفسية، ويحيل ذلك إلى التجربة الشعورية ولذلك فالشّاعر "**لا يكفيه السطر الشّعري وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات ... لأن يمزّق هذه الدفقة الشعورية الممتدة، ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات، أي عدة وحدات موسيقية، ينفصل بعضها عن بعض ويستقل، ومعنى هذا أنّ الدفقة الشعورية الممتدة لا تظفر من الشّاعر ببنية موسيقية وموازية ومساوية لهذه الدفقة**"،[2] فإن كانت الدفقة قصيرة اقتضت سطرا شعريا قصيرا، وإن كانت طويلة اهتدت لجملة شعرية، تنقسم إلى عدة أسطر شعرية.

غير أنّ **عز الدين إسماعيل** لا يزال متمسكا ببعض المؤثرات التراثية، حيث يؤكد أنّ "**السطر الشّعري مهما امتدّ فإنّ له طولا معقولا لا يستطيع أن يتجاوزه، وأنّ الدفقة قد تمتد بعض الأحيان إلى مدى أبعد**"،[3] فهذا الطول المحدد يؤكد أنّ الضوابط القديمة لا تزال تسير في ثناياه.

ويشير أحمد المعداوي أنّ الجملة الشّعرية قصيرة إذا طالت أصبحت جملة طويلة، "**بحيث إنّ السطر الشّعري قد يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة، فإنّ الجملة الشّعرية القصيرة تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة، شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة، أو أن تتناوب عليها مع الأسطر والجملة الشّعرية القصيرة**".[4]

---

[1] عز الدين إسماعيل الشّعر العربي المعاصر، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص 95.

[4] أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث، منشورات دار الأفاق الجديدة،المغرب، ط1، 1993 ص58.

ومن أمثلة الجملة الشّعرية، قصيدة **(أحبيني) للسيّاب** والتي يقول فيها:

وَكُلُّ شَبَابِهَا كَانَ اِنْتِظَارًا لِي عَلَى شَطٍّ يَهُومُ فَوْقَ الْعُمْرِ

وَتَنْعِسُ فِي حِمَاه الطَّيْرُ رَشَّ نعَاسَهَا الْمَطَرُ

فَنَبَّهَهَا، فَطَارَتْ تَمْلَأُ الْأَفَاقَ بِالْأَصْدَاءِ، نَاعِسَة،

تَؤُجُّ النُّورَ، مُرْتَعِشًا قَوَادِمَهَا، وَتَخْفِقُ فِي خَوَافِيهَا

ظِلَالَ اللَّيْلِ، أَيْنَ أَصِيلُنَا الصَّيْفِي فِي جِيكُورَ؟[1]

وعلى الرّغم من استقلالية السطر الأول، إلّا أنّ الأسطر الأربعة الأخيرة مرتبطة به وملتحمة التحاما قويا، وذلك من الناحية الشعورية، الدالة عليها القراءة المتواصلة بالرّغم من وجود النقطة التي تعلم على نهاية الجملة، وعلى هذا تمتد الجملة الشّعرية بامتداد التدفق الشعوري، إذ يرى عز الدين إسماعيل "**أنّ الإحساس بجمال الجملة موسيقيا يرجع إلى تنسيق الدفقة الشعورية في المدى الزمني تنسيقا يفرض نفسه على توترنا العصبي فينسق بدوره ذبذباتنا الشعورية تنسيقا خاصا**".[2]

إنّ الحديث عن نمط التقفية، في القصيدة الجديدة لا بدّ منه، فالتشكيل الموسيقي الجديد أمكن الشّعراء من حذف القافية نهائيا من المقطع أو النص، كما أمكنهم من تنويعها إما تنوّعا منتظما أو غير منتظم، أو أن تتواتر القوافي المتمائله، من دون أن يفصل بينهما عدد من التفعيلات، وذلك "**لتنسيق موسيقي جاء في نهاية السطر الشّعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشّعرية**"[3] وخير دليل ما قاله الشّاعر العراقي **شاكر العاشور** في قصيدته "**عن الميلاد والثورة**":

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوانه، مج1، دار العودة، بيروت، 1971، ص 56.

[2] عز الدين إسماعيل الشّعر العربي المعاصر، ص 97.

[3] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 210.

قَدَمَاكِ الْآنَ لَا تَعْرِفُ الْأَرْضَ، عَلَى طُولِ الْمَسَافَاتِ، اِرْتِخَاء،

وَأَنَا مِنْ فَرْحَةِ الْعَيْنَيْنِ، وَالشَّمْسُ الَّتِي تَسْقُطُ فِي كَفَّيْكِ....

....اِسْتَشْرَفَ أَيَّامِي، وَلَا أَبْكِي عَلَى مَا فَاتَ،

ضُمِّينِي لَهِيبًا طَالِعاً مِنْ حُرِقَةِ الْمَاضِي،

وَنَهْرًا صَاعِدًا مِنْ عَطَشِ الْأَرْضِ إلى صَدْرك

....وَعْدًا وَغِنَاءً[1]

هذه الوقفات التي حدّدها الشّاعر بعلامات التنقيط لدليل على تغير مفهوم القافية في الشّعر الحديث، والتي أصبحت وقفة موسيقية يستدعيها النسق الموسيقي والمعنوي.

ومن نماذج القافية المتوالية، لحن قصيدة **البياتي** "**المجوسي**":

اَلْمَجُوسِي مِنْ الشُّرْفَةِ لِلْجَارِ يَقُولُ:

يـا لَـهـا مِنْ بِنْت كَلْبـة

هَذِهِ الدُّنْيَا الَّتِي تُشْبِعُنَا مَوْت وَغُرْبَـة

كَـانَ قَلْبِي مِثْلَ شَحَّاذ عَلَى الْأَبْوَابِ يَسْتَجْدِي الْمَحَبَّةَ.

وَأَنَـا لَـمْ أَتَـعَدَّ الْعَـاشِـرَةَ

فَلِمَـاذَا أَغْلَقُوا الْأَبْوَابَ فِي وَجْهِي؟

لِمَـاذَا عَنْدَلِيبَ الحُبِّ طَـــار؟

عِنْـدَمَا مَـاتَ النَّـهَـــار.[2]

[1] شاكر العاشور، الأعمال الشّعرية، قصيدته في حضرة العاشق والمعشوق، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1975، ص 83.

[2] البياتي، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 61.

أماّ الشّاعر **بلندر الحيدري** فكثيرا ما يميل إلى القافية المتنوعة، مثل قوله:

نَفْسُ الطَّرِيقِ/ نَفْسُ الْبُيُوتِ، يَشُدُّهَا جُهْدٌ عَمِيق

نَفْسُ السُّكُوتِ/ كُنَّا نَقُولُ: غَدًا يَمُوتُ وَتَسْتَفِيق

مِنْ كُلِّ دَارٍ/ أَصْوَاتُ أَطْفَالٍ صِغَار / يَتَدَحْرَجُونَ مَعَ النَّهَار عَلَى الطَّرِيق[1]

تعدّ القافية الشّعرية بترددها المنتظم قيمة موسيقية مهمة في القصيدة، وليس ذلك فحسب، وإنّما هي أصوات عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشّعري، لكونها محطة موسيقية ومعنوية يرتكز عليها النص في تساوقه المنتظم، وليست القافية أصواتا عدّة لها أهمية كبيرة في قصيدة الشطرين أو قصيدة الشّعر الحر، وتكرارها يكون مهما من القيمتين الموسيقية والمعنوية، لأنهّا تشيع إيقاعا ملموسا في النص.

لقد حدثنا رواد قصيدة التفعيلة عن قيمة القافية حديثا وافيا عرّفوا فيه قدرها، وأثرها في تحقيق الموسيقى الشّعرية، تقول نازك الملائكة: "**والحقيقة أنّ القافية ركن مهم في موسيقى الشّعر الحر، لأنّها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر... والشّعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنّثرية الباردة... مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة يعطي هذا الشّعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له**"،[2] ثم عابت على الناشئين نبذهم القافية، "**وهي لو يدرون سند شعرهم وحيلته المتبقية**".[3]

ويقول **عبد الصبور**: "**والقافية، ليست جوهرا مقصودا لذاته في الشّعر، بل هي اجتهاد خلق نوعا من الموسيقى، يتعاون مع الوزن في معاونة الانفعال الشّعري على الوصول إلى**

---

[1] بلندر الحيدري، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص 265.

[2] قضايا الشّعر العربي المعاصر، ص 165.

[3] المرجع نفسه، ص 165.

الأذن ثم القلب، وفي النماذج الجيد من شعرنا الحديث يتوافر هذا العنصر الموسيقي عن طريق الوزن والقافية".[1]

نجد أمل دنقل من أكثر شعراء التفعيلة توظيفا لطاقات القافية، حتى أنّه ليصل أحيانا إلى لزوم ما لا يلزم كما في قصيدة **(لا تصالح).**[2]

أَتَرَى / حِينَ أَفْقَأَ عَيْنَيْكِ / ثُمَّ أَثْبَتَ جَوْهَرَتَيْن مَكَانَهُمَا...
هَلْ تَرَى...؟ هِيَ أَشْيَاءٌ لَا تُشْتَرَى / وَكَقَوْلِهِ: لَكِنْ خَلْفَكَ عَارُ الْعَرَب
لَا تُصَالِحْ، وَلاَ تَتُوخُ الْهَرَب.

في المقابل تراه يترخص في القافية ما يعده العروض عيوبا مثل سناد التأسيس، ومن أمثلة ذلك مجيء الكلمات (المقدسة– المكدسة– المكنسة) ثم يأتي بـ (الملامسة– المشاكسة واليابسة) في قصيدة "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" يجمع بينها كما في قوله:

أَيُّتُهَا العَرَّافَةُ الْمُقَدَّسَة مَاذَا تُفِيدُ الْكَلِمَات الْبَائِسَة؟[3]

وكذلك صنع في قصيدة سفر الخروج:

فَرَفَعُوا الْأَسْلِحَةَ وَاتَّبَعُونِي أَنَا نَدَمُ الْغَدِ وَالْبَارِحَة.[4]

وقام بالصنيع نفسه الشّاعر **فاروق شوشة** في قصيدة "**يقول الدم العربي**"،[5] حيث جمع القوافي (رائحة – سرخة – مذبحة – البارحة – الجامحة)، وفي قصيدة "**الأسئلة**" يجمع بين (المقصلة– الفاصلة– المرسلة– القاتلة).

---

[1] الأعمال الكاملة، ج3، ص 107.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، 1995، ص 394.

[3] المصدر نفسه، ص 159.

[4] المصدر نفسه، ص 336.

[5] الأعمال الشّعرية، الهيئة المصرية العامة، 2004، ج2، ص9_15.

ويتبين من النصوص الشّعرية الآنفة الذكر، أنّ الشّعراء على اختلاف اتجاهاتهم ومشاعرهم، يريدون أن تكون أصواتهم واضحة لا ثقل فيها، وهم ينشدون القصيدة، بالقدر الذي تشغله القافية، الانفتاح على المشهد الشّعري المعاصر، والارتماء في أحضان مظاهر التنوع القافوي.

إنّ مظاهر التنوع في القافية الشّعرية تعمل على توحيد الجانب الصوتي مع الجانب المعنوي، ومن هنا تبدو القافية ذات قيمة موسيقية تسجل موضوعا شعريا، بسبب الهيكل الكتابي الذي اعتمده الشّاعر، وهو يتصل بهندسة قصيدة الشّعر الحر وكميتها الصوتية، التي هي ليست الكمية الصوتية في قصيدة الشطرين، لقد وجدنا هذه المظاهر في تنوع هيكل قصيدة الشّعر الحر، ونقصد بذلك الأسلوب الذي كتبت به هذه القصيدة عند روادها الأوائل: **السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وبلندر الحيدري**، وهو أسلوب يقوم على أساس التفعيلة وليس على أساس البيت الواحد، ويجيء في سياق شعوري كثيف، يؤدي إلى رفع مستوى الشعور عند المتلقي، إلى درجة غير عادية من الارتباط الوجداني.

2) التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة

إن اللّغة تعدّ الأساس الأول التي يجب على كل دارس أن يقف عندها في حديثه عن القضايا الفنية في الشّعر الجديد فـ "**الأدب تعبير عن الحياة أداته اللغة**"،[1] وهي بطبيعة الحال تختلف عن "**اللغة الإخبارية في حياتنا اليومية، أو لغة التحليل العلمي، لأنّها لا تنقل المعاني، بل توحي بها من خلال الطاقات الموسيقية والتصويرية التي يمنحها لها الشّاعر الموهوب**"،[2] فاللغة تعبّر عن ذاتها عبر لسان الشّاعر الذي "**لا يستعمل اللغة وإنّما هي تستعمله**".[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي بمصر، ط4، 1968، ص 136.

[2] شلتاغ عبود، حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص 136.

[3] نازك الملائكة، مجلة الآداب، ع 10، أكتوبر، 1971، ص 12.

وبما أنّ حركة الشّعر الحر جاءت ببوادر تجديدية في شكل القصيدة ومضمونها، كان لزاما على شعراء هذه الحركة "**أن يجددوا الشّعر من خلال تجديد لغته، وأرادوا أن يجددوا لغته ويغنوها من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة**"،[1] وذلك لإدراكهم أنّ اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها، "**ووجدوا القاموس الشّعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمتّ إلى حياتهم بصلة، من ثم كان لا بد من تحديد اللّغة على ضوء تجربة جديدة**"،[2] فلكل حياة حركتها ولكل تجديد ما يلائمه وبهذا "**أيقنوا أنّ كل تجربة لها لغتها وأنّ التجربة الحديثة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة**".[3]

ومن هنا، انطلقت الثورات على اللغة التقليدية لما فيها من جمود وتكرار لكثرة استعماله وتعد **نازك الملائكة** من الأوائل الذين قاموا بالثورة على هذه اللغة، فهي في نظرها "**فقدت إيحاءها وقوتها التي كانت تتمتع بها من قبل بعد أن ابتليت بأجيال عملت على تحنيطها وصنع ألفاظ جاهزة وزعوها على الشّعراء والكتاب**".[4]

فالشّعراء اقتصر تعبيرهم الشّعري على هذه المفردات التي سبقت فيها العديد من القصائد، فصار الشّعر عبارة عن صناعة وكلمة تستعمل في هذا الغرض أو ذاك، فلكل موضوع مفرداته "**التي تحدد شعرية القصيدة بعيدا عن تطور التجربة وتغير شروط الحياة وهذا ما عاناه رواد الشّعر العربي الحر، وحاولوا التخلص منه إيمانا منهم أنّ اللغة كائن حي كما ترى نازك ينمو ويتطور**".[5]

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر، ص 207.

[2] المرجع نفسه، ص 207.

[3] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 150.

[4] نازك الملائكة، ديوانها، مج 2، ص 9.

[5] فاتح علّاق، مفهوم الشّعر الحر عند رواد الشّعر العربي الحر، ص 208.

وكما ثار هؤلاء على المفردات التقليدية التي جعلت من الشّعر صناعة، "**ثاروا على القاموس الشّعري الذي قرّر كلمات شعرية وأبعد كلمات بدعوى عدم شعريتها**"،[1] وإذا رجعنا إلى القديم نجد العديد من النقاد عملوا على تأليف كتب تساعد الأدباء والشّعراء على تحسين ألفاظهم وعباراتهم كابن قتيبة، في (أدب الكتاب) وكتاب (اصطلاح المنطق) لابن السكيت، وكتاب (جواهر الألفاظ) لقدامة ابن جعفر.

وهؤلاء وكأنهم يقدّمون مسبقا المعجم اللّغوي، الذي يسير عليه الشّاعر ولا يخرج عن نطاقه، وهذا ما لا يتوافق مع خصوصية الحركة التجديدية التي رفضت هذا القاموس وحاولت التجديد في اللغة، هذا الذي قام به المجددون، حيث اهتموا بالألفاظ في ذاتها من حيث قدمها وحداثتها.

وهذا ما قامت به **نازك** حيث اهتمت بالألفاظ بذاتها وحداثتها، وذكرت طائفة من الكلمات التي رأت أنّها فقدت روحها وشعريتها، ثمّ أدركت أنّ الألفاظ يمكن إحياؤها من خلال استعمالها في سياقات جديدة في كتابها "**محاضرات في شعر علي محمود طه**" حيث أصبحت تعتقد أنّ اللّفظ لا يتّسم بالنّثرية أو الشّعرية إلا في السياق، "**وسبب ذلك أنّ الشّعر لا يستعمل كلمات خاصة لا ترد في النّثر لأنّ الشّعر والنّثر يستعملان لغة واحدة، وإنّما يضع الشّاعر ألفاظ النّثر في سياق شعري، وذلك باستعمال الصور الحديثة، وإضفاء غلالة من الخيال واستشارة الأصداء البعيدة في الألفاظ، وخلق جو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشّعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك مما يميز الشّعر عن النّثر**"،[2] وهذا رد على النزعة الكلاسيكية التي جعلت من الشّعر صناعة من جهة، وتأثر بالرومانسية التي تركز على المبدع من جهة أخرى، "**فالذات المبدعة عندها هي التي تخلق علاقات شعرية بين الألفاظ وغيابها يؤدي إلى احتفاظ الكلمات**

[1] المرجع السابق، ص 210.

[2] معهد الدراسات العالية، محاضرات في شعر علي محمود طه، 1964 – 1965، ص 182.

بمعناها النّثري وانعدام العلاقة الفنية فتبقى الكلمات مستقلة بعضها عن بعض بخلاف ألفاظ الشّعر الذي يذوب بعضها في بعض في إطار النغم والجو".[1]

ويذكر **صلاح عبد الصبور** أنّه في بداية حياته الشّعرية كان ينتقي لغته الشّعرية ظنا أنّه ثمّت كلمات شعرية وأخرى نثرية، اعتقادا منه أنّ الكلمة هي التي تعطي للنّص شعريته، لهذا كان يحرص على أن تخلو اللغة الشّعرية من أي كلمة فيها شبهة العامية، أو الاستعمال الدارج،[2] كما يذهب إلى أنّه متأثر بالرومانسية، التي تهتم بالقاموس الشّعري المتبقي بالنضرة التقليدية التي ترى "**للشعر لغته الخاصة المجاورة للغة الحياة البعيدة عنها في بعض الأحيان**".[3]

أمّا **خليل حاوي** فيكشف "**أنّ النظرة التقليدية تميزها بين موضوع وآخر بدعوى جماليته، أو عدمها وهو ما جمّد الشّعر في موضوعات بعينها وألفاظ بعينها دون غيرها فأصبح صناعة لا ابتكارا، وتحوّل إلى قوالب جامدة ومضامين عقيمة**"،[4] فالنظرة التقليدية كانت ترى الجمال في الموضوع ذاته، وهو الذي يحدّد جمالية القصيدة، فالشّعر لا يتناول الجميل فقط، بل يتناول القبيح، فقد يتناول الشّاعر موضوعا في الفضيلة بطريقة رديئة وآخر موضوعا في الرذيلة بطريقة فنية رائعة، فالجمال الفني غير الجمال الواقعي، "**لأنه يكمن في طريقة تناول الموضوع لا في الموضوع ذاته، ولا شك أنّ تحديد الموضوعات حدّ من آفاق الشّعر وزاد القاموس الشّعري فقرا**"،[5] وهذا ما أدركه **خليل حاوي** لذا نجده يقول: "**لقد ألغينا ادعاء الشّعرية على كلمات معينة وعملنا على أن نبني الجمالية الجديدة من قلب التجربة لا من قلب القاموس... أخذنا نستعمل كل عناصر اللغة، لم تعد هناك كلمات غير شعرية**

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص183.

[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشّعر، دار اقرأ، بيروت، 1983، ص 127.

[3] المرجع نفسه، ص 127.

[4] في قضايا الشّعر العربي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص 195.

[5] فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر، ص 213 – 214.

وأخرى شعرية... بل صارت الكلمة تكتسب طاقتها الشّعرية حسب وجودها في البناء الشّعري ككل".

ويرفض **أدونيس** فكرة القاموس الشّعري، لأنّ الكلمة لا تضع الشّعر، بل الشّعر هو الذي يضع كلماته الخاصة من خلال سياقها التّعبيري. "**فهو يعطي لهذه الكلمات دلالات جديدة لم تكن لها في الأصل لتصبح شعرية في مكانها من النص، والشّعرية بهذا البيت صفة قبلية مرتبطة بالألفاظ ذاتها، وإنّما سياقية إذ تعلو الكلمة على ذاتها في النص وتقول أكثر مما تقوله عادة**"،[1] فهو يربط الشّاعرية بالشّاعر مثل **نازك الملائكة**.

إنّ رواد الشّعر الجديد ثاروا على القاموس الشّعري التقليدي الخاص بالشّعر، "**لأنّ القصيدة لغة وليست كلمات، وما دامت لغة فهي علاقات، أو بعبارة أدّت نظام خاص من العلاقات، وبما أنّها كذلك فهي لهجة شخصية غير مستعارة**".[2]

فاللغة ليست صناعة لفظية يقوم بها الذهن بعيدا عن الإحساس بالحياة، "**فهي نظام لا يتحكّم فيه النحو بلا لانفعال أو التجربة، من هنا كانت لغة الشّعر لغة إيحاءات على نقيض اللغة العامّة التي هي لغة تحديدات**".[3]

فالشّاعر عليه إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ في القصيدة، فهو من خلال الألفاظ التي تنتجها اللغة العامّة التي يمارسها المبدع في حياته الاجتماعية يختار معجمه الشّعري، فاللغة الشّعرية مرتبطة بالشّاعر وبمعاناته في الواقع، حتى وإن "**كانت خارجة عن المألوف فإنّها لا يمكن أن تكون غاية في ذاتها، فهي مرتبطة بالمبدع والقارئ وبالواقع وإن كانت مغايرة للمألوف، ولكنها تبقى وسيلة خاصة تختلف عن لغة النّثر العادي**".[4]

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص 127.

[2] عبد المعطي حجازي، الشّعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1988، ص 97.

[3] حسين محمود حسين، أعمال روما، الأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء، 1961، ص 179.

[4] فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر الحر، ص 235.

وتميل لغة الشّعر الحر إلى الاقتصاد في التّعبير، فليست معنية بالشرح والتفصيل والإسهاب في توضيح أمر من الأمور، فالشّعر مرتكزه الأول هو الشعور والعاطفة والإحساس، وكلّها يعبّر عنها الشّاعر بومضات مثيرة بأقل الألفاظ وأنسبها، ولهذا فإنّك قد تجد قصيدة مكونة من بضع كلمات مكتفيا الشّاعر باللمحات الخاطفة التي تحويها الألفاظ، من ذلك قول **سميح القاسم** في قصيدة بعنوان"**الغائب**".[1]

لَعُنْقُودُ لَيْلَى كُؤُوسٌ مُهَيَّأَةٌ

أَيْنَ قَيْس؟

هكذا بدأت القصيدة بالعنوان، وانتهت بعلامة السؤال الموجه للمتلقي لتبدأ عملية أخرى ليس للشاعر دورٌ في تأويلاتها سوى ما قدّم من محطّات تأويل قد يبعد القارئ عنها، وقد يقترب.

وقد تعتمد اللغة الشّعرية في هذا النوع من الشّعر على المفارقة الساخرة، التي لا بد للمتلقي أن يبحث عن هدفها، لإعطاء النص حدودا دلالية، كانت مفتوحة في فضاء القصيدة يقول سميح القاسم:[2]

وَعِنْدَمَا تُصِيبُنِي سُخْرِيَتِي بِالقُرْحَة

سَيَمْنَحُونَ زَوْجَتِي الطَبَّاخَةِ الذَكِيَة

جَائِزَة مُسِيلَةً لِلُّعَابِ

(نُوبَل للآدَاب)

.....

وَعِنْدَ حَفَّارِ الْقُبُورِ أَتْرُكُالْبَقِيَّة

[1] القصائد، مج 3، دار الهدى، كفر قرع، ط1، 1991، ص 136.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

وقد تطول القصيدة حتى تصبح ديوانا، كما هو الحال في: (فضاء الأغنيات) ديوان الشّعر من وحي تجربة الاعتقال في النقب للشاعر المتوكل طه، و(جدارية) محمود درويش و(سربيات) سميح القاسم، حيث تشكل كل سربية ديوانا مستقلا.

ومن التقنيات المستخدمة في لغة الشّعر اعتماد القصيدة على الحوار والسرد القصصي فتظهر في القصيدة العناصر القصصية، وأهمها: السرد، والحدث، والزمان والمكان، ونجد مثالا لذلك قصيدة "**جندي يحلم بالزنابق البيضاء**"[1] **لمحمود درويش**، فقد بدأ القصيدة بالسرد القصصي في قوله:

يَحْلُمُ بِالزَّنَابِقِ الْبَيْضَاء
بِغُصْنِ زَيْتُون
بِصَدْرِهَا الْمُورِق فِي الْمَسَاء
يَحْلُمُ- قَالَ لِي- طَائِر
بِزَهْرِ لَيْمُون

وبعد هذا السرد، يتابع القصيدة محاورا:

سَأَلْتُهُ وَالْأَرْض؟
قَالَ: لَا أَعْرِفُهَا

.....

سَأَلْتُهُ: تُحِبُّهَا؟
أَجَابَ: حُبِّي نُزْهَةٌ قَصِيرَةٌ
أَو كَأْسُ خَمْرٍ أَو مُغَامَرَةٌ
مِنْ أَجْلِهَا تَمُوت
كَلَّا[2]

[1] محمود درويش، ديوانه، مج 1، دار العودة، بيروت، ط14 ، 1994، ص 189.
[2] المصدر نفسه، ص 190.

وما يلاحظ على لغة الشّعر الحر التعقيد ولعله آتٍ من كون اللغة المستخدمة فيه بسيطة في دلالاتها الأصلية، عميقة في معانيها، ولأنّها من جهة أخرى ترتبط بعلاقات سياقية وتاريخية وشعورية فلا بد من فهم أهدافها أولا ثم الغوص في دلالات البناء الشّعري الحديث، والحقيقة أنّ الغموض أو الإبهام أصبح ظاهرة تغطي القصيدة، وقد تنبّه العديد من الدارسين لهذا الأمر في هذا الشّعر، ومن هؤلاء النّاقد اللبناني جودت نور الدين في كتابه"مع الشّعر العربي– أين هي الأزمة"، فقد عرض في الكتاب بعض النماذج التي يلفها الغموض، من ذلك قول الشّاعر محمد زين جابر:

لِمَاذَا تَظَلُّ حَصَى بارِدَة

فِي أَسْفَلِ السَّرَاوِيلِ الْمُتَمَادِيَة

لِأَجْدَادِنَا الْمُهَرْوَلِين[1]

ويعلّق **جودت نور الدين** على هذا المقطع بقوله: "**إنّني أسأل الشّاعر: كم قارئ لهذا المقطع في العالم العربي الواسع من غير منطقة الجنوب الصغيرة في لبنان أيمكنه الإحاطة بأبعاد الصورة التي نقلتها على رغم وضوح عباراتها**".[2]

وقد وقف الناقد السعودي **عبد الرحمان محمد القعود** وقفة متأنية عند ظاهرة الغموض في الشّعر الحر في كتابه "**الإبهام في شعر الحداثة– العوامل والمظاهر وآليات التأويل**"، فقد خصّص هذا النّاقد لدراسة هذه الظّواهر بابا مستقلا بثلاثة فصول ناقش فيها بإسهاب هذه الظّاهرة بنماذج مختارة، ويردّ **عبد الرحمان القعود** هذا الغموض إلى أسباب ثلاثة: أولا الغياب الدلالي، وذلك بسبب غياب الموضوع عن القصيدة ويرى أنّه "**مع حركة الحداثة الشّعرية صار الشّعر صوت قائله، أي صوتا داخليا، لا خارجيا تفرضه القبلية أو السلطان أو المناسبة**

[1] جودت نور الدين، مع الشّعر العربي – أين هي الأزمة؟، دار الأدب، بيروت، ط1، 1996، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

القومية أو الاجتماعية....فغابت بهذا أغراض الشّعر التقليدية، ليحضر بدلا منها موضوعات تتحدث عن النفس وحركتها الدقيقة".[1]

وممّا يتّصل بغياب الموضوع اعتماد الشّاعر لغة التجريد، وتركيزه على التأثير الشّعري، وليس الموضوع وتقديم رسالة، مما جعل الشّعر يغوص في بحر الغموض والإبهام الذي يشكّل عائقا في التواصل مع المتلقي.

وأمّا أسباب الإبهام الأخرى التي يطرحها القعود في كتابه السّابق: التشتّت الدلالي وإبهام العلاقات اللغوية، ويقصد المؤلف بالتشتّت الدّلالي أنّ الجملة الشّعرية لا تعطي بتواصلها اللفظي اللّغوي معنى متّصلا، بل تتشتّت الدّلالة عبر التداخل اللغوي لبنية القصيدة فالمتلقي عندها بحاجة إلى إعادة تنظيم لمعاني القصيدة ليستطيع فهمها، فهي صعبة الفهم لأوّل مرة.

أمّا إبهام العلاقات اللغوية فيوضح المؤلف مقصوده منها "**في أنّ اللغة الشّعرية تدخل من خلال النص بعلاقات نحوية مبهمة في علاقة المسند والمسند إليه، أو الجمع بين متناقضين، أو متنافرين ويعني من جانب آخر (انخفاض المستوى النحوي) في القصيدة فالشّاعر يعدل عن التركيب النحوي المعهود إلى تركيب جديد، تكون الجملة فيه مفتقرة إلى عناصر البناء اللغوي السليم مما يزيد من الإبهام**"[2]

يرى البعض أنّ الشّاعر الحديث عندما اختار العزلة عن قضايا المجتمع وتراجع الشّعر عن أداء رسالته، واتصال الشّاعر بالمذاهب الغربية وارتباطه بها ارتباطا تبعية وتقليد، واطلاعه على النتاج الشّعري الغربي، الذي تحكمه قوانين إبداعية فكرية مختلفة، ومحاولة المبدع وضع نفسه في مرتبة أعلى وأسمى من القارئ، كل ذلك دفع الشّاعر أن يستعمل قاموس شعري غير مفهوم، لإيهام القارئ أنّه أمام شاعر متفرق ذي ثقافة واسعة لا يستطيع أن

[1] عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 2002، ص 180.

[2] المرجع نفسه، ص 205.

يتحداه أحد، وليس وراء كلامه أي هدف أو مطلب سوى التلاعب بالألفاظ، وتقديم تراكيب لغوية لا فائدة منها، غريبة، مبهمة، بعيدة عن فهم المتلقي، لا تؤثر في إحساسه وأفكاره، فقد يعجز هو نفسه عن فهمها.

هناك من يعتقد أنّ الإبهام والغموض في الشّعر الحديث الحر يعود إلى عزلة الشّاعر عن قضايا المجتمع، وتراجع الشّعر عن أداء رسالته، وارتباط الشّاعر بالمذاهب الغربية ارتباط تبعية وتقليد، وإطلاعه على الإنتاج الشّعري الغربي الذي تحكمه قوانين إبداعية فكرية مختلفة، فكل ذلك دفع الشّاعر أن يدخل في دهاليز اللغة الشّعرية غير المفهومة.

على أنّ غموض الشّعر الحديث هو "**نتاج رؤية القرن العشرين، وتجربة العالم الجديد المغاير للعالم القديم**"،[1] فهناك تجارب شعرية وفي وسط هذا الغموض لم تتنازل عن رسالتها، وظلت على يقين بأنّ الشّعر ذو رسالة، من ذلك ما قدّمه **مظفر النواب وأحمد مطر وصلاح عبد الصبور**، وشعراء المقاومة الفلسطينية في جيلها الأوّل، وشعراء الثورة الجزائرية **كأبي القاسم الخمار، محمد الصالح باوية** وغيرهم.

3) تشكيل الصّورة

إنّ التجديد في الشّعر الجديد لم يقتصر على التشكيل الموسيقي في القصيدة العربيّة "**وما طرأ على هذه القصيدة من تغيير جوهري في حركة التجديد الأخيرة التي قام بها المحدثون من الشّعراء، ومع أنّ جزءا كبيرا من قيمة الشّعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية**"،[2] فالعديد من النقاد يرجعون ما نجده من جمال، وسحر، وما يحدثه فينا من تأثير وتقبل إلى الصورة الموسيقية، وإضافة إلى هذا فهناك مجال آخر يتيح للشاعر إبراز موهبته فيه، وقدرته الفنية، وهو التشكيل المكاني، أو تشكيل الصورة، "**فالشّاعر ككل فنان يحاول أن**

[1] إبراهيم رمّاني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، الجزائر، ص 365.
[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 107.

يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيعالموسيقي الذي يعد أساسا عمل فني".[1]

هذه الموسيقى التي يجسدها الشّاعر إن لم تكن لها اندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في العالم الخارجي، فإنّها لن يكون لها تأثير في أنفسنا. "**ومن تمّ كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة، لأنّ الشّاعر إن لم يوفّق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء**"،[2] فالصورة الموسيقية بالرّغم ما فيها من تناسق ونظام خاص قد تخفق في تأدية غايتها الفنية.

فبالإضافة إلى الصورة الموسيقية في تشكيل القصيدة الجديدة هناك قضايا جوهرية تساهم في بناء القصيدة العربيّة، وتتداخل هذه القضايا، لتكمل بعضها وتساهم في إبداعات الشّاعر، ووصولها إلى القارئ واستمالته، وجذب ذوقه، "**فألوان الأشياء وأشكاله هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أنّ الشّاعر كالطفل، يحبّ هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنّه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنّما هو لعب تدفع إليه الحاجة لاستكشاف الصورة أولا تم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا**".[3]

إنّ الصورة الشّعرية تعدّ من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشّاعر الحديث "**في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشّعرية،وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصوّر رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره**"،[4] فهي ليست اختراعا شعريا حديث، وإنّما هي واحدة من الأدوات الشّعرية، التي استخدمها الشّعراء قديما إلّا

---

[1] المرجع السابق، ص 107.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] المرجع نفسه، ص 111.

[4] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، د ت، ص 65.

أنّ الصورة القديمة تختلف عن الصورة الحديثة من حيث المفهوم وطريقة التشكيل والغاية الفنية، وهذا ناتج عن اختلاف الخيال واختلاف مفهوم الشّعر بشكل عام.

إنّ "**الخيال يقوم بالدور الأساس في تشكيل الصورة الشّعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشّعري الخاص بالشّاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشّاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمدّ منه معظم عناصر صوره الشّعرية ومكوناتها، فإنّه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنّما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوّله إلى واقع شعري إذا صحّ هذا التّعبير، واقع شعري لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة التي يشكلها الشّاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشّعرية الخاصة، ومن ثمّ فإنّه لا يجوز محاكمة هذا الواقع الشّعري بقوانين الواقع المادي المحسوس ومنطقه، لأنّ لهذا الواقع الشّعري المتمثل في الصورة الشّعرية للتحليل المنطقي العقلي، لأنّ هذه الصورة مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنّها غالبا ما تقوم على تحطيم القيود، العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة، فإذا كان منطق الواقع المادي ومنطق العقل يرفضان أن يكون للسأم أنفاس، أو يكون للبلى يدان، أو يكون للزمن أقدام، فإنّ منطق العالم الشّعري وقوانينه لا ترفض هذه الأشياء**".[1]

فالشّاعر في تركيبه للصورة الشّعرية في القصيدة الحرة، اعتمد على عدة عناصر، من كناية وتشبيه واستعارة، ومجاز ورمز، وتعبير حقيقي، وقد كانت الصورة في الشّعر الحر مجالا لتأدية المعنى وليس عنصر زخرف وتزيين.

[1] المرجع السابق، ص 74 – 75.

ومن يقرأ الشّعر الحديث يجد أنّ الصورة الفنية فيه، إمّا جزئية معتمدة على المفهوم التقليدي للصورة الشّعرية القديمة من تشبيه واستعارة، أو كناية، وإما صورة كلية، يرسم الشّاعر من خلالها صورة مركبة، تتضافر فيها كل العناصر الجزئية لتقديم صورة شعرية مشهدية كلية.

والصورة هي التي تكسب الشّعر قدرته على التأثير والتجاوز، كما تمنحه ميزة "**تجاوز محاولات شرحه وتحليله، فضلا عن إعادة تركيبه بعبارات نثرية وإن حاولت الحفاظ على المعنى**"،[1] فيقضي الشّاعر بواسطتها على المعاني الكثيرة، والأسئلة الكبرى، والمساحات التي لا حدّ لاتساعها في وجدان المتلقي، ويجسدها في بضعة أسطر، فيمتاز الشّعر الحديث بأنّه يتشكل من أسراب من الصورة المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى، ويبرر **كولردج** لذلك بقوله: "**إنّ الشّاعر يرى أنّ هدفه الرئيسي، وأعظم خاصية لفنّه هي الصورة الجديدة المؤثرة**"،[2] وهو رأي صدق على الشّعر في عصر **كولردج**، ويصدق على الشّعر حتى اليوم، لكن للصورة دورا أبرز وأهم مما كانت عليه بالأمس، فشاعر العصر الحديث قد "**وجد نفسه ووعي ذاته، واعتزّ بكرامة عقله، وفكره ولسانه، فلم يساوم عليها في سوق النفعية والنفاق، فبلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة، وتمرّد نيابة عنها على الطغيان والنفاق، والرق المادي والمعنوي، وضرب لنا مثلا فذا رائعا للالتزام في الأدب، ورسالة الأديب الذي لا يفقد وعيه في دوامة الأبصار، ولا يخطئ طريقه في الدّجى ولا تغفل عنه والناس نيام**".[3]

---

[1] ميخائيل أوفيسيا نيكوف، الصورة الفنية، ضمن كتاب: مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1979، ص 164.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشّعري، دار المعارف، ص 7- 8.

[3] عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، دار المعارف بمصر، ص 64.

هذه الصحوة بدأت بالهجوم على المحسنات اللفظية والبلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدّارة، وقد دفع هذا الهجوم المتمرّد بالشّعراء الجدد إلى محاولة "**التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشّعر بالإكثار من الصور الشّعرية، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنّها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أن يعبّروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشّعر المباشر، فلجأوا إلى الصورة والأساليب المواربة من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز، وقد ساعدهم تأثرهم بالشّعر العربي المعاصر الفني بالصور في اجتياز العقبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث**".[1]

إضافة إلى ما وجدوه من نماذج مهمة للصورة في الشّعر العربي القديم، وقد علّق محمد حسن عبد الله التجديد في الشّعر على الصورة، فرأى أنّ البداية الحقيقية للشعر الحديث لم تكن هي الثورة على عروض الخليل، وإنّما كان الشّعر الحديث هو ذلك الذي نهج منهج الصورة، وبذلك يجعل من مطران الأب الحقيقي لحركة التجديد في الشّعر الحديث، لأنّه من أوائل الشّعراء الذين اكتشفوا أماكن جديدة، ووظائف مغايرة للصورة بوصفها عنصرا من عناصر البناء الشّعري، ثمّ الصورة القصيدة في شكلها العام.

وقد تعدّدت الدراسات التي تناولت الصورة الشّعرية في الشّعر العربي ومن هذه الدراسات ما قدّمه "**عدنان حسين قاسم في دراسته للصورة في الشّعر وتعرّض في هذه الدراسة للصورة في الشّعر الحر، والعناصر المكونة لها، وتحدّث كذلك عن وحدة أجزاء الصورة الكلية، موضحا كل ذلك بالأمثلة من الشّعر قديمه وحديثه**".[2]

---

[1] سلمى خضراء الجيوسي، الشّعر العربي المعاصر:تطوره ومستقبله، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية مج 4، ع2، سبتمبر1973، ص 48 – 49.

[2] عدنان حسن قاسم، التصوير الشّعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة، الفلاح، الكويت، ط1، 1988.

وقد وقف الناقد **شاكر النابلسي** عند الصورة الشّعرية في كتابه "**مجنون التراب- دراسة في شعر وفكر محمود درويش**"، وعرض في دراسته لـ 25 نوعا من الصورة في شعر هذا الشّاعر، وقد جاء هذا التفصيل في الصورة مبينا على عدة اعتبارات رآه الدارس، فقد أخذ في الحسبان حالات المتلقي، أو الوظيفة التي تؤديها الصورة، أو العناصر الداخلية في تركيبها.[1]

ويمكن أن تجسد هذه الأنواع المتشعبة للصورة نوعين فقط: الصورة المشهدية الكلية والصورة الجزئية، وفيما يلي نقدم مثالين للصورة الشّعرية كما يبينهما المؤلفان السابقان الأولى للشاعر **سميح القاسم**، وذلك في قوله:

أَلْسِنَةُ النَّارِ تُزَغْرِدُ فِي أَحْشَاءِ اللَّيْل

وَيُدَمْدِم طَبْل

وَتُهْدِ بَقَايَا الصَّمْتِ طُبُولٌ ضَارِبَة وَصُنُوج

وَيَهِيجُ الإِيقَاعُ الْمَبْحُوحُ يَهِيجُ

فَالْغَابَةُ بِالْأَصْدَاءِ تَمُوجُ

ففي هذه الصورة تتضافر العناصر التقليدية لبلاغتنا العربيّة في تركيب صورة مشهدية كلية، يظهر فيها أثر النار وحريقها، ومآل ذلك من تمزيق جدران الصمت، وارتفاع الأصوات وانفجار الثورة، ففي هذه الحركة، وفي هذا الصوت تتفاعل كل العناصر لإظهار المعنى في صورة شعرية مشهدية.[2]

أمّا المثال الثاني، فهو من شعر درويش، ورد في كتاب النابلسي المشار إليه آنفا يقول درويش:[3]

---

[1] دراسة في شعر وفكر محمود درويش – المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1987، ص 623.

[2] ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري، ص 288.

[3] دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ص 433.

وَالصَّوْتُ أَخْضَر

قَالَ لِي أَو قُلْتَ لِي: أَنْتُمْ مُظَاهَرَةُ الْبُرُوقِ

وَالصَّوْتُ مَوْتُ الْمَجْزَرَةِ

ضِدَّ الْقُرُنْفُلِ، ضِدَّ عِطْرِ الْبُرْتُقَالِ

أَنْتُمْ جُذُوعُ الْبُرْتُقَالِ

وقد نعت **شاكر النابلسي** هذه الصورة بـ "**الصورة الملونة**"، وعلّق عليها بقوله: "**وهي صورة بسيطة من الصورة الشّعرية التي لا تعتمد على لون واحد...، والغرض من هذه الصورة تقليد الطبيعة وليس نقلها، بأن يقف الشّاعر مكان الطبيعة في التلوين، أو يقوم بما تفعل، وليس كما تفعل بالضبط**".[1]

وهذه الصورة كما تحسّها معي تؤدي مشهدا شعريا متكاملا، يعتمد على الطبيعة كأحد مرتكزات الصورة الشّعرية، بألوانها المختلفة، لتأكيد تجذّر الإنسان بأرضه، وتوحده بعناصرها المميزة.

فالصورة الشّعرية كانت من أهم ما اهتم به الشّعراء المجدّدون، وفطاحلة الشّعر الحر **كنازك والسياب** وغيرهما، ولم تخرج قصائدهم عن هذا الإطار، ونحاول أن نقدم إحدى النماذج **للسياب** باعتباره من الرواد في الشّعر الحر.

وحتى لا نكون مقصرين في حق هؤلاء الشّعراء، ولأنّ هذا المجال سيتوجب علينا التفصيل، فالحقيقة أنّ الصورة الشّعرية في الشّعر الحر تستوجب بحثا لوحدها، وفي إحدى قصائده المعروفة يقول:[2]

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري، ص 639.

[2] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 474.

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيل سَاعَةَ السِّحْر
أَو شُرْفَتَان رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا الْقَمَر
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْتَسِمَان تُورِقُ الْكُرُوم
وَتَرْقُصُ الْأَضْوَاءُ كَالْأَقْمَارِ فِي نَهْر
يَرُجُّهُ الْمِجْذَافُ وَهْنَا سَاعَة السِّحْر
كَأَنَمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرِهِماَ النُّجُومُ

فعند قراءتنا لهذا المقطع، نكاد نحسّ بحنين الشّاعر، إلى الصورة القديمة، حيث كانت غالبية القصائد القديمة تبدأ بموضع النسيب، وارتحال الشّاعر إلى الممدوح عبر عيون الحبيبة، **فالسياب** رسم لنا في هذا المقطع صورتين لعين الحبيبة في مجالين مختلفين: أحدهما يضم غابتين من النخيل، وهذه الصورة تبدو أنّها فرضت نفسها على الشّاعر،كما تمتاز بيئته من النخيل، باعتباره من العراق، أمّا الإطار الثاني، فهو يصور الشرفتان يبتعد عنهما القمر وهذه الصورة تشير إلى ابتعاد الشّاعر عن موطن حبه.

ومن هذا كله ندرك أن الصورة من أساسيات الشّعر سواء القديم أو الحديث، وهذه حقيقة يفرضها الشّعر نفسه "**باعتباره نشاطا ذهنيا وفنيا منشؤه عالم الأفكار والمشاعر، وهو عالم قائم على الصورة وغير قابل للتجزئة إلاّ بمقدار ما تكون الصورة مجزأة وليس أمام الشّاعر سوى أداة واحدة هي الكلمة لنقل تلك الصورة والأحاسيس القائمة في الذهن أو الشعور، ولكن كان اختراع الكلمة في ذاتها يعدّ معجزة الإنسان، فإنّ الكلمة بوصفها مصطلح محدود الدلالة تظل قاصرة عن التّعبير الكامل والواضح عن عالم الشّاعر، ولهذا السبب يلجأ الشّاعر إلى المجاز والرمز وعقد المقارنات والتشبيهات والاستعانة بالعالم الخارجي من ألوان وأصوات وروائح وغيرهما من المحسوسات عسى أن يطلعنا من خلال تلك الأشياء كلها عن بعض ما ارتسم في عالمه من الصورة والمعاني**"[1]

[1] مصطفى السويف: الأسس النفسية والإبداع الفني في الشّعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، مصر، ط3، 1970، ص 186 – 187.

4) هيكل القصيدة

يعدّ هيكل القصيدة في نظر رواد القصيدة الجديدة "أهمّ عناصرها وأكثرها تأثيرا فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمّها داخل حاشية متميزة ولابد من الإشارة إلى أنّ الموضوع الواحد لا يفترض هيكلا معينا، وإنّما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشّاعر وقدرته الفنية والتّعبيرية، ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات عامة هي: التماسك والصلابة والكفاءة والتفاؤل، أمّا التماسك فنقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشّاعر لغته في الإطار ويفصلها تفصيلا يجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة، أو خارجة.

من نطاق الإطار، ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة **لبدر شاكر السياب** عنوانها "**حفار القبور**"، تقع في أربعة مشاهد واضحة كان ينبغي أن ينال كل منها من عناية الشّاعر ما يساوي عنايته بغيره، ولكن الشّاعر بسبب ما تلكأ طويلا في المشهد الأوّل، وحلّل نفسية الحفّار في بطء شديد، ثم تقدّم في عجلة إلى المشاهد الثلاثة الباقية، فأجهز عليها في غير عناية، ذلك مع أنّ القصيدة لم تبلغ قمّتها العاطفية، ومن تم قيمتها الدراماتيكية، إلّا في المشهد الرابع، وهذا كلّه قد أخلّ بتماسك الهيكل، فتفكك وأساء إلى هذه القصيدة التي تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسّها القارئ عبر المشاهد الثلاثة، وثاني صفات الهيكل الجيد: الصّلابة، ونقصد بها أن يكون هيكل القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشّاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، وتكبر قيمة هذه الصفة في الهيكل الهرمي، والتشبيهات، والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقه عارضة يحرص الشّاعر على كبح جماحها، بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل، فقد ثبت في حالات عديدة أن هذه الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية.... [1]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 235 – 238.

أمّا الكفاءة فتعني بها أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعد على الفهم، وأمّا التعادل الذي هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا والنقطة الختامية، وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة.[1]

أ) أصناف الهياكل:

يقوم هيكل القصيدة على ثلاثة أصناف عامة لكل منهما خصائص مميزة وثابتة، وهذه الأصناف هي:

* **الهيكل المسطح:** وهو الذي يخلو من الحركة والزمن في رأي **نازك**، حيث تدور قصائد هذا الهيكل حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، ومثال ذلك أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة، فلا تصف أحداثا تعاقبت على هذه الموصوفات، ولا تغيرات جدّت عليها خلال زمن ما، وإنّما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة التي رآها الشّاعر فيها: جامدة ثابتة في المكان، ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه، غير أنّ القصيدة التي تخلو من الحركة بشكلها الزمني لا تستطيع أن تستغني عن شكل آخر من أشكال الحركة يعوض لها ويبني كيانها، ومن ثمّ فإنّ شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة إلى أساليب أخرى يخلق بها الحركة فيسدّ الفراغ، وهو يصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف، وبذلك يمدّ الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة على أنّ أبرز خاصة لقصائد الهيكل المسطح أنّها مملوءة بالفجوات، فمن السهل أن تضيف إليها ما شئنا من الأساليب دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها، وما دامت القصيدة المسطحة بطبعها مستوية تتساوى فيها القيم

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 238.

الشعورية والفكرية للأبيات، فإنّ الخاتمة ينبغي أن تكون (جهورية) مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر الأبيات وتشعرنا بالانتهاء.[1]

(الجهورية): أن يحتوي البيت الأخير على حكم قاطع قوي أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة.

* **الهيكل الهرمي:** إنّ قصائد الهيكل الهرمي هي التي تمنح الأشياء بعدها الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية وهذا خلاف قصائد الهيكل المسطح التي تصف الأشياء وهي ساكنة ذات ثلاثة أبعاد في لحظة واحدة من لحظاتها، ففي قصائد الهيكل الهرمي يبدو الشّاعر وكأنّه "**قد تجرّد من الزمن، فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحدا، ومن خلالها يبدو الموصوف متحرّكا متغيرا مؤثرا فيما حوله متأثرا به، وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حيث تسمح للزمن أن يمر على الأشياء، فما من شيء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال**".[2]

ومن هنا تلاحظ **نازك الملائكة** على أنّ نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بد أن تتضمن فعلا أو حادثة، لا مجرد شيء جامد يحتل حيزا من المكان وحسب، وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، فالأشخاص مثلا يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث، بحيث نجدهم في أوّل القصيدة يختلفون عنهم في آخرها عن وجه ما، والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها، والزمن ينصرم، فإذا بدأت القصيدة في طفولة بطلها انتهت وهو شبح، وإن رأيناه في بدايتها صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الأربعاء، وهكذا وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع كلما يرمي لها الشّاعر ولذلك يغلب أنّ فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها، وذلك ما يميّز الهيكل الهرمي عن سواه، وفي مثل هذه القصائد، قصائد الفعل والحادثة

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 241 إلى 245.

[2] المرجع نفسه، ص 247.

التي تتميز عن قصائد الأشياء، نجد الأحداث تميل إلى أن تتكاثف في مكان من القصيدة دون مكان، فهي تبدأ عادة هادئة العواطف غير ثائرة، والأشخاص يتحركون، وكأنّ الشّاعر يمر بفترة العرض التي يمر بها القصاص، وهمّه الأوّل أن يقدّم أطراف الموضوع لقارئه، ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمّة شعورية "**قمّة الهرم**"، فتتجمّع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجمعا عنيفا وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر، ويحس القارئ أنّه إزاء مشكلة فنية إنسانية، وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشّاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة،[1] كما أن خاتمة القصائد الهرمية تنتهي بسكون، وهو أمر غير ممكن في القصائد المسطحة.

* **الهيكل الذهني**: ترى **نازك الملائكة** بأنّ هيكل القصيدة "**ليس إلّا الأسلوب الذي يدخل به الشّاعر الحركة في قصيدته، فعندما كان الهيكل مسطحا والارتكاز ساكنا عوض الشّاعر بالعواطف والصورة عن هذا السكون، وعندما كان الهيكل هرميا والارتكاز متحرك لم يحتج الشّاعر إلى أي تعويض**"،[2] ونحن الآن إزاء النوع الثالث الذي سمي بالإطار الذهني، ونحن نعزله عن النوعين الآخرين، لأنّه يقدّم عنصر الحركة على أسلوب فكري، فبدلا من أن يستغرق التحرك زمانا، نجد الحركة لا تستغرق أي زمن، لأنّها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمانا، وأكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشّاعر بالأمثلة المتلاحقة، وهذا النوع من الشّعر يكثر في شعر ثوار المهجر.[3]

إنّ الهيكل الهرمي يدخل الزمن في كيان القصيدة في حين لا يحتاج الهيكل الذهني إلى أن يحيى في زمان، ومع ذلك فالهيكل الذهني ليس ساكنا، وإنّما هو هيكل حركي ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزمن.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 257.

[2] المرجع نفسه، ص 258.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 259.

تعدّ **نازك الملائكة** أنّ الخاتمة في الهيكل الذهني "**تستدعي شيء من البروز والجهورية، فقلّما تتلاشى هذه الهياكل في سكون، لخلوها من عنصر الزمن ولكن جهورية الختام في الهيكل المسطح، فيما يستطيع الشّاعر هناك أن يختم القصيدة بأي عبارة قاطعة حادة قوية المعنى، تجده في الهيكل الذهني يحتاج أن يختمها بحكم عام ينهي المشكلة الفكرية التي أثارها، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها**".[1]

ب) <u>التكرار في الشّعر الحر</u>:

لم تكن ظاهرة التكرار حكرا على الشّعر الحر، فقد وجدت هذه الظاهرة في الشّعر العربي القديم، ولعلّ أوضح الأمثلة على ذلك قصيدة **الحارث بن عباد** "**قربا مربط النعامة مني.....**" التي قالها بعد مقتل ولده،[2] وقصيدة **عمرو بن كلثوم** في قوله: "**بأي مشيئة عمرو بن هند....**"،[3] ووجد التكرار كذلك في القرآن الكريم، في صورة الرحمن،[4] وسورة الشّعراء وسورة المرسلات، وغيرهما، وتستحق ظاهرة التكرار في النص القرآني وقفة متأنية لبيان وجوه الإعجاز فيها، والدلالات التي تؤديها.

وجاء الشّعر الحر ليبعث في ظاهرة التكرار بعدا جديدا، إذ لم تكن هذه الظاهرة مجرد ترديد لمجموعة من الألفاظ والجمل الخالية من المعاني، وقد تحدثت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" عن هذه الظاهرة، وعرضت أنواعا من التكرار، ومن ذلك: تكرار

---

[1] المرجع السابق، ص 261.

[2] جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1998، تحقيق: فؤاد علي منصور، ج1، ص 262.

[3] أبو عبد الله حسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلّقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1993، ص 118.

[4] تكرّرت آية " فبأيّ آلاء ربّكما تكذّبان " في هذه السورة واحد وثلاثين مرة.

اللفظ، وتكرار الجملة، أو بيت شعر، أو مقطع، وتكرار الحرف، وقد جمعت كل أنواع التكرار السابقة في ثلاثة أقسام حسب الوظيفة التي تؤديها في السياق الشّعري وهذه الأقسام هي:

* **التكرار البياني:** وهو التكرار الذي يلجأ إلى التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة وهذا التكرار "**أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل في كل تكرار تقريبا**".[1]

* **تكرار التقسيم:** وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، ومن النماذج المشهورة له قصيدة "**الطلاسم**" **لإيليا أبي ماضي**، وقصيدة "**المواكب**" **لجبران خليل جبران** و"**أغنية الجندول**" **لعلي محمود طه**، و"**النهر الخالد**" **لمحمود حسن إسماعيل**.[2]

* **التكرار اللاشعوري:** وتعرّف نازك الملائكة هذا النوع من التكرار بقولها: "**التكرار الذي يجيء في سياق شعري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية**".[3] وتضيف الشّاعرة لتوضيح هذا النوع أكثر حين تستند إلى قولها "**ويغلب أن تكون العبارة مقتطفة من كلام سمعه الشّاعر، فوجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحي حزنا قديما، أو ندما نائما، أو سخرية موجعة**".[4]

وتبين الشّاعرة أن التكرار يحكمه قانونان لابد من مراعاتهما معا عند توظيفه في النص الشّعري وهما:

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 280.
[2] المرجع نفسه، ص 284.
[3] المرجع نفسه، ص 287.
[4] المرجع نفسه، ص 287.

- التكرار إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشّاعر أكثر من غيرها، وبالتالي فإنّ التكرار يأخذ بعدا نفسيا، له علاقة بنفسية الكاتب.
- إنّ التكرار يخضع "**للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وهو قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشّاعر في الحالات كلها**".[1]

وتوضح **نازك الملائكة** في ختام دراستها لظاهرة التكرار في الشّعر "**إنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وإن تلمسه يد الشّاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات**".[2]

ونشير فيما يلي إلى بعض مواطن التكرار في شعر الشّعراء الحداثيين، من ذلك قصيدة "**دعوة للتذكار**" للشاعر **محمود درويش**، حيث تكرّر الفعل (مرَّ)، في مستهل القصيدة أربعة مرات،[3] **فمحمود درويش** وظّف التكرار في كل مستوياته بدءا من تكرار الحرف، وانتهاء بتكرار الجملة، ويمكن أن يقدم المرء مثالا لظاهرة التكرار في شعر قصيدته "**أنا آت إلى ظل عينيك آت**"،[4] فقد كرّر الجملة الافتتاحية "**أنا آت إلى ظل عينيك آت**" ستة مرات في تضاعيف القصيدة، وليس هذا وحسب، بل إنّ في القصيدة نوعا من تكرار الضمائر (أنتِ) والضمير (أنا)، ولفظ (آت) في القصيدة في مواضيع غير الجملة الافتتاحية، وكرّر كذلك الأفعال، وتكرار جملة "**ما الذي**" مع الفعل المضارع، وكرّر كذلك الفعل الماضي "**فرّوا**" والفعل الماضي "**باع**".

---

[1] المرجع السابق، ص 277.
[2] المرجع نفسه، ص 290 – 291.
[3] محمود درويش، ديوانه، ص 217 – 218.
[4] المصدر نفسه، ص 324.

أمّا الشّاعر **بدر شاكر السياب** فقد اعتمد فنيا ومعنويا على التكرار في قصيدته "**مطر**" حيث بلغ عدد المكرر فيها كلمة مطر 26 مرّة.[1] وكذلك في قصيدة للشاعر الجزائري **محمد الصالح باوية** في قصيدته "**الإنسان الكبير**" وهذا المقطع منها يقول فيه:[2]

فِي دَمِي كَنْزُ السَّنَابِل

يَنْحَنِي شَوْقًا إلى صَوْتِ الْمَنَاجِلِ

يَنْحَنِي لِلشَّمْسِ لِلْفَجْرِ إلى خَلْجَةِ ثَائِر

يَنْحَنِي، شَوْقًا إلى قُبْلَةَ طِفْلِي وَزَغَارِيد وَشَاعِر

يَا جِرَاحِي.

حين يتكرر الفعل ينحني ثلاث مرات، في هذه القطعة، وهذا لماله من علاقة مع الحالة النفسية للشاعر.

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الشّعر المعاصر، ص 239.

[2] أغنيات نضالية، ديوانه،1971، ص 61.

المبحث الثّاني: ظهور النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة وعلاقتها بالتراث

أوّلاً: ظهور النزعة الدرامية

يقول **عز الدين إسماعيل** "**إنّ كلّ الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التّعبير الدرامي**"،[1] وهذا يبيّن أنّ التّعبير الدرامي في القصيدة يعدّ وسيلة أكبر في التّعبير على التّعبير الأدبي، "**فالعمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التّعبيرية في سائر فنون القول**".[2]

إنّ الدراما في معناها العام تمثل الصراع في أي شكل من أشكاله أمّا، التفكير الدرامي فهو في رأي **عز الدين إسماعيل** "**هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفى وراءه باطن وإنّ التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها، فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن تمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات**".[3]

ولعلّ بروز هذه النزعة عند شعرائنا كان سببه تطور الفن القصصي، أي ما يسمى بالقصة الدرامية، يذكر هذا **عز الدين إسماعيل** في قوله: "**وكما تطوّرت القصّة نحو القصّة الدرامية، وكذلك تطور الشّعر من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي أوّل وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول وكما تذكر القصة الدرامية عند تصنيف الأنواع القصصية، فكذلك تذكر القصيدة ذات الفكر أو الموقف الفكري عند تصنيف الأنواع الشّعرية**".[4]

---

[1] قضايا الشعر المعاصر، ص 239.

[2] المرجع نفسه، ص 240.

[3] المرجع نفسه، ص 240.

[4] المرجع نفسه، ص 241.

ونظرا لما عرفه الشّعر العربي من تطور في القرن العشرين في جميع اتجاهاته ومضامينه، فكان لزاما أن يعرف المنهج الدرامي تطورا، لما شاهدته الساحة الأدبية من إبداع سواء في النّثر أو الشّعر، وبالرّغم من ظهور بعض المسرحيات الشّعرية، فعز الدين إسماعيل لا يعني هذا التطور حين يقول: "**ولست أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلا، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواء أكتبت شعرا أم نثرا وإنّما أعني تطور القصيدة العربيّة ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية**".[1]

وتطور الشّعر العربي في التجربة الأخيرة، كان سببه الشّاعر نفسه، لأنّه قد تطور من حيث تكوينه الثقافي، ومن حيث إدراكه لأهمية عمله وقيمته بالنسبة للحياة، "**ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصوير للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت القصيدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية**".[2]

والبنية الدرامية، أساسها التفصيلات الحية، والموضوعية من أبرز سمات منهجها، وفي هذا يحذر **عز الدين إسماعيل**، "**من اختلاط هذه المفهومات بحقيقة الفكرة الدرامية، فالواقع أنّه لا يكفي الشّاعر أن يكون منهجه موضوعيا، وأن يعني بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي، ذلك أنّ مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التّعبير السردي، وإنّما تتوقف الخاصية الدرامية في الشّعر على مقدرة الشّعر وعلى مقدرة الشّاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية**".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 242 – 243.

[2] المرجع نفسه، ص 243.

[3] المرجع نفسه، ص 251 – 252.

وقد كان لعدم إدراك بعض الشّعراء المعاصرين لهذه الحقيقة "**أن امتلأت بعض قصائدهم بتفصيلات للموقف كانت القصيدة في غنى عنها، وكان نتيجة ذلك أن ضاع الجوهر وسط ما هو ناقله، وتمزّقت تبعا لذلك الرؤية الشّعرية، وفقدت القصائد تأثيرها الدرامي المنشود**".[1]

وإن كان البناء الدرامي في القصيدة الحديثة جزءا من مكوناتها، وسبيلا في بنائها، وتعبيرا عمّا يصبو إليه الشّاعر من خلال خلق هذا الصراع داخل قصيدته، فلابد أن تكون لهذا الصراع عناصر يستطيع الشّاعر من خلالها التّعبير، وتوصيل ما يريد إلى القارئ فما هي هذه العناصر، وكيف يستطيع الشّاعر أن يجسد من خلالها ما يريد؟

عناصر التّعبير الدرامي:

1) الحوار الداخلي (المونولوج):

وهو أسلوب الحوار الداخلي، وعبارة الحوار الداخلي "**هي ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة بلاشك من ميدان الفن كذلك، وخاصة من ميدان الأدب المسرحي، فالحوار العادي ببساطة صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهدا واحد، أحدهما صوته الخارجي العام أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّه يبزغ على السطح من آن إلى آخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار والمقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنّما يضيق بعدا جديدا من جهة أخرى ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى**".[2]

أمّا البعد الجديد "**فيتمثل بلغتنا في صوت آخر مقابل، قد يكون الغرض منه إغراؤنا بما يقول هذا الصوت، وقد يكون العكس، أي تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة، وإقناعنا بها وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التّعبير الدرامي**".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 252.

[2] المرجع نفسه، ص 252.

[3] المرجع نفسه، ص 252.

وأمّا إذا أردنا التعرف عن الحركة الذهنية التي قد يستعملها الشّاعر في الإقناع بما يجسد ويصل إليه، فهي عند **عز الدين إسماعيل** "**تتمثل في العملية الدرامية نفسها..... فالواقع أنّه ليس هناك شعور موحد صرف يعتري الإنسان فلا يجد في نفسه غيره لأنّ التجربة علّمت الإنسان أنّ كل شعور مقترن في النفس شعور مقابل، ومن تمّ يستعصى على الإنسان أن يفكر، أو يشعر في اتجاه واحد إذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة**".[1]

2) أسلوب الحوار:

فيقوم أساسا "**على ظهور أصوات أو صوتين على أقل تقدير لأشخاص مختلفين ومألوف في الشّعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشّاعر في قصيدته فيحكيك ما دار بينه وبين محبو بته**"،[2] وهذا الأسلوب يعد قديما أيام فطاحلة الشّعراء القدماء **كامرئ القيس**، وهو يتجلى في قصائدهم، حين كانوا يتغنون بمحبوبتهم، "**فالشّاعر القديم كان يروي الحوار بطريقة قالت ... فقلت لها، ورواية الحوار قد تبعده عن الدرامي حيث يقترب من السرد القصصي، أمّا الشّاعر المغامر فلم ينتقل إلى الشكل الدرامي الصرف للحوار، أي لم يستغن تماما عن أسلوب رواية الحوار، وإن لم يتكئ عليه كل الاتكاء شأن الشّاعر القديم وشيئا فشيئا اختفت طريقة القول، وتلاحقت عبارة الحوار، حتى صار الموقف كأنّه جزء من مشهد مسرحي**".[3]

ومن الطبيعي أنّ الحوار في القصيدة لا يكون من أولها إلى آخرها، فقد يكون في جزء منها يدركه الشّاعر بحاسته الهادفة إلى خلق حيوية للقصيدة باعتبار الحوار "**وسيلة لنقل الحقائق**

---

[1] المرجع السابق، ص 255.

[2] المرجع نفسه، ص 255.

[3] المرجع نفسه، ص 256.

المتمثّلة في أفعال الناس وعلاقة بعضهم ببعض من ناحية، وعلاقاتهم بالقوى المتحكمة في حياتهم،منظورة كانت أم غير منظورة، من ناحية أخرى".[1]

وإضافة إلى هذين التّعبيرين استخدام الشّعراء الأسلوب القصصي، وهو معروف في شعرنا القديم، والمعروف عن الشّاعر القديم استخدم بعض الأدوات التّعبيرية التي استعارها من فن آخر هو فن القصة، دون قصد منه في كتابة شعر قصصي، و"**القصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعد وأن تكون تطويراً عصريا لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل، فقامت القصّة لتؤدي في القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشّعر القديم".**[2]

والقصة عند هؤلاء تستخدم في أشعارهم على "**أنّها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنّها قصة لها أطرافها وأهميتها في ذاتها، ومن أجل ذلك اكتفى الشّعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل".**[3]

ثانياً: استحضار الشّاعر المعاصر للتراث

يعدّ التراث بمصادره المتنوعة موردا خصبا، ومعينا دائم التدفّق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، لما يحويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية، "**لأنّ عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم، ما ليس لأيّ معطيات أخرى يستغلها الشّاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة والإكبار، لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي".**[4]

---

[1] نبيلة إبراهيم، فن القصة، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، ط1، 1987، ص 3.

[2] عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر، ص 257.

[3] المرجع نفسه، ص257.

[4] ابن سام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، القسم الأول، مج 1، دار الثقافة بيروت، 1970، ص 209.

الواقع إنّ عملية توظيف موروث داخل سياقات الشّعرية هي مسألة غاية في الأهمية ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إنّ مقدار تفاعل المتلقي مع القصيدة يكمن في مقدار شعرية توظيف الشّاعر للموروث، وبما أنّ الموروث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الشّعراء المبدعين توظيف الموروث العربي، بكلّ أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي.

لقد أصبح استلهام التراث واستدعاء الشخصيات التاريخية، ظاهرة في الشّعر العربي الحديث، حيث إنّ استدعاء هذا التراث، يشكل ويسجل لحظة وعي جديدة له ولكنّ الوعي بالتراث لا يصبح ذا فعالية، إلّا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع، إذ أنّ حالة الوعي بالتراث مع وبنفس المقدار، هي الحالة الوحيدة التي تتولد فيها علاقة تبادلية عميقة ومميزة وبالتالي فإنّ الوعي بالتراث دون الوعي بالدور التاريخي يؤدي بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب فعاليته لسيرورة حيوية، كما في المقابل أنّ الوعي بالدور التاريخي دون الوعي بالتراث، يؤدي إلى قطيعة معرفية ضد تاريخية الإنسان النفسية، حيث إنّ التراث العربي لما يحويه من فكر إنسان وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية، يعدّ بالنسبة لشعرائنا معينا لا ينضب وموردا ثقافيا لا يزول.

لاشك إنّ استيعاب الشّعراء العرب المحدثين للتراث بأشكاله المتنوعة، وتوظيفه في النص الشّعري، قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الشّعر العربي الحديث، فما من شاعر عربي معاصر إلّا ولجأ إلى توظيف معطيات التراث في أعماقه، بحيث أصبح يشكل نظاما خاصا في بنية الخطاب الشّعري المعاصر، فاتكاء الشّاعر على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفردا، وأصالة الشّاعر وتفرده يزيد بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به، "**فهو مرتبط بالتراث من ناحية استغلاله لرموزه واستلهامه للجوانب المشرقة منه، والمواقف الهادفة فيه من جهة وهو مطالب بالتّعبير عن روح العصر الذي يعيشه، الارتباط بقضايا الجمهور من جهة ثانية**".[1]

[1] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، ص13.

ويعرّف التراث اصطلاحا: "**ما تراكم من خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هدا التراث وإغنائه**".[1]

وأمّا التراث العربي، فهو يتمثل فيم خلفته لنا الأمّة العربيّة منذ القدم من عطاء غزير بإمكاننا أن نستعين به في مواصلة الركب الحضاري، فهو "**ما خلفه السلف من أثار علمية وفنية وأدبية، مما يعد نفسيا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه**".[2]

واستنادا للتعريف السالف للتراث، فإنّ بعض الباحثين يرى التراث على أنّه "**ليس مجرد تراكم خبرات، ومعارف وكتب، لكنّه اعتراف أمام الذات والعالم، اعتراف بوجود... اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي، وهو ليس الماضي الحي من التراث فحسب، بل إنّه يعكس فضلا عن الخلفية الحضارية للمجتمع الاستعداد المتجدد في الأمّة لتجاوز نفسها باستمرار**".[3]

إنّ تعامل الشّاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو، أو لإعادة صياغته أو تقليده، لأنّ مثل هذا العمل لا قيمة له، إنّه يذكّر فقط بالماضي، ولا يقدّم أي حلول للمشكلات المعاصرة، وإنّما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره، "**استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشّعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات، معطيات تراثية معاصرة**".[4]

---

[1] ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، بيروت، 1970.

[2] ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1968.

[3] ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1980.

[4] ابن الشجري، مختارات ابن الشجري، تحقيق محمود حسن زناتي، دار الكتب العلمية، بيروت ط2، 1980.

هذه كانت السّمة البارزة في الشّعراء الرواد ممن ينظمون الشّعر الحر، إذ أنّهم منحوا تراثهم اهتماما قلّما حظي بمثله، ونهلوا منه على اختلاف مشاربهم، واجتهدوا في فهمه فانجلى لهم عن معاني العظمة والنبل والتسامح، التي لم تتكشّف للسابقين عليهم بهذا العمق والحياة،[1] فجمع الشّاعر **أدونيس** "**ديوان الشّعر العربي**"، الذي صدر في ثلاثة أجزاء،[2] وباعثه الأهم على ذلك هو "**يقينه بقيمة هذا الشّعر وأهميته**".[3]

وصلاح عبد الصبور في قراءة جديدة لشعرنا القديم قال: "**تجربة قارئ... يحب هذا الشّعر، لأنّه... جذوره الممدودة في الأرض ويصدر عنه فيما يكتب، ويطمع أن يستوعب أشرف تقاليده، ثم يعرضها على مرآة عصره**"،[4] وكتبت **نازك الملائكة** كتابها "**قضايا الشّعر العربي المعاصر**" للتعريف بالشّعر الجديد وقوانينه العروضية في الوطن العربي وأفردت جزءا كبيرا منه للدفاع عن التراث الشّعري القديم وعروضه.[5]

إنّ أهمّ ما يميز التجربة الشّعرية الحديثة هو طريقة تعاملها مع التراث بمختلف أبعاده ورواده، هذه الطريقة التي تختلف شكلا ومضمونا عن سابقاتها، فإذا كان الإحيائيون قد تعاملوا مع التراث بطريقة تسجيلية أفقية انحصرت في المعارضات الشّعرية والتسجيل التاريخي للوقائع والأحداث، فإنّ شعراء الحداثة اتبعوا مذهبا عموديا، ويبين لنا تعامل الإحيائيين مع التراث الذي تميز بالسطحية والشكلية، هذه المدرسة التي اتّبعت منهجا تسجيليا قائما على التدوين والتسجيل والحكاية، ومع بروز حركة الشّعر الحديث تغيّر الأمر كليةّ، إذ اتبع روادها "**منهجا توظيفيا، منهج يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية**".[6]

---

[1] ينظر، ت س إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات، القاهرة، دت، ص 66.

[2] أدونيس، ديوان الشعر العربي، بيروت، المكتبة العصرية 1964، ص 8.

[3] المصدر نفسه، ص 9.

[4] صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، بيروت، دار النجاح، 1973، ص 12.

[5] ينظر، جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 11-12.

[6] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة، القاهرة، ط1، 1978، ص 18.

وهكذا صارت علاقة الشّاعر المعاصر بالتراث "**علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استرجاع الشّاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث**"،[1] أي إنّ اهتمامه تركز على الأمور المضيئة في التراث، وعلى القضايا الحية في ضمائر الأمة، التي لا زالت تنبض بالحياة وتخفق بالعطاء، ولهذا السبب نجح الشّاعر المعاصر في استخدامه للتراث، وبلغ في ذلك مبلغا بعيدا.

وشعراء الحداثة أنفسهم متفاوتون في توظيف التراث، فلكل طريقته ومنهجه الذي يستمد معطياته من رؤيته للتراث ورؤياه له، حيث لم يكن اهتمام الشّعراء المحدثين بالتراث لذاته، أو لأنّ التراث شيء عظيم فحسب، بل لأنّه الوسيلة الأساسية التي تمكن الشّاعر في نظرنا من الاستمرار في الإبداع والكتابة، إذ بواسطته يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشّعرية الدافئة إلى الجمهور المتلقي لما في التراث من لغة مشتركة، وقيم متفق عليها، ورموز وصور عرفت دلالاتها الأولى على نطاق واسع، وبذلك يحدث الشّاعر إثارة ومتعة في الجمهور، وتتم له المشاركة في فهم الشّعر وتذوقه، فعلاقة الشّاعر بجمهوره علاقة تأثير وتأثر، فهو يرصد التجربة الواقعية والحضارية التي يعيشها الشعب، ويرصد التماوج الجماهيري من داخل وجدان الأمة، ويكشف عن هذا التماوج في قالب شعري فني بما أوتي من قوة الحدس والاستبطان والنفاذ إلى روح الشعب ليحدث تغييرا في حساسيته وتصوره ولغته، ويذكر (**إليوت**) بهذا الصدد أنّ من مهام الشّعر الاجتماعية إحداث تغيير شامل في حياة الشعب كله.[2]

والعلاقة بين الشّاعر والتراث متواصلة، لا يمكن الفصل بينهما، لأنّ ذلك يعدّ إلغاء لإحدى حلقات الزمن، ولا يمكن لأحد أن يتجاوزها، أو يبني أساسا دونها، فالتراث يشكل

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 38.

[2] ينظر، ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص 51.

الماضي بكل محاولاته، لأنّ نقطة الارتكاز التي ينطلق منها نحو المستقبل، فهو مزود بأخيلة ثقيلة عن أسرار التراث الشعبي لتنعش بها إبداعاته المختلفة، يقول **عبد العزيز مقالح:**

"**تتحدّد هذه العلاقة الديالكتيكية الحية، بين الشّاعر وموروثه، وفي إطار هذه العلاقة يتبادل الموروث الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، إذ يرتد الشّاعر إلى التراث ليمتاح من ينابيعه السخية ما يساعده على إيصال تجربته إلى المتلقي، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيات غنى وشبابا**"،[1] ودون شك أنّ عملية الإبداع والخلق الشّعري هي وليدة هذه التجارب يحاول الشّاعر إسقاطها في كل مرة بطريقة مختلفة مستعينا بشتى الوسائل التّعبيرية وهذا ما يؤكد القول إنّ التجربة الشّعرية هي تجربة مغامرة، كما يقول **صابر عبيد:** "**التجربة الشّعرية ومنذ أقدم عصور هي تجربة مغامرة**".[2]

وبارتداد الشّعراء إلى تلك الخبرات القديمة فيه اعتراف بقوة الماضي الذي لا يمكن إقصاؤه أو إهماله في الحياة التي تقوم في الأساس على هذه الركيزة، والتي تمثل حجز زاوية بالنسبة للجيل الذي يستحضن هذا التراث، ومن بينهم الشّعراء الذين حملوا على عاتقهم مهمة التعريف بالتراث الشعبي المحلي والعالمي، وخلقوا حلقات تواصل تشدّ الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل.

وهي تجربة فريدة من نوعها، سجل من خلالها الكثير من التراث الضائع، والذي لم يدون بعد كالأغاني الشعبية والمواويل التي تخلد البطولات، والتي أصبحت مطالعها تتقدم العديد من القصائد العربيّة، ولعلّ هذا الالتحام القوي الذي عاد بالشّاعر إلى تراثه الشعبي وحتى العالمي قد زاد من معرفته الحقيقية بقيمة هذا العنصر الذي حوّل الشّعر إلى لغة تواصلية تتفاعل فيها أفكار الشّاعر بكل جوارحه مع الواقع والمجتمع، ولقد ساعد في هذه الولادة الجديدة للقصيدة التي أرتد فيها الشّاعر إلى التراث عنصر "**الخيال**" الذي سهل له الولوج إلى عالم التراث

---

[1] الأبعاد اللغوية والفنية لحركة الشعر المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1984، ص 250.

[2] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جامعة تكريت، ط1، 1996، ص 2.

والاستعانة بعناصره بكل أنواعه وخصائصه، وهذا ما قصده **محمد صابر عبيد: "ينفرد الخيال بقدرته الدائمة على خلق الصور فضلا عن أنّه يكشف باستمرار كم من معطيات تصويرية مثيرة ودهشة إنّه يمتلك قدرات غير اعتبارية على شحن الإحساسات الحية في التجربة بقوة تنميطية هائلة تفجر في العمل الفني كل مكامن السحر والجمال وتجعل اللامرئي فيه مرئي".**[1]

ونجد إلى جانب هذا، "العوامل الفنية" التي ساهمت في توجيه الشّاعر نحو التراث بأنواعه، أولها أنّ الشّعر فضاء رحب لا يضيق عند حد من حدود التّعبير، يحتاج في كل مرحلة إلى أدوات جمالية تبرز دلالاته، وتزيده عمقا، وبريقا، وفي العودة إلى التراث تأكيد على ضرورة خلق لغة شعرية جديدة قادرة على وصف الحالات النفسية، ونقل التجربة الشّعرية بصورة غير مألوفة، تنهض الرموز الأسطورية والشخصيات التاريخية والعادات والتقاليد وغيرها من عناصر التراث، "**فعلاقة الشّاعر بالتراث الإنساني علاقة إثراء كثرائه، وإغناء لشخصية قومه بإضافة تجربة إنسانية جديدة سبق إليها شعب آخر من شعوب العالم المتحضر، يتمثلها الشّاعر تمثلا فنيا نقديا، فيسقط منها ما لا يتلاءم والتكوين الفكري والنفسي والحضاري لأمّته، أو يطبعها بطابعه الخارجي، ويكسبها من نفسه وتراثه أصالة ومرونة وتصبح تجربة جديدة في جسم التراث القومي وجزءا أصيلا منه".**[2]

وبهذا تجلّت للشاعر العربي روافد جديدة متّصلة بماضي وبتاريخ الأسلاف الغابرة وما صنعوه من فولكلور متنوع غني بالمبادئ، فكانت المشاهد التراثية ثرية في مجملها وملتهبة في قيمتها، ومعانيها السامية، أجّجت لديه الرغبة في الكشف عنها، ونبش خباياها، لتبعث من جديد في قالب شعري جمالي، يستحضر التاريخ وينشر عبق المجد من زوايا كل القصائد العربيّة، وهذا التاريخ مرتبط ارتباطا وثيقا بعراقة الأمّة ووجدانها ومتّصل بذات الشّاعر، لأنّه

[1] المرجع السابق، ص 111.

[2] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص 16.

عنصر مهم، وأهمّ أعمدة البناء الحضاري، فكيف لا يكون منبع الإلهام وتوليد الصور واستنطاقها وتسخيرها لخدمة قضايا هذه الأمة؟

ثالثاً: التّعبير الدرامي وعلاقته بالتراث

يعدّ التّعبير الدرامي ركيزة هامة من ركائز الفنون الأدبية المعاصرة، ذلك أنّ أغلب الأنواع الحديثة قد راحت تميل خلال هذا القرن إلى الاهتمام بأشكال التّعبير الموضوعي ومحاولة تمثل النزعة الدرامية بموضوعيتها النقية.[1]

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي إنّه موضوعي يتّسم بالحركة – الصراع – واللامباشرة وتقوم طبيعة الشخصية بدورها فيه.

لقد راح الشّعراء يبحثون عمّا يخفّف من السمات الغنائية والذاتية التي وسمت الشّعر خلال النصف الأول من قرننا الحالي، فظهرت داخل الشّعر الحديث اتجاهات ذات منحى موضوعي تمثلت في خلق القصيدة ذات المنحى القصصي الدرامي، وقصيدة القناع وقصيدة المنولوج، وما إلى ذلك، وفي معظم التجارب الشّعرية كانت تخفّف النزعة الغنائية الذاتية وترتفع قيمة أشكال التّعبير الموضوعي بشكل عام.

إنّ الموضوعية سمة من سمات العصر، فالكل يريد الموضوعية سمة بارزة في الفن والكل يريد أن يبتعد عن الذاتية، وكأنّ القصة – وسيلة عدّة – إلى ذلك، فالفنان يبحث بالقصة عمّا يخفي ذاته الطبيعية، وفي المقام الأخير كي يكشف عن ذاته المبدعة أي جسده الفني.

يمكن للشاعر باستخدام شخصيات قصته من تجاوز الأحداث الهاربة، فلا يلتقط إلاّ الجوهري منها، فالشّاعر عندما يخلق شخصيته أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر جميع الحركات والأفعال، إنّه يختبئ وراءها، فتصبح بمثابة نافذة يطل من خلالها على العالم،

[1] ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 249.

وحينما يريد الشّاعر ألاّ يتحدث بلسانه وصوته مباشرة، نراه يستخدم القصة بعناصرها لتقديم ما لدى الآخرين فيتجنب بذلك الذاتية والمباشرة.

وممّا يجعل القصيدة درامية عنصر الصراع، فهو أساس الدراما ومحورها، وأي عمل فني لا يتضمن صراعا يكون بعيدا عن الدراما، فالشّعراء عبر استخدامهم للشخصيات النامية كانوا يقتربون من القصيدة الدرامية، وهم بذلك ينقلون القصيدة من إيقاعها الغنائي البسيط إلى إيقاع درامي يعتمد حركة النفس– صراع النفس –في مواجهتها لحركة الواقع.[1]

وللشخصية الدرامية دور هام في الفن، فتصبح أكثر أهمية حينما تكون مستمدة من التاريخ، لأنّ الشخصيات التاريخية التي يتخذها الشّاعر قناعا تملك رصيدا غنيا من المعرفة والانفعال لدى المتلقين وحين يستدعيها الشّاعر، أو يتخذها قناعا يستند إلى مثل هذا الرصيد ليكون تأثيره في المتلقي كبير.

لقد رغب شعراؤنا في الاستفادة من التقنيات الجديدة التي برزت في الشّعر العربي لإضفاء مزيد من الأبعاد الجمالية على أشعارهم، فراحوا يحذون حذو نظراتهم في جماليات أشعارهم التي أضافت جمالا جديدا إلى الشّعر العربي المعاصر، فقد صحب اهتمام الشّاعر المعاصر بالمضامين الجديدة خطوة أخرى هي غناء الشّعر بعناصر جمالية لم تكن شائعة، إذ عرف الشّاعر الإفادة الجادة من معطيات فن القصة وحتى فن المسرح.[2]

إنّ الشّاعر الحديث كثيرا ما بنى نماذجه الفنية التراجيدية في قصصه على شخصيات اجتماعية ثورية معاصرة، وأخرى تراثية تاريخية، ولا ريب أنّ هذا يعطي تلك النماذج الفنية نوعا من الألفة حيث يتعامل المتلقي مع شخصية إنسانية حيّة.

---

[1] ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس، ط1 1978، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 100.

إنّ عودة الشّاعر المعاصر – من خلال اتكائه على القصة– إلى تراثه، وإلى التراث الإنساني، هي بمثابة العودة إلى الينابيع، إلى مهد الطفولة البشرية في عهودها الأولى، ممّا يشعر بنوع من الحنين إلى عصور الفطرة والبراءة، وربّما يولّد ذلك في نفسه شعورا مشابها لتلك الفطرة والبراءة، إنّ الأمر أشهر بالتطهير، الذي يحسه المرء بعد سفره هذا عبر مجاهل البشرية، وأن تزوّد الشّاعر بالتراث الإنساني – إلى جانب الثقافة المعاصرة– من أجل فهم المشكلات الإنسانية والحضارية المعاصرة ضروري بغية التواصل وربط الماضي بالحاضر، وإنّ بعث شخصيات الماضي وإسقاطها على الحاضر يوفّر ربطا مباشرا مع حقب تاريخية ويعطي شعورا بالتقدم المباشر المستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.[1]

فاستخدام الشّعراء للقصة بشخصياتها هو وسيلة للتعبير عن ذواتهم، فقد أحسوا بأنّهم أكثر حرية بملاءمتها لمواقفهم، اعتبروها مرتكزات لتفجير إبداعهم حولها، أو قل هي أوعية يملؤونها بهمومهم وعواطفهم وتطلّعاتهم، وعلى ذلك فاستلهام التراث وبعث شخصياته ضمن الطرائق الفنية المتّبعة للقصة يتيح للشاعر أن ينوّع في أساليب الابتعاد عن الغنائية، وظهر ذلك جليّا في ظاهرة الإيحاء والتكثيف التي تعدّ سمة بارزة في الشّعر العربي المعاصر.

وعلى سبيل المثال استدعاء الشّاعر لشخصيات صوفية على طريقة السرد **كالحلاّج**، لم تكن شخصيات منفعلة في عصرها بقدر ما كانت شخصيات فاعلة فيه لقد خاضت صراعات اجتماعية وسياسية قادتها إلى الفاجعة، فاجعة استشهادها.[2]

وفيما تستدعي القصيدة هذه الشخصيات– الرموز– تفتّحها على الصراعات التي تجري في الواقع لتوحي بأنّ حركة الصراع تلك ليست حادثة عارضة، بل هي حركة تاريخية كبرى، هنا أيضا، تلعب الذاكرة الثقافية المشتركة فعلها،وعندما يورد الشّاعر اسم **الحلاّج** مثلا لا تأتينا

[1] ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 1992، ص 142.

[2] ينظر، محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس، ط1، 1985 ص 153.

هذه الكلمة عارية، بل محاطة بهالة من الإيحاءات، "**فتعيش، تبعا لذلك عنف الصراع، وتدخل في حالة شعرية مكثفة**".[1]

وهكذا، فإنّ تجربة الشّاعر لم تعد ذاتية، وإنّما أصبحت كونية عبر الزمان والإنسان "**لم يعد هناك حقائق مطلقة، ولا أشكال ثابتة وتبعا لذلك، لم يعد الشّاعر العربي الحديث ينطلق من أفكار مسبقة ولم يصدر عن معان جاهزة، وإنّما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديدا لعالمه الجديد، وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا أو معاني شأن القصيدة القديمة، وإنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور من الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز، وإنّما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي، لتسميته تجربة أو رؤيا**".[2]

فإذا كان الإنسان البدائي قد ابتدع وسائل متنوعة ليقول رأيه بشكل مخفي أمام الأقوياء الظالمين، فلماذا لا يبتدع الشّاعر المعاصر وسائل تمكنه من ذلك؟

لقد فعل وسيفعل، ولكل عصر أسلوبه ووسائله وظروفه "**فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية الخانقة التي مرّت بها أمتنا العربيّة سببا من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام القصة في شعرهم ليستطيعوا أن يعبّروا عن بطش السلطة، إلى جانب ما يحققه هذا الانسجام من غنى فني**".[3]

لقد كانت الأقنعة وسيلة يختبئ الشّاعر وراءها ليبتعد عن التصريح أو المباشرة، ويظهر ذلك بصفة خاصة في الشّعر السياسي، حين ينهج الشّعر في شعره نهجا ناقدا رافضا مواصفات سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي.. والتصريح أو المباشرة في هذه الحال

---

[1] المرجع السابق، ص 153.

[2] ينظر، أدونيس، زمن الشعر، ص 278.

[3] ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 42.

قد تجرّ على الشّاعر ألوانا من الأذى والاضطهاد يتفادها باللجوء إلى شخصيات تراثية أو من مخيلته.

وانطلاقا من هذا التصور لتأثير هذا العامل يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد حرب حزيران عام 1967، بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا،فقد أحسّ الشّاعر المعاصر أنّ هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر ما عصفت به نكبة 1948 ذاتها، ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، محاولا الاتكاء عليها علّها تمنحه التماسك أمام تلك الهزيمة العنيفة التي تعرّض لها كيانه القومي، أو تمنحه على الأقل العزاء والسلوى.[1]

والشّعراء في قصصهم التاريخية وفي بحثهم عن أبطال تاريخيين كأنّهم يبحثون بطريقة غير مباشرة عن أبطال عصريين ليحملوا الراية من أيدي هؤلاء، وللظروف الاجتماعية التي يعيشها المرء تأثير كبير في سلوكه، ظروف يغلب عليها الطابع المادي في كل شيء وتضيق الخناق كثيرا في وجه العلاقات الإنسانية، ممّا أدّى إلى الشعور بالاغتراب والقهر كل هذا يخلق نوعا من الحنين إلى الماضي، والعودة إليه، ناجمة أيضا عن الغياب التاريخي الذي تحاصرنا به الحضارة الصناعية.

لقد رجع الشّعراء إلى الماضي الذي رأوا فيه ميلادا أمينا، هروبا من حاضرهم القلق الذي يولد الخوف والشعور بالظلم،علّهم يجدون الأنس في شخصيات تاريخية قلقت مثلهم هذه العودة إلى الماضي تولّد نوعا من الانسجام والتوحّد بين شاعر اليوم ونظيره في الأمس. شاعرنا الذي يحمل هموم عصره، وآلمه، وبين المفكرين الذين حملوا مثله هموم عصرهم وآلامهم، لقد عاد الشّعراء إلى هذا المستودع الضخم، فاستعاروا منه بعض شخصياته أقنعة

[1] المرجع السابق، ص 52 -53.

لهم، ولاذوا به مستدعين بعضها الآخر،علّهم – بعملهم هذا– يخفّفون من اغترابهم، وينهضون من كبواتهم، ويشدّون من عزائم الآخرين.

وهكذا نرى أنّ مسيرة الشّعر العربي مع القصة تنمو وتتطوّر لتصير منهجا مميزا، ومن تمّ نهرا هائلا يروي الشّاعر من خلالها الحياة كلها، فلم يعد الشّاعر العربي المعاصر يتناول مفهوم الحرية من خلال الواقع المعيشي، وإنّما راح يتناولها عبر نسيج قصصي لتوسيع أفق الرؤيا الشّعرية، فالشّاعر حينما يعمد إلى استحضار شخصياته لا يهتم كثيرا بمعانيها بقدر اهتمامه بالشعور بها، وبقدر أن تصبح الشخصية صوتا يؤكد به صموده تجاه الهزيمة.

وهكذا يعمل مخزون الذاكرة في تشكيل السياق الشّعري المعاصر، حيث يستطيع الشّاعر المعاصر استلهام بعض جوانب التراث في تشكيل بنية النص تشكيلا حديثا، وقد قسم استلهام التراث في الشّعر العربي إلى عدّة أنماط، سنحاول الكشف عنها في الفصل الثاني.

الفصل الثاني

المكوّنات التّراثيّة في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة

المبحث الأوّل: التّراث الشّعبي

التراث الشعبي راسخ في كل الذاكرات وكل فرد يعتز بهذا العنصر المقدس، لأنّه يمنحه الأمان والسكينة في ظل الأزمات النفسية التي تتصارع في داخله، وبواسطته يحدث التوازن السّلوكي المبني على أساس متين من القيم وقد قال الباحث ويلام **باسكوب** إنّ "**التراث الشعبي يعمل على تثبيت القيم الثقافية ويساعد على التلاؤم مع أنماط السلوك**"،[1] فانتماء الإنسان القوّي يتعزّز بتراثه الذي يكوّن له أرضية صلبة تكونت جيلا بعد جيل، حتى وصلت إليه كي يستفيد منها ويشتد عوده من خلال القيم والمبادئ التي عززتها الأجيال الغابرة، ومن هنا يمكن القول إنّ التراث هو سر خلود الفكر البشري المتواصل والمستمر في حركية دائمة ومن خلاله لا يزال تاريخ الحضارات القديمة ثابتا أمام التطور الحاصل خاصة التي عرفناها كالحضارة الفرعونية، الهندية، والإغريقية والعربيّة، وبذلك يعد من القرائن المعنوية والروحية التي خطت لنا ملامح الفكر البشري بأبعاده المختلفة.

وقد لعبت الذاكرة الشعبية دورا هامّا في حفظه، وقد عدّ على **عشري زايد** حكايات "**ألف ليلة وليلة**" أغنى المصادر التّراثيّة الشّعبية ذات الدلالة الثرية.[2] وهناك سير شعبية كثيرة كانت تتسم بالحضور في الذاكرة الشعبية من مثل: **الزير سالم، وسيرة عنتر بن شداد**، فضلا على الحكايات، والأهازيج والأمثال الشعبية المتداولة عند العامة، وغيرها "**فما زال عامة الشعب في العالم العربي يعيشونها في أفراحهم وأعيادهم ومناسباتهم، وفي حكايات الأجداد والجدات إلى اليوم، وبالرّغم مما قد يكون دخلها من بعض التحريف هنا وهناك حسب الظروف والمؤثرات التاريخية الخاصة بكل منطقة من مناطق هذا العالم المترامي الأطراف إلّا أنّ الروح فيها ظل واحد**".[3]

---

[1] نقلا عن رشدي صالح، المأثورات الشعبية العالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، ص 72.

[2] ينظر أبو صبيح يوسف، المضامين التراثية في الشعر الأردني، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 1990، ص299.

[3] عثمان حشلاف، الترتث والتجديد في شعر السياب، ص 75.

لقد غدا التراث الشعبي بكل محمولاته محط اِهتمام الشّعراء المعاصرين الذين اتخذوا منه وسيلة فنية وجمالية تعينهم على الخلق والإبداع، فصنعوا لتجربتهم الشّعرية عوالم جديدة تتكئ على المرجعية التراثية غير أنّ هذه المؤثرات الشعبية لم تكن ظاهرة تلفت الانتباه إلّا بعد ظهور حركة الشّعر الحر، فأخذ الشّاعر المعاصر الِاستعانة بما يرضي ميوله وشغفه الشّعري في اختيار الأشكال المناسبة في هذا التراث.

أوّلاً: تجربة توفيق زياد في استدعاء التراث الشعبي

يشكل توظيف توفيق زياد للترات الشعبي الفلسطيني ظاهرة دلالية بالغة الأهمية لما فيها من زخم كمي ونوعي للتراث الشعبي بتوظيف كثير من الحكايات، والعادات، والأغاني والأمثال الشعبية، وبذلك كانت محاولة شعرية مهمة ضد طمس التراث الفلسطيني واستلابه، وسرقته، وتأكيدا في الوقت نفسه على حضور هذا التراث، وإنغراسه في الأرض الفلسطينية.

1) الحكاية الشّعبيّة

تعد الحكايات الشعبية، قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية لشفوية،[1] وهذا يعني أنّها جزء أصيل من التراث وتكتسب خصائص الشعوب،[2] ذلك أنها تعبّر عن نماذج إنسانية ذات أبعاد أخلاقية، ثم هي صورة واضحة لهذه الإنسانية في حقيقتها الأصلية، وفي طبيعتها الفكرية، وإنّها لأحفل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أي تراث إنساني آخر،[3] حيث يكافأ الخير بالخير والشرير بشره، تنتهي مغامرات البطل فيها نهاية سعيدة، وتعبّر عن واقع يسوده العدل والخير.

---

[1] ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1974، ص 108.

[2] ينظر: علي الخليلي، البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، مؤسسة ابن رشد للنشر، القدس، ط1، 1979، ص 79.

[3] سمير سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطيني، بيروت، دت، ص 13.

ولقد وظف **توفيق زياد** في قصائده الشّعرية كثيرا من الحكايات الشعبية وأساليبها الفنية، مثل: السرد والحوار والشخصيات .. الخ . كما وظف الحكاية الخرافية، مثل: "**مصباح علاء الدين، والجني أ والعملاق، وخاتم شبيك لبيك**"، وأخيرا وظف السير الشعبية مثل: "**عنترة، وأبو زيد الهلالي وذياب**"، وذلك لكشف زيف الدعاية الصهيونية، وتعرية الوجه الحقيقي لها، فكانت قصائده منصهرة من الدم الفلسطيني المسفوك ظلما.

يعدّ أسلوب السرد والقص في الحكاية الشعبية بصيغه المتعددة جزءا مهما من بنيتها، حيث نجد صيغة "**كان يا مكان**" متجلية إبداعيا في نسيج قصيدة "**مقتل عواد الإمارة من كفركنّا**"، التي تجسّد شخصية "**عواد الإمارة**" الشهيد المقتول برصاص الاحتلال الصهيوني، ويمثل في القصيدة معادلا موضوعيا للإنسان الفلسطيني الباحث عن قوته وقوت عياله من خلال عمله في الأرض "**البيدار**" لكنه يقتل في أثناء عودته من فلاحة الأرض، يقول:

كَانَ كَالصَّخْرِ قَوِيًّا
إِنْ هَوَتْ قَبْضَتُهُ تَصْرَعُ ثَوْرًا
كَانَ أُمِّيًا، وَلَكِن...
يَحْفَظُ الْأَمْثَالَ، والشّعر الْجَمِيلَ
كَانَ يَا مَا كَانَ كَان
كَانَ مَا كَان
رَصَاصَات ثَلَاث
جِئْنَهُ يُصَفِّرْنَ
مِنْ صَوْتِ الْبَيَادِر؟؟[1]

يحيل المشهد الدرامي للحكاية إلى اِنفتاح الوعي الشّعري على أزمان متعددة، من خلال توظيف الشّاعر لصيغة "كان" و"كان يا ما كان" ليعبر بتكرارها المكثف عن الواقع الفلسطيني في زمن قريب "كان كالصخر– كان أمّيا" كما يعبّر عن عمق الذاكرة الشعبية من خلال قوله

[1] توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، بيروت، 1970، ص 247_ 248.

"كان يا ما كان" وهذا في الوقت نفسه يوحي بنذير شؤم، يتمثل في حدوث القتل، وذلك بإطلاق رصاصات ثلاث على "عواد الإمارة، وبذلك تغطي الدلالتان الأولى والثانية الأبعاد الزمانية الواقعية على مّر التاريخ الفلسطيني، وتغطي الدلالة الثانية الأبعاد المكانية، مما يؤدي إلى سمو الشّاعر بالصيغة الحكائية من دلالتها على جريمة فردية إلى جريمة في حق شعب بأكمله.

كما وظّف الشّاعر الحكاية الخرافية الزاخرة بشخصيات العالم الآخر غير المرئي كالجن، وعالم السحر والشعوذة، وخاتم سليمان... الخ. وظفها في قصائد عدّة.[1] وهي "**صورة معقدة مركّبة، ترجع إلى أقدم العصور الإنسانية، وما تزال نشطة كذلك في عصرنا، مستمدة منه دواعي حياتها**".[2] ذلك لاعتمادها على شخصية "البطل" وأفعاله الخارقة أكثر من اعتمادها على الحدث نفسه، إذ هي في رأي **أحمد كمال زكي**، تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصية مع إمتلائها بالأمور التي لا تقع في عالمنا.[3] إنّ جاذبية العالم السحري والحيواني غير المرئي في الحكايات الخرافية في جوانب من جوانبها، تعبّر عن الواقع، وتوجه نقدا للمجتمع وعاداته وتقاليده، وتقف ضد التسلّط والظلم والتنكيل بالإنسان... الخ.

فقد وظّف في قصيدته "**رمضان كريم**" التي تزخر بتعدّد الأصوات والشخصيات المفارقة الواقع الحالمة بشهوة تغيير العالم لتحقيق طموحاتها بمصباح علاء الدّين، أو خاتم شبيك لبيك، ليخرج الجني العملاق الذي يستجيب – حسب الإِعتقاد– لتحقيق هذه الأمنيات، حيث يقول:

وَعَلَى حِدَّة يَجْلِسُ بَعْضُ السّمَار

يَتَمَنُّونَ ويَبْنُونَ

قُصُورًا... فِي الرِّيحِ

---

[1] ينظر: على سبيل المثال قصيدة "مانيلاس غليزوس" و"غغارين".

[2] فردريش ديرلان: الحكاية الخرافية، ترجمة د نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، ط، 1973، ص 69.

[3] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، ص63.

ويَقُولُ فَتى:

آه .. لَوْ عِنْدِي مِصْبَاحُ عَلَاء الدِّين

لَفَرَكْتُهُ حَتَّى يَأْتِيَ الْعِمْلَاقُ

قُدَّامِي يَرْتَعِشُ الْمِسْكِينُ

طَلَبِي مُتَوَاضِعٌ: أَلْفَ جُنَيْه صَفْرَاء

مَهْر لِـ "سُعَاد" سَاحِرَتِي السَّمْرَاء

وَيَقُولُ خَيَالِي آخَر:

"آه لَوْ أَمْلِكُ خَاتَم شُبِّيك لُبِّيك"

يَأْتِي حِينَ أَشَاءَ الْعِفْرِيتُ

(سَعْدُكَ يَا سَيِّد بَيْنَ يَدَيْك)

لَقَلَبْت الدُّنْيَا .. أَوْقَدَت جَحِيم

وَقَذَفْتَ إِلَيْهِ بِكُلِّ لَئِيم

وَجَعَلْتَ الْخُبْزَ بِدُونِ نُقُود

وَرَفَعْتَ لِكُلِّ فَقِيرٍ قَصْرًا

وَزَرَعْتَ الْحُرِّيَةَ فِي كُلِّ تُرَاب

والْوَرْدَ عَلَى كُلِّ الْأَبْوَاب[1]

تنتهي الأبيات في إطارها الكلي على فعل السرد الذي تبحر فيه الأصوات والشخصيات إلى عالم غير مرئي وغير واقعي، يزخر بشخوص أسطورية استقرت في الوجدان الشعبي باعتبارها قوة غامضة قادرة على تحقيق الأمنيات، وأنها ذوات قدرة على فضح القبح الإنساني والتشوه الطبقي الذي يكتنف العالم، حيث الفقر، وفقدان الوطن والحرية.

[1] توفيق زياد – ديوانه – ص 339 – 342.

لكنَّ هذه الوسيلة السحرية التراثية، ليست ذات قيمة في نظر الشّاعر الواقعي الثوري لأنّ، فعل التخلص من الفقر، وتحقيق الحرية لا يرتبطان في رؤيتة الشّعرية بفعل سحري خيالي مجلوب من الخارج، بل يرتبطان بفعل إنساني يحقق على أرض الواقع طموح الإنسان ورغبته في صنع حياة أفضل.

إنَّ وعي الشّاعر بالواقع يجعله يبتعد عن الحل المعتمد على الفعل السحري، ويجنح إلى الفعل الجماعي الداخلي للتخلص مما يرسف فيه الإنسان من ظلم ومعاناة، بهذا يتسم الحل بالواقعية والقدرة والإرادة، ويبتعد عن الحلول المجلوبة من خارج الذات الإنسانية، أو من عالم السحر والجن، كما يأتي البعد الواقعي في سياق القصيدة تصريحا لا تلميحا، وذلك في قوله:

تَكْفِي أَحْلَامُ

هَذَا الشَّعْب الزَّاحِفِ بِالْأَعْلَامِ

هُوَ خَاتَمُ شُبِّيك لُبِّيك

هُوَ مِصْبَاحُ عَلَاء الدِّين[1]

وقد وظف **توفيق زياد** في قصيدته "**سمر في السجن**" حشدا من السير الشعبية وهي "**لون من القصص الطويل الذي يتراوح بين النّثر والشّعر، ويدور حول البطولة والفروسية**".[2] حيث تستطيع الأمة تحقيق ذاتها من خلال البطل ويستطيع البطل تأكيد حضوره في الجماعة بانتصاره على القوى المعادية، فقد تجلب في هذه القصيدة شخصيات من خلال آلية الاسم المباشر، والكنية، مثل: "**عنترة وجساس وأبو زيد الهلالي ودياب**" مازجا بينها في ضفيرة واحدة لكشف عن حضورها التاريخي، إذ يقول:

[1] المصدر السابق، ص 342.

[2] غالي شكري، أدب المقاومة – دار الأفاق – بيروت– ط1، 1979، ص 9.

أَتَذَكَّر .. إِنِّي أَتَذَكَّرْ

لَمَّا كُنَّا فِي أَحْشَاءِ الظُّلْمَةِ نَسْمَرُ

وَرَبَابَةُ "إِبْرَاهِيم" تعمر

تَحْكِي عَنْ "عَبْس"... عَنْ "عَنْتَر"

عَنْ عَبْلَة... عَنْ سَالِفِهَا الْأَسْمَر

عَنْ "جَسَّاس"

و"أَبُو زَيْد"

و"دِيَاب"

وَعَنِ التَّغْرِيبَةِ ... والْأَحْبَابِ الْغِيَاب

وَعَنِ الْعُشَّاقِ ... وَعَنِ الْحُبِّ الْأَخْضَر[1]

لا شك أن الشّاعر يدرك من خلال هذا الحشد لشخصيات السير الشعبية العربيّة، أنّنا اليوم في حاجة ماسة إلى تذكرها واستحضارها، إذ من واجبنا تذكر شخصيات غاية في البساطة يعرفها الناس جميعا،[2] ولاسيما في أوقات الضعف والانهزام باعتبارها تعويضا نفسيا، وشحذا للهمم، وأبطالا نفتخر بهم ونحيي حضورهم فينا ونحيا بهم، لأنّهم يمثلون نتاجا طبيعيا للمجتمع الذي عاشوا فيه، تتطلع إليهم الجماعة لتحقيق أمالها وانتشالها من حياة القهر والظلم، لأننا في هذا العصر نفتش مع الشّاعر عن "**بطل يعوض نقصنا ويحقق أمانينا...**"،[3] وهذا ما يثيره المشهد الدرامي للسير الشعبية في بعدها المعاصر، فتصبح القصيدة تبعا لذلك إعادة إنتاج للتراث.

[1] توفيق زياد، ديوان ص 116- 117.

[2] ينظر: مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية – النادي الأدبي الثقافي – جدة، 1989، ص 429.

[3] علي زيعور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية – دار الطليعة بيروت – ط1، 1982، ص 35.

2) الأغنية الشّعبيّة

تعتمد الأغنية الشعبية لحنا شعبيا قديما، وتمتاز باستخدام اللهجة العامية والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينهم، سيان في ذلك عرف مؤلفها وزمانها، أولم يعرفا،[1] وقد قسمت الأغاني الشعبية في هذا البحث حسب موضوعاتها، ومناسباتها الشعبية المتعددة، كما هي عليه في الحياة اليومية التي يمارسها الشعب، حتى لا نبتعد كثيرا عن الروح الشعبية التي أنشأت هذه الأغنيات، وتغنت بها في مناسبات اجتماعية وإنسانية محددة، فكانت أغاني الحب والأفراح مثل (الجمال وبالهنا يا أم الهنا)، وأغاني الوطن والحرب مثل (الحنين الوطني، والدفاع عنه والشهادة والصمود والتحدي) وتتسم الأغاني الشعبية العربيّة والفلسطينية منها بقصرالجمل والجاذبية اللحنية والإيقاعية التي تثير العاطفة المقترنة بثراء جمالي، وهي بهذا الاعتبار ذات مزاج (ميلودرامي) على حد تعبير الكزندر كراب، يرفرف عليها جو من قسوة الحياة ومرارتها إن لم يكن مأساتها.[2]

وقد أدرك **توفيق زياد** بحسه الشعبي، أهمية توظيفها في البنية الشّعرية للتعبير عن الأحلام والطموحات، التي تعتمل في الروح الشعبية، للكشف عن الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، فكانت قصائده انعكاسا فنيا يكشف عن وعيه بالتراث الغنائي وموضوعاته الوطنية في أبعادها الحياتية المتعددة.

لكن علينا ألا نتجاوز عن الآلات الموسيقية المصاحبة للأغاني الشعبية التي أكثر **توفيق زياد** من توظيفها في قصائده الشّعرية، حيث جعل "**ربابة إبراهيم**" في قصيدته "**سمر في السجن**" تحكي أمجاد العروبة وشجاعتها وعنفوانها، ورفضها للضيم من خلال استحضار شخصيات تراثية شعبية مثل: "**عنترة بن شداد**" وغيرهما بعد دمجها في السياق الشّعري، لتسهم في تشكيله الجمالي. ويدور السياق الشّعري للقصيدة في فضاء شعبي، يؤدي إلى تذكر الذات

---

[1] ينظر علي الخليلي، أغاني العمل والعمال في فلسطين، منشورات صلاح الدين، القدس، 1979، ص 15 – 16.

[2] ينظر ألكزاندر أكراب، علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي – مصر – 1967، ص 257.

الشّاعرة وهي في سجنها "**سجن الدامون**" لأحداث واقعية وحياتية عربية وشعبية مشرقة، وبذلك تطرح القصيدة في بعدها الزمني "أتذكر" زمنا غير متعاقب، إنه عودة إلى الوراء واستحضار لزمن ماض انه تكسير للزّمن وتحويل له عن طبيعته المسترسلة المتعاقبة، بحيث لم يعد مجرد إيقاع خارجي يخضع له الإنسان، بل إنه يخضعه لإرادته بفعل إنساني يستحضره حيث يشاء،[1] فيبدع الشّاعر زمنه الخاص المستند إلى الشجاعة العربيّة، وبذلك تشكل "الربابة" التي تحكي هذه الأمجاد الإطار الكلي الذي يكتنف القصيدة ويحتويها ويحضر الكون الشّعري بحضورها، يقول الشّاعر:

أَتَذَكَّرُ ... أَنِّي أَتَذَكَّرُ/لَمَّا كُنَّا فِي أَحْشَاءِ الظُّلْمَةِ نَسْمَرُ

وَرَبَابَةُ (إِبْرَاهِيم) تَعْمُرُ/تَحْكِي ... عَنْ (عَبْس) ... عَنْ (عَنْتَر)

عَنْ عَبْلَةَ ... عَنْ سَالِفِهَا الْأَسْمَرِ

عَنْ (جَسَّاس) ...

وَ(أَبُو زَيْد)

و(دِيَاب)

وَعَنْ التَّغْرِيبَةِ ... والْأَحْبَابِ الْغِيَاب[2]

كما وظف **توقيف زياد** أغاني الحب والأفراح، للتعبير عن رحابة التجربة الشّعرية وشمولها، ولكي يقدم "**شهادة على الإعتزاز بالموروث المشترك ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد مقدسة، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير**".[3] مما جعل القصيدة كشفا عن خبايا الذات وأزمتها النفسية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، يقول في قصيدة "**يا جمّال**"، وهي أغنية منتشرة في منطقة الجليل:

---

[1] ينظر: ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 188.

[2] توفيق زياد، ديوانه، ص 116 -117.

[3] ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2، 1992، ص 118.

قُلْتُ: يَا جَمَّال خُذْنِي
قَالَ: لَا، حَمْلِي ثَقِيلْ
قُلْتُ: يَاجَمَّال أَمْشِي
قَالَ: لَا دَرْبِي طَوِيل
قُلْتُ: أَمْشِي أَلْفَ عَام
خَلْفَ عَيْنَيْكِ أُسَافِر
قَالَ: يَا طَيْرَ الْحَمَامِ
حَنْظَلٌ عَيْشُ الْمُهَاجِرِ
عَذَّبَ الْجَمَّالُ قَلْبِي
عِنْدَمَا اِخْتَارَ الرَّحِيلَ
كُلَّ مَا خَلَّفَ دَمْعَا
فَوْقَ خَدِّي يَسِيلُ[1]

تستند أبيات الأغنية في إنتاج دلالاتها إلى استخدام الشّاعر أسلوب الحواريين شخصين مما يؤدي إلى توتر درامي، يخلق عالما يموج بالحركة والتنوع وبذلك يتجاوز الشّاعر الغنائية الذاتية المعبّر عنها بضمير المتكلم إلى التّعبير بضمائر أخرى تمثّل الحوار ورؤاها للعالم، وفي هذه الحالة "**يستفيد الشّعر من قصّة التفصيلات المثيرة الحية**"،[2] إذ يطلب الطرف الأول من **الجمّال الحبيب** أن يرحل معه، فيأتي رد **الجمّال** مشوبا بالحزن والأسى "**حنظل عيش المسافر**" فما أجدره ألا يساعد غيره على الرحيل عن وطنه، وبذلك تتحول الأغنية من دلالاتها على الحب والأفراح، إلى دلالة تشكل بؤرة الحضور في المكان الوطن والتشبث به.

كما تتحول الأغنية الشعبية "**بالهنا يا أم الهنا يا هنية**" في قصيدة "**سرحان والمأسورة**" من أغنية تغنى في (الطوفة)، أي عند زفة العريس والطواف به في شوارع القرية أو المدينة، تتحول إلى أغنية (رثاء). للشهيد المناضل "**سرحان العلي**" الذي يفجّر مأسورة البترول في

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 365، 366.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 301.

"**تل الحارثية**" في أثناء ثورة 1906م الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية، تلك المأسورة التي تحمل الخير الدافق من أرض العرب لبلاد أجنبية، يقول الشّاعر في مقطع من مقاطع القصيدة وهو بعنوان "**أمّه ترثيه**":

شَيَّعُوا لِبَنِي عُمُومَتِهِ ...يَجِيئُوا بِالطُّبُولِ وَبِالزُّمُورِ
خَبَّرُوهُمْ أَنَّهُ قَدْ عَادَ مِن غَزَوَاتِهِ صَقْر الصُّقُورِ
وَزَّعُوا الْحَلْوَى وَأَكْيَاسَ الْمَلْبَسِ لِلْكَبِيرِ وَلِلصَّغِيرِ
بِالْهَنَا كُلَّ الْهَنَا يَا هَنِيَّه
وَانْكَوَتْ عَيْنِي يَا صَبِيَّة
شَيَّعُوا لِبَنِي عُمُومَتِهِ... .يَجِيئُوا مِثْلَ أَسْرَاب النُّسُور
خَبَّرُوهُم أَنَّهُ لَمَّا أَتَانِي عَيْنُهُ حُمْرٌ وَشَرٌّ مُسْتَطِير
"نَاوِلِينِي قِرْشَنَا الْأَبْيَضَ يَا أُمَّاه فَالْأَمْرُ خَطِير"
بَعَثَ إِسْوَرَةَ الزَّفَافِ وَبَعَثَ خَاتَمِي الْأَخِير
بِالْهَنَا كُلَّ الْهَنَا يَا هَنِيَّه
لَا تْخَلِّهْ بِمْلَا بُنْدُقِيَّة[1]

تشكل الأغنية في سياق الأبيات خاتمة لفعل الرضا والفرح الحزين – أن صح هذا التّعبير– لرثاء الأم التي تدعو أهل الشهيد وأبناء عمومته إلى حضور طوفة الزواج طوفة القبر، بعد أن عاد الشهيد من غزواته ليجهزوا له الطبول والمزامير كفن الموت، ويطوفوا به فرحا في شوارع القرية، ولعل هذا التحول الدلالي للأغنية ينبئ عن مفارقة من المفارقات الكثيرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، حيث الأصل التراثي للأغنية كالآتي:

بِالْهَنَا يَا أُمَّ الْهَنَا يَا بَوَادِي
وَالتُّوتُ عَيْنِي عَنْ بَيْض الرَّقَابِي
وَالتُّوتُ عَيْنِي عَنِ الْعَرِيس الْأَوَّلِ[1]

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 393، 394.

[1] يوسف حداد، المجتمع والتراث في فلسطين، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت 1988، ص 97.

كما تغنى **توفيق زياد** بأغاني الوطن والحرب، محرضا ضد الحكام العرب، فقد هاجم في قصيدة "**من شعب غير عادٍ**" الملوك العرب بعد أحداث سبتمبر 1970، يوجه فيها الخطاب إلى شخصيات فلسطينية مناضلة في سجون الاحتلال، منها **عوض النابلسي وسلمى قشقاش، ومسعود شيبان** وغيرهم، وهذا أحد مقاطعها يخاطب فيها **عوض النابلسي** ويستدعيه في مستهل الشريحة المخصصة له، مستخدما أسلوب النداء،[1] يقول:

يَا عَوَض النَّابُلْسِي

فِي هَذِهِ اللَّحَظَاتِ أَنْتَ تَمُوت

خَلْفَ الْمِتْرَاس

إِنِّي حَتَّى أُبْصِرُ رُوحَكَ

كَيْ تَسِيلَ

مَعَ آخِرِ مَقْطَعٍ

مِنْ تِلْكَ الْأُغْنِيَةِ

اَلْمَكْتُوبَةِ بِالْفَحْمِ عَلَى

جُدْرَانِ السِّجْنِ بِعَكَّا

فِي لَيْلَةِ إِعْدَام

ظَنِيَت إِلَيْنَا مُلُوكٌ

تَمْشِي وَرَاهَا رِجَالٌ

تَخْشَى الْمُلُوك

إِنْ كَانُوا هِيكَ أَنْذَالٌ

إِحْنَا الَّلي نَحْمِي الْوَطَن

وَنُضَمِّد جِرَاحُوا[1]

[1] ينظر: شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص 133.

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 530، 532.

تشكل القصيدة الأغنية صرخة مدوية، تعبر عن عمق الجراح الفلسطينية، وتنخرط في الواقع بإبعاده المأساوية، فتتوحد على المستوى الشّعري الذات الشّاعرة بموضوعها، كما يتوحد المناضل "**عوض النابلسي**" بالأرض التي يحميها ويدافع عنها، ويبذل دمه رخيصا من أجلها، ولهذا يوجه الشّاعر مديحه للشهيد "**عوض النابلسي**" الذي سفك دمه ظلما، إذ ليس في فلسطين ما يستأهل المديح غير الدم في رأي الشّاعر النابلسي،[1] وبذلك استطاع الشّاعر أن يقول الواقع – واقع المناضلين والحكام– ويسجله في أغنية شعبية ذات أبعاد إيحائية.

وفي قصيدته "**تهليلة الذين يرفضون أن يموتوا ويرفضون أن يستسلموا**" يعبّر **توفيق زياد** من خلال مقاطع القصيدة التي تبدأ بقوله: "**يا حادي العيس**" يعبر عن الصمود والتحدي الفلسطيني رغم الموت الذي يمارس عليه، يقول في المقطع الثاني:

يَا حَادِي الْعِيس، دُبْ الصَّوْبَ فِي الشَّطَّيْن

وَقُلْ لِأَهْلِي بُكَائِي أَطْفَأَ الْعَيْنَيْن

خَنَاجِرَ الظُّلْمِ، فِي قَلْبِي وَفِي عُنُقِي

فَخُذْ بِكَفِّي وَبِعَيْنِي وَاشْتَرَي لِي عَيْن[2]

ويقول في المقطع الثالث:

يَا حَادِي الْعيس دُبْ الصَّوْبَ فِي الشَّطَّيْنِ

تَكْسِرُ السَّيْفَ فِي كَفِّي أنَا نِصْفَيْن

لَكِنّنِي فَوْقَ صُلْبَانِي أُقَاتِلُهُمْ

فَخُذْ فُؤَادِي وَرُوحِي وَأَعْطِنِي سَيْفَيْن[1]

---

[1] ينظر: شاكر النابلسي: مجنون التراب، ص 134.

[2] توفيق زياد، ديوانه، ص 502.

[1] المصدر نفسه، ص 502.

ويقول في المقطع السابع موجها الخطاب إلى "**اربد**" إحدى المدن الأردنية:

يا حَادِي الْعيس سَلِّمْ لِي عَلَى إِرْبَدْ

رَشَّاشَهَا مَا زَالَ فِي مِتْرَاسِهَا يَرْعَد

وَاحْمِلْ لَهَا، ضُمَّة مِنْ وَرْد دِيرَتِنَا

وَقُلْ لَهَا لَيْسَ فِينَا غَيْر أَنْ نَصْمُدَ[1]

يشكّل التكرار ياحادي العيس في مستهل كل مقطوعة شعرية انفتاحا على الشّعر العربي القديم في إطار الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، وهو بهذا المعنى ينشئ علاقة مشابهة معادلها الموضوعي هو الفلسطيني الذي أبعد من عمان إلى بيروت، كما يشكل التكرار البعد النفسي للذات الشّاعرة في انفتاحها على الآخر من خلال صيغة "**النداء**" المقترنة به والمكررة في كل مقاطع القصيدة، ويصبح لازمة موسيقية كما هي الحال في الأغاني الشعبية عامة، ليضعنا أمام محورين دلاليين متغايرين: الأول محور القتل والظلم والصلب، والثاني محور الصمود ورفض الموت والاستمرار الوجودي والإنساني الفاعل الذي يشتري لنفسه "العين"و"السيف" حتى تستمر المقاومة.[2]

3) العادات والتقاليد

أقبل توفيق زياد على توظيف العادات والتقاليد، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من البنية الطبيعية السلوكية، التي يمارسها الشعب الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة وهو يمارسها بعفوية مطلقة يوميا مثل: الضيافة، والمجاملات، والأفراح، والبيت وما تتعلق بها من التحية والسلام، ونثر الملح، وليلة الصمدة، والزعتر، والقهوة والتعاويذ السحرية وغيرها.

تتجاوز إشارات الضيافة والمجاملات في قصائد توفيق زياد دلالاتها الموروثة للتعبير عن ثوابت الشخصية الفلسطينية، ويستكنه من خلال أبعاد الواقع الراهن، ومظاهره الحياتية واليومية

[1] المصدر السابق، ص 503.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر– ص 289.

المعيشة في إطار إنساني عام، إذ تتحول تحية الصباح في قصيدة "**عن الرجال والبنادق**" إلى "**تحية السلاح**"، وهي ذات أبعاد بطولية، وإنسانية، يقول:

يَا غَابَةً مِنَ الرِّجَالِ الشَّعْثُ وَالْبَنَادِقُ
يَا أُفُقًا يَمُوجُ بِالنَّشِيدِ وَالْبَيَارِق
تَحِيَّةَ السِّلَاحِ!!
لِلدَم، لِلتُّرَاب، لِلْجِرَاح
لِلَّهَب الَّذِي أَتَاكَ بِالسَّلَام
يَا خَنَادِق
اَلْيَوْمَ يَا جَزَائِر
تَنْطَفِئُ الْحَرَائِق
وَتَمْلَأُ الْأَفْرَاحُ بِالدُّمُوعِ الْأَعْيُنُ الْغِضَاب
اَلْأَعْيُنُ الْمُحْمَرَّةُ الَّتِي تَسَلَّحَت
بِأَلْف حُرِّيَةٍ وَأَلْفَ نَاب[1]

يشيد الشّاعر في الأبيات بثورة الجزائر، التي كانت تزلزل الأرض تحت أقدام الغزاة، كما كانت النكبة الفلسطينية سنة 1948 حديثة عهد بكل ما فيها من معاناة ومأساة إنسانية، لذلك يرى الشّاعر في هذه الرسالة الشّعرية التحريضية الموجهة للثوار في الجزائر، رسالة مزدوجة للشعب الفلسطيني أيضا، ويتضح هذا من خلال استخدام الشّاعر أسلوب "النداء" المنفتح على الخارج، حيث يجعل منه بؤرة لغوية تقوم على التحريض المضيء لمساحات مكانية لا تقف عند حدود الجزائر، بل تتعداها إلى ما سواها من أماكن ترزح تحت نير الاحتلال، للتعبير عن عمق الصراع الإنساني وفق مقومات تجلو صورة الثائر، البطل القابض على لهب الحرائق،

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 49.

والذي يقدم دمه قربانا على مذبح الوطن، لذلك فإن الفنان الحقيقي ممتزج بالدم الذي يسيل من الأمة والإنسانية لتحقيق أهدافها السامية.[1]

كما وظف في قصيدته "**إلى عمال موسكو**" بعض العادات والتقاليد مثل: التحية ونثر الملح في عيون الكارهين، خوفا على أحبائه عمال موسكو والشعب الروسي من الحسد، لأنه في سياق القصيدة يرسم خارطة لأشهر أماكن الإنتاج في روسيا، حيث الصلب من "سيبيريا"، والقمح من "أوكرانيا" والسفن من "ليبنجراد"، كما يذكر"لينين" والشعب الروسي بفخر واعتزاز، مُشِيدًا بدوره في بناء السد العالي، الذي روى شعب مصر وطيورها، وأسكن آلهة الخصب على شواطئ الأنهار العربيّة في بردى والنيل، كما أنه– الشعب الروسي– يدافع عن الشعب العراقي ضد الفساد والظلم، فاستحق لذلك التحية والاحترام من أرض العروبة،[2] يقول:

مَعَكُمْ أَنَا
يَا إِخْوَتِي الْعُمَّال أَنَا مَعَكُم
لِدَهْرِ الدَّاهِرِين
مَعَكُمْ.. ..مَعَ الْخَرَاب الَّذِي نَقَلَ الرِّعَاعَ
إِلَى قِبَابَ الْكَرْمَلِين
وَمَعَ اللِّوَاء الْأَحْمَر الْعَالِي. ..لِوَائُكَ يَا لِينِين
لَوْلَاكِ يَا مُوسْكُو الْحَبِيبَة مَا بَلَّلَتْ مِنْقَارَهَا فِي النِّيل
مَقْبَرَة طروبة
وَلَجَفَّ بُرْدَى السَّبِيل، وَصُوحِبَت
فِي الشَطِّ، آلِهَةُ الْخُصُوبَة
وَلَدَقَّ عُنُقَ الشَّعْبِ فِي بَغْدَادَ
شِرْذِمَةٌ غَرِيبَةٌ
شُكْرًا لِعَيْنَيْكِ اللَّتَيْن تُشْمِسَان النَّصْر

[1] ينظر محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1987 ص 215.
[2] المرجع نفسه، ص 243، 244.

فِي أَرْضِ الْعُرُوبَةِ
شُكْرًا وَأَلْفَ تَحِيَّة
يَا حَبَّةَ الْقَلْبِ الْحَبِيبَة
يَا إِخْوَتِي أَحْفَادُ لِينِين الْعَظِيم
اَلْغَارِزِين لِوَائُكُمْ عِنْدَ السَّمَاءِ السَّابِعَة
اَلضَّارِبِينَ سُرَادِقًا فَوْقَ النُّجُومِ
هَذِي يَدُ العُمَّالِ لِلْعُمَّالِ
ملحا فِي عُيُونِ الْكَارِهِين[1]

تتبني الأبيات على ثلاثة محاور أساسية: يتمثل المحور الأول في توظيف العادات والتقاليد، والثاني في اختيار الدوال الشّعرية وخاصة الدال "إخوتي"، والثالث في استخدام اللازمة اللغوية "أنا معكم"، فالمحور الأول تنبثق منه الرؤية الشّعرية التي ترشح السياق الشّعري للانفتاح على أبعاد شعبية وتراثية وسلوكية، تتجلى فيها العلاقة العاطفية والإنسانية، التي تكنها الذات الشّاعرة لمن يمد يد العون والمساعدة للشعب العربي في كل زمان ومكان، ويتضافر المحور الأول والثاني في ضفيرة واحدة، ينتج منها علاقة تآخ في قوله "إخوتي" ولعل الشّاعر كان واعيا على المستوى الدلالي للفرق بين "الأخوة والإخوة"، فاختار محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الكلمة وكتابتها بهذا الشكل، ليوحي بدلالة آصرة الدم والنسب الدالة على الكثرة، وذلك بخلاف قوله "أخوة"، الدالة على القلة، أو "الإخوان" الدالة على الصداقة دون آصرة الدم أو النسب، إذ هي تستخدم لمشاركة غيره في صنعه معاملة، إنّ افتقار دلالة"أخوة، إخوان "**إلى الكثرة وآصرة الدم أو النسب جعلت من كلمة "إخوة" في جسد النص، بؤرة مركزية وإشعاعية توحي بعمق العلاقة التي تربط بين الذات الشّاعرة وشعبها العربي من جهة، والشعب الروسي من جهة أخرى**".[1]

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 13 – 18.

[1] ينظر: فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، جامعة الكويت، ط1، 1981، ص 137.

وإذا كانت العلاقة بين الطرفين في المحور الأول علاقة عاطفية، ثمّ تطورت في المحور الثاني إلى علاقة "إخوة"، فإنه يصبح من المنطقي أن تكون الذات الشّاعرة وشعبها مع الشعب الروسي في علاقة تكامل وتداخل، ولذلك تأتي الجملة المتكررة في كل مقطع من مقاطع القصيدة "**أنا معكم**"، لتشكل لازمة لغوية، تكشف عن ديمومة العلاقة الوجدانية والأخوية للعمل معا على سحق الطغاة الطامعين في إفشال مخطّطات الغزاة الزاحفين، فكان بناء السد العالي بمساعدتهم إعلاء لأواصر الصداقة والأخوة الساعية لاجتثاث جذور الظلم والاستبداد، والاستقلال بشتى أنواعه وأشكاله،[1] وإذا كان الزواج يدخل على قلوب أفراد الأسرة السعادة والبهجة، عندما يتزوج أحد أفرادها، فإن الأسرة الفلسطينية محرومة من ذلك الفرح البديهي، فمأساة الإنسان تمنعه من ممارسة حياته في أبسط أشكالها اليومية بسبب الشتات والنفي يقول الشّاعر في رسالة موجهة إلى أمه، في قصيدة "**رسالة عبر بوابة مندلبوم**" ويشير إلى عادة من عادات الزواج والأفراح، "ليلة الصمدة".

وَابْنُكَ مَا عَادَ كَمَا خَلَّفْتَهُ وَحْدَه

لَقَدْ تَزَوَّجْتَ بِبِنْت الْجَار مِنْ مُدَّه

تُعِينُنِي فِي عُمْرِي الْمَمْلُوءُ بِالشِدَّة

إِنَّ تَلْمِيحَهَا..قُلْتُ.. ذِي نَعْنَعَةِ الْبَلْدَةِ..

صَفْحًا...أَنَا لَمْ أَدَعْكُمْ فِي لَيْلَةِ الصمدة

لَمْ أَدَعْكُمْ...فَالدَّرْبُ يَا أُمِّي ... مُنْسَدَّه[1]

يجسد في القصيدة أبعاد الشخصية الفلسطينية وتشبثها بالوطن، كما يصنع عالما جديدا هو عالم الحقيقة التي يدرك فيها مسؤوليته الوطنية والإنسانية، حيث يقول:

[1] ينظر المرجع السابق، ص 139.

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 169-170.

بِأَسْنَانِي

سَأَحْمِي كُلَّ شِبْرٍ مِنْ ثَرَى وَطَنِي

بِأَسْنَانِي

وَلَنْ أَرْضَى بَدِيلاً عَنْهُ

لَوْ عُلِّقْتُ

مِنْ شِرْيَان شِرْيَانِي

أَنَا بَاقٍ

أَسِيرُ مَحَبَّتِي... سِيَاجُ دَارِي...

لِلنَّدَى... لِلزِّنْبَقِ الْحَانِي...

أَنَا بَاقٍ

وَلَنْ تَقْوَى عَلَى جَمِيعِ صُلْبَانِي

أَنَا بَاقٍ

سَأَحْمِي كُلَّ شِبْرٍ مِنْ ثَرَى وَطَنِي

بِأَسْنَانِي[1]

تعبر الذات الشّاعرة عبر مقاطع القصيدة تعبيرا نفسيا، يجعلها قادرة على مواجهة الأخطار، وهذا بدوره يجعل الإبداع الشّعري لدى الشّاعر "**كشفا جديدا يؤدي إلى المزيد من درايته بنفسه وبالعالم من حوله،وتبليغ هذا الكشف للشقراء، لابد أن يؤدي إلى نتيجة مماثلة**،[2] توقظ الحياة في نفس القارئ، تبث الأمل والصمود في كيانه حتى تتحقق آماله وطموحاته المشروعة، أهم هذه الطموحات، كما تشير القصيدة إلى حماية الأرض والوطن مها كانت فداحة التضحية التي تقدم من أجل ذلك، مما يجعل الشّاعر ممتلكا للزمن المستقبل،

[1] المصدر السابق، ص 129 -131.

[2] اليزاث درو، الشعر، كيف نفهمه ونتدوقه، ترجمة محمد الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، 1961، ص 31.

وهو بذلك "**شاعر لا يهزم، لأنّ المستقبلين لا يهزمون، والشّعراء الثوريون هم شعراء عالمون بخبايا أسرار مجتمعاتهم**"،[1] وبناء على هذا لن تستطيع قوى الشر والاغتصاب أن تعيد الزمن الغابر من جديد، لأن الإنسان المعاصر يرفض أن يكون مسيحا مصلوبا، لقد تمرد الإنسان المعاصر على فعل الصلب وفاعله اللذين يسعيان لانتهاك حرمة الإنسان وحريته.

4) المثل الشّعبي

يشكل المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللآخرين وللعالم من حوله، وهو وجه مشرق من وجوه التراث الوطني، المعبِّر عن شخصية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها،وقد عرفه "**الكزندر كراب**" بقوله: "**يعبر المثل في شكله الأساسي عن حقيقة مألوفة، صيغت في أسلوب مختصر سهل، حتى يتداوله جمهور واسع من الناس**".[2]

وعرّفه فوزي العنتيل بأنه: "**قول تعليمي مأثور يمتاز بجودة السبك والإيجاز**"،[3] وهذا يعني أن المثل الشعبي يعبر عن تجربة إنسانية، ويحمل في ثناياه فائدة تعليمية، وأخلاقية.

وقد وظّف توفيق زياد الأمثال الشعبية لإدراكه بأهميتها الثقافية،و الحضارية والتربوية والأخلاقية والوطنية، فجاءت قصائده مشتملة على أغلب محاورها الإنسانية، التي تعبر عن الأوساط الشعبية وروحها الوقادة، فكانت أمثال القيم الأخلاقية، والوطن والتحدي والمطالبة بالحقوق... الخ.

تعكس الأمثال الشعبية ملامح العلاقات الاجتماعية للمجتمع الذي تخرج من رحمه، لهذا تزخر بنظام أخلاقي يغطي مساحات واسعة من قيم العدل والكرم والصدق والصبر... الخ، كما أنها تذم الكذب، والنفاق، واللامبالاة والكسل... الخ، وتحاول تثبيت هذه المفاهيم في أذهان

---

[1] شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص 86.

[2] الكزاندر كراب، علم الفلكلور، ص 235.

[3] فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، دار النهضة العربية للنشر، مصر، 1977، ص311.

الناس في صيغة لغوية مكثفة وصور معبرة، وموسيقى مؤثرة، تجعلها عذبة في السمع، ويسهل حفظها، وتناقلها بين أفراد المجتمع، لتكون لهم هاديا إلى النمط السلوكي الإنساني الفاعل في الحياة.

فقد سار توفيق زيادة في قصائده الشّعرية على هدى من هذه الصفات الأخلاقية ووظفها لإنتاج دلالات جديدة، أكسبتها موضوعية إنسانية عامة، من ذلك توظيفه في قصيدة "**على جذع زيتونة**" للمثل الشعبي المعروف "**يعمل من الحبة قبة**"،[1] ويثري من خلاله النص الشّعري بتجاوزه للدلالة الموروثة في أبعادها المرتبطة بالوهم والخوف وتضخيم الأمور، إلى دلالة جديدة تسجل فيها الذاكرة الفلسطينية المآسي الصهيونية "على جذع زيتونة" في ساحة الدار، كما جاء في قوله:

لِكَيْ أَذْكُرَ/سَأَبْقَى قَائِمًا أَحْفِرُ
جَمِيعَ فُصُولِ مَأْسَاتِي /وَكُلَّ مَرَاحِلِ النَّكْبَه
مِنَ الْحَبَّه / إِلَى الْقُبَّة
عَلَى زَيْتُونَةٍ /فِي سَاحَةِ
الدَّارِ ...!![1]

تحرص الذات الشّاعرة على تسجيل المآسي من "الحبة" إلى "القبة" ليس بغرض التضخيم في الأمور نتيجة وهم أو ضعف، أو عقدة، أو إنهاك نفسي أو جسدي، بل تقوم بذلك لكي ترسم خارطة متكاملة للتاريخ الفلسطيني المعاصر حتى تكون سراجا منيرا للأجيال الحاضرة والقادمة، وهذا في حد ذاته يشكل رؤية ثورية تقوم فيها الذات الشّاعرة باتخاذ موقف مضاد من العدو الذي اغتصب الأرض، وتستشرف من خلاله المستقبل، وتملكه، وتحرص على الثورة وتدعو

[1] جمانة طه، موسوعة الأمثال الشعبية العربية، الدار الوطنية، السعودية، ط1، 1999، ص 604.
[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 292.

إليها بشتى الوسائل والأساليب باعتبارها نهج حياة، يتوسل بها الإنسان لتجاوز عدمية الحياة إلى بهائها الأخلاقي.

أمّا أمثال الوطن والتحدي فتشتمل على موضوعات متنوعة، كالصمود وديمومة التمرد، والثورة، والحنين للوطن.... الخ، وظّفها الشّاعر لتتساوي مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث والمعاصر.

ويتّضح هذا في "**ضيقوا الحلبة**"، حيث ينحرف بالمثل الشعبي من بعده اللّغوي العامي "**ما كل طير يتاكل لحمه**"،[1] إلى تغيير كلماته وتفصيحه، ويعبر من خلاله عن تجربة الإنسان الفلسطيني، الذي يتحدى بدمه ولحمه وحشية الاحتلال في صورة أمريكا، عندما يقول:

قُلْ لِأَمْرِيكَا: غُرَابُ الرقّ
يَا بُوْزَةَ حِقدْ
لَحْمُنَا مُرٌّ عَلَى الْأَنْيَابِ
مِنْ زُرْقٍ وَصُفْرٍ
إنِّهُ الشَّرْقُ، تَلَظَّت
أَرْضُهُ، مَوْقِدُ جَمْرٍ
لَنْ تُلاَقِي الْيَوْمَ فِيهِ
مَوْطِئًا فِي أَيِّ شِبْرٍ[1]

كما وظّف في قصيدة من وراء القضبان المثل الشعبي "**ما ضاع حقّ وراءه مطالب**"،[2] للدلالة على الصمود وديمومة الثورة والتمسك بالوطن، حيث يقول:

[1] جمانة طه، موسوعة الأمثال، ص 207.
[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 273.
[2] جمانة طه، موسوعة الأمثال، ص 365.

إِنْ يَحْسِبُونا.. إِنَّهُمْ
لَنْ يَحْسِبُوا نَارَ الْكِفَاحِ
لَنْ يَحْبُوا عَزْمَ الشَّبَابِ الْحُرِّ
يَعْصِفُ كَالرِّيَاحِ
لَنْ يَحْبِسُوا حُبًّا لِشَعْبٍ
ضَارِبٍ فِي كُلِّ نَاحٍ
شَعْبٌ يَقْبَلَهُ الطُّغَاة عَلَى
فِرَاشٍ مِنْ جِرَاحٍ
ثُمَّ يَقُولُ: مَا ضَاعَ حَقٌّ ... خَلْفَهُ عَيْنَاك
يَا شَعْبَ الْأَضَاحِي[1]

يشكّل المثل الشعبي نسقا منزرعا في نسيج النص الشّعري يتساوق مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث وذلك الشعب الصامد الصابر، القابض على جمرة الوطن، الممتزج دمه بتراب الأرض، إن حبس الفلسطيني في زنزانة الاحتلال لن يحبس النضال والمقاومة، ولن يحبس الحب المتغلغل في النفوس والعقول، لأنّ الحب أقوى من سجن السجان وطغيان الطغاة، وهو –الحب– قوة استشرافية دافعة نحو مستقبل أفضل يحقق فيه الإنسان الفلسطيني حلمه في بناء وجوده وهويته الوطنية ويوجه الشّاعر تحيته للمتعاطفين والمساندين للقضية الفلسطينية وذلك في قصيدته "**المناشير المحترقة**" التي يوظف فيها المثل الشعبي "**يحفر قبره بأيديه**"[1] الدال على سوء التصرف، لكن الشّاعر يوظفه في سياق دلالي آخر، حيث يجعل من يسكت على الذل سواء أكان موجها له، أم موجها لغيره من الناس بمنزلة إنسان جبان، فاقد للكرامة الإنسانية في حكاية يحفر قبره بيده، وبهذا يعلي الشّاعر من قيمة الإنسان عندما يقول:

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 108 –111.
[1] جمانة طه، موسوعة الأمثال، ص 249.

أَنَا أَعْرِفُ التَّارِيخَ.../شت خضم أَعْصَرَهُ الْخَوَالِي
أَنَا عَامِلٌ... فِي طَبَقَتِي/سِرٌّ أَعَزُّ مِنَ الْمُحَال:
عَبْدٌ أَنَا إِنْ كُنْتُ أَصْمُتُ /"لَوْ أَصَابَ الذُّلُّ غَيْرِي"
وَإِذا رَضَيْتُ بِحَفْرِ قَبْرِك
كُنْتُ كَحَفَّارِ قَبْرِي[1]

تشكّل عبر الأنا الشّعرية في سياق الأبيات، ذاكرة الإنسان، وذاكرة الطبقات الشعبية في نضالاتها نحو التحرر ومناصرة الحقوق الإنسانية، ومن هنا كان طرح "**جان كوهين**" لسؤاله الشّعري المهم "**من هو أنا؟**" ويجيب "**إنه في آن واحد شاعر جوهري وصورة عن الشّاعر مصاغة شعريا، يريد أن يتقدم بها إلى القارئ، وهو أيضا القارئ نفسه عندما يلج إلى القصيدة، نحو المكان المعدّ له، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحي إليه بها، هكذا نرى أن الضمير "أنا" لم يعد مجرد باث للرسالة، إن الضمير يحيل على دلالة جديدة ليست مسجلة**"،[2] وقد تجسدت هذه القيم الإنسانية، التي يبثها الشّاعر للمتلقي في التعاطف الإنساني مع فئة العمال التي تصنع التاريخ الإنساني في الزمن الحاضر، لأن تخلي الذات الشّاعرة على الطبقة الكادحة سيكون كمن "**يحفر قبره بيده**".

ثانياً: استدعاء محمد الفيتوري للتراث الشعبي

إن العودة إلى تراث الأمة واستلهام رموزها وكنوزها وذخائرها، كانت عودة حتمية لبث الحياة في جسد قد أصابه الهزال، وروح تملكها الانكسار و"**إن شعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أنّ انبتات الشّعر عن تراثه إنما هو حكم على ذلك الشّعر بالذبول ثم الموت**".[1]

---

[1] توفيق زياد، ديوانه، ص 39 – 40.

[2] ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية– ترجمة محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 151.

[1] زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، 1978، ص 58.

لم يكن الشّاعر السوداني **الفيتوري** منبتا عن التراث، على العكس من ذلك فهو يرى نفسه "**أحد الورثة الشرعيين القلائل لذلك التراث**"،[1] ويضيف "**وأقول ذلك بكل تواضع قد تربيت في حضن الشّعر العربي القديم جدا، يعني فترة الصعاليك فترة الجاهلية التي تلتها، ثم عصور الشّعر التالية، هناك شعراء أثيرون لدي، جلست طويلا في حضر تهم والتقيت بهم، وأنا خاشع أشير إلى الشّاعر العظيم أبي الطيب المتبني، أرفض كل ما قاله النقاد حوله إنّه كان شاعرا مداحا**".[2]

إنّ مهمة الشّاعر هي استحضار الماضي وإعادة تشكيله وصياغته، ليكون حاضرا بديلا في محاولة لتحريك الدماء التي تخثرت، واعتادت الرتابة والترديد، وإن رفض القديم لمجرد أنّه قديم فكرة عقيمة، القديم قد يكون في كثير من الأحوال أحسن حالا من الحاضر المتخثر، في هذا يقول **الفيتوري** "**لا أرفض القديم لمجرد أنه قديم، فهو تراث، وكل تراث مزيج من السلبيات والإيجابيات وموقفي... هو نفض الغبار عن الجوهر الإيجابي فيه واستبعاد كل ما هو سلبي ومضاد لحركة الواقع**".[1]

وصلة الشّاعر بتراثه تبادلية، إذ إنّ انفصال الشّاعر عن تراثه يجعله في حلقة منعزلة تنأى به عن التواصل مع الماضي، وينبغي هنا التنويه إلى أن الموقف من التراث يأتي على ضربين، هما: الموقف الفكري، والموقف الشّعري، وأنّ التراث نوعان: التراث الشّعري بخاصة، والتراث الحضاري بعامة.[2]

والتراث على أهميته القصوى لا يعني الانغلاق والتغلغل والانكفاء، بل علينا استلهام التراث ليكون دافعا للأمام، وليس عاملا على التقوقع والجمود، فمن العسير على الشّاعر أن

---

[1] صالح نجيب، محمد الفيتوري والمرايا الدائرة، ط 1 الدار العربية للموسوعات، ص 186.

[2] المرجع نفسه، ص، 186.

[1] صالح نجيب، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، ص 207 –208.

[2] ينظر: عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر دار الشروق، عمان الأردن، 1978، ص 144.

يتجرد كليا من التراث، لأن الشّاعر العظيم، هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا إليه شيئا جديدا.[1]

وتجاوز التراث هنا ليس بمعنى عدم الالتفات إليه أو تغييبه أو عدم الاكتراث به، بل الانصهار به، واستيعابه، ثم تكون الانطلاقة بعد ذلك، وهذا ما أراده **أدونيس** حين قال: "**ينبغي التمييز في التراث بين مستويين: الغور والسطح، والسطح هنا يمثل الأفكار، المواقف، الأشكال، أما الغور فيمثل التّفجر، التّغير، الثّورة، لذلك ليست مسألة الغور أن تتجاوزه، بل أن تنصهر فيه**".[2]

ومن الرموز التراثية التي تركت بصمات واضحة كانت نقوشا بارزة في البناء الفني لإبداعات الأدباء: التراث الشعبي، باعتباره رمزا مهما للحركة الإبداعية، ويلعب العامة دورا مهما في صياغة التراث الشعبي، وفي تداوله واحتضانه، ومن جهة أخرى، فإنّ التراث الشعبي يضم الإنتاج الفكري للصفوة العربيّة المتمثل في شتى دروب المعرفة من آداب وعلوم ولغة وفنون ...الخ،[1] لذلك فإنّه مصدر سخي يمد الشّعراء بالرموز والصور والأخيلة، فخرجت قصائدهم غنية بقيمتها الفنية والموضوعية.

وسنحاول أن نتبيّن الرموز الشعبية الواردة عند الشّاعر من خلال ما أفاد من المصادر الشعبية التالية:

1) عنترة العبسي

تأخذ شخصية **عنترة العبسي**، مكانة مرموقة في ذاكرة الأجيال العربيّة، وهي في تجاوزها الزمني، وحلولها النفسي، تخترق الحاضر، عبر نوافذ عدة كرمز من وجهات نظر متعددة: التاريخية، والأسطورية، والشعبية...

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 144.

[2] زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، ص 250-251.

[1] ينظر: حريز (سيد حامد)، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الأولى، العدد الثالث، يوليو 1986.

وتتعلّق قصّته "**في سبيل رد شرف العشيرة**"، في أذهان الناشئة، فقد دعاه أبوه وكان يعامله معاملة الرقيق، فرد عليه العبد لا يحسن الكر إنما يحسن الحلب والصرّ، فقال له أبوه: كرّ وأنت حرّ.[1]

وشخصية عنترة، تملك القدرة على إثارة المشاعر استنادا إلى هذا الميراث الغني وتتجدّد شخصيته في أدهان الأجيال العربيّة كلما ادلهمت الخطوب، ودعت الحاجة لفارس مخلص، يعيد شرف الأمة المسلوب، وكرامتها المهدورة، وعزها المفقود، فهو العبد الذي تمتلئ نفسه عزة، والأسود الذي تشع أخلاقه بيانا، ويمتثل عنترة انتصارات الماضي قبالة الحاضر المتواري والخاوي.

نَحْنُ الْعَرَب ..../عَنْتَرَة الْعَبْسِي فَوْقَ صَهْوَةِ الْفَرَس

يَصْرَحُ فِي الشَّمْسِ فَيَعْلُوا الْإِصْفِرَارَ وَجْهَهَا

وتَرْجُف الْجِبَالُ رَهْبَةً وتَجْمُدُ السُّحُب

لِأَنَّهُ ثَرْثَرَ أَو خَطَبَ/لِأَنَّهُ النَّارُ الَّتِي

تَفْرَحُ بِذَرَّاتِ الرَّمَادِ والْحَطَب[1]

وتبدو فاتحة النص السابق جمعا بين متناقضات عدة، "نحن العرب" فهي تشي بارتباطات كثيرة من سرور وأكدار، من أفراح وأحزان، ومن ماضٍ تليد، وحاضر مبتذل، فصورة العرب الماثلة الآن هي صورة العرب الواهنة والمبتذلة في حين تغور في الماضي مواقف عزّة وأنفة يمثلها عنترة وهو يعتلي صهوة جواده يحمل همّ الأمة، ويصون حدودها، وحضورها، لأنه يمتلك القوة الأسطورية.

فالشمس تخجل من ناظره إذا صرخ، والجبال ترجف رهبة، وهذه السمات تلتصق بالشمس والجبال، إنما هي سمات معنوية لتتبدى لنا حقيقة عنترة المأهول، فهو يمتلك القوة الأخلاقية

[1] الأصفهاني أبو فرج، الأغاني، م8، تحقيق عبد الستار أحمد خراج، دط، دار الثقافة، بيروت 1885، ص 237.

[1] محمد الفيتوري، الديوان م1، دط،، دار العودة، بيروت، 1979، ص 267.

إلى جانب القوة الجسدية كأن الشّاعر يشير من طرف خفي إلى تخلي الأمة عن أخلاقها، لذلك ووهنت، وفقدت مكانتها، ومن جانب آخر، نجد أن عنترة هو الجذوة المشتعلة التي تخلف الرماد المنتشل برجالات الحاضر المنطفئين، وكنها تخلف أيضا الحطب الذي يمتلك القدرة على الاشتعال إذا توفرت الظروف، والحطب بهذا الإيحاء هو بقية الأمل، والذي من المنتظر اشتعاله في ضمائر أبناء الأمة.

2) كليلة ودمنة

قدمها **نهيود بن سحوان**، ويعرف **بعلي بن الشاه الفارسي**، ذكر منها السبب الذي من أجله عمل **بيدبا** الفيلسوف الهندي "**رأس البراهمة**"[1] **لد بشليم** ملك الهند، في كتابه الذي سماه "**كليلة ودمنة**" وجعله على ألسنة البهائم والطير، صيانة لعرضه من العوام وضنا[2] بما ضمنه عن الطعام،[1] وتنزيها للحكمة وفنونها، ومحاسنها وعيوبها، ولعل الحالة السياسية المضطربة التي كانت تسود البلاد في زمن المنصور الطاغية الذي يشبه من حيث طغيانه **د بشليم**، كانت من الدوافع الكبرى **لابن المقفع** على ترجمته الكتاب وقد سمي "**كليلة ودمنة**" من باب تسمية (الكل بجزء) نسبته إلى ثعلبين شقيقين يقومان بدور كبير في أحد أبوابه، ويعد بحق أول كتاب عربي في الأخلاق لما فيه من نصائح، وتوجيه بطريقة المثل لمقول غالبا على ألسنة البهائم.[2]

وعن كليلة ودمنة يقول **علي عشري زايد**: "**كليلة ودمنة من أشهر ما خلفه لنا الموروث الشعبي من أعمال**"،[3] **والفيتوري** واحد من الشّعراء الذين أفادوا من هذا الموروث وخاصة من شخصيتي **بيدبا** الفيلسوف **وبشليم** الملك، وقد أفرد قصيدة طويلة اسماها "**سقوط د بشليم**" وهي لما يتضح موجهة من الشّاعر لرئيس الوزراء السوداني "**الصادق المهدي**" في تصريح له

---

[1] البراهمة = طبقة العلماء ورجال الدين.

[2] ضنا: بخلا.

[1] الطغام = اللئام.

[2] بيدبا (كليلة ودمنة)، ترجمة عبد الله بن المقفع، دط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 2001، ص 10.

[3] الشخصيات التراثية، ص 215.

لصحيفة الرأي السودانية، الجمعة 10 ديسمبر 2008 يورد **الفيتوري** الحوار الذي جرى بينه وبين **الصادق المهدي**، حيث يقول: "**قلت له: نذكر قصيدة سقوط د بشليم، قال لي: نعم قلت له: تعرف أنّك أنت د بشليم، فقال: نعم ولكن احتراما لك ولدورك التاريخي لابد أن نعطيك حرية الأدباء، وقال لي فعلا نحن كنا ديمقراطيين، وأنا كنت ديمقراطيا، فلو لم أكن ديمقراطيا، أرسلت إليك اثنين من الأنصار ليضربوك**".

الحوار السابق يزيل الأقنعة عن الوجوه ليبدو المشهد على النحو الآتي: **د. بشليم/ الصادق المهدي، وبيدبا الشّاعر**، وتبدو الصورة أكثر وضوحا إذ لما علمنا أن القصيدة مصدرة بقول مقتبس من كتاب **كليلة ودمنة**، حيث يندد **بيدبا الفيلسوف** بأفعال **د. بشليم الملك** التي تتسم بالاستبداد والطغيان: "**وإنك أيها الملك السعيد جده... الطالع كوكب سعده، قد ورثت أرضهم، وديارهم، وأموالهم، ومنزلهم التي كانت عدتهم، فأقمت فيها وفيما خولت من الملك ورثت من الأموال والجنود فلم تقم في ذلك بحق ما يجب عليك، بل طغيت وبغيت وعتوت، وعلوت على الرعية وأسأت السيرة، وعظمت منك البلية...**". [1]

وفي حين أن الحوار الذي أولى به الشّاعر لجريدة الرأي السودانية، يزيل اللثام عن الواقع الذي يعيشه الشعب السوداني من خلال اعتراف الشّاعر نفسه، فإنّ **علي عشري زايد** يرى أن الشّاعر أراد أن يندّد بما كان يسود في بعض الدول العربيّة قبل عام 1967 من طغيان واستبداد، كانت نتيجة مأساة 1967، وإنّ الشّاعر قد استعار صوت **بيدبا** ليعري من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز **د. بشليم** للقوة الغاشمة التي تستبد بمصير الأمة، وإلى ما تنتهي إليه الأمة من سقوط وانهيار.[2]

[1] بيدبا، كليلة ودمنة، ص 30-31.

[2] ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 215.

وحينما نستعرض القصيدة نلمح دون عناء أن **بيدبا الشّاعر** يمثّل صوت الحكمة والعقل. وبالتالي فهو صوت الحق الذي ينبغي أن ينصت له **د بشليم** الصادق: "**يَا د بشليم الْحَقُّ صَوْتُ الله (وكلمة الحق هي العبادة) فَلاَ تَضِق نَاربِإِذَا تَحَرَّكَتْ لَهَا الشِّفَاه**".[1]

ومنذ البداية يحمّل الشّاعر **بيدبا** رموزه زمام المبادرة للإفصاح عن الحالة المظلمة بسبب الطغيان والاستبداد، فالريح تحمل دلالة سلبية لأنها تدحرج الطبول،[2] والطبول تحمل الأمل بالحياة وتبشر به، أما القمر الذي ينير الدروب، فرؤاه الشاحبة،[3] والشحوب من مظاهر التعب، وشحوب القمر مرده غياب من يحكم بالحق، إذ إن القمر يحمل العدل الإلهي الذي يبسط في عتمة السودان.

ويبدو أن الحالة من الألم قد بلغت حد استغاثة الشّاعر بيدبا بالربيع،[1] مع أنّ دلالتها سلبية ولكنها استغاثة الباحث عن الأمل، ويبدو أن رحلة السودان هي رحلة نحو الموت فهي تمشي إلى أقدارها، وتموت همّاً قبل أن يأيتها الموت،[2] وهي في حالة إغماء دون أن تدري.[3]

بعد هذه الافتتاحيات الموحية بالهزيمة، يدق **الشّاعر بيدبا** الجرس منبها الصادق **د بشليم** بواقع الحال، وتدهور الأوضاع: "**وَقَالَ بِيدِبَا/ لِلُّصُوص اقْتَحَمُوا حَوَاجِز الْمِينَاء/ وَحَطَّمُوا سَارِيَةَ السَّفِينَةِ/ ... وَلَمْ يَزَلْ قُبْطَانُهَا يَضْرِبُ فِي أَزِقَّةِ الْمَدِينَةِ**".[4]

---

[1] الديوان، م1، ص 532.
[2] ينظر المصدر نفسه، ص 521.
[3] ينظر المصدر نفسه، ص 521.
[1] ينظر المصدر نفسه، ص 521.
[2] ينظر المصدر نفسه، ص 522.
[3] ينظر المصدر نفسه، ص 522.
[4] ينظر المصدر نفسه، ص 523.

وتبدو الإشارة واضحة للتعديدات التي يواجهها الشعب السوداني فقد حطمت منجزاته وسرقت كنوزه الثمينة،[1] وهي إشارة إلى خيرات أبناء السودان المنهوبة، والتآمر عليها وفي حالة من الاستسلام، وفي لحظة من فقدان القوة والإرادة، يعبر الشّاعر **بيدبا** بعمق المأساة قائلا:

لَا بأَس أَنْ نُخْطِئَ الرُّؤُوسَ بَعْضَ الْوَقْتِ

وَأَنْ نَلُوذَ سَاعَةً بِالصَّمْتِ[2]

وفي تعبير عن اللحظات العصيبة التي يمر بها السودان يستحضر الشّاعر صورا مؤلمة تؤرّق أبناء السودان، حيث النكران، والرفض الذي يلاقيه أبناء الوطن من ساستهم وقاداتهم فيودّ أن يعبّر عن ذلك من خلال استحضار مشاهد شبيهة "**سقوط أوراق الشجر نكران الأب لابنه**"،[1] وموقف **د بشليم** الصادق غير مجد إذ أنّه يكتفي بالقول: "**المرء دائما وما يختار**".[2]

وعند تعرية الواقع النفسي **لد بشليم** يتضح مدى الخوف الذي يُلفيه فرغم "**تاج الذهب وجبة حرير والقصب والحجاب والحراس بالآلاف**"،[3] إلا أنّ القلق يهيمن عليه وهذا يقودنا إلى استدلال مؤداه: أنّ السلطة تعاني حالة من الاضطراب، وانقلاب الأوضاع وعدم السيطرة، ويشير الشّاعر إلى التهديدات التي شبهها بالسيل،[4] والسيل يحمل دلالة سلبية، فهو يرتبط بالتدمير، والتخويف، وتتشعب صورة السيل وتتسع قاعدتها، لتمتد وتشمل المتسوّلين والأقزام، وأزعم أنّ المقصود بهم كومة المتآمرين على السلطة للنيل منها والتصرّف في شؤون العباد.

والْمُتَسَوِّلُونَ يَزْحَفُونَ والْأَقْزَام / يُعَرْبِدُونَ فِي حُطَامِ الْمَمْلَكَةِ[5]

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 523.

[2] المصدر نفسه، ص 524.

[1] المصدر نفسه، ص 524.

[2] المصدر نفسه، ص 525.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص 530.

[4] المصدر نفسه، ص 528.

[5] المصدر نفسه، ص 533.

ويبدو أن التآمر ينبت من الداخل، فهو خطر داخلي يتربص بمستقبل السودان، السم في كأسك والخنجر في العباءة.[1]

وتتوالى مشاهد السقوط أمام **بيدبا** الشّاعر، وتصبح الصورة سوداء قاتمة، وقد وصلت إلى حدود أصبح معها المهرجون، رموز الفئة المتجبرة، المتنفذة يقيمون الحكام الظلمة على الأبرياء، وفي ظل هذه الخنوع، فإنّ الشمس التي نعدها رمزا للحرية قد عانت المشيب من الجور الذي يلحق بالأبرياء الأحرار.[2]

ويبقى صوت الشّاعر **بيدبا** لينير العتمة التي تحيط بالصادق **د بشليم**، فيقسم السقوط أمام ناظره:

- سقوط المرء لأنه يرى ولا يرى.
- سقوط المرء لأنه يسير القهقرى.
- السقوط بالرضا وهو أشدها شرا.[1]

وتتوالى مع ذلك استعارات الشّاعر **بيدبا** للأقنعة التي ينطقها نيابة عن الشّاعر **بيدبا** والصادق **د بشليم**، وهو يختبر أقنعة البومة الشّاعر والطاووس الصادق.

وَقَالَتْ الْبُومَةُ لِلطَّاوُوس:

لَوْلَا صُورَتِي الْكَرِيهَةِ الدَّمِيمَة

مَا كَانَتْ تَمْشِي الْخِيلاَء مُعْجَبًا

بِرِيشِكِ الْجَمِيلِ[2]

[1] المصدر السابق، ص 534.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 536.

[1] المصدر نفسه، ص 538.

[2] المصدر نفسه، ص 552.

وفي تكثيف عميق ورصد دقيق لمشهد الواقع يعري **بيدبا** الشّاعر عصر الغضب الميت والضحك المقهور، أما الخيول رموز الأصالة فهي تعيش العمائم تمارس عليها أبشع أساليب القمع والنفي، وفي صورة مقابلة فإنّ الغربان وجوه الشؤم والنائحات الذميمات، فسكنها العمائم،[1] وفي ظل هذه الظروف المعيشية تبدو الفرصة متاحة أمام الديناصور رمز القوة والهيمنة والوحشية وتصل الحالة من المهانة لتأخذ الجرذان والأغربة رموز التطفل والوصولية، والانتهازية، فرصتها هي الأخرى لتتسيد،[2] وفي ظل هذا التحول ينقلب المألوف في حالة من الانصياع إذ تلد الرجال وتعاني المحيض، وتستمد القبب المذهبة طلاءها اللّماع من أعين الجياع.[1]

وينكشف الستار لتغدو المحاورة (خداع أشباح)، ولعلها حالة الظلمة المطبقة التي يعيشها أبناء السودان، وإذا كانت رموز الماضي هي الأمل المتبقي، فإنّ الحاضر يدوسها بأقدامه، فالحانة أغلقت أبوابها، والنديم مات، والقطة أسقطت أبناءها، فهي تلد أبناء صوتي رمز أبناء السودان، الذين خيبوا الآمال.

فقد سقط حلم السودان عندما فشلوا في استنهاضه وإنقاذه من كبوته، ولم يبق إلّا نباح الكلب، ينبح أشياء غامضة في النجوم لعله هو الآخر في حالة استدعاء لنجوم الزمن الماضي،[2] عندما ينهي الشّاعر المشهد، بذوي الشعور البيض، وهم يركضون فوق الصور، فيسقط الستار ويبصق الجمهور.[3]

---

[1] ينظر المصدر السابق، ص 558.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 560.

[1] ينظر المصدر نفسه، 560 – 561.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص562.

[3] ينظر المصدر نفسه، ص 563.

ويختم الشّاعر قصيدته المطولة باعتذار ساخر من رهط الحاشية، حيث يسقط حلم الشّاعر **بيدبا** الذي ظن أن الفجر قادم، ولكنه صرع عندما وجد أن الفجر موت، وأن الطريق قفر، وكأنّ الشّاعر يعيد ترتيب أطراف المعادلة على النحو الأتي: (د بشليم/الموت بيدبا القفر).

يَا مَوْلَايَ مَعْذِرَةً لِكُلِّ مَا تَحْجُبُهُ السَّتَائِرُ الْمُعَطَّرَةِ

وكُلُّ مَا يَحْمِلُ بَيْنَ رَاحَتِيهِ مُنْجَرَّة

مَعْذِرَة ... وأَلْفَ أَلْفَ مَعْذِرَة لِلنَّصْبِ الْأَنِيقِ فَوْقَ الْمَقْبَرَةِ

فَالْمَوْتُ كَانَ الْفَجْرُ والطَّرِيقُ كَانَ مُقْفِرَة[1]

3) ألف ليلة وليلة

تعدّ حكايات ألف ليلة وليلة من أغنى المصادر التراثية الشعبية بالشخصيات ذات الدلالات الثرية،[1] وفي استدعائهم لرموز "**ألف ليلة وليلة**" وفق الشّعراء العرب عند:

1- **العنوان** "**ألف ليلة وليلة**": فهو يفضي إلى الكثير من المعاني والإيحاءات، فكان يعبر تارة عن الشرق المتخلف، سياسيا، واجتماعيا، وتارة أخرى عن البعد الزمني الصرف.

2- **شهرزاد:** لم يزد البعض في نظرته إلى **شهرزاد** إلاّ تعبيرا عن كينونتها الأنثوية المحصنة في حين نظر البعض الآخر إليها تعبيرا عن الأمة العربيّة.

3- **شهريار:** عادة ما يقترن بشهرزاد وإضافة لذلك رمز للجبروت والهيمنة، والشك المفرط، وكثيرا ما نجد **شهرزاد**، قد تمردت على شهريار.

سنحاول أن ندرس تحقق هذه الدلالات عند **الفيتوري** من خلال قصيدته التي حملت "**اسم حوار قديم... عن ألف ليلة وليلة**" واستخدام العنوان بهذه التركيبة يوحي بتعدد الأصوات الواردة في القصيدة، ولكننا نفاجأ حينما نقرأ القصيدة خلاف ذلك إذ أن القصة تروى على لسان بطلها،

[1] المصدر السابق، ص 564.

[1] ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 191.

الذي يصارع الحراس والأسوار في سبيل الوصول إلى المحبوبة، بل ويقدم رأسه ثمنا لها، في حين أن نهاية القصة تضعنا أمام مشهد سقوط **شهريار** على سرير **شهرزاد**، ويبدوا أنّ الحوار الدائر هو بين **شهرزاد** التي تقوم باستدراج **شهريار** إلى سريرها من خلال هذه القصص الملحمية التي أكفأت غضب **شهريار** لينتهي به الأمر مطرّحا على سريرها.

لقد أفصحت خاتمة القصيدة عن أطراف المحاورة، فشهرزاد هي المحاور وشهريار هو المحاور، أما الحوار فيحمل في ثناياه، استرجاعات الأمة لأزمنة البطولات، وكيف تسترد كرامتها، حتى وإن كانت الأرواح هي الثمن.

وتبدوا الإشارة الأولى التي تحملها القصيدة الموجهة إلى الخليفة، الذي يقنع العامة بسياط عساكره، مستعيضا عنه برمز الرخ الإلهي، إذ أنّه يرمز إلى القوة والتجبر، وهو يفعل فعله في المدينة الحزينة، فيعقم الرجال، ويدخل كل رجل حذاءه العتيق، أو صندوقه الأجوف أو فروته المبقعة،[1] وهي تعابير ترمز إلى حالة القمع، والجذب التي يعيشها أهل المدينة، وأزعم أنّ المدينة المستدعاة هنا هي الأمة التي تهان ليلا نهارا، ولكن هذه الحالة المهزومة بحاجة لمن يوقظها، ويبث الحياة في ثناياها، ولهذا تبرز حالة أخرى مأمولة العودة، فينبري لها البطل الذي لا توقفه حدود، ولا تسقطه شهوته، فالحبيبة تسكن في دواخله، وهو في نضال أسطوري لأجلها، وما الحبيبة هذه إلا المدينة، الأمة التي يعبث فيها الرخ خرابا.

بَعْدَ قَلِيلٍ ... (يَا حَبِيبَتِي الَّتِي تَسْكُنُنِي)
أَنَا الَّذِي يَسْكُنُ فِي مَدَائِنِ الرَّحِيلِ فِي قَوَافِلِ الْهِجْرَةِ[2]
/ ...../
أَرْكُلُ بَابَ خَيْمَتِي
وَأَمْتَطِي
ظَهْرَ جوَادِي[3]

[1] ينظر بيدبا، الديوان، م2، ص 121.
[2] المصدر نفسه، ص 122.
[3] ينظر المصدر نفسه، ص 122.

وعلى الرّغم من أنّ الهزيمة تنصب أمام هذا الفارس،[1] إلاّ أنّه يجتاز الحراس، والأسوار والبيارق، وكالإله يشعل الحياة في الأشياء،[2] ولم يعد يأبه بالثمن فغايته هي الحبيبة بغض الطرف عن الثمن المدفوع:

أسي تُرِيدُون؟
خُذُ وه....[3]
خُذُوه إِنْ شِئْتُمْ[1]

ويبدو أنّ التواصل بين البطل ومحبو بته، هو تواصل روحي، وهذه النفحة هي نفحة صوفية، فهي حالة الحلول، بين البطل وحبيبته المدينة الأمة فتراه يقول:

وَحِينَمَا مَضَوْا.../ تَحَسَّسْتُكَ فِي قَلْبِي/فألقيتك مِثْلِي / تَضْحَكِينَ عَجَبًا مِنْ غَفْلَةِ الْحَقِيقَةِ[2]

وفي الذاكرة التراثية نعهد **شهريار** رمزا للهيمنة والبطش، نجده عند **الفيتوري** على خلاف هذه الصورة فيبدو موهون الجسد، خائر القوي، فما أن أنهت **شهرزاد** حديثها في محاولة منها لبث روح النخوة والعزيمة في نفسه حتى خرس قطّ، وتبدو الصورة التي يرسمها الشّاعر ذات ثلاثة أبعاد، الأول: صورة **شهرزاد** رمز الأمة التي تحاول أن تثبت الحياة في نفوس أبنائها، ولكنهم سُلبوا الإرادة، يسقطون حالما ينتهي الحوار، والثاني: صورة شهريار وقد أتى به الشّاعر ليعبر عن أبناء الأمة الذين فقدوا القدرة على النهوض لاسترجاع الماضي البعيد، والثالث: الصورة المشرقة لأبطال من الماضي يقدمون أرواحهم لمن يحبون، ويمتلكون الإرادة والعزيمة ولا يثنيهم عن تحقيق هدفهم إلا الموت يقول الشّاعر:

بَعْدَ قَلِيل...../ تَتَدَلَّى وَرْدَةُ الشَّمْسِ/عَلَى حَوَائِطِ النَّهَارِ/
وسَقَطَ الْمَجْنُونِ شَهْرَيَار فَوْقَ سَرِيرِ شَهْرَزَاد جَسَدًا/ ويَنْتَهِي الْحِوَار[3]

---

[1] ينظر المصدر السابق، ص 123.
[2] ينظر المصدر نفسه، ص 123.
[3] المصدر نفسه، ص 124.
[1] المصدر نفسه، ص 125.
[2] المصدر نفسه، ص 126.
[3] المصدر نفسه، ص 126.

ثالثاً: التجربة البياتية في استدعاء التراث الشعبي

1) الحكاية الشعبية

إنَّ المتأمل لشعر **البياتي**، والمتمعن لمضامينه الخفية وراء العديد من الأجناس الأدبية والشعبية، منها الحكاية الشعبية، ليكتشف مدى تأثر الشّاعر بالتراث الشعبي والعالمي الذي جعل منه قاعدة في توجيه انفعالاته، وأحاسيسه التي يكتنفها شعور الغربة، نزف من خلالها شعرا ثوريا وقوميا، مرتكزا على الارتداد إلى الماضي والاستنجاد به، فكانت حكاية "**ألف ليلة وليلة**" مصدرا مهما بالنسبة إليه، ذلك أنّها تعكس تراث بغداد وعددا من السيئات العربيّة،[1] بما أنها تحتوي على لمسات من كل بقاع العالم،[2] وقد كان لها الأثر الواضح في إطراء الخيال الأدبي في الشرق والغرب،[3] **والبياتي** شاعر عرف قيمة هذا المصدر الذي شده بقوة وأثّر فيه كل التأثير، فوقع اختياره على كمّ هائل من القصص التي حملت معانيه إلى المتلقي بطريقة جيدة.

أ) حكاية علاء الدين والمصباح السحري:

يقول الشّاعر:

وَجَدْتُ مِصْبَاحَ عَلَاء الدِّين/وَالْجَزَائِر والْمَرْجَان/قُلْتُ لِشِعْرِي: كُنْ فَلَبَّى عَبْدَهُ وكَانَ[4]

قصيدة الشّاعر هذه هي خليط من الأحلام والسحر وارتداد إلى زمن الحكايات العجيبة والفوارق: زمن **علاء الدين** مصباحه السحري الذي ساعده في الوصول إلى غاياته مهما كانت

---

[1] ينظر: حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ص 57.

[2] ينظر: عبد الحميد يونس، التراث الشعبي _ سلسلة كتابك _ دار المعارف، ص 32.

[3] ينظر: محسن حاتم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر: دار الرشيد _للعراق، 1982، ص 12.

[4] البياتي، ديوانه، ج1دار العودة، بيروت "قصيدتان إلى نادية"، ص 665.

مستحيلة، فيجري الشّاعر تحويلا طفيفا في الحكاية، ليحيل المارد أو العبد الذي يخرج من المصباح ويعوضه بوسيلة أخرى، أضحت هي الوحيدة في زمنه التي تحقق أماله وهو "الشّعر" إذ يقول "**قلت لشعري كن فلبي عبده وكان**"، فإذا كان **علاء الدين** قد أمر مارده الجني، الذي يخرج بلمسة منه أن يأتيه بالمرجان والياقوت، فإنّ الشّاعر يخرج من مصباحه شعرا يبني فيه أحلامه، ويصل به إلى كل مكان ويخترق به كل الأزمة وهو الذي يعبّر به عنى خلجات نفسه، أو مكوناته الخفية في الأعماق، وهو الذي خط به في زمن علاء الدين يحكي من خلاله قصة منفاه الحزينة، وقصة كل عربي مغترب يأمل في العودة، ثم يواصل القصيدة قائلا:

غَدًا بِمِصْبَاحِ عَلَاء الدِّين مِنْ جَزَائِر الْمَرْجَان

أَعُودُ يَا صَغِيرِي إِلَيْكَ بِالْأَزْهَارِ

مِنْ نِهَايَةِ الْبُسْتَان[1]

لقد رمت الأقدار بالشّاعر بعيدا عن وطنه الأصلي، فعاش منفيا ضائعا بين البلدان وباعدته الأيام عن أقربائه وأحبائه، فصدمته عذابات المنفى والغربة والوحدة، ومن هذه الإحساسات الأليمة ينبع أمل واستشراف بالغد فيقول: "غدا أعود حاملا الأزهار" في هذا المقطع يقين بالعودة وأمل أكيد في الرجوع إلى الوطن، لقد حملت القصيدة تجربة الشّاعر التي رسمها برؤاه ومعاناته وجسده حالة نفسية مرهفة ترنو إلى الحرية والسلام، وقد اختزل كل هذا بكلمات مكثفة الدلالات صاغها بأسلوب طريف وشيق، ولكنه في الوقت نفسه ينمّ عن حزن عامر وحرقة قاتلة، جرّاء الغربة والمنفى، وبدهاء بارع استطاع الشّاعر أن يجعل من قصة علاء الدين والمصباح السحري نموذجه الخاص الذي يعبّر به عن البعد والفراق والعودة واللقاء.

[1] مصباح علاء الدين، ص 665.

لقد رمى **البياتي** بفكره وخياله إلى الحكايات القديمة،[1] وقام الشّاعر برحلة إبحار في الماضي ليتزود من مخزونه ومن أسراره وحقائقه التي عبر من خلالها عن تجربته فكانت انعكاسا لرؤاه وهمومه الوجودية التي انبت في أعماله،[2] ومنها حكايات السندباد البحري.

ب) السندباد البحري في شعر عبد الوهاب البياتي:

في شعر **البياتي** توظيف مكثف لشخصية السندباد الذي تحوّل من مجرد حكاية شعبية إلى رمز دلالي يستغرق العديد من المعاني المرتبطة بالإنسان المعاصر شأنه شأن بقية الشخصيات التي احتوتها حكاية ألف ليلة وليلة ذلك أن "**الشخصيات الشعبية في ألف ليلة وليلة تمثل مخزونا تراثيا عريقا داخل وجدان البيئة الثقافية للمجتمع العربي مثل شهرزاد والسندباد البحري وعلاء الدين والأمير السعيد**".[1]

وشعر **البياتي** غني بها، تختلف مراميها من قصيدة إلى أخرى وقد يستخدم الشخصية الواحدة في قصائد عدة وأبعاد متنوعة منها السندباد إذ يقول في قصيدته "**إلى صديقي بنفلت**":

أَكُونُ السِّنْدِ بَاد أَحْمِلُ لِلأَطْفَالِ فِي الْأَعْيَادِ هَدِيَّةً مِنْ جُزُرِ الْهِنْدِ ومِنْ بَغْدَادَ[2]

يتحول **البياتي** إلى السندباد البحري المغامر والذي تضطره الظروف الإبحار بعيدا عن بغداد ليعود بسفينته محملا بالأزهار، والهدايا يوم العيد إلى أطفال العراق الذين حرموا من الفرحة، ومن السعادة، والذين تجرعوا آلام الحروب، وهنا تظهر حالة انفعال شديدة وإحساس بالحسرى ومن خلالها تبرز نزعة السخط على الواقع، ثمّ يسترجع الشّاعر حكاية السندباد هذا المغامر الذي يطوف الأماكن الغريبة ويجوب العالم متخطيا الأهوال والمخاطر كما يقول

[1] ينظر: علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة اليرموك منشورات عمادة اربدت، 1998 ص 73، 74.

[2] ينظر: فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشاة المعارف الاسكندرية، د ط، دت، ص424.

[1] مدحت الجيار: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 9.

[2] البياتي، ديوانه، من قصيدته، الى صديقي بنفلت، ص 264.

"**كامبيل**" يغامر البطل بالخروج من عالم الحياة اليومية المألوفة إلى منطقة دهشة غيبية هناك تجري ملاقاة قوى خرافية، ويعود البطل من هذه الرحلة الحافلة بالأسرار وبالعطايا يمنحها لإخوته البشر،[1] على هذا النحو يتخيل **البياتي** نفسه يجوب الآفاق ويخترق الأبعاد، أنّ رحلته تختلف عن رحلة السندباد ذلك أنّ البطل في الحكاية يخرج من بغداد بإرادته ويعود إليها في كل مرة محملا بالجواهر، والماس والمرجان بينما **البياتي** قد أرغم عن الخروج من أرضه فقد حتّم عليه أن يعيش بعيدا عن الوطن، فجاب دولا عديدة وعوالم متنوعة، وكان في كل رحلة له يتمنى أن يعود حاملا الهدايا لأطفال شعبه الذين حرموا لذة العيد.

ومن هنا تتراءى للعيان استجابة التراث للخيال الشّعري المبدع، والذي أخذنا إلى جو مفعم بالحركة والأمل، والحياة مشحونة بالعواطف النابعة من قلب تسلل إليه اليأس وروح ذوبتها الغربة فكانت حكاية السندباد، انجدابا بين الماضي والحاضر اكتسحت عمق النص الشّعري لتحوله إلى طاقة فنية هائلة، وعن هذه القدرة الخيالية يقول **اليوت** "**إنّ الشّاعر يقدم معادلا موضوعيا لانفعاله عن طريق الأحداث والصور المخيلة**".[1]

فمن خلال هذا الامتداد بين الشّاعر التراث تتكشف الحقائق بطريقة جمالية فريدة من نوعها تتسم بالليونة والواقعية، فمن خلال توظيفات **البياتي** يستطيع المتلقي أن يطلع على أبعاد نفسية وإنسانية حقيقة، وواقع مزر تقتل فيه أحلام الطفولة، وتكمم فيها الابتسامة والفرحة، **والبياتي** في قصيدته هذه يوحد بين تجربة الطفولة التي عاشها، وباقي أطفال العالم الذين ركنوا تحت وطأة الاختلال، وهما اللذان أشعلا في شعره ثورة عارمة، رصدت واقع الوطن العربي مستعينا في هذا التصوير بكل ما يريد من خلال معان تتوارى خلف حكاية السندباد التي حاول إفراغها في أسلوبه الخاص، فتحول السندباد من مجرد قصة إلى عنصر فعال غني بالتلميحات،

[1] ينظر: خليل كلفت، الأسطورة والحداثة، دارسة تطبيقية في نقد الأسطورة، بول د لكسون، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 37.

[1] محي الدين صبحي، النقد الأدبي في الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، الكويت 1968، ص 286.

والتضمينات الدلالية، وعن هذا قال **اليوت** "**أنّ العلاقة الناضجة بين الشّاعر والتراث هي تلك الطاقة التي تخزن الموروث الذي ظل معطلا ومغيبا لزمن بعيد**"،[1] كما أنّ المشاهد الرؤياوية أصبحت تتسع للحوارق، والحكايات والتحولات الغريبة في لحظة يتعانق فيها الماضي بالحاضر،[2] واستحضار **البياتي** للسندباد يظل متواصلا في كثير من قصائده الدرامية التي تفوح منها "**نزعة رومانسية تنمّ عن قدرات فائقة فبصناعة المشهد الشّعري الذي يعبّر في كل مرّة عن قضية متعلقة إمّا بالذات أو الوطن تنكشف من خلالها شخصية البياتي المتمردة التي تسعى إلى تحطيم الواقع، فشعره نموذج للتحول والتمرد**"،[1] والسندباد عند البياتي هو ذلك الفلسطيني الغريب في وطنه وهو اللاجئ الذي صدّت في وجهه كل الأبواب، إذ يقول:

كُنُوزِي فِي قُلُوبِ صِغَارِكُم السندباد بِزَيِّ شَحَّاذٍ حَزِينٍ
اَللَّاجِئُ الْعَرَبِي شَحَّاذٌ عَلَى أَبْوَابِكُم[2]

هذه الأبيات تبرهن على الموقف السلبي للأمة العربيّة لقضية فلسطين التي باتت وجعا جماعيا يحمل همه العام والخاص، **والبياتي** ممن حمل هذا الهم وراح يطرحه بكل جرأة في أشعاره التي تستنكر العدوان الإسرائيلي الذي انتهكت حرمة المقدس ودنّس مساجده وبيوته الأصيلة، وشرّد أهاليه، ورمى بهم إلى أقصى الحدود "**فلقد تلمس الشّعراء جراح فلسطين وعذاباتها، فترجموا هذه الصور في قصائد حارّة تتفجر بالبكاء والمناجاة**".[3]

وقد أحس الشّاعر **عبد الوهاب البياتي** بالفئة المنفية في أرضها، واستشعر ألم الفلسطيني اللاجئ، فكان كغيره من الأدباء والفنانين والشّعراء الذين استوقفتهم هذه الأوضاع المزرية التي

---

[1] ماتيس، ت س، اليوت، ترجمة إحسان عباس، بيروت، 1965، ص46.

[2] خالد سعيد، حركية الإبداع، دراسة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979 ص 27.

[1] سمير سرحان، محمد عناني، المختارات في شعر البياتي، مكتبة الأسرة، 2000، ص 8.

[2] البياتي، ديوانه، ص 615.

[3] عبد الله عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الافاق الجديدة، بيروت ط 1، ص 54.

يتخبط فيها الشعب الفلسطيني الذي يكافح بكل ما أوتي من قوة قاهرا الأطماع اليهودية المبيّتة التي تسعى للاستيطان وطرد الأسر والعائلات الفلسطينية.

وقد تتوضح الفكرة أكثر من خلال قصيدة **البياتي** الذي استنكر الوجود الصهيوني في فلسطين، مستعينا بخيال ينبض بالإبداع المتفجر من محنة وخوف والشعور بالحزن اتجاه من يتآمر على حرية فلسطين.

فقد كان **البياتي** شاعرا جريئا يستعرض الأحداث والقضايا الكبرى التي تتعلق بالمجتمع العربي ومن شعره ما كان يتسم بالنبرة الساخطة، والتهجم والتهكم على كل من ينتصر للعدو، فنراه في كل مرة يستعين في تركيب صورته الشّعرية بالسندباد الذي بدا مختلفا عن البطل الحكائي المعهود، والذي يغامر بمحض إرادته ففي هذه القصيدة السندباد هو اللاجئ الفلسطيني الذي أخرج عنوة من أرضه، ولكنه حتما سيعود كعاداته كما كان يحصل في القصص دوما لكن هذه المرة سيكون في زيّ شحاذ حزين، وهنا تبدأ الصورة بالانتعاش والتبدي، إنّه الإنسان الفلسطيني الذي يصارع الموت في كل ثانية ولحظة، يصوره الشّاعر بمشهد حزين، هذا السندباد قد خذله العرب الذين أعلنوا حيادهم للعدو وهذه المعاني تأتي من قوله:

اَللَّاجِئُ الْعَرَبِيُّ شَحَّاذٌ عَلَى أَبْوَابِكُمْ عَارٍ طَعِين[1]

والقصد من "أبوابكم" الحدود المحيطة بفلسطين منها الحدود المصرية التي يقف على أسوارها اللاجئ الفلسطيني، وهذا السندباد لم يعد بطلا مغامرا، فقد قهرته المؤامرات والنكبات حتى أضحى كما يقول الشّاعر:

اَلنَّمْلُ يَأْكُلُ لَحْمَهُ والطُّيُورُ جَارِحَةُ السِّنِين[2]

[1] البياتي، ديوانه، العرب اللاجئون، ص 616.

[2] المصدر نفسه، ص 616.

تظهر من عبارات الشّاعر مصير الفلسطيني الذي أصبح عرضة المرض والفقر والتشرد والعراء وقد رسم **البياتي** ذلك اللاجئ، وقد تحول إلى فريسة تنهال عليها الطيور الجارحة التي قصد بها العدو الصهيوني.

إنّ **البياتي** يستعرض الكثير من مثل هذه الحقائق المؤلمة التي يعيشها الشعب الفلسطيني فشعره قد تناول جوانب مهمة تخص القضية الفلسطينية،[1] من خلال القصيدة تتبدى روح الشّاعر الوطنية والقومية المنبعثة من نفس ساخطة نابذة للموقف العربي، وقد استطاع إيصال حقيقة الوضع في فلسطين، راصدا الأحداث والتطورات، وهذا يدل على أنّ القصيدة الفلسطينية لم تعد تخصّ أبناءها، بل امتدت إلى شعراء الوطن العربيبشتى أصقاعه، وراحوا يناضلون بلغة الضاد التي اخترقت كل المسامع حاملة معها رسالة الشعب الفلسطيني، وقد أكدّ شكري غالي هذا الأمر عندما قال: "**لم يقاتل شعراء فلسطين وحدهم بالكلمة، بل اتسع المجال لشعراء عرب من مختلف البقاع الذين تأثروا بالمأساة، فغنّوا بوجدانهم المرهف وتحسسهم البالغ معاناة الشعوب وقصص نضالهم من أجل الحرية والعدل**".[1]

والقصيدة التي بين أيدينا صرخة عالية تصدح أمام صمت العرب وتخاذلهم وتنكرهم للوضع الإنساني الذي يعيشه اللاجئ الفلسطيني، الذي يقع تحث مخالب الاحتلال الإسرائيلي، لقد اتكأ الشّاعر على المرجعية الحكائية السندبادية، التي حملت في طياتها حالة الفلسطيني الذي يلاقي الأهوال والآلام التي عاشها سنين من الزّمن خاصة سكان "يافا" الذين هاجروا من بيوتهم وصودرت أملاكهم وسلبت أراضِيهم وأهينوا في وطنهم "**فقد كان من خطط اليهود، إجلاء السكان الأصليين والدفع بهم إلى الحدود..**".[2] لقد وفّق **البياتي** مؤرخا من خلال الكلمة لهذا الحال متعجبا من موقف العرب الحيادي والمتواطئ بصمتهم الذي ساهم في سفك دماء الأبرياء وطردهم من وطنهم مستخدما عبارات السخط والغضب.

---

[1] ينظر: محمد مظلوم، اختيارات من شعر الباتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، ص9.

[1] شكري غالي، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط2، 1979، ص 123.

[2] صالح الأشتر، في شعر النكبة، مطبعة جامعة دمشق ط1، 1960، ص 36.

هكذا صوّر **البياتي** الواقع العربي، ورغم قسوة المشهد الذي يثير في النّفس المرارة والخيبة "**إلا أنها رؤيا واقعية تعبّر عن تمزّق العرب وتشتّتهم**"،[1] متوارية خلف الدلالات التي اقتنصها الشّاعر من التراث، ويتمثل ذلك في التشكيلات التي ألبسها للسندباد، الذي يظهر في قصائد أخرى بمعاني جديدة،وهذا هو سرّ الرموز التراثية التي تحمل داخل السياقات الشّعرية معاني متعدّدة وقد تكون متناقضة بحسب رؤية الشّاعر لها.

ج) حكاية الأميرة شهرزاد:

يختار الشّاعر حكاية الأميرة شهرزاد ليصوغ منها قصيدة فيها الكثير من الصور البديعية المستوحاة من رواسب حكاية الليالي التي علقت بذهنه، فشكّلها على طريقته الخاصة مستفيدا من المعاني المثبوتة فيها، والتي وظّفها "**لتخدم واقعا معاصرا يعانيه الشّاعر الذي ضاق ذرعا بالحياة إذ صوّرما فيها من عناء وضياع**"[1] من خلال قصيدته، الأمير السعيد إذ يقول:

وَأَدْرَكَ شَهْرَزَاد الصَّبَاح/وَسَكَتَ وَعَادَ إِلى نَفْس الْحُزْن وَالشُّعُور بِالضَّيَاع[2]

تنفتح القصيدة على الأزمة التي اتكأت عليها حكايات ألف ليلة وليلة "وأدرك شهرزاد الصباح" ليلج في المقطع الثاني والذي يدلي من خلاله الشّاعر، بحقيقة تلازمه هي حالة الضياع والتشتت وتستهدف القصيدة معنيين الحبّ والفراق الذي يأخذ أشكالا عدة، فهو عند البياتي وليد المنفى "**الذي يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات عدة للحلم والذاكرة**"،[3] وخيال الشّاعر ممتد بامتداد تجربته التي عرف فيها معنى الفرقة عن الأولاد والزوجة والأهل والأصدقاء، وهو في قصيدته الأمير السعيد يستدعى

---

[1] فوزي عيسى، تجليات شعرية كقراءة في الشعر العربي المعاصر، المعارف الإسكندرية، ص 238.

[1] ينظر محمد حامد شوكت ورجاء محمد عبيد، مقومات الشعر العربي الحديث كبحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، د ط، د ت ص 281.

[2] البياتي، ديوانه، الأمير السعيد، ص 294.

[3] اعتدال عثمان، إضاءات النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 2، ص 8.

الأمير شهريار الذي كان يأنس لقصص شهرزاد وهي تروي له حكاية السندباد البحار ومحبوبته، حيث يقول:

وَهِيَ تُغَنِّي أُغْنِيَات الْهَجْر وَاللِّقَاء

يَا فَارِسَ الضَّبَابِ إِنّي هُنَا وَحِيدَة، فِي الْبَابِ[1]

تجتمع في صناعة الحدث الشّعري في هذه القصيدة شخصية شهريار وشهرزاد والسندباد ومحبوبته هذه الشخصيات تتلاقى على مستوى العاطفة في صراع بين الحبّ والفراق والانتظار، وتخلق شعورا بالحزن والوحدة، فشهريار كان أسير حكايات شهرزاد التي كانت تفارقه كل صباح لتعود في الليلة التالية، لتسرد له حكاية السندباد ومحبوبته التي تنتظره مناجية نفسها قائلة في القصيدة "**إنّي هنا وحيدة في الباب**" ويواصل الشّاعر سرده للحكاية واصفا لحظات الأسى التي تنتاب المحبوبة، فيقول:

إِنْ لَمْ تَعُدْ إِلَي يَا فَرَاشَةً تَطِير

فِي لَيْلَةٍ مُقْمِرَةٍ، خَضْرَاء

وَلَا تَرَى وَجْهِي الَّذِي شَوَّهَهُ الْبُكَاءُ، وَقَلْبِي الْكَسِير[1]

يركّز **البياتي** في هذه القصيدة على المحبوبة التي ينتابها الخوف والقلق على مصير السندباد البحار، الذي طالت غربته فيتسبب ذلك في تسلل الكآبة والحزن على مصيره المجهول، فتحولت الفتاة من حسناء تدرب فيها الحياة والحيوية والأمل، إلى إنسانة تركت الأحزان أثرها على ملامحها وانتابها الأسى لفراق الحبيب "**وجهي الذي شوهه البكاء**" وقلب كسرته الأيام والليالي وهي جاثمة تنتظر عودة السندباد من سفره الطويل.

تتميز قصيدة الأمير السعيد بكثافة عالية وتركيز شديد، فجرت مشاهد رؤوية تنبعث من تجربة الشّاعر، وتحصل كمّا هائلا من الدلالات النفسية التي أطبقت على نفسيته وجعلته

[1] البياتي، ديوان الأمير السعيد، ص 294.

[1] المصدر نفسه، ص 29.

يتخبّط بين أمل ويأس وإحباط، انعكس في هذه القصيدة التي عبرت بطريقة دقيقة عن المعاناة التي يخلّفها الفراق، فيتخذ من حكاية السندباد نموذجا للتعبير عن هذه التجربة التي أثرت فيه بشكل واضح، والتي تروي حكاية كلّ شخص عرف معنى البعد والشوق والنفي والاغتراب، هذه التجارب التي كوّنت شخصية البياتي فجعلته شاعرا مرهف الحسّ، تقول سلمى خضراء الجيوسي "**ثمة أساس عاطفي في صور البياتي، إذ تشيع في أغلبها نوع من ضباب الأسى فكستها رهافة وأنفة تظهر انشغالا بهموم الحياة**".[1]

وقد حاول من خلال التراث الشعبي أن ينظم شعرا خالصا من حيث الانتماء إلى وطنه العراق مستعينا بقوّة الخيال، والموهبة الشّعرية في تكوين الرؤيا الشّعرية التي تتميز بها عن غيره من الشّعراء وكان للحكايات دور في كشف هذه الوظائف التي صنّفها **ROLAND BARTHES**،[2] والتي تحوّلت بفضل ليونتها من مادتها الأصلية إلى مادة يسهل تشكيلها بطريقة تمكنها من التكيف مع احتياجات متغيرة كالشّعر،[3] وهذا ما أكده الباحث **BEDIER** القائل: "**إنّ كل حكاية أو نموذج لحكاية يمكن أن يؤلف تأليفا جديدا**"،[4] وهو الأمر الذي وعاه الشّاعر العراقي البياتي إذ حول الحكايات التراثية البغدادية إلى أوعية يسكب فيها إحساساته وأوجاعه وآلام شعبه.

---

[1] الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة بيروت، ط1 2001 ص 808.

[2] غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمة لوجمان، بيروت 1997، ط1، ص 14.

[3] soriano ; mark ; les cones de perauit – paris – gallimard 1968 p 468.

[4] Bedier ; jozeph ; les fqubliaux ; paris ; bouilion ; 1895 ; p 36

المبحث الثّاني: التّراث الدّيني

التراث الديني مصدر غني من مصادر الإلهام الأدبي، استمدّ منه الأدباء موضوعاتهم ونماذجهم الأدبية، والأدب العالمي يحفل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي تدور حول الدين وقد كان الكتاب المقدس مصدرا للأدباء الأوربيين الذين استمدّوا منه شخصيات ونماذج أدبية، كما كان القرآن الكريم مصدرا من المصادر التي استمدّ منها الأدباء موضوعاتهم وشخصياتهم في بعض أعمالهم الأدبية . ويأتي على رأس هذا القرآن الكريم الذي يعد أهم ملهم للشعراء.

أوّلاً: القص القرآني

يعدّ هذا القرآن دستور الله الخالد للبشرية جمعاء قال تعالى: ﴿**مَا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ**﴾،[1] وهو صانع التراث ومصدره الأكبر، وصلتنا به ككتاب تشريع وحياة من جهة، وكتاب فن سام، وبلاغة معجزة من جهة أخرى، تجعله يفيض على ألسنة شعرائنا وأدبائنا حين يكتبون شعرا أو قصة، على تفاوت بينهم في طرق التمثيل والأداء .

ولعلّ غنى القرآن الكريم واحتوائه على كثير من القصص الدرامية والرموز الدالة صلاحيته لكل زمان ومكان، كانت ضمن الأسباب التي دفعت الشّعراء أن وجهوا وجوهم شطره، ليغرفوا من منهله الذي لن ينضب، فوجدوا ضالتهم في آياته المحكمات، ولا غرابة في ذلك، فقد وصف الرسول(ص)، إبّان نزول القرآن الكريم عليه بأنّه شاعر، قال تعالى في معرض رده على المشركين نافيا عن نبيّه الكريم هذه الصفة ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ**﴾.[2]

هذا وقد تعرّض بعض النقاد الدارسين أثناء دراستهم للتراث العربي لجوانب مختلفة من أثر القرآن الكريم في الشّعر العربي الحديث وقد استأثرت هذه القضية باهتمام الدارسين وحظيت

---

[1] سورة الأنعام: الآية 38.

[2] سورة الحاقة، آية 41.

بعنايتهم، ولعلّ أوّل من بسط الحديث حول هذه الظاهرة **شلتاغ عبّود شرّاد** في رسالته (أثر القرآن الكريم في الشّعر العربي الحديث) حيث ذكر أنّ قصّة **موسى عليه السلام** استأثرت بجانب كبير عند الشّعراء نظرا لورودها أكثر من ثلاثين مرة في القرآن الكريم وفي كل مرة يعرض القرآن الكريم جانبا من الصعاب التي واجهها هذا النبي الكريم، ليكشف الغطاء عن جانب من شخصيته إضافة إلى تعدد آياته ومعجزاته فتحولت شخصية موسى –ع س – عند الشّعراء إلى نموذج بشري يملك خصائص ثانية لا تغادره، كلما يرد ذكره.[1]

وفي قصّة **إبراهيم – عليه السلام –** حينما امتحن في **ولده إسماعيل**، قال **شرّاد**، إنّ الشّعراء استغلوا هذه القضية فحاولوا مقارنة تضحية الشعوب بأنفسها وأبنائها من أجل التحرر من المستعمر الظالم على الرّغم من نفاسة هذه التضحية، والجرح الذي تركه في الشعور.

أمّا **بوحجام** فيقول: "**إنّ الشّعراء يرون في شخصية موسى–عليه السلام– معينا، ويستلهمون منها تعبيراتهم ومشاعرهم**"،[2] أما يوسف أو صبيح، فوجد أنّ عصا موسى – ع س– لم تعد قادرة لوقف حبال السحرة وابتلاعها وكذلك فهي معطلة تجاه شق البحر فالحال لم يعد هو الحال حيث سيطر اليأس على أذهان الناس في هذا الظلام الحالك سواده الذي توارت في حياة هذه الأمة إثر هزيمة حزيران وما تلاها من نكسات ومصاعب.[3]

وهكذا رأينا كيف انحرفت دلالة القصة في الإعجاز والإبهار، والانتصار إلى الهزيمة وفقدان البريق، أمّا قصة **الصدّيق يوسف – عليه السلام –** عندما تآمر عليه إخوته وألقوه في غيابات الجبّ فقد رأى فيها بعض الشّعراء تجسيدا لمأساة فلسطين،[4] التي ضاعت وتركها

---

[1] ينظر شرّاد شلتاغ عبود أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1983، ص 237–238.

[2] ينظر: حجام، محمد ناصر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1987، ص 256.

[3] ينظر: أبو صبيح، يوسف، المضامين التراثية في الشعر الأردني، وزارة الثقافة، عمّان، ط 1، 1990، ص62.

[4] ينظر: أبو زيد، شوقي أحمد يعقوب، تواصل الشعر العربي الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه الجامعة الأردنية، 1995، ص 146– 147.

العرب تواجه مصيرها المجهول على أنهم تركوا شعاعا من نور يبعث الأمل متمثلا بحزن **يعقوب – عليه السلام** – على ولده مجسّدا استمرار الأمل بعودة الأرض السليبة إلى أصحابها، وقد ربط **شلتاغ** عبود بين البشير الذي جاء بقميص يوسف، وألقاه على وجه أبيه فارتد بصيرا وبين **الشيخ البشير الإبراهيمي** الذي زفّ إلى الشعب الجزائري بشرى استقلاله وتحرره من الاستعمار الفرنسي،[1] فكلا البشيرين جاء بخبر كان يقارب حصوله على أرض الواقع سراب الخيال، لكن ذلك حصل فعلا، إلا أنّه حصل بعدما قدمت التضحيات الجسام. **فيعقوب–عليه السلام**– ضحّى بأثمن حاسة يملكها الإنسان ألا وهي نعمة البصر، والجزائريون ضحّوا بما يزيد عن المليون شهيد حتى حصلوا على الاستقلال وهكذا فالقصة تعلمنا أنّ الصعب ممكن لكن مع الإصرار.

أمّا **أبوحجام**، فيناقش قصة السنين السبع القاحلة في شعر الشّعراء، هذه السنين التي مثلها كانت مجدبة وعصية النبات، كانت وبالا على الجزائريين حتى جاء الاستقلال وتنفس الشعب الصعداء[2]

لقد ظهر في قصة يوسف مواقف تنمّ على بقايا دينية، وذلك من خلال قول الشاهد أو العزيز: ﴿**يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ**﴾.[3] فقد ورد في الخطاب السابق الاستغفار، وذكر الذنب، والخطيئة، وهذه قيم متأثرة قطعا بقيم السماء وعلى لسان النسوة حين رأين يوسف، يقول رب العزة: ﴿**حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾،[4] فهنّ ينزهن الله عزّ وجلّ، ثم يشبهن هذا البشر بالملك، ويصفن الملك بأنه كريم، وهذا يقودنا إلى استنتاج أنّ هؤلاء القوم على معرفة بديانة التوحيد وعلى اتصال معها، وهذا ما ذهب

[1] ينظر: شلتاغ، أثر القرآن في الشعر العربي، ص 257.

[2] ينظر أبو حجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري، ص 280.

[3] سورة يوسف، آية 29.

[4] سورة يوسف، آية 31.

إليه سيد قطب – رحمه الله، حيث يقول: "**والقصة تشير إلى آثار باهتة للعقيدة الإسلامية التي عرف الرعاة شيئا عنها في أوّل القصة كما تشير إلى انتشار هذه العقيدة ووضوحها بعد عودة يوسف بها**".[1]

وفي موضع آخر من السورة القرآنية وعلى لسان النسوة أيضا، وقولهن أمام الملك: ﴿**قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ (51) ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ (52) وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ (53)**﴾.[2]

يتضح أن ديانة التوحيد كانت قد عرفت قبل تولي **يوسف** مقاليد الحكم في مصر فلابد أن تكون قد انتشرت بعد ذلك، واستقرت على نطاق واسع في أثناء توليه الحكم، ثم من بعد ذلك في عهد أسر الرعاة،[3] ومن اللافت للنظر، أنّ هذه القيم النظرية التي تردد في مواقع مختلفة من النص القرآني لا تلتصق بالجانب العملي السلوكي لقوم **يوسف**، فهم مشركون وسيؤا السلوك كما في فعلة امرأة العزيز والنسوة، فبعد أن قلن عنه أنّه ملك طفقن يراودنه على الفاحشة ومن هنا ورد على لسانه في الآية الكريمة: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ**﴾.[4]

ثم إنّهم (أي قوم **يوسف**) يسجنون المظلوم "**يوسف**" بعد أن تأكدوا من براءته، ثم بدا لهم بعد ما رأوا الآيات ليسجننه حتى حين، وبعد ذلك لنتأمّل تعريف **يوسف** للدين وللعبادة، وهو ما يجهله قومه في ذلك الوقت، فعلى لسانه يرد في الآية الكريمة:

---

[1] قطب (سيد)، في ظلال القرآن، ج 4، ط 11، 1985، ص 960.

[2] سورة يوسف، الآيات (51-52-53).

[3] قطب (سيد)، في ظلال القرآن، ص 1961.

[4] سورة يوسف، آية 33.

﴿**يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ (39) مَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَّا أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ (40)**﴾،[1] فالحاكمية هي لله الواحد القهّار، وما دون ذلك هو واقع مرفوض، فالصورة الحقيقية للدين والتدين هي الانصياع التام للواحد الأحد، وما هو موجود يغدو انقلابا عن ضوابط الدين القيم، فهو بقايا قيم سماوية، وهنت آثارها في النفوس، وسعت دورها في المجتمع، وصار السلوك العملي في واد والمعرفة النظرية في واد آخر.

وما أشبه حال قوم **يوسف** بحال أهل الجاهلية، فكانت كلمات التوحيد تسمع ولكنّها بقيت تبحث عن قلوب تصدع، وعقول تفقه، وآذان تصغي، حتى جاء العون الإلهي، الذي حمل معه النور إلى الدنيا، فكان انبلاج الفجر بمولد الهدى "**محمد صلى الله عليه وسلم**".

إذن هذا ما كان عليه الحال من الناحية الدينية كما تبرزه سورة "**يوسف**" فيما يأتي سنسْتظهر هذه الناحية من خلال النص الشّعري "**ثرثرة برجوازية**"، والقصيدة تصف فئة اجتماعية تعينها وتستهدفها بشكل لافت، وذلك من خلال إيراد ألفاظ تشير إلى ذلك مثل: القصر العالي، وهو صورة مستنسخة من تسمية "الباب العالي" وتشير التسمية إلى الحكم العثماني، حين كانت تخرج القرارات السياسية من هذا المكان، فالقصة بأكملها تدور في رواق "القصر العالي" يقول الشّاعر:

اَلآلِهَةُ الْغَرْقَى فِي الْعِطْرِ/تُقَهْقِهُ فِي الرَّدَهَاتِ
اَلْآلِهَةُ الْمُنْكَسِرَةُ الْقَسَمَاتِ/الْآلِهَةُ الْأَمْوَاتُ[2]

[1] سورة يوسف، الآيتان 39-40.

[2] محمد الفيتوري، الديوان، م 1، دط، دار العودة، بيروت، ص 271.

وكما نلاحظ من خلال الأسطر الشّعرية المختارة، أن الشّاعر يورد لفظة "الآلهة" وهو دون أدنى شك يشير إلى فئة متألهة، متجبّرة تتحكم في شؤون العباد وتتصرّف بمقدرات البلاد وتضيع خيراتها، ويبدو أنّ هناك انحرافا واضحا لمفهوم العبودية الحاكمية في ظلّ هذا الواقع، فالمعلوم أن مطلق العبودية هو الله، وأنّ الحاكمية هي لله الواحد القهّار، ولكنّه في ظلّ تغييب القيم السماوية، فقد سادت القيم الدنيوية وأصبحت السيادة لطبقة واحدة هي الطبقة العلية، وتورد الأسطر السابقة ملامح هذه الطبقة، فهم يغرقون في العطر ويقهقهون في الرّدهات وهي علامات التهتك والمجون، ومع ذلك فهي طبقة ميّتة، ويبدو أن الشّاعر يشير إلى فقدان تلك الطبقة لأخلاقها، وبالتالي فقدان ذاتها ووجودها.

لقد دارت قصة "**يوسف**" في أماكن عدّة وكان منها " قصر العزيز" وفيه حدثت قصة " المراودة" التي كشفت النقاب عن حال متهتك مستهتر ماجن وابتعاد عن القيم السماوية، كما شهد عليهم "**يوسف**" فهم مشركون وهاهو الفيتوري يرسم صورة مماثلة للطبقة الحاكمة،فهي طبقة ترتكب المحرّمات وتجهر بالمعصية وتبتعد عن المعنى الحقيقي للدين والتديّن، فالحكام غارقون في ملذاتهم والنسوة سكارى راقصات.

لقد ظهر الوضع الاجتماعي في أكثر من موقف، من النص القرآني، فنقرأ قوله تعالى: ﴿**وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ**﴾،[1] وقوله: ﴿**وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا**﴾.[2]

فقد رسمت هذه الإشارة على قصرها صورة معبرة لمستوى ونمط الحياة في مصر وقصور مصر، فهو مجتمع ماجن مستهتر،إلى حدّ المجاهرة والمعالنة بالمعصية بلا حياء، يقول **عبد العزيز كامل** في وصف الوضع الاجتماعي في مصر: "**ومن قصر العزيز نرى نموذجا من التحلل الاجتماعي، والانهيار الأخلاقي في قصور الطغاة وقتئذ**".[3]

---

[1] سورة يوسف، آية 23.

[2] سورة يوسف، آية 31.

[3] كامل عبد العزيز، مواقف إسلامية، د ط، دار المعارف، سلسلة اقرأ، 1970، ص 79.

أمّا **الفيتوري** فقد رصد صورة لمجتمع تطغى عليه المظاهر الزائفة والحياة المترفة وهي صورة قريبة إلى حدّ ما من الصورة التي رصدها القرآن للنسوة في "**قصر العزيز**".

فَالقُفَّازَاتِ حَرِيرٌ
وَالْفَرْوُ يَكَادُ يَطِيرُ
وَالْمَانْكِير
وَتَمُطُّ الدَّهْشَةُ أَوْجُهُنَّ الْمَصْبُوغَةِ
وَسَبِيلَ الْمَانْكِير[1]

وعلى الرّغم من هذه الأجواء الأرستقراطية المنعمة بمظاهر الحياة إلاّ أن هناك فئة اجتماعية مكبوحة الجماح تستلقي على قارعة الطريق، وتلتحف السماء، وقد صور الشّاعر ذلك الواقع من خلال استحضاره لمشهد حي يظهر فيه رجل أعمى يتوكّأ على عكّازته في طريقه إلى "**القصر العالي**" ولكنّه يفقد حقّه في الدخول حال ملامسته لرخام الحيطان المنقوشة بالذهب، فهو مشهد ساخر ورافض تقفه الطبقة البرجوازية من عموم الشعب، وقد سخر الشّاعر الفعل "كنس" للتعبير عن هذه النظرة الفوقية لعموم الشعب الذي يتخبط في الظّلمات في ظل واقع الاستقواء المخيّم على الأجواء.

وَرُخَامَ الْحِيطَانِ الْمَنْقُوشَةِ بِالذَّهَبِ/ الْمَضْفُورِ/ كنست عُكَّازَة
أَعْمَى كَانَ يَسِيرُ/ فَتَوَقَّفْ حِينًا، ثُمَّ تَخْبِطُ فِي الظُّلُمَات[2]

والمرأة لها دورها المهيب في الحياة الاجتماعية، في ظل هذا الواقع الأنثوي الكاسر حيث تفقد الذكورة مكانها كفاعل رئيسي على مسرح الأحداث، وهو مشهد مقلوب لما تألفه الفطرة الإنسانية:

وَالنِّسْوَةِ تَحْتَ عَنَاقِيدِ الضَّوْءِ النَّعْسَان
يَغْزِلْنَ حكايهن[3]

---

[1] محمد الفيتوري، ديوانه، م 1، ص 272.
[2] المصدر نفسه، ص 272-273.
[3] المصدر نفسه، ص 272.

ويصل المجتمع إلى درجة الترف حدّ" تربية الكلاب"، واقتنائها كمظهر اجتماعي ممّا يشير إلى انزياح ملحوظ يؤذي بأعراف المجتمع وقيمه.

مَازَالَتْ كَلْبَةٌ " لُولُو"/ مَاضِيَةٌ فِي الصَّوْمِ[1]

تصادفنا في العديد من القصائد الشّعرية شذرات من القصص القرآني والتي تحوّلت إلى قصص شعبية تروى ليتعظ الناس بها، وليتعلموا منها الصبر والجلد والخطأ والغفران، ومن بينها قصة النبي آدم وخروجه من الجنّة وعصيان الشيطان لأمر الله عزّ وجلّ، كما يستعين بعدد من المصطلحات المقتبسة من النصوص القرآنية كالترائب والطوفان، يقول **أمل دنقل** في "**براءة**":

أُحِسُّ خَطِيئَةَ الْمَاضِي تَعَرَّتْ بَيْنَ كَتِفَيْكِ
وَعُنْقُودًا مِنَ التُّفَاحِ فِي عَيْنَيْن خَضْرَاوَيْن
أَأَنْسَى رِحْلَةَ الْآثَامِ فِي عَيْنَيْن فِرْدَوْسَيْن[2]

ويقول في قصيدته"**مراثي اليمامة**": **هِيَ الْخَطَأُ الْبَشَرِيَّ الَّذِي حَرَّمَ النَّفْس فِرْدَوْسَهَا**[3]

هي البدايات الأولى التي شكلت نظرة الشّاعر التي تخللها روح متصوفة ورومانسية طافحة على شعره، والتي تناول فيها موضوع الحب والمرأة وإغراءاتها فيعود إلى نقطة التكوين البشري إلى قصة "**آدم وحواء**" وما ينضوي تحتها من معانٍ متناقضة كالحب والمكر والخديعة التي أوقعت آدم في معصية الله.

ومن الواضح أن الشّاعر قد استعان بقصة سيدنا **آدم عليه السلام** بعد أن أغوته **حواء** بتفاحة الخلود الأبدي، فوقع في الخطيئة التي كانت سببا في خروجه من جنّة الفردوس بعد أن عاقبه الله تعالى على فعلته، فنزل إلى الأرض ليلقى الشقاء بعد أن كان يعيش في نعمة مع

[1] المصدر السابق، ص 273.
[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، براءة مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1982 ص 47.
[3] المصدر نفسه، ص 347.

زوجته **حواء**، وكلا القصيدتين تدور في هذه القصة التي علقت في الأذهان حتى أصبحت من أحد روافد الحكايات، والجدير بالذكر أنّ الشّاعر عرض نموذجاً لزلة الإنسان، الذي لا زال يدفع الثمن ولا تزال المرأة كما كانت، وستبقى دائما رمزا للحب والخداع والشوق والصبابة والجوى.

إنّ هذه المقاطع الشّعرية "**تعدّ من أكثف لحظات التجربة الذاتية إذ نجد فيها تعبيرا لاذعا عمّا يستبيحه العصر**"،[1] وتتسع مساحة اندماج المعاني من تفكيك الواقع وما فيه من تماد الأخلاق حاول **أمل دنقل** أن يصححه عن طريق الشّعر الذي يرى فيه "**علاجا للروح**".[2]

وباعتباره شاعرا قوميا متأصلا فإنّنا نجده يوجه أشعاره وجهة ثائرة جعلته يعبّر عن أفكاره بطرق تخالف النص القرآني المقتبس منه، أو هذا ما يبدو من في القراءة الأولى، ومن ذلك قصيدته "**مقابلة خاصة مع ابن نوح**":

جَاءَ طُوفَانُ نُوح/ اَلْمَدِينَةُ تَغْرَقُ شَيْئاً فَشَيْئًا

إلى أن يقول: هَاهُمْ الْجُبَنَاءُ يَفِرُّونَ إِلىَ الْمَدِينَةِ.[3]

يستولي الأسلوب القصصي عل القصيدة مسترجعا موضوع " الطوفان" وقصّة "عقوق ابن نوح" وكفره وعدم استسلامه للرب وانصياعه له، وفي النص تناقضات عجيبة تعكس في بنائها اللغوي والمعنوي على حدّ سواء اختلافات شاسعة بين ما جاء في القرآن وبين ما جاء به أمل دنقل، فالقصة في القرآن الكريم تمجد المؤمنين الذين فروا مع النبي **نوح عليه السلام** حتى لا يغرقهم الطوفان، في حين أن الشّاعر في قصيدته يصف راكبي هذه السفينة بالجبناء، إنّ هذه الفكرة الكامنة أثارت حولها جدلا واسعا بين أوساط النقاد فحاول كل منهم أن ينتزع الحقيقة من وراء هذا التناص الغامض،من بينهم سيد البحراوي الذي أوجد تفسيرا دقيقا لدلالات القصة فالشّاعر عندما وصف الراكبين ب" الجبناء" قصد بهم الحكام الذين يتهربون من مسؤولياتهم

[1] ينظر: حسن الغرفي، أمل دنقل في التجربة والموقف، مطبعة إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 1985 ص 18.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 394.

[3] المصدر نفسه، ص 394.

اتجاه الوطن، حاملين معهم خيانتهم العظمى للقومية الوطنية "**وابن نوح في هذه القصيدة يحمل قيمة إيجابية تكمن في موقف ابن نوح الثابت على رأيه، فهو لن يهرب تاركا وراءه أرضه ووطنه**"[1] على عكس ما جاء في النص القرآني فهو الابن الذي رفض أن يركب مع نوح في سفينة النجاة، وقرر أن يواجه الطوفان فغرق قال: ﴿**يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (42) قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (43)**﴾[2]

فلقد أخذ الشّاعر من النص القرآني الشكل العام ليفرغه في وعاء خاص حسب مفهومه ورؤيته، "**فلقد حوَّل الشّاعر حثيثيات القصة وصاغها بطريقة تتناسب مع موضوعه وهمّه السياسي**".[3]

وفي رحلة البحث عن القبسات القرآنية تصادفنا آيات من الذكر الحكيم في زوايا مختلفة من المجموعة الشّعرية كقول الشّاعر:

وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ... وَهَذَا الْبَلَد الْمَزُون[4]

والتي أخذها من قوله تعالى: ﴿**وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ 1 وطُورِ سِنِينَ2 وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِين3**﴾[5]

ومن قوله كذلك: **وَعَجُوزٌ هِيَ الْقُدْسُ يَشْتَعِلُ الرَّأْسُ شَيْبًا**،[6] مستقاة من سورة مريم في قوله تعالى: ﴿واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾.[7]

---

[1] حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982، ص 356.

[2] سورة هود، الآيتان 42-43.

[3] سيد البحراوي في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 9.

[4] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 259.

[5] سورة التين، الآية 1- 2 – 3.

[6] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 281.

[7] سورة مريم، الآية 4.

كما يستعين بمعنى سورة المائدة إذ يقول:

... لِكَيْ يَكُونَ الْعَيْن بِالْعَيْنِ وَالِسنُّ بِالسِّنِّ[1]

وهي تضمين جزئي من قوله تعالى: ﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ**﴾[2]

إنّ عودة الشّاعر إلى النص القرآني واحتكامه على هذا الزّخم من المعاني جعل النصوص الشّعرية تتعبّق بنزعة إيمانية قوية أتت من تكوين الشّاعر وتمكّنه من فهم لغة القرآن الكريم وتجلياته. وقراءته الواعية للمعاني التي بنيت عليها النصوص القرآنية.

وفي موضع آخر تظهر سورة العصر بنغم شعري مبتكر فيقول:

تَغَّرَدْ تَوَحْدَكَ بِاليُسْرِ أَمَّا الْيَسَار فَفِي الْعُسْرِ إِلَّا الَّذِينَ يُمَاشُونَ[3]

مثل هذه الأبيات المقتطفة تجسد المواقف السياسية المتناقصة، فمن كان ضمن زمرة الرّاضين عن الأحوال المتشنّجة التي شلّت المجتمع فهم في يسر، بمعنى أنّهم لا يجدون صعوبة في العيش بحكم موقفهم الذي يعدّ مؤازرا لموقف الحكومة، في حين أن من يسلك التيار اليساري كما عرف به الشّاعر نفسه فلابد أن يعيش في عسر، وقد أراد بهذه اللفظة أن يدلّ على بشاعة العيش في المجتمع لا يقبل الرأي الآخر، فيعزل عن ممارسة حقه في التّعبير برأيه خاصة في قضايا الوطن كما يتعرّض للفئة الثالثة، والتي قصد بها من يتجهون أينما تتجه الريح بمعنى أنّهم يسايرون الوضع في نفاق سياسي غير ثابتين على مبادئهم، تدفعهم المصالح الشخصية في أن يكونوا مرة مع اليمينين الذين ينتسبون للحكومة ومرة إلى جانب اليساريين المعارضين.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 188.

[2] سورة المائدة، الآية 45.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 326.

هذه المعاني المركزة جدا تعكس انعكاسا واضحا من قبل الشّاعر، الذي استطاع بجدارة أن يرصد الواقع السياسي العربي وقد ألهمته سورة العصر بهذا الكم من الأفكار، والتي يقول فيها الله عز وجل: ﴿**وَالْعَصْرِ1، إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ2**﴾،[1] إنّ الشّاعر "**يعود إلى الدلالة القرآنية ويؤكدها في زمنه الراهن**"،[2] معبرا عن الصراعات القائمة وعن المفارقات الحادثة في عصره.

والمتتبع للأعمال الشّعرية لأمل دنقل يلمح في بعض الأحيان تناقضا غريبا بين النصوص القرآنية، وبين معاني الشّاعر الذي استوحاها من هذا المصدر الغني بالصور الفنية، التي تستوعب حياة الإنسان منذ بدء الخلق على وجه البسيطة، بل وحتى قبل أن ينزل آدم من جنّة الفردوس. ومن القصص التي استفاد منها ووظّفها بطريقة أثارت جدالا كبيرا بين النقاد هو اعتماده على قصة سجود الملائكة لآدم وعصيان الشيطان الذي رفض الخضوع لهذا المخلوق البشري، يقول الله تعالى: ﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآَدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**﴾،[3] وقد انتقلت هذه القصة السماوية إلى حكاية تحمل الكثير من العبر التي تمجد الإنسان وتقدمه على سائر المخلوقات غير أن الشّاعر **أمل دنقل** قد أخذ معاني أخرى إذ يقول :

اَلْمَجْدُ لِلشَّيْطَانِ.....مَعْبُودُ الرِّيَاحِ

مَنْ قَالَ لَا فِي وَجْهِ مَنْ قَالُوا نَعَمْ

مَنْ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ تَمْزِيقَ الْعَدَمِ / مَنْ قَالَ لَا فَلَمْ يَمُتْ[4]

---

[1] سورة العصر، آية 1-2.

[2] عبد المعطي كيواني، التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1 القاهرة، 1998 ص 58.

[3] سورة البقرة، الآية 34.

[4] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، أوراق الغرفة، ص 466.

ومن المفارقات العجيبة أنّ الشّاعر يمجّد الشيطان الذي عصى أمر الله وأبى السّجود للنبي آدم عليه السّلام،وهذا ما تبدو عليه الصورة الشّعرية في شكلها الخارجي، ولكن المتمحّص لما وراء المقاطع والمتدبّر في نسقها البنيوي الداخلي يدرك حتما أنّ الشّاعر لا يقصد الشيطان بحدّ ذاته إنّما يتعرض لموضوع هام هو "العبودية" فالشيطان قد رفض أن يكون عبدا لغيره، وهذا التمرّد هو الذي منح له الحياة الأبدية ورغم ما تحمله القصة من صور سلبية عن الشيطان إلاّ أنّه على الإنسان أن يستفيد من معانيها، فالتمرّد هو الذي يخلق التحرّر، وفي منظور الشّاعر أنّ الشيطان هو أول من علم الإنسان أن يقول "لا" وهو الذي علمه كيف يتخلص من ضعفه ومن عبودية الإنسان للإنسان ويمكننا أن نوضح المقاطع حسب دلالتها الشّعرية على النحو التالي:

اَلشَّيْطَانُ ...عَدَم السُّجُودِ لِلْإِنْسَانِ ...اَلتَّمَرُّدُ... أَدَّى بِهِ إِلَى الْخُلودِ

اَلْإِنْسَانُ ... اَلتَّمَرُّدُ وَالثَّوْرَةُ عَلَى الْإِنْسَان ... يُؤَدِّي إِلَى الْحُرِيَّة[1]

فلقد ولد الإنسان حرّا ومن ثمّ ولد شاديا للحرية، "**وإذا كانت الحريّة هي البذرة فإن الثورة هي التي تحولها إلى ساق وأوراق وزهر مثمر، فعشق الحرية فطرة مركبة في الإنسان**"،[2] وهذا المفهوم هو الغاية المنشودة **لأمل دنقل** النّابعة من إحساس عميق بضرورة العودة إلى الكتاب الحكيم لتقضي المزيد من المعاني النّافذة إلى حقيقة الوجود البشري الذي اختاره الله وميّزه عن بقية الكائنات.

[1] المصدر السابق، ص 466.

[2] حسن فتح الباب، رواية جديدة لشعرنا القديم مأثورات من الشعر العربي في ضوء التراث والمعاصرة دار الحداثة، ط 1 1984 ص 28.

ثانياً: توظيف شخصيات الموروث الديني في الشّعر العربي المعاصر

إنّ توظيف شخصيات الموروث الديني في الشّعر العربي المعاصر، "**يعني استخدامها تعبيريًا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشّاعر يعبّر من خلالها، أو يعبر بها عن رأياه المعاصرة**".[1]

"**ونرى بأن ظاهرة استخدام التراث الديني وشخصيات الموروث الديني في الشّعر المعاصر شاعت من قبل في أي عصر من عصوره، حتّى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر، ولقد كان التراث – في كلّ العصور– بالنسبة للشاعر هو أصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصّلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشّعري الجديد، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلّما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسّكينة**"،[2] وعندما ننظر إلى المحاولات التي تبذل اليوم في سبيل أنّ الدين مقوّم من مقومات المجال السلوكي للإنسان،[3] نرى بأنّ الشّعراء المعاصرين أدركوا أنّ التراث الديني مصدر هام يتوجب عليهم أن لا يستغنوا عنه.

وفي العالم العربي يصدر أكثر من واحد عن محاولات لاستلهام الفكرة الدينية في أعمالهم الشّعرية، "**ولقد حددّ بعض الشّعراء المعاصرين منهجا للفكرة الدينية أو الثقافة الدينية في أدبهم وشعرهم على هذا الأساس أنّ الأديان السماوية تبحث عن الحقيقة والأديان السماوية لا تتحدث عن حقائق العقيدة المبلورة في صور فلسفية فقط، ولا يكون مجموعة من الحكم والإرشادات، وإنّما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع، يكون التّعبير عن حقائق الوجود من زاوية الثقافة الدينية، أو الالتزام الديني لهذا الوجود**".[4]

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص7.

[3] ينظر: كمال زكي أحمد، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1980، ص190.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 190.

كانت شخصيات التراث الديني أو الرموز الدينية هي هذه الأصوات التي استطاع الشّاعر العربي المعاصر من خلالها أن يعبّر عن كل أقراحه أفراحه، أن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في الوقت نفسه، بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقا تحت وطأتها الثقيلة،وأن يستشرف النصر ويرهص به في الأفق لم تكن تلوح فيه بارقة النصر، وأن يتغنّى للحريّة أعذب الغناء وأنبله، ومن ثم فقد عقد الشّعراء العرب المعاصرون أواصر صلة بالغة بالعمق والثراء بشخصيات هذا التراث الديني، وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة،[1] المستبشرة والمهمومة، المتمرّدة والخانعة، من كل دواوين الشّعر العربي المعاصر، وأصبح انتشارها ظاهرة تلفت الانتباه، والمصادر التراثية الدينية التي استمد منها الشّعراء العرب المعاصرون للشخصيات الدينية التي وظّفوها، وأهمّ هذه المصادر: قصص القرآن، وقصص الأنبياء وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات وغيرها.[2]

إنّ استخدام الشخصيات التراثية الدينية هي كمعادل موضوع التجارب الذاتية للشعراء العرب المعاصرين مثل الشّاعر عبد الوهاب **البياتي**، حيث كان يتخذ الشخصيات التراثية والدينية قناعا يبثّ من خلاله أفكاره،[3] والقناع كما يقول **البياتي**: "**هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشّاعر نفسه متجرّدا من ذاتيته**".[4]

ويشرح **إليوت** ما يقصده بهذا المصطلح على النحو التالي: "**إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون باتجاه " معادل موضوعي" لها وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو وسلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة في تجربة حسية**".[5]

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 7-8.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 9.

[3] ينظر المرجع السابق، ص 20-21.

[4] البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1983، ص 35.

[5] محمود الرّبيعي، في نقد الشعراء، ص 132-133.

ولقد تأثر الشّعراء العرب المعاصرون، من بين ما تأثروا به من جوانب تجربة **إليوت** الشّعرية والنقدية حيث نجد أفكار **إليوت** هذه تتردد كثيرا على ألسنتهم، وقد افتتن شعراء مثل **عبد الوهاب البياتي** بشكل خاص بترديد هذه الأفكار في كل مناسبة "**كما يرى الدكتور خليل حاوى، بأن الأساطير التي يستخدمها الشّعر الحديث اعتبارها معطى من معطيات التراث**"،[1] تمكّن الشّاعر من دمج الذاتي بالموضوعي، ومن تم التّعبير عن التجارب الكلية الشاملة.

يجب أن نؤكد هنا على عمق تأثير أكثر شخصيات الموروث العربي والديني لدى الشّعراء العرب المعاصرين، وهي تلك الشخصيات التي تبنّاها الأدباء أو المفكرون الأوربيون من قبل، كشخصيات مقدّسة مثلا المسيح وهابيل من التراث الديني إلى غير ذلك من الشخصيات التي شغلت الأدباء المعاصرين، على المستوى الأدبي والفكري "**ومن أسباب اتجاه الشّعراء العرب المعاصرين إلى الشخصيات التراثية والدينية في شعرهم هي الظروف الاجتماعية والسياسية الخانقة التي مرّت بها الأمة العربيّة، ففي العصر الحديث مرت أقطار من الأمة العربيّة بظروف من القهر السياسي والاجتماعي، وئدت فيه كل الحريات، وفرض على أصحاب الرأي ستار من الصمت الثقيل الفادح، كانت أية محاولة لتجاوزه تكلّف صاحبها حياته أو في فضل الظروف تكبّده ألوانا من الظلم والأذى قد يهون إلى جوار بعضها الموت ذاته**"،[2] فلهذا استخدم الشّعراء العرب المعاصرون الشخصيات التراثية الدينية في شعرهم ليستطيعوا أن يستتروا وراءها من بطش السلطة، إلى جانب ما يحققه هذا الاستخدام من غنى فني بواسطة استدعائهم لشخصيات تراثية دينية، استطاع كثيرون من الشّعراء أن يغيّروا الظروف التي كانوا يقاومونها.

هكذا استطاع الشّعراء عن طريق لجوئهم إلى التّعبير من خلال هذه الشخصيات التراثية والدينية أن يفصحوا ويصرّحوا بما ارتكبته الأنظمة الحاكمة في العالم العربي يكونون قد لجئوا

[1] علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 22.

[2] المرجع السابق، ص 32- 33.

إلى هذه الوسيلة واستخدموها بذكاء ومهارة إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التي لم يكن في وسعهم التصريح بها.[1]

إنّ الشّاعر في العصر المعاصر يدوّن المعطيات التراثية كالشخصيات الدينية أو الرموز المقدّسة ويسجّلها أو يحكيها أو ينظمها، فإنّه أصبح يرى أنّ دوره هو أن يختار من هذه المعطيات ما يوافق تجربته ويتراسل بحيث يمنح تجربته نوعا من الأصالة، والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل،[2] وليس غريبا إذن أن نجد الشّاعر العربي المعاصر يفسح المجال في قصائده للمعطيات التراثية الدينية التي تتجاوب معه، والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشّاعر نفسه.

وفي الحقيقة كان التراث الديني في كل الصّور مصدرا سخيّا من مصادر الإلهام الشّعري حيث يستمدّ من الشّعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، فقد تقنّع محمد عمران في قصيدته (أنا الذي رأيت)،[3] بالسيد المسيح، ورأى أنّ قدر الثوري هو أن يكون مسيحا فاديا، يفدي البشر بتضحيته بنفسه، ولكن المأساة هي أنه بلا قيامة أي بلا انبعاث، فواقع "**ثمود**" لا يوحي بذلك:

جُلْجُلَتِي أَعْرِفُهَا، وَخَشَبُ الصَّلِيبِ/ وَأَعْرِفُ الْمِسْمَارَ وَالْعَلَامَةَ

وَأَنَّنِي بِلَا قِيَامَةٍ/

كذلك تقنّع ثائر زين الدين بمريم، **أمّ السيّد المسيح** التي تناجي ربّها أن يرد لها ابنها **المسيح** الذي وهبها إياه ثم أخذه:

رُدَّ لِي وَلَدِي أَيُّهَا الإِلَهُ الْحَبِيبُ هَلْ رَأَيْتَ الشَّمَاتَةَ فِي

أَعْيُنِ النَّاسِ؟ / رُدَّ طِفْلِي وَخُذْ ضَوْءَ عَيْنِي[1]

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 38.

[2] المرجع السابق، ص 8-9.

[3] محمد عمران، ديوانه، قصيدة أنا الذي رأيت، دار طلاس، دمشق، 1978، ص 141.

[1] ثائر زين الدين، ديوانه، دار الكتاب العربي، ط1، 2008، ص 33.

ومن الواضح أن الشّاعر عندما تقنّع بالسيدة مريم فإنّما لأنّه يعاني التجربة نفسها في فقد الولد.

أمّا من أقنعة الصّحابة فأكثر ما تقنّع شعراؤنا المعاصرون بشخصية **(الحسين بن علي)**، ولعلّ **أدونيس** يفوق غيره من الشّعراء في الإفادة من معطيات شخصية الحسين، ويبدو **أدونيس** مرتاحا إلى هذا الرمز، يجود بشعره فيه، وذلك في مقطع (مرآة الشاهد) من قصيدته (مرايا أحلام حول الزمن المكسور)، حيث يعادل فيه بين رمز الحسين ورمز المسيح وحيث تشارك الطبيعة في كل مظاهرها بالحزن على **الحسين:**

وَحِينَمَا اسْتَقَرَّتْ الرِّمَاحُ فِي حَشَاشَةِ الْحُسَيْن، وَازَّيَّنَتْ بِجَسَدِ الْحُسَيْن
وَدَاسَتِ الْخُيُولُ كُلَّ نُقْطَةٍ فِي جَسَدِ الْحُسَيْن، وَاسْتَلَبَتْ وَقَسَّمَتْ مَلاَبِسَ الْجَيْشِ
رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْتَوِي عَلَى الْحُسَيْن رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الْحُسَيْن[1]

وكذلك تقنّع الشّاعر فايز خضور بالحسين، وذلك في قصيدته **(اعترافات على بن الحسين)**، عبّر فيها من مأساة المناضل العربي في الوقع الرّاهن، وأدان الواقع من خلال شخصية **الحسين** متماهيا **بالحسين:**

كُنْتُ أَدْعُو لِمَصِيرٍ عَرَبِيٍّ
يَمْنَحُ الْكَوْنَ سَلَامَةً / لَا لِعَرْشٍ دَمَوِيّ[2]

وكذلك تقنّع **خالد محي الدين البرادعي** بشخصية **الحسين**، فاتخذه قناعا في قصيدته **(الحسين مقتول في كل مكان)**،[1] روى فيها قصة خروج الحسين من الحجاز إلى العراق لإنقاذ المسلمين من السلطة القائمة آنذاك تماهى معه، فهو أيضا يريد أن ينقذ الوطن من المفسدين الذي ولغوا فيه فما شبعوا.

---

[1] أودنيس، الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت ط 1، 1971، ص 281.

[2] فايز خضور، قصيدة علي بن الحسين، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 87.

[1] خالد محي الدين البرادعي، قصيدته (الحسين مقتول في كل مكان)، ص 211.

ثالثاً: تضمين التراث الديني بشعر الشّعراء المعاصرين

1) التّراث الديني في شعر سميح القاسم

يوظّف الشّاعر تراثه الديني ضمن إنتاجه الأدبي واعيا أو غير واعٍ، مباشرة أو غير مباشرة مثيرا في القرّاء مشاعرهم الدينية بغية تلقي استجابة أكثر من قبلهم، إلّا أنّه كثر توظيف الرموز الدينية في الشّعر المتصل بفلسطين المحتلة والقدس بخاصة لأسباب منها:

1. "**لمكانة القدس الدينية والحضارية اتّجهت أفئدة الشّعراء إليها، فجاء إنتاجهم غزيرا من هنا لجأ الشّعراء إلى الدّين كمصدر هامّ وأساسي في الشّعر العربي المعاصر الذي كتب عن القدس، فما كان يخلو نص من النصوص من بعد ديني طالما تتناول هذه النصوص مدينة مقدسة لدى كل الديانات السّماوية الثلاث**"،[1] الشّاعر الفلسطيني يخاطب معتنقي الديانات الثلاث، لأنّه يعتبر وطنه المحتل مهد الأديان السماوية، على سبيل المثال يقول **سميح القاسم:**

نَحْنُ مِنْ أَرْضٍ – يُقَالُ/ أَنَّهَا مَهْدُ النُّبُوَاتِ– يُقَالُ/ بَسَطَتْ نُورًا وَعِرْفَانًا عَلَى الدُّنْيَا[2]

وفي مكان آخر يقول:

أَرْضُنَا /مِنْ عَسَلٍ – يَحْكِي– بِهَا الْأَنْهارَ – يَحْكِي/ مَنْ جَلَبَت
أَنْجَبَتْ – يَحْكِي – كِبارُ الْأَنْبِيَاءِ[3]

2. أنّه "**لمّا كان تشويه الثقافة الإسلامية والعربيّة، وإشاعة الجهل بين الناس من الأهداف الرّئيسية للكيان الصهيوني، فكان طبيعيا أن يردّ الشّعراء الفلسطينيون إلى موروثهم الديني باعتباره من مقوّمات شخصيتهم في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبرّرات دينية، وكأن استلهام شعراء فلسطين التراث**

[1] كنفاني غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية 1987 ص 31.
[2] ديوانه، بيروت، دار العودة، 1987، ص 412.
[3] المرجع نفسه، ص 42.

الديني ليس إلا تحديا للكيان الصهيوني وادّعائه أحقيته بالوطن استنادا إلى افتراءات دينية"،[1] فيوظف الرموز الدينية هادفا الحفاظ على هويته الوطنية.[2] يهدف الشّاعر الفلسطيني من استخدام الرموز الدينية إثبات أصالته وأصالة شعبه رغم احتلال أرضه المقدّسة من قبل العدو الصهيوني.

من خلال قراءتنا لديوان **سميح القاسم** وجدنا عددا غفيرا من استدعائه للشخصيات القرآنية مثل:

* **هابيل وقابيل: "تعتبر حادثة قتل "قابيل" أخاه "هابيل" رمز الخطيئة التي مارسها الإنسان ضد أخيه، ورمز الشرّ الذي لا يزال يعاني منه الإنسان إذ قام الشّعراء المعاصرون بتصوير هذه الحادثة التي تدلّ على شناعة قتل الصّهانية الشعب الفلسطيني الأبرياء**".[3] على هذا يستخدم سميح لفظة "قابيل"، رمزا للعدو المحتل الذي يتّسم بالأنانية والذي يقتل الشعب الفلسطيني إشباعا لشهوته للقتل.

دَوْرِي مَعَ الْإِعْصَارِ! يَا قُطْعَانَ ! ضَيَّعَكَ الرُّعَاةُ/ وَأَبْكِي رَبِيعًا مَاتَ.....مَاتَ/
مِنْ يَوْمِ شَاءَ اللَّه أَنْ تَهْوِيَ يَدَا قَابِيل قَابِيل! يَا قَابِيل ! أَيْنَ مَضَيْتَ بِهَابِيل خُطَاه؟!/
اِذْهَبْ ! يُرَافِقُكَ الشَّقَا..... جَزَاءَ فِعْلَتُك الْحَرَام![4]

* **نوح (ع س):** استدعى الشّعراء النبي نوح (ع س) بصور ودلالات متعدّدة، فوظفوا هذه الشخصية إمّا من خلال رمز الحمامة البشارة التي جاءت إلى نوح بورق زيتون بمنقارها وطين برجلها، فعلم أنّ الطوفان قد انتهى فاستوى بسفينته على الجودي أو عبر رحيل نوح وابتعاده عن الوطن.

---

[1] رستم بور، التناص القرآني في شعر محمود درويش، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، 2003، ص 19.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] سميح القاسم، ديوانه ص 312.

إنّ سميحا في قصيدة "**ليلى العدنية**"، يرسم للقارئ معركة تقع بين العرب وبريطانيا يرمز الشّاعر للأمة العربيّة بعدن، وليلى فتاة عدنية يحاول العدو الإساءة لها، فيمضي أبوها ليدفع عنها الذّئاب الأجنبية، فيستشهد فتحرّض أبناء عمّها لمواصلة النّضال والصّمود أمام العدو،[1] في بداية القصيدة يؤمن الشّاعر بحتمية الانتصار لصالح العرب ففي وصفه صدر ليلى يعتبره بشارة لنوح بانتهاء الطّوفان، فيطلب من الحمامة البشارة عودتها: صدرها نجد السّلامة/ يحمل البشرى إلى نوح/ فعودي يا حمامة.[2]

* **إبراهيم (ع س):** وهو خليل الرحمان يرمز في شعر سميح للمواطن الفلسطيني الذي عليه أن يقوم بتحطيم أصنام العصر بحجارته، ومقلاعه أو بكلامه بدلا من الفأس، ومن الواضح أنّه يقصد بالأصنام العدو الصّهيوني، إذ يقول:

لَنْ تَسْكُتَ هَذِهِ الْأَشْعَار / لَنْ تَخْمُدَ هَذِهِ النَّار.../ فَسَأَحْمِلُ فَأْسِي

سَأَشُجُّ حَمَاقَةَ الْأَوْثَانِ[3]

* **يعقوب (ع س):** من الشخصيات التي تناولها الشّاعر في قضية وطنه المحتل شخصية النبي يعقوب (ع س)، وهو رمز لمعاناة المتشردين المعذّبين بفراق وطنهم الحبيب، كما عانى النبي بفراق ابنه الحبيب **يوسف (ع س)** مِنْ هَذَا الصَّخْرِ ... مِنَ الصَّلْصَالِ

مِنْ هَذِهِ الْأَرْض الْمَنْكُوبَةِ / يَا طِفْلاً يَقْتُلُ يَعْقُوبَهُ

يَعْجِنُ خُبْزًا لِلْأَطْفَالِ / مَنْ تَرْمِي فِي لَيْلِ الْجُبِّ[1]

---

[1] ينظر: رستم بور، التناقص القرآني في شعر محمود درويش، ص 62.

[2] سميح القاسم، ديوانه، ص 152.

[3] المصدر نفسه، ص 132.

[1] المصدر نفسه، ص 131.

ومن زاوية أخرى ترمز قصّة يعقوب إلى أمل الشّاعر بتحرير الوطن من أيدي الأعداء المتلوّثة بدماء الشهداء الفلسطينيين كما قرّت عينا النبي يعقوب (ع س) برؤية ابنه يوسف بعد تحمّل آلام فراقه في عهد بعيد:

أَحِبَّائِي أَحِبَّائِي/ إِذَا حَنَّتْ عَلَيَّ الرِّيحُ

وَقَالَ مَرَّةً: مَاذَا يَقُولُ سَمِيح؟ / وَشَاءَتْ أَنْ تُزَوِّدَكُمْ بِأَنْبَائِي

فَمَرُّوا لِي بِخَيْمَةِ شَيْخِنَا يَعْقُوب / وَقُولُوا: إِنَّنِي مِنْ بَعْدِ لَثم

يَدَيْهِ عَنْ بُعْد / أُبَشِّرُهُ....أُبَشِّرُه/ يَعُودُ يُوسُفَ الْمَحْبُوبَ[1]

* **محمد (ص):** إنّ قصيدة "أبطال الرّاية" لسميح القاسم لوحة فسيفسائية رائعة من التراث الديني، جمع فيها أسماء الأنبياء العظام، محمد، موسى، عيسى، مخاطبا فيها معتنقي الديانات الثلاث اليهودية والمسيحية والإسلام، هادفا إثارة مشاعرهم للدفاع عن القدس ومقدّساتها إذ يقول:

وَأَضَاءَتْ أَحْلَامَهُ بِرُؤَى مُوسَى، وَعِيسَى، وَأُمْنِيَاتُ مُحَمَّد

يقول في موضع آخر: حَرَّاء: هَلْ هَجَرَتْ حَمَامَتُكَ الْوَدِيعَةِ؟

هَلْ جَفْتَكَ الْعَنْكَبُوتُ؟

حَرَّاء! هَلْ دَهَمَتْ قُرَيْش أَمَان لائذك الْكَرِيمُ[2]

ويخاطب الشّاعر محمدا (ص) مستعينا به لما أصيب به من ألم الاحتلال والتشرّد قائلا: فَارْكَبْ بعريك يَا مُحَمَّد / تَعَالَى... لِي فِي الشَّمْسِ مُعَبَّد!!

أمّا النص القرآني فنجده يقلّ في أشعار سميح إذ قارناه باستدعائه الشخصيات القرآنية، مثلا نرى في وصفه للوطن يستخدم وصف القرآن للفردوس في الآية الشريفة : ﴿**قُلْ أَؤُنَبِّئُكُمْ**

[1] المصدر السابق، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

بِخَيْرٍ مِنْ ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾[1]

يقول: **وَعُدْ إِلَى فِرْدَوْسَك الْمَهْجُورِ، لِلجَنَّاتِ تَجْرِي تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ، لِلْقَصْرِ الْكَبِيرِ**[2]

وفي مكان آخر يصفه هكذا: أرضنا من عسل- يحكي- بها الأنهار- يحكي من حلب، لا شك أن انتقاء هذه الكلمات في وصف الشّاعر لأرضه المقدسة يكون تحت تأثير الآية الشريفة: **﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آَسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى...﴾.**[3]

ومن الشخصيات التاريخية الإسلامية التي وظّفها سميح القاسم في أشعاره نذكر:

* **بلال: بلال الحبشي**، وهو مؤذن النبي محمد (ص)، يعدّه سميح رمزا لقدسية المسجد الأقصى، يقول:

سَأَلُونِي عَنْ الَّتِي أَنَا مِنْهَا / وَهِيَ مِنِّي رَبَابَةٌ وَمُغَنَّي

عَنْدَلِيب وَسُوسَنَة/ وكِتَابٌ/ وَبِلاَل وَمِئْذَنَة[4]

* **صلاح الدين الأيوبي:** الذي فتح القدس في المعركة التي وقعت بين المسلمين والصليبيين التي تعدّ رمز قوة المسلمين، يقول سميح في قصيدته "الميلاد":

أَبَى ... لَا كُتُبُنَا الْمُلْقَاةُ تَحْتَ نِعَالِ هَؤُلَاءِ /وَلَا فِردَوْسَنَا الْمَرْدُودِ فِرْدَوْسًا إِلَى أَهْلِهِ/ وَلَا حِيَلَ الصَّلِيبِ / وَلَا ذِكْرَ صَلَاح الدِّين/ وَلَا جُنْدِيُّنَا الْمَجْهُول فِي حِطِّين[1]

---

[1] آل عمران، آية 15.

[2] سميح القاسم، ديوانه، ص 520.

[3] سورة محمد، آية 15.

[4] القاسم ديوانه، ص 280.

[1] المصدر نفسه، ص 713.

وربما ينقد الشّاعر بذكر صلاح الدين الواقع العربي المعاصر السياسي وإهمالهم قضية فلسطين.

2) التّراث الديني في شعر خليل حاوي

حاول الشّاعر **خليل حاوي** أن يستلهم المصدر الديني لتجسيد ما يهمّه من القضايا السياسية والاجتماعية، خاصة الهزيمة العربيّة ونكستها فقصيدة "**الأم الحزينة**" من جملة القصائد، التي جاءت بصورة لرعب الشّاعر من النكسة.

والنظر في القصيدة يكشف عن محاولة الشّاعر لاستلهام التراث القرآني تجسيدا لهذه التجربة القومية حيث نقرأ:

مَا لِبَيْتِ الْقُدْسِ، بَيْتُ اللهِ/ مِعْرَاجُ النُّجُومِ / مَا لَهُ لَم يَحْمِهْ سَيْفُ مَلاَكٍ

يَمْطِي الرِّيحَ وَأَبْرَاجَ التّخوم / يَضْرِبُ الكُفَّارُ، أَبْنَاءَ الْأَفَاعِي/ مِنْ سدوم

مَا حُمَاةُ الْبَيْتِ، وَالْعَارُ يُغَنِّي/ وَالضَّحَايَا تُسْتَبَاحُ/ لَمْ تَرَى الجَنَّةَ فِي ظِلِّ الرِّمَاحِ

وَيَظَلُّ الْعَارُ حَيًّا فِي جُفُونِ الْمَيِّتِ/ حَيًّا / تَجْلِدُ الْمَيِّتَ رُؤَاهُ وَتُذِلُّهُ[1]

الشّاعر قام بالموازنة بين عرب الأمس وعرب الحاضر، فقد كان العربي في بدء الدعوة الإسلامية صاحب عزّة وكرامة، وكان الله العظيم يساعده في كلّ المجلات، فمعركة بدر خير مثال على مساعدة الربّ للمسلمين، لهذا جاء في الذكر الحكيم: ﴿**قُلْ أَؤُنَبِّئُكُمْ بِخَيْرٍ مِنْ ذَلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ**﴾[1] ﴿**وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (123) إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَنْ يَكْفِيَكُمْ أَنْ يُمِدَّكُمْ رَبُّكُمْ بِثَلَاثَةِ آَلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُنْزَلِينَ**

[1] خليل الحاوي، ديوانه، دار العودة، بيروت 1993، ص 395.

[1] آل عمران، آية 15.

(124) بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آَلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ (125)﴾،[1] إضافة أنّ **لخليل حاوي** قصيدة سمّاها "**الكهف**" مستلهما مفهوم سورة الكهف من القرآن الكريم إذ جاءت هذه السورة كأعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام، حيث تقرأ في بعض آياتها: **﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آَتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (10) فَضَرَبْنَا عَلَى آَذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا (12)﴾**،[2] **﴿وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرفَقًا﴾**[3]

والشّاعر "**عانى القضية الحضارية معاناة حميمة وعميقة، فغدت هاجسا ذاتيا ووعيا يوميا حادا وتحوّل في ضميره التوق القومي إلى انبعاث سبات الأمة العربيّة بعد قرون الشباب والانحطاط حلما شخصيا، ضمّ العام والخاص في تجربة شعرية تجلّت رموزا ونماذج أصلية وبنية أسطورية**"،[4] لذلك لقّب "**بشاعر الانبعاث الأوّل**".

غير أنّ ما رآه شاعر الانبعاث في المجتمع العربي كان وهما، وكان الانبعاث مشوّها وكان موتا متنكّرا بألبسة الحياة، خاصّة أنّ مأساة الحرب، اللبنانية وكارثة الغزو الإسرائيلي للبلاد العربيّة تقوّض ما تبقى في ضمير الشّاعر من إيمان قومي وانبعاثي والواقع السياسي والاجتماعي المؤسف، هو الدافع الرئيسي إلى التناص العكسي والانزياح في الانبعاث القرآني الوارد في سورة "الكهف"، حيث نرى الشّاعر قائلا:

---

[1] آل عمران الآية، 123- 124-125.

[2] الكهف، الآية 10 -11 -12.

[3] الكهف، الآية 16.

[4] ريتا عوض، مقدمة الديوان، ص 7.

وَعَرَفْتُ كَيْفَ تَمُطُّ أَرْجُلَهَا الدَّقَائِقُ

كَيْفَ تُجَمِّد، تَسْتَحِيلُ إِلَى عُصُورٍ

وَغَدَوْتُ كَهْفًا فِي كُهُوفِ الشَطِّ/ يَدْمَعُ جَبْهَتِي

لَيْلَ تَحَجُّر فِي الصُّخُورِ / وَتَرَكَ خَيْلَ الْبَحْرِ تَعْلِكُ

لَحْمَ أَحْشَائِي تُغَيِّبُهُ بِصَحْرَاءَ

اَلْمُدَى/ اَللَّعْنَةُ الْحَمْرَاءُ فِي شَفَتِي

وَفِي شَفَتِي التَوَجُّعُ وَالصَّلاَةُ/ اَلْعَارُ يَفْضَحُ

كَهْفِي الْمَطْوِيِّ / فِي مَنْفَى الْكُهُوفِ

وَهَلْ أَصِيحُ بِمَنْ يُرَجِّي الْمُعْجِزَاتِ/ اَلسَّاحِرُ الْجَبَّارُ

كَاهِنًا وَمَاتَ؟/ مِنْ جُثَّةِ الْجَبَّارِ/ كَيْفَ تَبَخَّرْتَ خرق

وَكَيْفَ تَكَوَّرْتَ شَبَحًا غَرِيبًا

يَمْضِي وَتَنْفُضُهُ الدُّرُوبَ إِلىَ الدُّرُوبِ

مَاذَا سِوَى كَهْفٌ يَجُوعُ، فَمٌ يَبُورُ/ وَيَدٌ مُجَوَّفَةٌ

تَخطُّ وَتَمْسَحُ / اَلْخَطُّ الْمُجَوَّفُ فِي فُتُورٍ؟

هَذِهِ الْعَقَارِبُ لَا تَدُورُ، / رَبَّاهُ كَيْفَ تُمِطُّ أَرْجُلَهَا الدَّقَائِقُ

كَيْفَ تَجَمَّدَ، تَسْتَحِيلُ إِلىَ عُصُورٍ[1]

إنّ المقارنة بين المفهوم القرآني والمفهوم الشّعري للكهف تدعونا إلى الاعتقاد بأنّ الكهف القرآني مكان آمن وراحة ويعتبر نعمة لسكّانه، لكنّ الكهف الشّعري صحراء وزمن متجمّد، حيث تنهزم الحياة فيه، ويقف الزمن وعقارب ساعته لا تدور.

تأسيسا على هذا الفهم، فإن كهف **خليل حاوي** على النّقيض من كهف القرآن الكريم نقمة عنيفة على الزمن المتجمّد، الدّائر في فراغ، بالنسبة لبني عصره، تستحيل الدّقائق إلى عصور

[1] ينظر خليل حاوي، الديوان، ص 305.

ويتحجّر الليل في الصّخور، والإنسان القابع في كهفه على العكس من الإنسان المقيم في كهف القرآن، مشلول بخيبته، تنخر الرّيح يده وتصفر في عروقه،[1] ولا يفوتنا أن نقول إنّ الشّاعر أقام التناص القرآني الآخر في نفس القصيدة حيث قال:

مَا يَشْتَهِي قَلْبِي تَجُسُّدَ يَدِي

فِي الطِّين يَخْفُقُ مَا تُغَيِّبُهُ الظُّنُونُ/ حُورٌ

يواقيت، عِمَارَاتٌ/بِضَرْبَةِ سَاحِرٍ: «كُونِي تَكُون»[2]

فالنص الشّعري هذا يطالعنا بأن **حاوي** قام بالتناص مع الآية: ﴿**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ**﴾،[3] فالشّاعر من خلال تناصه القرآني يبدو صاحب الرؤيا والحلم، حيث يأمل أن يصل إلى عيش وديع بعيدا عن عيش شظف.

إنّ **خليل حاوي** قد قام بالتناص العكسي في قصيدة "**صلاة**" مع القرآن الكريم وفيما يتعلّق بالشيطان الرّجيم، حيث خرج على المألوف القرآني بالنسبة إلى هذه الشخصية ووجد فيها جانبا إيجابيا، بينما القرآن يشير إلى موقف العصيان من جانب هذا العاصي لأمر الله، فأصبح مطرودا ملعونا، فقد أشار الله تعالى في كتابه الكريم إلى هذه المسألة مرارا وتكرارا، كقوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآَدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ (11) قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ (12) قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ (13)**﴾،[1] وقوله تعالى : ﴿**فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ (30) إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى أَنْ**

---

[1] ينظر عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي شاعر الحداثة والرومانسية، دار الكتب العلمية، بيروت ط 1 1995، ص 44.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 308-309.

[3] البقرة، الآية 117.

[1] الأعراف، الآيات 11-12-13.

يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ (31) قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ (32) قَالَ لَمْ أَكُنْ لِأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ (33) قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ (34) وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ (35)﴾.[1]

أمّا الصورة الشّعرية للشيطان فقد جاءت عكس الصورة القرآنية له، إذ أنّ الشّاعر لسبب أو لآخر يوجّه إليه صلاته ويطلب إليه أن يساعده مصوّرا إيّاه قادرا على كلّ شيء معطيّا ما يحتاجه الشّاعر، لذلك يكسّر أفق التوقع للملتقى بهذا التوظيف حيث نقرأ:

أَعْطِينِي إِبْلِيسَ قَلْبًا/يَشْتَهِي مَوْتَ الصِّحَاب/أَعْطِينِي إِبْلِيسَ قَلْبًا يَشْتَهِي اَلْمَوْتُ اِلْتِهَابٌ/ وَكَفَى مَا خَلَّفْتَ/مِنْ جُثَثِ الْأَمْوَاتِ أَنْيَابُ الْكِلَابِ/أَعْطِينِي إِبْلِيس قَلْبًا لَا يَهَابُ/ جَبَلًا يَغْمُرُهُ هَوْلَ الْمَهَاوِي/ وَجُنُونَ الْجِنِّ يَعْتَلُ كُهُوفَه/عَلَّنِي أَلْقَى خَلَاصًا/ مِنْ قَطِيعٍ يَتَنَافَى حَوْلَ جِيفَةٍ/ غُلَّةَ يَغْلِكُ أَكْبَادَ الضَّحَايَا/ يَتَفَشَّى لَطْخًا/صُفْرًا والطُّغَاةُ زُرْقًا فِي بَقَايَا/ مِنْ جُسُومٍ شُوِّهَتْ قَبْلَ الوَفَاةِ/ وَتَعَالَتْ نُخْوَةُ الْفُرْسَانِ/عَنْ غِلِّ الْخَفَافِيشِ.[2]

إنّ **خليل حاوي** حطّم النموذج الديني وعارض الموروث القرآني، عند التوسّل إلى الشيطان الملعون، بدلا من التوسّل إلى الله تعالى القادر المعطي، لذلك يمكن القول إنّ صورة الشيطان هنا انزياحية وتحمل درجة كبيرة من التناص العكسي.

إنّ الغرض الذي يرمي إليه الشّاعر هو تقديم صورة سوداوية للعالم، فالشّاعر يرى العالم تحوّل بأسره جحيما، لذلك يوجه صلاته إلى إبليس، أمّا الله في رأيه فغاب تماما .الطّريف أن الشّاعر "**لا يصلّي لإبليس طالبا الخلاص ولا يأمل في الارتقاء إلى المطهّر لكنّه يطلب منه أن يرفعه إلى مرتبته، وأن يجعله مثله، ليطيق البقاء في ذلك الجحيم ويأنس بالحياة فيه**".[1]

---

[1] الحجر، الآيات 30-31 - 32 -33-34- 35.

[2] خليل حاوي، الديوان، ص 529-531.

[1] ريتا عوض، الديوان، المقدمة، ص 31-32.

وأيّا كان الأمر، فإن **خليل حاوي** شاعر وطني، يحاول أن يكسب شعره أبعادًا وطنية وقومية، لذلك يغضب في كثيرًا لتهاون الحكام العرب تجاه الاحتلال والدمار الذي يسيطر على العالم العربي بأسره. وعلى ضوء هذا التفسير يمكن القول بأن صلاته الموجّهة إلى إبليس من نوع مفارقة السخرية، ونقصد بها أن يأتي موقف يتناقض ما ينتظر فعله تماما،[1] إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للموجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، ولعلّ هذه المفارقة المقصورة على السّخرية من المتثاقلين من أبناء الأمة والحكام لعدم اكتراثهم بالقتل والدّمار في الوطن العربي. وعدم قيامهم للأخذ بالثأر من العدو الغاصب.

3) التّراث الديني في شعر بدر شاكر السّياب

كان للأنبياء وجود فاعل في الأرض، ووجودهم يوفر صلة إدراك خاصة بين العالم الروحي والحسّي، وقد جاء ذكر الأنبياء في ديوان السّياب رمزا لنقل موقف ورؤى تنطوي على كثير من الإبداع الفني الراقي المستوى، يأتي الرمز دلالة تضيء اكتشاف مناطق بعيدة من النّفس، والتجربة تتفاعل معها الحادثة أو السيرة الخاصة بحياة هذا العظيم، تنطوي تحت تجربتها أنساق شفافة كمعادل موضوعي لتواصل البشرية واشتراكهم في الهموم والمعاناة، فالمعاناة التي تنتظم حياة الشّاعر تترسّم في أدائه الشّعري كفعل إبداعي يستطيع توجيه التجربة وإيجاد مواقف لها تتوظّف ذاتيا في مساحات النص الشّعري المديدة.[2]

في الحياة المعاصرة للشاعر عانى خواء الحاضر وعمقه المتفشي في أجواء المدينة الصّاخبة التي جاءها محمّلا ببراءة الرّيف ونقائه، فعمد التمرد على واقعه ذلك، وكان التمرد في نصوصه موقفا شعوريا وشعريا ثريًّا، منبعثا من موقف روحي داخلي لرفض التخلّف.

---

[1] ينظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، الأردن، المركز القومي للنشر، ط 2، 1999، ص 18.

[2] ينظر: مسلم حسن حسين، الرمز في الشعر العراقي المعاصر، رواد الشعر الحرّ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 16.

ففي ذكر السيّاب لشخصية **النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم** في قصيدته **(في المغرب العربي)** تحريضا على الثورة اقتداء بالسيرة المميزة التي سيكتشف من خلال كينونتها المميّزة أفكارا خاصّا يحملها إلينا نصه، إذ يقول:

وَكَانَ مُحَمَّدُ نَقْشًا عَلَى آجِرَةٍ خَضْرَاءَ/ يَزْهُو فِي أَعَالِيهَا../ فَأَمْسَى تَأْكُلُ الْغَبْرَاءُ

وَالنِّيرَان مِنْ مَعْنَاه/ وَيَرْكُلُهُ الْغُزَاةُ بِلَا حِذَاء/ بِلاَ قَدَم/ وَتَنْزِفُ مِنْهُ، دُونَ دَم

جِرَاحٌ دُونَمَا أَلَمْ/ فَقَدْ مَاتَ../ وَمُتَنَاَفِيه، مِنْ مَوْتَى وَمِنْ أَحْيَاء / فَنَحْنُ جَمِيعُنَا أَمْوَاتٌ[1]

يبدو أن الهاجس الذي يتحرك به السيّاب داخل النص، وهو الثورة والتمرد يدفعه إلى تمثل هذه الثورة، متّخذا من شخصية **النبي محمد (ص)** رمزا يترشح بواسطته النّزيف الشعوري للفرد العربي، لما يفرزه الاستعمار من استباحه وحشية للمقدّسات،[2] وبه يمثل قيمة عليا للتمرد في وجه الواقع المقيت، فيختم القصيدة بقوله:

وَمِنْ آجِرَةٍ خَضْرَاءَ/ عَلَيْهَا يَكْتُبُ اسْمَ اللهِ بَقِيَا مِنْ دَمٍ فِينَا / أنبّر مِنْ أَذَانِ الْفَجْرِ؟

أَمْ تَكْبِيرَةُ الثُّوَّارِ/ تَعْلُو مِنْ صَيَاصِينَا...؟ / تَمَخَّضَتِ الْقُبُورُ لِتَنْشُرَ الْمَوْتَى مَلَايِينَا

وَهَبَ مُحَمَّد وَإِلَهُهُ الْعَرَبِيِّ وَالْأَنْصَار: إِنَّ إِلَهَنَا فِينَا[3]

وقد يكون الرمز هو الشّاعر ذاته بكلّ ما يحمله من ألم، وبكلّ ما تضطرب حياة الآخر من موقف، ولعلّ إحساسه الشديد باغترابه والمرض الذي يسحقه ما يدعوه إلى إسقاط تجربته عبر أنساق النص الشّعري الذي حمله مهمّة الكشف والدواء في بنية تكاد يتفرّد بها السيّاب دون غيره، فهو (أيوب) في توحّد خاص،[1] حيث يقول:

---

[1] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة بيروت 1971 ص 215-216.

[2] ينظر:مسلم حسن حسين، الرمز في الشعر العربي المعاصر، ص 17.

[3] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 219.

[1] ينظر: مسلم حسن حسين، الرمز في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

لَكَ مُحَمّد مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ/وَمَهْمَا اسْتَبَدَّ الْأَلَمُ/لَكَ الْحَمْدُ، إنِّ الزَّوَايَا عَطَاءٌ، وَإِنّ الْمُصِيبَاتِ/بَعْضُ الْكَرَمِ / أَلَمْ تُعْطِنِي أَنْتَ هَذَا الظَّلَام/ وَأَعْطَيْتَنِي أَنْتَ هَذَا الشَّجَر؟ /فَهَلْ تَشْكُرُ الْأَرْضُ قَطْرَ الْمَطَر/ وَتَغْضَبْ إِنْ لَمْ يَجِدْهَا الْغَمَامُ؟[1]

فجاءت نصوصه متتكة عل ثورة داخلية للخلاص في بناء درامي عالي الشّعرية متّخذا رمزه من حياة الأنبياء إرهاصا لعملية التغيير التي ينشدها "**سنلاحظ أنّ القس الديني القانع الرّاضي الذي نلمحه في "سفر أيوب" و"قالوا لأيّوب" ليس في حقيقة الأمر رضى وقبولا، فالسياب يعترض "أليس يكفي أيها الإله"، إنّما هو تعويض يقوم مقام الأسطورة وعودة إلى ما كانت التّضحية امتدادًا له، يمكن للسياب أن يوازن بين السلب والإيجاب بحيث لا يصبح المرض الطويل القاسي عبثا لا مبرّر له**" [2] ويأخذ **السياب** من شخصية (المسيح) قناعا له فيقول:

بَعْدَ أَنْ أَنْزَلُونِي، سَمِعْتُ الرِّيَاحَ/ فِي نُوَاحٍ طَوِيلٍ تَسف النَّخِيلَ،/ وَالْخُطَى وَهِيَ تَنْآى إِذَنْ فَالْجِرَاح/ وَالصَّلِيبُ الَّذِي سَمَّرُونِي عَلَيْهِ طِوَالَ الْأَصِيلِ/ لَمْ تمتني وأنصّت كَانَ الْعَوِيلُ/ يَعْبُرُ السَّهْلُ بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَدِينَةِ / مِثْلَ حَبْلٍ يَشُدُّ السَّفِينَةِ.[3]

أصبحت قضية السياب هي العودة إلى الأصل، الذي يتبنّى العالم الأوّل الذي فقده في مجتمع المدينة، التي جلبت إليه الفراغ والمرض، فما كان له إلاّ أن يتّحد روحيا بعالم نقي عالي القيمة يعتمده لبث أفكار ومواقف يريد لها أن تكون، "**وحين نعود لاستقراء الجانب الغني للقناع في هذه القصيدة، نجد الشّاعر قد أفضى صوته كليا في صوت قناعه، ولم يلتزم تماما بالمضامين الدينية لشخصية السيد المسيح، وكانت شخصية القناع تنمو مع نمو أفكار الشّاعر ومواقفه في اتجاه واحد لتكتسب السمة ذاتها في التّعبير عن الهمّ الإنساني**"،[1] حيث

---

[1] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، 150/149.

[2] عبد الجبار عباس، السياب، ص 143.

[3] السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 145-146.

[1] علي حدّاد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1 1986، ص 157.

استطاع السياب أن يجعل من رموزه الدينية أرضية صلبة لواقع معاناته وأفكاره، في صورة شعرية وجدناها تحمل في صياغتها وعيا للتجربة المنتقاة في حدود خاصة تترسمها بفنية عالية.[1]

ونجده يذكر النبي **(أيوب)** والنبي **(نوح)** في مقطع واحد ليعوّض في عمق التجربة هروبا من الخاص إلى العام، أي هروبا من واقع عاش تجربته القاسية، يقول:

يَا رَبّ أَيُّوب قَدْ أَعْيَا بِهِ الدَّاءُ/ فِي غُرْبَةٍ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكَن / يَدْعُوكَ

فِي الدُّجَنْ/يَدْعُوكَ فِي ظَلَمُوتِ الْمَوْتِ: أَعْبَاء/نَادَ الْفُؤَادُ بِهَا، فَارْحَمْهُ إِنْ هَتَفَا/

يَا مُنْجِيًا فُلْكَ نُوح مَزِّقْ السَّدَفَا عنى، أَعِدْنِي إِلَى دَارِي؟ إِلَى وَطَنِي![2]

يفتح السياب في بعض نصوصه آفاقا لشخصيات دينية تأخذ موقفا مميزا في النص ومن القضية الأساس لشخصيتة، والحلم الخاص للشاعر وقضيته بين الأصل التاريخي ومعاناة الإنسان الحديث، ولمّا كان إحساس الشّاعر بالموت هاجسا يرشح تداعياته في ذاته، وتقلّبات الحياة به وما رصدته له من مظاهر الخراب، أصبح يبحث عن تجليات الحياة من داخل الموت، أحياه المسيح،[3] ففي قصيدة " سفر أيّوب" أخذ من الأصل الديني التاريخي رؤية خاصة فتحت آفاقا راقية لنصّه، فيقول:

لَيْتَنِي الْعَازِرْ انْفَضَّ عَنْهُ الْحَمَامُ/ يَسْلُكُ الدَّرْبُ عِنْدَ الْغُرُوبِ

يَتَمَهَّلْ لَا يَقْرَعُ الْبَابَ:

مَنْ ذَا يَؤُوبُ/ مِنْ سَرَادِيبِ لِلْمَوْتِ عَبْرَ الظَّلَامِ؟[1]

---

[1] السياب الأعمال الشعرية الكاملة ص 153.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، الناشر المكتبة الأكاديمية، ط 5، 1994، ص 175.

[3] السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

[1] المصدر نفسه، ص249.

بينما نجده في (مدينة السندباد) ينتصر للموت في مواجهة الحياة عبر توظيفه لشخصية (العازر) ذاتها فنراه يردد: **مَنْ أَيْقَظَ (الْعاَزِرْ) مِنْ رُقَادِهِ الطَّوِيلِ؟/ لِيَعْرِفَ الصَّبَاحَ وَالْأَصِيلَ/ وَالصَّيْفَ وَالشِّتَاءَ لِكَيْ يَجُوعُ أَو يُحِسُّ جَمْرَةَ الصَّدَى، / وَيُحَذِّر الرَّدَى،/ وَيَحْسِبُ الدَّقَائِقَ الثِّقَالِ.**[1]

انتصاره للموت في هذه القصيدة انعكاسا للخراب النفسي الذي يعانيه الإنسان الحديث وما جلبته الحضارة من فراغ يتفشى ويمد خيوطه كالعنكبوت.

وهناك فهم خاص ومميّز في استعماله لرموز الشخصيات الدينية، فنجد في كل شخصية يختارها فائدة دلالية لفتح أبواب التجربة المراد التّعبير عنها في القصيدة هي ذلك الصوت المنفرد بتمرّده أو ضعفه حاملا رصيده من الوعي الذاتي للشخصية وما مرت به من تجارب بعيدة في الزّمان، و"**هذه الشخوص أو المواقف إنّما تستدعيها التجربة الشعورية الرّاهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصة، فالتجربة إنّما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرّمز فتشغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى**"[2] 1 كذكره لشخصية السيدة **(مريم العذراء)** في قوله:

عَلَى جَوَادِ الْحُلْمِ الْأَشْهَبِ/ أَسِيرُ عَبْرَ التِّلَالِ / أَهْرُبُ مِنْهَا، مِنْ ذِرَاعِهَا الطِّوَالِ
مِنْ سُوقِهَا الْمُكْتَظّ بِالْبَائِعِينَ/ مِنْ صُبْحِهَا الْمُتْعَبِ / مِنْ لَيْلِهَا النَّابِحِ وَالْعَابِرِينَ/
مِنْ نُورِهَا الغَيِّبْ،/ مِنْ رَبِّهَا الْمَغْسُولِ بِالْخَمْرِ/ مِنْ عَارِهَا الْمَخْبُوءِ بِالزَّهْرِ،/ مِنْ مَوْتِهَا/
الشَّارِي عَلَى النَّهْرِ/يَمْشِي أَمْوَاجَهُ الْغَافِيَةِ/أَوَّاهْ لَوْ يَسْتَيْقِظُ الْمَاءُ فِيهِ،/
لَوْ كَانَتِ الْعَذْرَاءُ مِنْ وَارِدَيْهِ[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص 250.

[2] ينظر:عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 203.

[1] السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 228.

ولعلّ نبرته الخاصة المستمدة من صوت الشخصية، تتبنى تأكيد موقف الشّاعر وإيمانه الرّاسخ بانتصار قصته، وأحيانا بانهزامه، هذا الصّوت صرخة في وجه الواقع العميق الذي يستفزه مقتديا بالآخر في صرخته: التي يحاول أن يرتفع به في آفاق الحرية والسّلام والخير.

ونراه يجعل من شخصية **(هابيل)** في واقع معاناته معادلا موضوعيا **(لقابيل)** الذي يرمز إلى دوافع الشرّ في الذات الإنسانية، ليبرز موقفه من الحياة المعاصرة التي تساوى فيها الخير والشر يقول:

فَازْحَفْ عَلَى الْأَرْبَعِ... فالْحَضِيض وَالْعَلاَء

سِيَّان وَالْحَيَاةُ كَالْفِنَاءِ!/ سِيَّان

جِنْكِيزْ، وَكُونْغَايْ / هَابِيلْ قَابِيلْ وَبَابِلْ كَشَنْغَهَايْ[1]

أمّا قصص القرآن فقد توزّعت في نصوص **السياب** التي استلهمها حتى يكشف عن دلالة تعبّر عن ذاته ومعاناتها، "**لأنّ هذه النماذج التي تدلّ في صلبها على المصدر القرآني، الذي فجّر منه الشّاعر ما يعانيه في موقفه الشعوري ليست، إلاّ صورة صريحة نسبيا من صور العلاقة التي تربط الشّاعر المعاصر بالنص القرآني**"[2] فكانت الحادثة الدينية داخل الفضاء النّفسي توظّف بطريقة تحدث تفاعلا حيّا بين الصورة الشّعرية المرسومة بعناية، وواقع القصة، يضاف إليها ما يضفيه عليها من مخلّفات تجربته الخاصّة، يستخدمها لتفسير أمنية خاصّة يريد بلوغها، ونراه يعود إلى ما يثير أجواء الحكاية، فيقول مستلهما قصّة السيدة (مريم العذراء) حين جاءها المخاض قرب النخلة:

وَتَحْتَ النَّخْلِ حَيْثُ تَظَلُّ تُمْطِرُ كُلَّ مَا سَعِفَه/ تَرَاقَصَتْ الْفَقَائِعُ وَهِيَ تُفَجِّرُإِنَّهُ الرَّطْبُ/ تَسَاقَطَ فِي يَدِ الْعَذْرَاء وَهِيَ تَهْتَزُّ فِي لَهْفَةٍ / بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الْفَرْعَاءِ تَاجٌ وَلِيدُكَ الْأَنْوَارُ لَا

---

[1] المصدر السابق، ص 199.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص 33.

الذهَبُ،/ سَيُصْلَبُ مِنْهُ حُبُّ الْآخَرِينَ، سَيُبْرِئُ الْأَعْمَى/ وَيَبْعَثُ مِنْ قَرَارِ الْقَبْرِ مَيِّتًا هَدَّا التّعب/ مِنَ السَّفَرِ الطَّوِيلِ إِلَى ظَلَامِ الْمَوْتِ، يَكْسُو عَظْمَهُ اللَّحْمَ أو يُوقِدُ قَلْبَهُ الثَّلْجِيُّ فَهُوَ بِحُبِّهِ يَثِبُ![1]

ومن قصّة (ثمود) الوارد ذكرها في القرآن الكريم يحاول **السياب** أن يحقق من خلال مخيّلته عالما أكثر خصبا ونماء، بعد أن زالت بأيديهم مكامن التسلّط والظلم عن كاهل الشعب، كما أزال الله قوم ثمود في الزمن الغابر، فيقول:

أَكَادُ أَسْمَعُ الْعِرَاق يَذّخِرُ الرُّعُودَ

وَيُخَزِّنُ الْبُرُوقَ فِي السُّهُولِ وَالْجِبَالِ

حَتّى إِذَا مَا فَضّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرِّجَالُ

لَمْ تَتْرُكْ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُود/ فِي الْوَادِ مِنْ أَثَر

أَكَادُ أَسْمَعُ الْقُرَى تَئِنُّ، وَالْمُهَاجِرِينَ

يُصَارِعُونَ بِالْمَجَادِيفِ وَبِالْقُلُوعِ

عَوَاصِفُ الْخَلِيجِ وَالرُّعُودِ مُنْشِدِينَ: مَطَرْ.../ مَطَرْ.../... مَطَرْ

وَفِي الْعِرَاقِ جُوع[2]

ولعلّ الأمل الذي يعتري **السياب** في إمكانية خلاصه، يتنازعه شك قلق يستند إلى هزائمه المتكررة في واقع الحياة، فتبدو نصوصه في دلالاتها النهائية متأرجحة بين اليأس والحلم، بين حضور الأمل وغيابه، وقد تحضر عزلته فضاء القصيدة بشكل حاد ليعود من ثمّ إلى غربته الروحية الملازمة، التي تتدفّق مع مسارات النص ودلالاته الموحية.

وكأن الحكاية تشاركه معاناته باتحاد خاص بين الواقعين: البعيد الذي يمثله التراث، والآني الذي يمثله واقع تجربته المعاصرة، ونلاحظ هذا التزاوج في قصيدة **(قالوا لأيوب)** وفيها قول:

---

[1] السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 313-314.

[2] المرجع نفسه، ص 255.

قَالُوا لِأَيُّوب: "جَفَاكَ الإِلَهُ"

فَقَالَ: "لَا يَجْفُو/مَنْ شَدَّ بِالْإِيمَان لَا قَبْضَتَاهُ / تُرْخَى وَلَا أَجْفَانُهُ تَغْفُو"

قَالُوا لَهُ: "وَالدَّاءُ مَنْ ذَا رَمَاهُ فِي جِسْمِكَ الْوَاهِي وَمَنْ ثَبَّتَهُ؟"

قَالَ: هُوَ التَّفْكِيرُ عَمَّا جَنَاهُ / قَابِيلْ وَالشَّارِي سُدَى جَنَّتَهُ/ سَيَهْزِمُ الدَّاءُ: غَداً أَغْفُو[1]

كان توظيف القصص القرآني في شعر **السياب** غنيا متنوعا تمتدّ أواصر شعريته عبر متاهات الزمان والمكان والشخصيات التي تملك ملامح خاصة في الذّاكرة منها اختياره لقصة (يأجوج ومأجوج) الوارد ذكرها في القرآن الكريم، آخذا فكرة بناء السد الذي قام به ذو القرنين للدفاع عن أقوام ضعيفة كانت معرّضة للأعداء من قبل قبائل شرسة هي قبائل (يأجوج ومأجوج) ليبرز موقفه الفكري والعاطفي من المدينة التي لم تزده إلاّ اغترابا وضياعا، يقول:

سُورٌ كَهَذَا، حَدَّثُوهَا عَنْهُ فِي قِصَصِ الطُّفُولَةِ: "يَأْجُوج" (...) يُغَرِّزُ فِيهِ، مَنْ خَنَقَ أَظَافِرَهُ الطَّوِيلَةِ / وَيَعُضُّ جُنْدُلَهُ الْأَصَمُّ وَكَفُّ (مَأْجُوج) الثَّقِيلَةِ/ تَهْوِي، كَأَعْنُفِ عَلَى جَلَامِدِهِ الضِّخَامِ/ وَالسُّورُ بَاقٍ لَا يُثَلُّ، وَسَوْفَ يَبْقَى أَلْفَ عَامٍ، /لَكِنّ (إِنْ – شَاءَ – الإِلَه – / طِفْلاً كَذَلِكَ سَمَيَّاهُ سَهْبٌ ذَاتَ ضُحًى وَيُقْلِعُ ذَلِكَ السُّورُ الْكَبِيرُ / ..اَلطِّفْلُ شَابٌّ وَسُورُهَا هِيَ مَا يَزَالُ كَمَا رَآهُ.[2]

فكان الزمان والمكان يشارك في كتابة القصيدة عبر مسارات يتدفق فيها الرمز بكثافة وحدّة .الزمان والمكان هنا له حضور مميز، وعناصر تعكس كوامن ذاتية لحيوان في الماضي البعيد، جاء النفي يتشارك معها، ويعكس بمراياه أبعادها الواسعة حينما ينفتح على جدليته خاصة كانت تغلق المناخ العام لذلك الزمان البعيد.[1]

---

[1] السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 170.

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[1] ينظر: حسام الآلوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص 7.

4) التّراث الديني في شعر محمود درويش

يجد المتتبع لدواوين **محمود درويش** أنه يستقي من القرآن الكريم في ديوانه "**مديح الظل العالي**" ويذكر الشخصيات التراثية الدينية فيه حيث ينشد مقتبسا من سورة العلق وهي أول سورة نزلت على **النبي صلى الله عليه وسلم:** ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3)**﴾:[1]

اللهُ أَكْبَرُ/ هَذِهِ آيَاتُنَا فَاقْرَأْ/ بِاسْمِ الْفِدَائِي الَّذِي خُلِقَا/ مِنْ جُرُوحِهِ شَفَقَا/
بِاسْمِ الْفِدَائِي الَّذِي يَرْحَلُ/ مِنْ وَقْتَكُمْ... لِنِدَائِهِ الْأَقَل/ الْأَوَّلُ الْأَوَّلُ/ سَنُدَمِّرُ الْهَيْكَلَ/
بِاسْمِ الْفِدَائِي الَّذِي يَبْدَأُ اقْرَأ / بَيْرُوت صُورَتَنَا/ بَيْرُوت – صُورَتُنَا[2]

يبالغ درويش في التّعبير عما يقوم به الفدائي من التضحية والتحدّي والصّمود ويرفعه إلى درجة النبي الذي جاء إليه أول نداء الله ليقرأ باسم ربّه الخالق ويثور على الجهل والوثنية ويقاوم ضدّ أعداء الإسلام.

كما يقتبس من الآية الكريمة التي تقول على لسان **النبي (ص):** ﴿**الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ**﴾،[1] متوخّيا أنّ البطل الفدائي كالنبي يحمل رسالة فأكمل اليوم ذاك البطل الفدائي رسالته وأعطى أهل لبنان اختيار في التأسّي به أو في إطفاء لهيبه المضيء أوفي زيادة اندلاعه:[2]

اَلْيَوْمُ أَكْمَلْتُ الرِّسَالَةَ فِيكُمْ
فَلْتُطْفِئُوا لَهَبِي، إِذْ شِئْتُمْ، عَنِ الدُّنْيَا
وَإِنْ شِئْتُمْ فَزِيدُوهُ انْدِلَاعًا[3]

---

[1] سورة العلق، الآيات 1-2-3.

[2] محمود درويش، ديوانه ط 14، بيروت، دار العودة، 1992، ج 2، ص 19-20.

[1] سورة المائدة، الآية 3.

[2] رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط 2 دار الهلال، بيروت 1971 ص 122.

[3] محمود درويش، ديوانه، ص 40.

ويتأثر أيضا بقوله تعالى ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ**﴾،[1] عندما يقول: «**وأعدّلهم ما استطعت**».

ويسمع صدى القرآن في كلمات الشّاعر هذه وفي جثثي حبّة أنبتت السنابل/سبع سنابل/ في كل سنبلة ألف سنبلة،[2] لأنّه يتأثر بهذه الآية الكريمة: ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ**﴾.[3]

وينشد في قصيدته "**الخروج من ساحل المتوسط**" على لسان وطنه: وَاسْتَأْجَرَتْنِي آيَةُ الْكُرْسِي دَهْرًا ثُمَّ صِرْتُ بِطَاقَةً لِلتَّهْنِئَاتِ،[4] إشارة إلى قدرة فلسطين وكرامتها في الماضي ووضعها المأساوي في اليوم لتعامل زعماء العرب معها.

يستدعي الشّاعر الشخصيات التراثية الدينية أمثال: آدم، وقابيل،نوح وأيوب ويوسف وخديجة عليهم السلام والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، حيث يستدعي شخصية **أيّوب (عليه السلام)** عندما يشعر بالألم والضياع الشديد، فيقول: **(أَيُّوبْ مَاتْ)**[5] متوخّيا صبر الفلسطينيين انتهى، وأمّا **النبي محمد (ص)** فيقول عنه عندما يشير إلى ماضي فلسطين وتقدس أرضها ومعراج النبي فيها: **وَهَذَا صُعُودُ الْفَتَى الْعَرَبِي إِلَى الْحِلْمِ وَالْقُدْسِ.**[1]

وأيضا يستدعيه في قصيدته" نشيد" ليشكو إلى محمد (ص) من سجنه وتشرده ونفيه فينشده النبي محمد (ص): **تَحَدَّ السِّجْنَ وَالسَّجَّان / فَإِنَّ حُلْوَةَ الْإِيمَان / تُذِيبُ مَرَارَةَ الْحَنْظَلِ.**[2]

---

[1] سورة الأنفال، الآية 60.
[2] درويش ديوانه، ص 552.
[3] سورة البقرة، الآية 261.
[4] المصدر نفسه، ص 282.
[5] المصدر نفسه، ص 17.
[1] المصدر نفسه، ص 421.
[2] المصدر نفسه، ص 151.

ويستوحي شخصية المسيح (ع س) رمزا للفداء والتضحية، والصلب رمزا للعذاب الدائم الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني، كما يستدعي هذه الشخصية الدينية في قصيدته" نشيد" وشكا إليه في أسلوب الحوار بالهاتف عمل إسرائيل في احتلال وطنه وعندما يسأله المسيح أن يعرف نفسه فيعرّف نفسه محاطا بالألم والعذاب كما تعامل اليهود مع نفسه وصلبه، يقول سعيد أبو خضرة عن صلب المسيح: «**جاء في سياق إعداد المسيح للصليب فمضى به العسكر إلى داخل الدار وألبسوه أرجوانا وضفروا إكليلا من شوك ووضعون عليه**».[1]

يتكلم الشّاعر مع المسيح :

أَلُو/ أُرِيدُ يَسُوع /- نَعَمْ مَنْ أَنْتَ

أَنَا أَحْكِي مِنْ إِسْرَائِيل وَفِي قَدَمِي مَسَامِير...

وَإِكْلِيلًا مِنَ الْأَشْوَاكِ أَحْمِلُهُ/فَأَيُّ سَبِيلٍ

أَخْتَارُ يَا بْن اللهِ...أَيذُ سَبِيلٍ/أَأَكْفُرْ بِالْخَلَاصِ الْحُلْو

أَمْ أَمْشِي/ ولَوْ أَمْشِي وَأَحْتَضِر؟/أَقُولُ لَكُمْ:أَمَامًا أَيُّهَا الْبَشَر![2]

يجيبه المسيح (ع س) :(أماما أيها البشر)، أي عليه وعلى الشعب الفلسطيني أن يتحمّلوا الشدائد ويتجاوزوا الآلام، ويقول في مكان آخر معبّرا عن عذابه المادّي والنّفسي الذي يعيشه:

نَصَبُوا الصَّلِيبَ عَلَى الْجِدَارِ/فَكُّوا السَّلَاسِلَ مِنْ يَدَيْ[1]

يتردّد رمز المسيح كثيرا في قصائد محمود درويش قبل خروجه من فلسطين خاصة في ديوانه (عاشق من فلسطين) إذ "**أعدّ اليهود على هذه الأرض منذ ألفين من السنين تقريبا صليبا ليقتلوا فوقه المسيح، فكان المسيح يمثّل الدعوة إلى العدل وتجديد المجتمع اليهودي**

[1] أبو خضرة، سعد جبر محمد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ط 1 بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص 142.

[2] درويش، ديوانه، ص 150.

[1] المصدر نفسه، ص 98.

على أساس من المبادئ الإنسانية الرفيعة،ولكن اليهود حاربوه وقرّروا قتله، وبقيت قصّة الصليب منذ ذلك الحين رمزا للفداء والتضحية من اجل خلاص الإنسان"،[1] فصورة الصليب في شعر درويش صورة تنبع من إحساسه الصادق، وتجربته الصادقة، لأنّ الصليب يرتبط بفلسطين ارتباطا تاريخيا ووجدانيا.

أمّا الشّاعر عندما يخرج من وطنه المحتل فيريد أن يتخلص من العذاب الذي كان يجسّده في الصليب ويحاول أن يتجاوز منه إلى أفق دلالي أوسع حيث يأخذ المسيح صورة معادلة للشهيد، الشهيد المصلوب الذي يسقي بدمه أرض فلسطين ويجدّد الولادة ويبعث الحياة فيها، كما وردت في القصيدة الملحمية "**مديح الظل العالي**":

يَا أَهْلَ لُبْنَان...الْوَدَاعَا
شُكْرًا لِكُلِّ شُجَيْرَةٍ حَمَلَتْ دَمِي
لِتُضِيء لِلْفُقَرَاءِ عِيدَ الْخُبْزِ،أَوْ لِتُضِيء لِلْمُحْتَلِّ وَجْهِي كَيْ
يَرَى وَجْهِي ويَرْتَدِي الْخِدَاعَا[2]

تشير هذه السطور إلى "**جدلية بين الحدث الجديد وهو استنزاف دم الفلسطيني والحدث القديم وهو استنزاف دم المسيح، فالكرمة ودم المسيح وعيد الخبز الذي يومئ إلى معجزة إطعام الخمسة آلاف تكرس تعليمات المسيح بأنّ الشجرة – الكرمة مجازا– التي تحمل دم الفلسطيني فعندئذ بإمكانها أن تعطي ثمرا صالحا أو فاسدا وإن بدت في ظاهرها صالحة، وهذا استعمال جديد للأسطورة حسب تجربة جديدة حديثة،يخدم الحدث الآني،وينفخ في الحدث القديم نفسا جديدا، فالكرمة التي حملت دم المسيح لأجل عيد الخبز لن تحيا في الذاكرة والواقع، إلّا لأنّها حملت دم الفلسطيني، ولأجل غرض يتفرّع إلى أغراض**".[1]

[1] رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 212.

[2] درويش، ديوانه، ص 59.

[1] أبو خضرة، سعد جبر محمد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص 144.

المبحث الثّالث:استدعاء التّراث العربي الأدبي

أوّلاً: القص التّاريخي

بقدر ما هي علاقته بالتاريخ مركبّة، يبدو الشّعر المعاصر مسكونا بالتاريخ بصورة سرية، مصنوعا في لحظاته الأكثر كثافة، من مادة هذا التاريخ،وقد ازدحم كتاب الشّعر العربي المعاصر بقصائد ودواوين، لا عدّ لها، تسعى إلى تسجيل وقائع التاريخ أوّلا بأول وتتشبّث بالأحداث الكبرى، من انتصارات مأمولة وهزائم متكرّرة، لتبني مادّتها الشّعرية منها .

وهكذا يبدو شعر **بدر شاكر السياب**، المسكون بالمعجم الأسطوري والذي رغب على الدوام في تخليص شعره من شبهة اليومي والتاريخي، وهو يقيم علاقة معقّدة مع التاريخ فليس بالإمكان قراءة شعره، الذي أنجزه على خلفية تاريخ سياسي واجتماعي دون رؤية النسيج المعقّد الذي يربط السياب بزمنه، وعلاقة الشّاعر الرائد بالتحوّلات التاريخية التي صنعت عصره .

في هذا السّياق نقرأ قصائده "رحل النهار" و"أنشودة المطر" و"غريب على الخليج" و"حفار القبور"، وما كتبه **السياب** عن **جيكور**، وعدد آخر من قصائده التي يبدو فيها نسيج التاريخ منشبكا بنسيج الكتابة الشّعرية.

في السّياق نفسه تبدو علاقة **أدونيس** بالتاريخ، علاقة إشكالية معقّدة، ويبدو شعر **أدونيس**، بدءا من "أوراق في الريح" ،وانتهاء بـ"الكتاب"، وكأنّه يعيد كتابة التاريخ عبر استدعاء شخصياته الشّعرية من زمان العرب القديم.

إنّ عودة **أدونيس** إلى التاريخ وشخصياته سوى رغبة في فهم الحاضر من خلال تفسير أوّلياته التاريخية، والتعرّف على أسباب مشكلات الحاضر، يحصل ذلك عندما يجعل الشّاعر من نفسه، اسما وكيانا وانشغالات معاصرة، شخصية من شخصياته الشّعرية ما يجعل استعادة التاريخ رحلة شخصية للشاعر لفهم الزمان الحاضر.

إنّ التاريخ في شعر **أدونيس** قناع، وغالبا ما يكثر صاحب "أغاني مهمار الدمشقي" من استخدام الأقنعة في شعره.

أمّا **أمل دنقل** فيتخذ من الشخصيات والوقائع التاريخية، التي يستدعيها في شعره أقنعة يتراءى خلفها الإنسان المعاصر المطحون بالأحداث اليومية، وهو في اعتماده الدّائم على تلك الشحنة التاريخية المتقدة، التي ينهل منها شخوصه ورؤيته للحاضر المدان يحوّل شعره، في مجمله إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي.

وهو على مدار تجربته الشّعرية استطاع أن يجعل من المادّة التراثية "**بالمعنى العام لكلمة تراث حيث يضم التراث كل ما ورثته الأمّة من معارف وأساطير وموروث ديني مسيحي أو إسلامي أو فرعوني ... الخ**"،[1] الموّلد الفعلي للمعنى في قصائده.

ومن ثمّ فإنّ المادّة التراثية التي يستحضرها الشّاعر في قصائده تمنحنا مفاتيح عالمه الشّعري وتقيم بينه وبين قارئه صلات نسب في المعرفة والمشاركة الوجدانية.

ومن القصص المستقاة من التاريخ المصري، قصة " مذ بحة القلعة " للشاعر **أحمد عبد المعطي حجازي**، وهي منشورة في أول دواوينه الشّعرية العديدة، ديوان "**مدينة بلا قلب**" الذي كانت قد صدرت طبعته الثانية في فبراير 1968 م.

وهي قصيدة تضجّ بالحزن والأسى على مصير الضحايا الأبرياء "**من أمراء الشراكسة وفرسانهم الذين وثقوا بصدق الطاغية محمد علي باشا وقبلوا دعوته للاحتفال بوداع ابنه طوسون على رأس حملته إلى بلاد الحجاز لمحاربة الوهّابين فما كان منه إلّا أن غدر بهم،**

[1] ينظر: ابن منضور لسان العرب المحيط، إعداد وتطبيق يوسف خياط، دار العرب، بيروت، دت مادة التراث، ص 35.

وهم بملابسهم الاحتفالية، وأبادهم جميعا برصاص منهمر من بين جدران القلعة التي حوصروا فيها، ليلقوا ربهم شهداء، ولتكون المذبحة خزيا وعارا في جبين الطاغية للأبد".[1]

يبدأ الشّاعر قصيدته قائلا:

اَلدُّجَى يَحْضِنُ أَسْوَارَ الْمَدِينَةِ

وسَحَابَاتٍ رَزِينَةٍ

خَرَقَتْهَا مِئْذَنَةٌ

وَرِيَاحٌ وَاهِنَـةٌ

ورَذَاذٌ وبقَايَا مِنْ شِتَاء.[2]

بعد هذا الوصف لبيئة الأحداث يخبرنا عن صعود الفارس للباشا يعلمه بـ: "**الْمَمَالِيكُ جَمِيعًا فِي الْمَدِينَةِ عِنْدَئِذٍ نَادَى الْمُنَادِي قَائِلًا: يَا أَهْلَ الْمَدِينَةِ:**

فِي الْبُكُورِ / سَوْفَ يَمْضِي حِسُّ طُوسُون /ابْنُ وَالِينَا الْكَبِيرِ/ لِلْحِجَازِ /

لِقِتَالِ الْكَافِرِينَ الْخَارِجِي /عَنْ مُوَالَاةِ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ / سَاكِنُ الْيَسْفُورِ حَامِي الْأَسْتَانَةِ".[3]

ثم يكشف لنا عن عبور عسكر الباشا وهو خلط من الأرناؤوط والصّرب والأتراك قاصدين القلعة للاحتفال "**صَوْتُ بُوق ! / عَسْكَرُ الْبَاشَا ! ويَنْسَدُّ الطَّرِيقُ / بِخَلِيطٍ مِنْ بِلَادِ الْأَرْنَاؤُوطِ/ وبِلَادُ الصَّرْبِ، والْأَتْرَاكِ.. مِنْ كُلِّ الْبِلَادِ/..تَقْصِدُ الْقَلْعَةَ للاحتفال.**[4]

أماّ المماليك فكانت على خيولها تداري غضبها، محافظة على عزّها بابتسامة بدت للناظرين غير صادقة، عندما قالوا: "**آه يَا عَيْنِي لَقَدْ أَضْحُوا يَتَامَى مِثْلَنَا**" وبينما الموكب يسير

[1] ينظر عزيزة مريدان، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ط2، 1988، ص 82.

[2] أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، منشورات دار الآداب، بيروت، 1959، ص 98.

[3] المرجع نفسه، ص 98.

[4] المصدر نفسه، ص 99.

متّجها إلى القلعة، فإذا بقائد الأرناؤوط يأمر بإطلاق الرّصاص الذي نزل عليهم كالمطر، "قَالَهَا قَائِدِ جُنْدِ الْأَرْنَاؤُوط "أَطْلِقُوا!"، فَالنَّارُ تَهْوِي كَالْخُيُوطِ .. كَالْمَطَرِ"، فكانت المجزرة لا تسمع فيها إلّا قول: "آه يَا نَدْل لَقَدْ خُنْتَنَا"، ثمّ يسقطون الواحد تلو الآخر، أماّ أمين بيك، جعل يقول بعدما التقت عينه بعين شهيد: "آه . يَا مَمَالِيك، يَا أُبَّهَةَ الْعَصْرِ الْمَجِيدِ، لَقَدْ مَضَيْتُمْ"، ثم يأمر حصانه بحنان ليطير به، هكذا نجا أمين بيك عندما ردّدها الناس قائلين "لَقَدْ نَجَا مِنْهُمْ أَمِينْ بِيكْ يَا رِجَال".

القصيدة أدّت معنى كبيرًا في الوصف المؤلم لهذا الحدث الدامي غير الإنساني بحق الأمراء الشراكسة في مصر، حين وفّق الشّاعر إلى حدّ كبير،و ذلك بعد تحليل القصة في نظمها وفق عناصرها الأساسية من تمهيد للأحداث، ونموها وتطورها وصولا بها إلى الذروة، ثمّ تنحدر إلى النهاية المؤلمة، وهذا ما يجعلنا نعيش مع وقائع القصّة ونتفاعل مع أحداثها من خلال ما قدّمته من صور معبّرة للمذبحة.

لقد اتّخذ بعض الشّعراء المعاصرين شخصيات تاريخية كأقنعة تنأى بهم عن التدفّق المباشر للمشاعر الذاتية، وتخلق معادلا موضوعيا يؤدّي بالشّاعر إلى إحكام السّيطرة على موضوعه، وبالطّبع فإنّ الشّاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق أفكاره القضايا والهموم التي يريد التّعبير عنها، أو ليحاكم العصر ونقائصه من خلالها، وهو في ذلك يختار الأحداث والشخصيات التي تتلاءم ومضمون تجربته فيتّصل بها اتّصالا يعمّقها و"**تكون استلهاماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستفز بهموم القضايا السياسية حيث يخبّئ الشّاعر فيها لون فكره وخطوط رأيه**"[1]

ومن هنا فإنّ تقنية القناع من أهمّ الإفادات التي أفادها الشّعر العربي المعاصر إذ أنّ الشّاعر عندما يتقنّع بشخصية تراثية، أو أسطورية، أو دينية، أو تاريخية ينطق من خلالها،

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، ص127.

ويجعلها تنطق لما يريد، يقتضي ذلك منه موقفا مشتركا بين الشخصيات والشّاعر، أي بين القناع والشّاعر، وهذا يعني محاولة خلق موقف درامي بعيدا عن إقحام ذاتية الشّاعر.

فالشخصية التاريخية معادلا فنيا، تعّبر عن انكسار الواقع، وفقدان الذّات، لذلك لجأ الكثير من الشّعراء المعاصرين ومن بينهم الشّاعر **(أدونيس)** إلى توظيف الشخصيات التاريخية، وعلى رأسها "الصقر"، لما تحمله من أبعاد توحى بقدرة الفرد على تغيير الواقع، وتجاوز المحن.

فمن التاريخ العربي الإسلامي تبرز شخصية عبد الرّحمن الداخل (صقر قريش)، "**الأموي الذي هرب من محاولة العباسيين قتله إلى المغرب فالأندلس، حيث بنى فيها بمساعدة أخواله دولة عربية دامت ثمانية قرون، حيث إنّه هرب مع أخيه وبوصولهما إلى نهر الفرات، وليعبراه إلى الضفة الأخرى وبخدعة من الأعداء على ضمان رجوعهما، اغترّ أخاه بأملهم وولى منقلبا نحوهم بينما مضى هو يسعى على قدميه، فضرب بعنق أخيه. وهكذا فجع الصقر بقتل أخيه،كما فجع بسقوط مجد قومه الأموي، فرحل متغرّبا من الشام إلى الأندلس، حيث بنى فيها مجد العرب**".[1]

وقد اتّخذه (أدونيس) في قصيدته: (أيام الصقر) و"**تحولات الصقر**" وفي معظم قصائد ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار)، مخرج الواقعة من زمانها التاريخي إلى زمانه في شقّيه الإبداعي والذاتي، يقول في "**تحولات الصقر**": **وَافْرُتَاه، كُنْ لِي جِسْرًا، وَكُنْ لِي قِنَاعٌ / وتَرَسَّبْتَ، / غَيْرَ رَنِينِكَ يَا صَوْتُ / اِسْمَعْ صَوْتَ الْفُرَاتِ:/ قُرَيْش ... / لُؤْلُؤَةٌ تُشِعُّ مِنْ دِمَشْقَ / يُخَبِّئْهَا الصَّنْدَلُ وَاللُّبَّانُ / أَجْمَلُ مَا حَدَّثَ عَنْهُ الشَّرْقُ ...**[2]

يعيش **أدونيس** الآتي من خارج دمشق مع صقر قريش الآتي من داخلها حالة من التداخل والتماهي، يتجاوز الأزمنة والأمكنة ضمن فضاء القصيدة .

---

[1] ينظر سيمون الحايك، عبد الرحمان الداخل (صقر قريش)، قصّة وتاريخ، د ط، 1982، ص 25.

[2] أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، مج 1، ص27.

لقد حاور شخصية الصقر، وأسقطها على هواجسه وأحلامه، فكانت قصيدته هذه تجسّد الصّراع القائم بين الذات الداخلية، والواقع الخارجي، في جدلية الحاضـر والماضي، فينطلق من لحظة الموت:

جَسَدِي يَتَدَحْرَجُ والْمَوْتُ والرِّيَاحُ

جُثَثٌ تَتَدَلَّى ومَرْثِيَةٌ، /... / وكَأَنَّ النَّهَار

حَجَرٌ يَثْقُبَ الْحَيَاةَ

وكَأَنَّ النَّهَارَ / عَرَبَاتٌ مِنَ الدَّمْعِ.[1]

يحيلنا الشّاعر على ذلك الجو التراجيدي الذي عاشه الصقر، وما حلّ بأهل من قتل وصلب (جثث تتدلى ومرثية)، حيث الموت يطارده، والزمن يزداد ضيقا أمام عينه فكان الهرب والتحول السبيل الوحيد للخلاص، فيصرخ قائلا:

غَيْرُ رَنِينِكَ يَا صَوْتُ

اِسْمَعْ صَوْتَ الْفُـرَاتِ[2]

يبحث الشّاعر عن مجد جديد يتجسّد في التغيير، في صوت الفرات الذي يمثّل رمز الحركة والسّيرورة، رمز البحث والولادة، فكان جسرا للانطلاق في رحلة البحث عن المجد (وافرتاه كن لي جسرا وكن لي قناعا) محاولا تجاوز الماضي:

قُرَيْش .../ لَمْ يَبْقَ مِنْ قُرَيْش

غَيْرَ الدَّمِ النَّافِرِ مِثْلَ الرُّمْحِ

لَمْ يَبْقَ غَيْرَ الْجُرْحِ.[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

إذن يتخطى الصقر لحظات الموت، ماضيا نحو المجد، جاعلا من مآسيه وذكرياته الأليمة دافعا يوصله إلى المجد: **لَوْ أَنَّنِي أَعْرِفُ كَالشّاعر أَنْ أُغَيِّرَ الْفُصُولِ / لَوْ أَنَّنِي أَعْرِفُ أَنْ أُكَلِّمَ الْأَشْيَاءَ، / سَحَرْتُ قَبْرَ الْفُرْسِ الطِّفْلُ عَلَى الْفُرَاتِ قَبرُ أَخِي في شَاطِئِ الْفُرَاتِ / مَاتَ بِلَا غَسْلٍ ولاَ قَبْرٍ وَلَا صَلَاةٍ.**[1]

الصقر – هنا – رغم أنّه لا يستطيع أن يغير الفصول، أن يكلم الأشياء أن ينقذ أخاه من الموت، **فأدونيس** عندما يدخل "أيام الصقر" يدخلها من الرؤية التاريخية التي تتحدث عن ظروف قتل أخي صقر قريش، وهو ما يزال صبيا، حيث يأتي في بداية القصيدة بحديث عبد الرحمن الداخل الذي يقول فيه: "**وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعا لا بأس عليكما، فسبحت، وسبح الغلام أخي، فالتفت إليه لأقوي من قلبه فلم يسمعني، واغترّ بأمانهم، وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب نحوهم وقطعت أنا الفرات ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالأمان فضربوا عنقه ومضوا برأسه وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاث عشرة، ومضيت على وجهي، احسب أنّي طائر وأنا ساع على قدمي**".[2]

إلاّ انّه لا ييأس؛ بل يستمر في رحلة التجاوز والتخطي؛ لأنّه يدرك مسبقا أنّ الولادة صعبة، وتتطلب منه مهارة فائقة، فيستدر المطر من الغمامة ويطالبها بالتكاثف فوق الشام والفرات، ذلك أنّ المطر رمز عودة الحياة (الولادة الثانية):

تَكَاثَفِي وأَمْطِرِي / بِاسْمِي فَوْقَ الشَّامِ والْفُرَاتِ بِاللهِ يَا غَمَامَة... [3]

---

[1] المرجع السابق، ص35.

[2] أبو غالي مختار علي، المدينة في الشعر المعاصر، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع 196، أفريل 1995، ص 25.

[3] أدونيس، الأعمال الكاملة، ص 37.

بفضل استدرار المطر انفتحت السماء، وتتجاوب الطبيعة مع الصقر بوصفه عرّافا يستحقّ الإجلال، ولا يتوقف الصقر عند هذا الحدّ، بل يواصل مشواره في بادية العراق، يتسلّل إلى السّرائر، حتى يصل إلى بناء "**أندلس الأعماق**":

وَالصَّقْرُ فِي مَتَاهَه، فِي يَأْسه الخَلاَّقُ
يَبْنِي عَلَى الذِّرْوَةِ فِي نِهَايَةِ الْأَعْمَاقِ
أَنْدَلُسُ الْأَعْمَاقِ / أَنْدَلُسُ الطَّالِعُ مِنْ دِمَشْقَ[1]

لقد استطاع أن يستبطن نفسية الصقر التاريخية، ليعكس لنا أبعاد تجربته الإنسانية فيعيد صياغتها صياغة جديدة، تتلائم مع تجربته الجديدة، فبينما يبني **عبد الرحمان الداخل** أندلس التاريخ، يبني الشّاعر في مقابلة ذلك أندلس الأعماق، مدينة الشّعر الجديدة مدينة المعاني السامية، فكانت شخصية **عبد الرحمان الداخل** تتحرك في تواز مع شخصية الشّاعر، لمّا يكتنف هاتين الشخصيتين من تشابه.

فعبد الرحمان هو "**عبد الرحمان بن هشام بن مروان**" ولقب بصقر قريش، فرّ من بلاده ليقيم الدولة الأموية في الأندلس، كذلك **علي أحمد سعيد** الملقب بأدونيس، فرّ من سوريا إلى لبنان ليبني مملكة الشّعر.

إنّ **أدونيس** كان يعي ما تحمله هذه الشخصية من أبعاد تتلاءم وتجربته، إذ جسّدت مسيرة الصقر الطويلة إلى الأندلس، ونجاحه في تأسيس ملك بني أمية، رمز العودة والبعث لأدونيس.

من هنا فقط كانت حركة أدونيس في موازاة مع حركة الصقر التاريخي والصقر الشّاعر، فبينما كان الأول ينطلق من الموت نحو بعث جديد متخطّيا ذكرياته وآلامه، كان الثاني ينطلق من المضمرات والسرائر متحديا التّيه واليأس، ويمكن التمثيل لذلك بالخطّاطة التالية:

[1] المصدر السابق، ص 40.

إِقَامَةُ أَنْدَلُسَ التَّارِيخِ / إِقَامَةُ أَنْدَلُسِ الْأَعمَاقِ

الدُّخُولُ فِي الْبَحْثِ عَنْ مَجْدٍ جَدِيدٍ / اَلْيَأْسُ الْخَلاَّقُ

اَلْهُرُوبِ مِنْ الْمَوْتِ / بَادِيَةُ الْعُرُوقِ

اَلصَّقْرُ التَّارِيخِي / الصَّقْرُ – الشّاعر .

ينطلق صقر قريش من لحظة القتل الجماعي، للخروج من لحظة على حافة الموت ودخول في لحظة أخرى على مشارف المجد لبناء أندلس – التاريخ –وبالتوازي مع ذلك ينطلق الشّاعر من بادية العروق والسرائر، للخروج من على حافة التّيه والدخول في لحظة أخرى على مشارف اليأس الخَلَّاق لبناء أندلس الأعماق .

قصيدة "**أبي تمام**" للشاعر **صلاح عبد الصبور** هي الأخرى يمكن ضمّها إلى القصص التاريخية، حيث استدعى فيها الشّاعر شخصية معروفة، أراد من خلالها ربط الحاضر بالماضي للكشف عن آلامه وحزنه، فالقصيدة تتكون من أربعة مقاطع يمثل كل مقطع وحدة مكتملة.

المقطع (1): أَبُو تَمَّام / اَلصَّوْتُ الصَّارُوخُ فِي عَمُّورِيَّة / لَمْ يَذْهَبْ فِي الْبَرِّيَّةِ /

سَيْفُ "الْبَغْدَادِي " الثَّائِر / شَقَّ الصَّحْرَاءَ إِلَيْهِ ...لَبَاهُ /

حِينَ دَعَتْ أَخْتٌ عَرَبِيَّةٌ: وامُعْتَصِمَاه .

المقطع (2): لَكِنَّ الصَّوْتُ الصَّارُوخُ فِي طَبَرِيَّة / ... / لَكِنَّ الصَّوْتَ

الصَّارُوخَ فِي وَهْرَانَ / لَبَّتْهُ الْأَحْزَانُ / يَا سَيْفَ الْمُعْتَصِمِ الثَّائِرِ / اِخْلَعْ

غَمَدُ سَحَابِكِ، وانْزِلْ فِي قَلْبِ الظُّلْمَةِ / شُقْ الْعَتَمَةَ / واضْرِبْ

يُمْنَى فِي طَبَرِيَّة / واضْرِبْ يُسْرَى فِي وَهْرَانَ.

المقطع (3): فِي مَوْعِدِ تِذْكَارِكَ يَا جَدْ / يُلْقِي الْبِنَاءُ الْأَبْنَاءَ / يُقَاطِعُونَ أَفَاوِيقَ الْأَبْنَاءِ / والسَّيْفُ الْمُغَمَّدُ في صَدْرِ الْأُخْتِ العربيّة / مَازَالَ يَشُقُّ النَّهْدَيْنِ / وأَبُو تَمَّام الْجَدُّ حَزِينٌ لاَ يَتَرَنَّمُ / قَدْ قَالَ لَنَا مَا لَمْ نَفْهَمْ والسَّيْفُ الصَّادِقُ فِي الْغُمْدِ طَوَيْنَاهُ وقَنَعْنَا بِالْكُتُبِ الْمَرْوِيَّه .

المقطع (4): يَوْمُكَ لَا يَسْقِينَا فَرَحًا/ أَوْ يَسْقِيكَ رِضا / التِّذْكَارُ ثَقِيلٌ حِينَ حَمَلْنَاهُ نَدَمَا / والْحَسْرَةُ فِي وَجْهِكَ بَعْدَ الْأَعْوَامِ ... / صَارَتْ أَلَمًا ولِقَاءُ الْجَدِّ أَبِي تَمَّام / عِيدُ الْأَحْزَانِ الْمُورِقَةِ الْأَكْمَامِ عِيدٌ... وكَلَامٌ / عِيدٌ دَمًا / تَطْلُبُ سُقْيَاهَا ...[1]

في المقطع الأول يأتي وكأنّه بديل للمقدّمة التقليدية في القصيدة العربيّة القديمة فهو أقرب ما يكون إلى المقدّمة الطللية حيث ذكر الحبيبة والطلل أو الصحاب والخلّان، وهنا يطوف بنا عبد الصبور في عمورية وبغداد والمعتصم والأخت العربيّة التي استغاثت وقالت وامعتصماه، ممّا يستدعي أبا تمام وقصيدته المشهورة في مدح المعتصم محمد بن هارون الرشيد لماّ فتح عمورية، إذن فالمقطع الأول كله يمثل "**استهلالا فنيا للقصيدة يتخلّق من بذرته جنين النصّ الذي ستكتمل ولادته بالمقاطع الثلاثة الأخيرة على أنّ هذا الاستهلال أو البداية الفنية تبقى جزءا عضويا لا يمكن فصله عن النصّ**".[2]

إنّ الاستغاثة الصّارخة يقابلها استجابة فورية، إنّها رسالة من الماضي المجيد إلى الحاضر التّعس، أماّ لماذا كانت الاستجابة فورية؛ فلأنّ سيف البغدادي، سيف الحقّ سيف القوة ذهب؛ بل سعى إلى هذا الصّارخ، ولم ينتظره، ولم ينتظر أن تقّدم له شكوى مختومة بخاتم الشر.

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1993 ص313، 315.

[2] فخري صالح، بحث الشعر العربي المعاصر والتاريخ، مجلة نزوى، ع 9، 1997، ص 17.

إنّ هذه البداية السردية، تخبرنا بحقيقة تاريخية وتفصل أحداثها وقعة عمورية المشهورة بين العرب والروم، وأسباب هذه الواقعة، وكيف استجاب الخليفة العباسي المعتصم بالله لاستغاثة امرأة، أخت عربية، فكانت هذه الاستجابة ليست بمثابة نجدة فحسب؛ بل بمثابة دفاع عن الشرق العربي بصفة عامّة، وعن عرض الأخت بصفة خاصّة، وما أنبله من دفاع في عرف التقاليد العربيّة.

لقد لجأ عبد الصبور إلى الحركة والتشخيص، فالسيف يخرج من غمده ويثور، وهو منسوب إلى شخص ومكان في ذات الوقت **(كما يتجلّى في المضاف والمضاف إليه "سيف البغدادي "وهو إذ يثور يتحرّك بذاته، حركة قوية فيها بذل للجهد "شق الصحراء إليه" ثم يعود الشّاعر بعد الحركة إلى الثبات عبر الفعل الماضي "لباه" مؤكدا الاستجابة أو إتمام الفعل)**،[1] وكان يمكن للشاعر أن يتوقف عند هذا اللفظ لكنه أضاف – ربما ليؤكد البعد التاريخي – السطرين التاليين:

حِينَ دَعَتْ أُخْتٌ عَرَبِيَّةٌ
وَامُعْتَصِمَاه[2]

فهو يريد أن يرجعنا إلى التاريخ إلى الماضي إلى المعتصم وأبي تمام إلى الفعل والكلمة معا،إلى قوة الفعل المتمثل في السيف وإلى قوة الكلمة المتمثلة في شعر أبي تمام، ولأنّ بالضدّ تتمايز الأشياء، يأتي الشّاعر بمطلع المقطع الثاني أو الوحدة الثانية في النصّ، لتؤكد الفرق بين ماض مجيد، وحاضر – مازال– تعيس، يقول **عبد الصبور**:

لَكِنَّ الصَّوْتُ الصَّارُوخُ فِي طَبَرِيَّة
لَبَّاهُ مُؤْتَمَرَان
لَكِنَّ الصَّوْتَ الصَّارُوخُ فِي وَهْرَانَ
لَبَّتْهُ الْأَحْزَانُ .

[1] المرجع السابق، ص 17.

[2] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص3.

إنّ لفظ "لكن" لا يأتي فقط للاستدراك، بل ليؤكد المقابلة والفرق البعيد بين الموقفين، موقف معتصم أبي تمام وموقف معتصم شاعرنا **عبد الصبور**[1] الفرق بين كان والآن، بين هناك وبين هنا، هناك يشقّ السيف الصحراء ملبيا، وهنا ليس من سيف ولا فعل، أي كلام مجرد كلام، وأحزان هي نتيجة منطقية للعجز والضعف.

لكن المقطع لا ينتهي عند هذه المقابلة، فشاعرنا الثائر لا يقبل هذا الوضع المتخاذل لذلك يستدعي على الفور سيف المعتصم ليعيد الوضع إلى نصابه:

اِخْلَعْ غُمْدَ سَحَابِكَ / وَانْزِلْ فِي قَلْبِ الظُّلْمَةِ / شُقْ الْعَتَمَةَ / واضْرِبْ يُمْنَى فِي طَبَرِيَّه واضْرِبْ يُسْرى فِي وَهْرَانَ .

فَفِي السُّطُورِ السَّابِقة يرتفع صوت الشّاعر عبر توالي أفعال الأمر الموجهة للسيف سيف المعتصم (اخلع، انزل، شق، اضرب) متخلّيا عن اللغة الخبرية المعتمدة على أفعال الزمن الماضي، وإذا عدنا مرة ثانية إلى الأفعال وترتيبها نجد تدرجا في الطلب حيث تزداد الحركة مع توالي الأفعال حتى نصل إلى الضرب الذي يتكرر فعله مما يؤكّد عنفوان الثورة.[2]

وإذا تأمّلنا المقطعين معا، نجد المقطع الأول في اتكائه على الفعل الماضي والجمل الخبرية أقلّ في الحركة وأميل إلى السكون من المقطع الثاني الذي تكثر فيه أفعال الأمر والجمل الطلبية، ومن ثمّ يغلب على هذا المقطع الحركة ممّا يشكّل في النهاية تصاعدا في درجات إيقاع النصّ،[3] إلى أن يصل إلى المقطع الثالث ليتوارى المعتصم الحدث التاريخي ويظهر بقوة أبو تمام في قلب المشهد.

---

[1] ينظر: عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 335.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 336.

[3] ينظر: فخري صالح، تحت الشعر العربي المعاصر والتاريخ مجلة نزوى، ص 19.

في هذه الوحدة من النصّ ينقلنا **عبد الصبور** من المعتصم الفعل، القوة، إلى **أبي تمام** الشّعر، الكلمة، وفي ذات الوقت ينقلنا من التاريخ السلطة، إلى الحاضر الخالد **أبي تمام** المثقف، ولولا أبو تمام لما سمعنا عن المعتصم، يخاطب عبد الصبور أبا تمام بوصفه جدا كبيرا لعائلة المثقفين الشّعراء، وكأنّه يؤكّد قيمة المثقف، وقيمة الكلمة، وفي حضرة الجد الأكبر يستدعي التاريخ المجيد: يُلْقِي البناء الْأَبْنَاءَ / يُقَاطِعُونَ أَفَاوِيقَ الْأَبْنَاءِ .

وقد وفّق الشّاعر توفيقا كبيرا في توظيف لفظة "أفاويق" جمع فيقة، وهي تعني في المعجم العربي ما اجتمع من الماء في السّحاب، فهو يمطر ساعة بعد ساعة، إذن فهي تشي بالخير والنعمة، فما أجمل أن تستعار لوقعة عمورية وما حدث فيها من نصر للعرب على الروم.[1]

ولكن هذا التعاطي لأفاويق الأبناء الآن يبقى منحصرا في التغني بأمجاد الماضي على حين يظلّ الواقع تعيسا مؤلما، فقد عاد السيف ليغمد في صدر الأخت العربيّة شاقا نهديها:

وَالسَّيْفُ الْمُغَمَّدُ فِي صَدْرِ الْأُخْتِ العربيّة

مَازَالَ يَشُقُّ النَّهْدَيْنِ

من هنا حق **لأبي تمام** أن يغضب ويتوقّف عن التغني بشعره، وذلك لأنّنا خنا رسالته التي وجّهها إلينا منذ ثلاثة عشر قرنا، عبر مطلع بائيته المشهورة:

اَلسَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ[2]

لقد نجح عبد الصبور في هذا المقطع أن يستحضر لنا أبا تمام شخصه وشعره معا، وبمنطق المخالفة يستدعي ختام المقطع لعبد الصور:

وَالسَّيْفُ الصَّادِقُ فِي الْغُمْدِ طَوَيْنَاهُ

وَقَنَعْنَا بِالْكُتُبِ الْمَرْوِيَّةِ

[1] ينظر: عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 336.

[2] أبو تمام، ديوانه، شرح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1950، ص 16.

جملة (وامعتصماه) تستدعي فقط المعتصم وأحداث المعركة أكثر ما تستدعي **أبا تمام** وشعره؛ لأنّنا خنّا الكلمة، كلمة الجدّ الحكيم **أبي تمام**، فيأتي المقطع الأخير ليصوّر حزن **أبي تمام** وغضبه، ومن ثمّ غضب الأبناء الشّعراء وعلى رأسهم بالطبع شاعرنا الملتزم بقضايا وطنه.

هنا يتوحّد غصب الشّاعر بين الجدّ والابن أبي تمام وعبد الصبور، فالأول يفتقد الرضا، والثاني يفتقد الفرح، ومن ثمّ يصير لقاء الجدّ أبي تمام عيدا للأحزان والحسرة والألم، عيدا للتلهي والكلام الخالي من الفعل، في الوقت الذي تظمأ فيه النفوس للثّأر من العدو، بيد أنّها عاجزة عن تحقيق هذا الثأر.

إنّ استدعاء عبد الصبور لشخصية أبي تمام وفق أسلوب سردي محكم ما هو إلّا رسالة أراد توجيهها للحكام العرب، فالشعوب تريد أن تقاوم، تريد أن تقاوم بالفعل هذا ما نبّه إليه في قصيدته.

ومن الشخصيات التاريخية نجد – **صلاح الدين الأيوبي**– هذه الشخصية التي ارتبطت في أذهان المسلمين بالتحرّر والانتصار، فهو القائد الذي شغله هم رئيسي واحد، هو تحرير فلسطين من أيدي الغزاة الصليبيين، فوجد الشّعراء فيه الملاذ والنخوة، وأسقطوا عليها حالتهم النفسية التي ترزح تحت وطأة الهزيمة، والاغتصاب، لقد آمن هؤلاء الشّعراء بالأمّة التي أنجبت قائدا محررا بحجم صلاح الدين الأيوبي قادة عظام آخرين يسطرون المجد لأمّتهم كما فعل صلاح الدين **الأيوبي** الذي غدت شخصية على النحو نموذجا أعلى يحتذي.

ومن الولادات الجديدة التي حملت الأمل لمستقبل الأجيال شخصيات قيادية كان لها حضور في أذهان الأجيال أمثال **جمال عبد الناصر وجميلة بوحيرد** ... وغيرهما حيث غدوا صورا مشرقة، تسعى لاستعادة الوجه المضيء في نسج محكم.

نجد **محمد الفيتوري** يربط بين شخصية القائد العربي **جمال عبد الناصر**، بما تحمله من إجلال وإكبار في نفوس أبناء العروبة، وبين شخصية **صلاح الدين الأيوبي** ويبدأ الشّاعر عملية الربط بإبراز الآثار المترتبة، نتيجة لفقدان الأمة العربيّة قائدها ورموز ثورتها فقد ترك رحيل **عبد الناصر** أثرا عميقا في نفوس الأمّة بعدما كان يشكل منبعا ومصدرا للثورة، يقول الشّاعر:

اَلْآنَ، وأَنْتَ تَنَامُ عَمِيقًا تَسْكُنُ فِي جَنبَيْكَ الثَّوْرَةُ تَرْتَدُّ الْخَطَوَاتُ....

تَعُودُ الْخَيْلُ، مُطَأْطِئَةَ مِنْ رِحْلَتِهَا... مَغْرُوقَةُ النَّظَرَاتِ[1]

إلى أن يقول:

وَحِينَ تَجِيءُ سَحَابَةُ هُولَاكُو التَّتَرِي ...

وَتَزْحَفُ أَذْرِعَةُ التِّنِّينُ ... / وَتَنْهَارُ الْأَشْيَاءُ جَمِيعًا

تُولَدُ ثَانِيَةً/ فِي عَصْرِ صَلَاحَ الدِّينَ ...[2]

ولأنّ صلاح الدين هو المعلم الذي علّم الأجيال كيف تسترد كرامتها، فقليلا ما تذكر فلسطين الحبيبة، ولا يذكر صلاح الدين، فهذه الاعتداءات الآثمة لبني يهود على الأرض والإنسان، بحاجة لرجل محرر صلاح الدين:

تَذَكَّرُوا .../ إِنَّ الَّذِينَ ذَبَحُوا الْأَطْفَالَ ذَبَحُوا يَاسِين

وَأَكَلُوا أَكْبَادَ أُمَّهَاتِهِمْ... وسَرَقُوا أَرْضَ صَلَاحَ الدِّين

لَوْ قَدُّوا فَسَوْفَ يَرْجِعُونَ

وَيَبْقُرُوا بُطُونَ أُمَّهَاتِهِمْ، ويَهْدُمُوا قَبْرَ صَلَاحَ الدِّين[3]

وتغدو عودة صلاح الدين عودة مأمولة، فهي عودة تحمل الأمل بالخلاص وحينُما يعود صلاح الدين، فإنّ وجوها أخرى مشرقة تستعاد (المهدي والأنصار والفدائيون):

---

[1] محمد الفيتوري، ديوانه، ص641.

[2] المصدر نفسه، ص 643.

[3] المرجع نفسه، ص 436 – 437.

قُلْ لَهُمْ إِنَّ صَلَاح الدِّين قَدْ عَادَ
وَالْمَهْدِي والْأَنْصَارُ قَامُوا
وَصَحَا الْمَوْتَى الْفِدَائِيُّونَ[1]

ويرى الشّاعر في عودة **صلاح الدين** والمهديين والأنصار أملا بالخلاص، وحالة منتظرة، لينتقم من أعدائه لصالح رفقة الأمة.[2]

لم يقتصر القص التاريخي في الشّعر العربي المعاصر على حضور الشخصيات التاريخية فقط، وإنّما كان للأمكنة التاريخية وجها آخر للتنكر،حتى يفصح، لنا الشّعر انشغالاته الآتية المستقبلية، وهذا ما نكتشفه في قصيدة "**بوابة طليطلة**" من ديوان "كتاب الأرض والدم" للشاعر عفيفي مطر الذي يقول في مطلعها:

لَيْسَتْ قِنَاعَ التنَكّرِ عَلَى أُسُوحِ بُلْبُلِ الْمَدِينَةِ/ وَأُدْخُلُ عَبْرَ شَوَارِعِهَا/ وظَلَامُ الْأَزِقَّةِ/ أَخُوضُ فِي جَوِّ أَحْلَامِهَا وَرُؤَاهَا الدَّفِينَةِ / ... رِجَالُ الدَّرَكِ / يَقُولُونَ فِي الصُّبْحِ:

كَانَ هُنَا/ تَفَقَّدَنَا وَاحِدًا وَاحِدًا،وَتَفَقَّدَ صُبْحَ الرَّغْبَةِ/ وَأَحْزَانَهَا وَمَخَاوِفَهَا، وَتَفَقَّدَ قُفْلَ السَّكِينَةِ / وأَبْوَابَهَا الْخَشَبِيَّةِ / فَقَابَلَنِي دَرَكِيٌّ / رَأَى كُلَّ مَنْ جَلَسُوا فَوْقَ عَرْشَ الْبِلَادِ / وَعَلَّقَ فِي طُوقِهِ الْمُتَهَدِّلِ مِفْتَاحَ مِيرَاثِهِمْ / وأَقْنِعَةُ الْأَوْجِهِ الْمَلَكِيَّةِ وَأَشَارَ فَأَسْقَطَ عَنِّي قِنَاعِي /هَذَا الْبَابُ، هَلْ جِئْتَ بِالْقُفْلِ حَتَّى يَتِمَّ الْعِمَادُ فَكُلُّ مَلِيكٍ لَهُ عُرْوَةُ الرِّتَاجِ/ إِذَاوَضَعَ الْقُفْلُ فِيهَا تَنَفَّسَ أَسْلَافَهُ وَاسْتَرَاحُوا / وقَدَّسَهُ وَارِثُوهُ ...[3]

مع مطلع القصيدة يتبين لنا وكأنّ الشّاعر سوف يتحدث عن بوابة طليطلة تلك المدينة الأندلسية التي كان لها ماض عريق في أثناء الحكم العربي للأندلس. ولكنّ عفيفي من خلال العيون ينبئ بوعيه اليقظ بتراث أمّته وماضيها إنّه يتحسّر عمّا أصاب المدينة العربيّة "طليلة"، "**وفي الوقت نفسه يحذّر حشيته أن تتحول كل مدينة عربية إلى "طليطلة" أخرى مستباحة**".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 618.

[2] ينظر: محمد البنداري، التشييع بين مفهوم الأمة والمفهوم الفارسي، دار عمار، ط 2، 1988، ص 221.

[3] محمد عفيفي مطر، شهادة بكاء في زمن الضحك، بيروت، دار العودة، 1973، ص 16.

[4] ينظر طه وادي، جمالية القصيدة المعاصرة مكتبة لبنان للنشر، ط 1، 2000، ص 80.

وهو منذ الحملة الأولى يوحي بأنّ صوته لن يكون مباشرا تقريبا أو حالما رومانسيا غنائيا، وإنمّا رامزا متذكرا واقعيا، يقدّم عالما ذا إيقاع جادّ،مركّب، ليكون مناظرا لعالم اليوم في حركيته وتعقّده ومشاكله.

نجد في القصيدة مستويين في التّعبير، والتصوير، مستوى تطور الحركة الدرامية لعالم القصيدة، ومستوى آخر غير مباشر أقرب إلى استطراد تيار الوعي في الرواية الحديثة، ولكي ينبّه الشّاعر إلى ذلك المستوى الداخلي الّذي يضعه بين قوسين ليؤكد هذه الدلالة، من ذلك أنّ الشّاعر حتى يدخل المدينة يقابله حارسها الدّركي،[1] الذين يصفه بين قوسين أنّه "**رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد وعلّق في طوقه المتهدّل مفتاح ميراثهم وأقنعة الأوجه الملكية**".[2]

ثمّ بدأ الشّاعر يتعرّف بنفسه على بعض ميراث المدينة المتعفن، كما يتدخل الدركي مرةّ أخرى ليكمل الصورة التي يتعرف عليها الشّاعر من منظور آخر ليتّحد المنظوران الجدليان ويشكّلان الصّورة الفنية لبنية القصيدة التي ترسم ملامح مدينة حزينة ثكلى تتحطّم على قبورها أغصان الزيتون "**تَصْرُخُ جُوعًا لِكَسْرَةِ خُبْزٍ وَحُفْنَةَ مَاءٍ**".[3]

هنا يسقط القناع ويغيب التاريخ، ليرى الشّاعر بعد سقوط القناع ويقظة الحلم أنّنا نعيش الحاضر، وندخل "مملكة الجوع" ليرى الشّاعر خط التقاطع :

تَصْوِيرُ وَجْهِي الْمُطَارَدِ

وَسَبِيلُ الْجُيُوشِ الْغَرِيبَةِ

نَسِيجُ مَمْلَكَتِي الْمُسْتَحَمَّةِ بِالدَّمْعِ وَالدَّمِ[4]

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص 80.

[2] محمد عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

[4] المصدر نفسه، ص 18.

كما تصوّر القصيدة الإنسان منفيا بين الزمان والمكان، إنّه يرى الطّامة والكارثة، ويرى الأعداء قبل مقدمهم، والخونة يغطون الأعين اليقظة باللؤم والخداع، وهنا يصبح الإنسان بالضرورة مريدا إمّا للصحوة القاتلة المحررة، وإمّا للاستكانة الذليلة المدمّرة والثالثة بينهما عدم، حيث لا أنت حي ولا أنت تدخل مملكة الميتين.[1]

وعفيفي مطر حينما يعمد إلى استحضار مدينة تاريخية، فهو لا يهتمّ بمعانيها بقدر اهتمامه بالشعور خوفا من أن تؤول البلاد العربيّة إلى ما آلت إليه طليطلة، فالبعد التاريخي أفصح عن صوت الشّاعر مناديا للنضال قدما:

وَفَوْقَ يَدِي كَانَ وَشْمُ الْفَرَاشَةِ

وَخَبِيثُ الْبَحْرِ وَالزَّهْرَةِ الطَّالِعَةِ بُكَاءٌ تَجَمَّدَ...[2]

ثانياً: القص الأسطوري

إنّ العلاقة بين الأسطورة والقصّة هي علاقة تقارب، وتوحد وتجانس في النشأة الوظيفية والرؤية الحقيقية للشعر هي نبض داخلي ورؤية عميقة للذات والإنسانية ونحن ندرك أن للشعر أشكالا وصورا ودلالات تختلف عن مفهومنا الحالي، فالأسطورة هي أقدم أشكال الشّعر، فيعود الشّعر إلى عصور مغلة في القديم اتحدت منها المدلولات التجريبية صورة شكلية تتدرج تحت الدلالات الحسية.[3]

ويصبح الشّعر مثل الأسطورة مولودا في زمن الروحية التي ترتبط بعالم المجهول وتقيم جسور الصلة معها،والخيال يعد لبنة الأعمال الفنية جميعا فهو أداة التشكيل الأولي بينهما والطرق الأرحب لنقل المشاعر والأحاسيس، وتمثل الرؤية، وتجسّد النقائص وإعادة تشكيل

[1] ينظر:طه وادي، جمالية القصيدة المعاصرة، ص 86 – 87.

[2] عفيفي مطر، شهادة البكاء في زمن الضحك، ص 18.

[3] ينظر:أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي ط1، دار ابن سيناء للنشر القاهرة 1995ص 204 – 216.

التجارب النفسية، وهو مخفي الأفكار وحامل الرّسائل، فالخيال في الأسطورة حقائقه واقعة، وهو في الشّعر خيال يتمثل الوعي واللاوعي، فالشّاعر وصانع الأسطورة انبثقا من عالم واحد في قوة التشخيص. [1]

والصورة الأدبية في عصرنا الحديث ما هي إلا تسربات أسطوريه، لأنّها في الأسطورة واقع، وفي الشّعر ليست حقيقة، فالشّاعر وصانع الأسطورة يلجآن إلى الرمز باعتباره المعادل الموضوعي لها، وإنّ الأسطورة يمكن أن تولد من رحم التاريخ بالرّغم من أنّها ليست حادثة تاريخية تماما، لأنّ العقل الجمعي الذي شكّل هذه الأسطورة، حوّل هذه الأحداث التاريخية إلى أحداث خارقة للعادة وربطها بالدين والسحر .....

والأسطورة في أهمّ خصائصها إنّها "**رؤية حلمية تخيّلية**"[2] ترافق الإنسان في حلّه وترحاله باعتبارها رمزا مضيئا وأصيلا، وقد تتعدّد مستويات هذا الرمز حيث الإضاءة والعتمة، لكنه يبقى على صلة قوية بصيرورة التاريخ وتشكّل طبقاته الاجتماعية، وتبقى الأسطورة في المجتمعات المتخلّفة حلاّ جماليا لرفض حالات الاستلاب والخيبة التي يمرّ بها إنسان هذه المجتمعات .

إنّ ارتباط الأسطورة بالرمز جعلها أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يستخدمها الشّاعر في تجسيد الحقيقة الواقعة آنيا، فقيمة الرموز الأسطورية القديمة، حينما توظّف في القصيدة العربيّة المعاصرة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها.

وبالتالي فانّ القصيدة المعاصرة لا تكتسب أهميتها من الماضي لمجرد أنّه ماض، بل من الحاضر وإمكاناته الثقافية والحضارية المتعددة، هذه الإمكانات التي قد تكون متشكّلة من الماضي، وقد تكون متفارقة ومتباينة عنه وحقلها المعرفي هو الحاضر.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 182- 196.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 170.

إنّ توليد الأسطورة والنظر إليها برؤيا العصر، وتعديل صياغتها، يجعلنا نسأل عن حاجة الشّاعر المعاصر لها، وكيف للأسطورة المليئة بالانحرافات أن تعيش في عصر العقل ؟ ! .

لقد وجد الشّاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ليختار من أساطيرها المتنوّعة ما يسقطه على تجاربه فردية كانت أم جماعية، فالأسطورة تمثّل الوجه البريء للحياة، تنفرد بالقيم الشّعرية والفنية التي تنعدم أو تكاد في الحضارة المادّية المعاصرة، وقد أشار "**السعيد الورقي**" إلى هذا في قوله: "**فأمام هذا العالم الآلي وإحساس الناس بانهيار القيم الشعورية والفنية، أحسّ الفنان بالحاجة إلى العودة إلى المنابع الأولى للحياة التي عبّر عنها في الأسطورة**".[1]

وقبل أن يكون توظيف الأسطورة عودة إلى التاريخ والميثولوجيا، فانّه رؤية تستمدّ مكوناتها من الواقع واتجاهات هذا الواقع ورؤاه، فالتاريخ والميثولوجيا والواقع كلها مكونات للفكر الأسطوري، وما من شاعر عربي مبدع إلّا وعانى من اغتيال هذا الواقع لأحلامه وفرحه وكبرياء قصيدته، فكان اللّجوء إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع، وبالتّالي كان استخدام الرمز الأسطوري هروبا وخوفا من سلطة هذا الواقع.

نجد لجوء الشّعراء المعاصرين إلى الأسطورة لم يكن من باب التعريف بها وبأشخاصها وأحداثها، ولكن استخدموها كوسيلة تنقل خواطرهم النفسية، وربطوا وجودها المتناقض مع الواقع، ولعل حضورها في قصائد صلاح عبد الصبور دليل قاطع على أنّه استعملها ليفهم فوضى الحياة، بل حاول أن يخلق لهذه الحياة قانونا مثلما يفعل أي عالم في حقل التجربة، وليكن القانون إحدى الأساطير الذي تربط بين الموقف والتداعي العاطفي والمعنوي.[2] وصلاح لم يلتزم بتقديم الأسطورة كحكاية يعرفنا بها، بقدر ما التزم بتحريك ذلك الرمز الأسطوري وفقا لحالته الشعورية، "**وفي هذه الحالة يكون هو خالقا للأسطورة، عاملا على أن يحيي بها براءة الإنسان الأول ودهشته**".[3]

---

[1] لغة الشعر العربي الحديث، ص 165.

[2] ينظر: أحمد كمال زكي، نقد دراسة وتطبيق، دار الكتاب العربي، د ط، 1967، بيروت ص 198.

[3] المرجع السابق، ص 179.

ينقل إلينا **صلاح** في قصيدته لحنا من ديوان الناس في بلادي هذه الصورة الأسطورية:

جَارَتِي مَدَّتْ مِنَ الشُّرْفَةِ حَبْلًا مِنْ نَغَمٍ/نَغَمٌ قَاسٍ رَتِيبُ الضَّرْبِ مَنْزُوفَ الْقَرَارِ/نَغَمُ كَالنَّارِ/....بَيْنَنَا يَا جَارَتِي بَحْرٌ عَمِيقٌ/بَيْنَنَا بَحْرٌ مِنَ الْعَجْزِ رَهِيبٌ وَعَمِيقٌ/...أَنْتَ فِي الْقَلْعَةِ تَغْفِينَ فَرْشَ الْحَرِيرِ/وَتَدْوِينَ عَنِ النَّفْسِ بِالسَّآمَةِ/بِالْمَرَايَا وَالْآلِي وَالْعُطُورِ/....جَارَتِي لَسْتُ أَمِيرًا/لَا وَلَسْتُ الْمُضْحِكُ الْمِمْرَاحُ فِي قَصْرِ الْأَمِيرِ/...أَنَا لَا أَمْلِكُ مَا يَمْلَأُ كَفِّي طَعَامًا /وَبِخَدَّيْكِ مِنَ النِّعْمَةِ تُفَّاحٌ وَسُكَّرْ /...فَاضْحَكِي يَا جَارَتِي لِلتَّعَسَاءِ.[1]

لقد عبّر صلاح من خلال هذه القصيدة عن ألمه وصور حرمانه ومعاناته هو إنسان متواضع الجاه،يعيش في مجتمع تسوده الطبقية، ويبين صلاح الصراع الدائم بين ما هو مادي وروحي،مثّل لنا ذلك في الفتاة التي تفوقه اجتماعيا، وتمني الظفر بها، فهي تطلّ كل يوم من شرفتها لترى الدنيا،بينما يبقى صلاح يرمقها من بعيد، حتى أنّه قدّر المسافة التي تفصل عنها قائلا: بَيْنَنَا يَا جَارَتِي بَحْرٌ عَمِيقٌ

والشرفة هنا رمز أو بعد معنوي عن انتماء الفتاة إلى الطبقة المتعالية،فالفرق واضح وهائل بينها وبين الشّاعر الذي لا يملك سوى رزقا متواضعا،فحين تعيش هي عيشة الملوك،لا تعرف الملل، وإن عرفته تقتله بالعطور والمرايا،لكن الشّاعر يرفض هذا الحب الأبله، إذ ما هو إلا نور يحرق كل مقترب منه،كما إنّه يرفض الخيالات الكاذبة ويقول لها إنّه ليس أميرا ولا مهرجا،وفي آخر القصيدة يدعوها لتنزل من برجها العالي وتعترف بكفاحه اليومي رفقة التعساء مثله.

القصيدة في شكلها العام تطابق تلك الأسطورة التي كانت تمثل الصراع بين الجنس غريزة الموت،[2] أو بين الخير والشر وعموما بين الحياة والموت.

ومن هنا يتبين لنا أنّ هذه القصيدة تعكس رغبة الشّاعر في البعث وتجديد الحياة لأنه يعيش فترة الانهيار واليأس، فكل شيء في الوجود يبعث على الفناء والزوال، وعلى الخوف من

[1] صلاح عبد الصبور، ديوانه في بلادي، دار العودة، ط 1، 1972، بيروت، ص 12.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 136.

المصير المجهول، وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القديم أن يعبّر عنه، وضع من أجل ذلك الأساطير المختلفة، ليطهّر من خلالها مشاعر الخوف والقلق، وبالتالي كانت الأسطورة أنجح الوسائل التي تفسّر ذلك الاختلاف في التوازن بين كل ما هو مادي وروحي.

وقد أدّى استخدام الشّاعر الحديث للأسطورة رمزا ومنهجا، إلى أن تصبح القصيدة الشّعرية طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشّاعر النفسي، وتتجمع ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما،فتجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة.[1]

في قصيدة إرم ذات العماد **لبدر شاكر السباب،**[2] استخدم الشّاعر أسطورة جنة ارم التي بناها شداد بن عاد، والتي لا يراها الإنسان إلّا مرة كل أربعين عاما بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلّا للسعداء.

استخدم الشّاعر هذه الأسطورة كرمز للجنّة المفقودة من خلال تجربة بحث عفوي قام بها صياد فقير يعيش تجربة البؤس الإنساني، اعتمد السياب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الواقع المحسوس:

مُقَامِرًا كُنْتُ مَعَ الزَّمَانِ

نُقُودِي الْأَسْمَاكُ،لَا الفِضَّةُ وَالنِّضَالُ

وَالْوَرَقُ الشِّبَاكُ وَالوَهَارُ

وَكُنْتُ ذَاتَ لَيْلَةٍ أَصِيدُ/ فِي الرَّمِيلَةِ[3]

يتذكّر الصياد الفقير في رحلته هذه المسائية للبحث عن الرزق، نجمته البعيدة التي تنام فوق سطحها وتسمع الجرار وحينما تتجلى له ارم وسورها يقول:

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 249.

[2] بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الحلبي وإقبال – دار الطبعة لطباعة والنشر – ط3، بيروت 1967.

[3] المصدر نفسه، ص 123.

"كَسَائِلٍ وَقَفْتُ عِنْدَهَا أَدُقُّ/ يَا صَدَى أُرَاجِع/ أَنْتَ مِنَ الْمَقَابِرِ الْغَرِيبَةِ أُحِسُّ فِي الصَّدَى/بُرُودَةُ الرَّدَى وَحِينَمَا أَدْرَكَهُ التَّعَبُ وَرَفَضْتُ الْأَسْوَارَ أَنْ تَسْتَجِيبَ لَهُ:جَلَسَتْ عِنْدَ بَابِهَا دَلِيلٌ/ جَلَسْتُ أَسْمَعُ الصَّدَى كَأَنَّهُ العْوِيلُ/ يَلْهَثُ خَلْفَ حَائِطٍ مِنْ حَجَرٍ ثَقِيلٍ/ كَانَ بَيْنَ دِقَّةٍ ودِقَّةٍ يَمُرُّ أَلْفَ عَامٍ/ وَمَا أَجَابَ الْعَدَمُ الْخُوَاءُ/ وَحِينَ أُوْشَكَ الصَّبَاحُ يَهْمِسُ الضِّيَاءُ/ نَعِسْتُ نِمْتُ....وَاسْتَفَقْتُ مَرَّ أَلْفَ جِيلٍ"[1]

وتنتهي تجربة العجوز داخل الأسطورة متمثلة لما يمكن أن تؤديه من معنى:

وَقَالَ جَدُّنَا وَلَجَ فِي النَّشِيجِ /وَلَنْ أَرَاهَا بَعْد، إِنَّ عُمْرِي /اِنْقَضَى /وَلَيْسَ يَرْجِعُ الزَّمَانُ مَا مَضَى/سَوْفَ أَرَاهَا فِيكُمْ، فَأَنْتُمْ الْأَرِيجُ/بَعْدَ ذُبُولِ زَهْرَتِي فَإِنْ رَأَى إِرَمَ/وَأَحَدُكُمْ فَلْيَطْرُقْ الْبَابَ وَلَا يَنَمْ/إِرَمَ/فِي خَاطِرِي مِنْ ذِكْرِهَا الْأَلَمَ /حُلْمُ صِبَايْ ضَاعَ...آه ضَاعَ حِينَ تَمَّ /وَعُمْرِي انْقَضَى.[2]

لقد وجد الشّاعر الحديث في أسوار الآخرين تأكيد الصوت من جهة وتأكيد الوحدة التجريبية الإنسانية من جهة أخرى فامتلأت القصيدة بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصد الانفعالي الكامن في ارتباط الصوت بالموقف أو الأسطوري.[3]

هكذا يستحضر خليل حاوي في قصيدة "**عودة إلى سدوم**" أصوات بروميثيوس سارق النار المقدّسة من أجل إنقاذ البشرية، **وأيوب النبي** وحبه والصوت ليلى العربيّة المحبة العاجزة، وشهرزاد التي انقدت بنات جنتها من هلاك شهرزاد المريض في أسطورة ألف ليلة وليلة ن وذلك في فترة واحدة في قوله:

عُدْتَ فِي عَيْنِي طُوفَان مِنَ الْبَرْ قِ/ وَمِنْ رَعْدِ الْجِبَالِ الشَّاحِقَةِ / عُدْتُ بِالنَّارِ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا / عَرَضْتُ صَدْرِي عَارِيًا لِلصَّاعِقَةِ / جَرَفْتُ ذَاكِرَتِي / النَّارُ وَأُمْسِي / كُلَّ أَمْسٍ فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَادِ الرَّ مَادِ / صلَوَاتِي سَفَرُ أَيُّوب وَحُبِّي فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَادِ.[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 306.

[4] خليل حاوي، الرماد، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1962، ص 65.

وكما يتعامل الشّاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنّه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة، وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية قد يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري.[1]

والشّاعر بهذا المعنى لا يقصدها لذاتها، وإنّما يقصد أثرها في بناء القصيدة وتوضيح دلالاتها وترسيخها في نفس المتلقي، وقد لجأ الشّعراء العرب المعاصرون إلى توظيف الأسطورة في إبداعاتهم الشّعرية، ولم يكن ذلك بهدف إقحامها في النص دون حاجة القصيدة، لا بل كان بهدف إقحامها في النص دون حاجة القصيدة، لا بل كان يهدف توليد معاني جديدة في النص، تضيف إليها بعدا جماليا وللتعبير عن قيم إنسانية محدودة إمّا لأسباب سياسية بأن يتخذ الشّاعر الأسطورة قناعا يعبّر من خلالها عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنبا للملاحظات السياسية والدينية، فتكون شخصية الأسطورة ستارا يختفي الشّاعر خلفه ليقول ما يريده، وهو في مأمن من السجن أو النفي.[2]

وقد احتفى سميح القاسم كغيره من أبناء عصره بالأسطورة احتفاء ملفتا للنظر،مما جعلها خاصية بارزة وموضوعية في جلّ القصائد، فقد غدت عنده مطلبا روحيا قبل أن تكون مطلبا فنيا.

ومن بين الأساطير التي وظفها **سميح القاسم** أسطورة تموز، وتجمع كتب الأساطير على تشابك الرموز وحضورها بمسميات متعددة تموز، أدونيس، وعشتار، إنانا وهي كلها تشير إلى حكايات واحدة تجعل من عشتار ملكة السماء وتموز، لأنّ الحق للحياة العميقة وهما من آلهة الخصب، والتجدد، والانبعاث في الطبيعة بكافة مظاهرها وأشكالها.[3]

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص187.

[2] ينظر: الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص344.

[3] ينظر: موسى إبراهيم نمر، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 328.

ويتجاوز **سميح القاسم** في توظيف الرمز الأسطوري تموز الفرضية الدلالية المسبقة المدلولات الجاهزة، والإشارات التراثية المعروفة، فيهدم الرمز الأسطوري، ثم يبني على أنقاضه عالما جديدا، وهذه نظرة رمزية للتناص لا تكتفي بالوقوف عند قشرته الظاهرة، بل تجاوزها إلى عمق النص،وإنتاج دلالة تعبّر عن معطيات الواقع، وتنص على السخرية، وتقلب الوظيفة من الجد إلى الهزل، ويتضح هذا كله في قصيدته "عمامة للملوك طربوش للآغا وقداس لبيروت التي يستهلها على لسان راو يعبّر عن هموم الإنسان الذي يرسف في أغلال الذل والقهر وظنك العيش.[1]

يقول سميح: **لَا خُبْزَ غَيْرُ وَدَاعَتِ الْأَمْوَاتِ/ وَلِيَكُنْ الإِدَامُ/ وَشلا عَلَى الْأَحْدَاقِ خَلْفَ الدَّمْعَةِ الْمُتَحَجِّرَةِ/ ولَكَ الْمَجَاعَةُ والسَّلَامُ/ يَا أُسْرَتِي الْمَغْلُوبَةُ الْمُتَكَبِّرَةِ/ اَلْقَمْحُ هَذاَ الْعَامَ مَنْذُورٌ لِحَرْبِ جَلاَلَةِ السُّلْطَانِ/ حَسَبَ الْمُؤْمِنِينَ رِضَا جَلاَلَتِهِ وعد بِالذُّرَةِ/ وَلِجُنْدِهِ لَبَنُ الْقَطِيعِ وَلَحْمِهِ/ وَلِخَيْلِهِ ذَهَبُ الْخَلَايَا الْحِيرَةِ.**[2]

فهو هنا يمزج بين شخصية السلطان التاريخية، وبين الرمز الأسطوري تموز المستمر في الحضور منذ بداية القصيدة حتى نهايتها وفي سياق دلالي يشير إلى القتل والموت، كما يشير إلى عشتار بالاسم، وحسب الأسطورة: إنّ شقائق النعمان كانت نتيجة موت أدونيس حبيب عشتروت الأبدي، حيث تحول دمعه إلى زهرة جميلة عندما أخذت عشتروت كأسا من كوثر الآلهة وصبتها على دم أدونيس الجميل فغلى الدم وتحول دم أدونيس إلى زهرة الشقيق، ومنذ ذلك اليوم صارت الوردة الحمراء رمز الحزن على أدونيس الجميل،[3] حيث يقول:

---

[1] المرجع نفسه، ص335.

[2] سميح القاسم، ديوانه، آخذه الأمير يبوس، دار النورس الفلسطينية للنشر والتوزيع، القدس 1990، ص35.

[3] ينظر: البستاني كرم، أساطير شرقية، دار نظير عبود، 1994، ص32-33.

لِشَقَائِقِ النُّعْمَانِأَنْ تَرْتَاحَ / فِي أَفْيَاءِ أُرْزِ اللَهِ / لِلدَّوْرِي أَنْ يَأْوِيَ

لِعُشٍّ / آمِنٍ مِنْ شَهْوَةِ الْأَفْعَى / وَأَنْ يَشْتَاقَ قِرْمِيدُ اللَّيَالِي الْمُقْمِرَةِ

وَلقب عَشْتَارُوت أَنْ تَرْتَاحَ / مِنْ ضَوْضَاءِ طَائِرَةٍ تُدَمِّرُ وَرْدَةً

وَقَذِيفَةٌ تُلْقِي غُبَارَ الطَّلْعِ /فَوْقَ مَجْزَرَةٍ.[1]

فشخصية السلطان التاريخية تحمل تداعيات سلبية ترتبط بالاستبداد والقتل والظلم حين يشير الشّاعر إلى ثرائه وثراء جنده مقابل شعب جائع يسكن في بيوت لا تقيه حر الصيف أو برد الشتاء، ورغم ذلك نرى السلطان يعمل فيهم السيف بحجة أنّهم كفروا بنعمته ونكثوا ببعثه، وخرجوا عن طاعته، وهذه مفارقة جارية، إذ من المفترض أن يتحرق السلطان إلى العدو، ويشرع أسلحته في وجهه بدلا منهم.[2]

أمّا عشتار وتموز اللذان يكتفيا بموتهما ونيل راحتهما تحت أرض لبنان فسوف ينفضون عنهم غبار الزمن وذل السنين فيأخذ بذلك دور تموز وعشتار ويعد ذلك حلا واقعيا وليس حلا مثاليا يأتي من الخارج، وبهذا استطاع سميح القاسم أن يبدع أسطورته من زحم الأبعاد التاريخية وكثافة أصواتها المشاركة في إنتاجية النص ووعيها المستند إلى مقاومة الاحتلال في ثوبه الجديد القديم، وهذا يعني أنّ الشّعر بناء للواقع وتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.[3]

فعشتروت آلهة الإخصاب والجمال والحب هي أهم آلهة عند الفينيقيين، وقد وظّف سميح شقائق النعمان ليمتص المعنى الأسطوري ويجذّره في قصيدته لتكون أبعد عمقا، فعشتروت هي عنده أيضا بيروت ويعمق القاسم هذه الدلالة بقوله:

---

[1] سميح القاسم، ديوانه، ص 36.

[2] ينظر موسى إبراهيم نمر، شعرية المقدس في الشعر، الفلسطيني المعاصر، ص337.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص338.

لِحَبِيبَتِي بَيْرُوت قُدَّاسٌ

وَنَذْرٌ لِلشَّهَادَةِ والسَّلاَم

وَوَرْدَةٌ حَمْرَاءٌ مِنْ وَجَعِي

عَلَى وَجَعِ الْجَدِيلَة...[1]

وفي قصيدة "**عمامة للملوك وطربوش للآغا وقداس لبيروت**" يستدعي سميح القاسم أسطورة طائر العنقاء التي تتبعث فيه الحياة بعد موته، وقد صور في مضمونها الحركة المغايرة لدلالات الاستلاب والضحايا والمشوهين والشهداء والدمار، فبيروت هي ابنة العنقاء، فرغم الحرب الأهلية التي كانت في لبنان وانقسام وحدة الصف بين الفصائل الوطنية وشتاتها، وما حل ببيروت من دمار وخراب إلّا أنّها ستجدد نفسها وتعود كما كانت،[2] يقول:

بَيْرُوت فَانْتَفِضِي

وَقَوْمِي مِنْ رَمَادِكَ يَا ابْنَةَ الْعَنْقَاءِ يَا شَرَفَ الْأَوَائِلِ

بَيْرُوت / يَا عَارَ الطَّوَائِفِ والْحَمَائِلِ

وَالْعَشَائِرِ والْقَبَائِلِ بَيْرُوت

يَا حُلْمًا وحِيدًا / حَوْلَهُ مَلْيُونَ قَاتِلٍ؟[3]

فالشّاعر هنا يربط بين انبعاث العنقاء وتجدّدها من جهة وانبعاث بيروت وتجدّدها، فهي ستنتصر على العدم والموت، وهنا يعكس التفاؤل والتجدد الذي يكنه للإنسان.

كما وظّف **سميح القاسم** الأسطورة الكنعانية "ايل"، و"ايل" يتربع على قمة مجتمع الآلهة الكنعانية، فهو الذي أنجب أجيال الآلهة من زوجته أثيرة ويلقب بأبي البشر والمنجب خالق الخلق، وايل هو الوحيد بين الآلهة الذي يوصف بالملك نصفه ملكا متوجا يتدخل في كل كبيرة

[1] سميح القاسم، أخده الأميرة يبوس، ص39.

[2] ينظر: زيدان رقية، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، دار الهدى للنشر، ط1، 2009، ص 302-303.

[3] سميح القاسم، أخده الأميرة يبوس، ص 35.

وصغيرة ولا يمكن أن يحدث أي شيء دون الرجوع إليه وأخذ موافقته، وفي نصه وظف القاسم ايل لأنه هو المقتدر القادر أن يصرف ويبعد عشاق يبوس عنها والمقصود الاحتلال والاستعمار أو من الطامعين فيها من الدول والملوك والشعوب تحديدا القدس، وهي القلب النابض للشعب الفلسطيني لما تحتله من قدسية ومرجعية تراثية وتاريخية.[1]

يقول **القاسم:**

إِلَى سَيِّدِ عُشَّاق يَبُّوسَ مَلِكُ الْحِنْطَةِ والنَّامُوسِ/ ضَعْ وَرْدًا تَحْتَ خُطَاهَا الصَّاعِدَةِ إِلَى مَلِكِ الْكَلِمَاتِ يَا إِيلَ الْمُقْتَدِرَ إِلَى الرَّغَبَاتِ/ مَرُّوا لَبَانَ وَيَخُور/ وحَدَائِقُ نُور/ يَا إِيلَ الْقُدُّوسَ/ صَرِّفْ قَلْبَ يَبُّوسَ مِنْ سِينِ السَّاحِرِ/ حَتَّى سِينَ الْمَسْحُورَةِ والْمَسْحُورِ.[2]

وقد اعتمد **سميح القاسم** في قصيدته "**أخده الأمير يبوس**" التي تحمل عنوان الديوان على آلية التوظيف المباشر للاسم الأسطوري ايل، ومساحة كلية مقترنة بدلالته الموروثة، ولكنّه بث فيها مضامين معاصرة تعبر عن إحساسه بكلية العالم يقول: "**جَزَعًا مَسْكُونًا بِالْحُمَّى، يَرْقُمُ حَيُوتَ الْأَعْمَى، فِي لُوحِ الْأَجْرِ الْمَدْهُونِ بِزَيْتِ الْمَعْبَدِ آخَذَهُ جَيُوت الرَّائِي، اَلْأَمِيرَةُ مُدُنَ الدُّنْيَا ونِسَاءَ الْأَرْضِ وَيَبُوس**".[3]

والشّاعر يلجأ إلى لغة السحر تارة، وإلى اللغة الصوفية تارة أخرى، وكأنه كاهن جديد يتلاعب بالحروف القدسية فإيل هو المقتدر على الرّغبات: **يَا إِيلَ الْمُقْتَدِرَ عَلَىَ الرَّغَبَاتِ / أَسْبَابُ صَيْهَدَ بِيَدِكَ فِي رَحِمِ يَبُّوس / فَلاَ يَذْهَبُ شَهْوَتَهَا مَاءٌ / غَيْرَالنَّهْرِ/اَلْقَادِمُ / مِنْ سِينَ السِرِّ إِلَى حَاءِ الْحُبِّ / يَا رَبَّ الْأَشْيَاءِ جَمِيعًا / يَا رَبَّ جَمِيعَ الْأَشْيَاءِ / ضَعْ فِي قَلْبِ يَبُّوسَ جَمِيعَ الْمَيْلَ إِلَى مُقْتَبَلِ السِّينِ ومُكْتَمَلِ الْحَاءِ.[4]**

---

[1] ينظر: زيدان رقية، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، ص 308.

[2] سميح قاسم، أخده الأميرة يبوس ص، 66.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 65.

إنّه يستلهم التاريخ، يستذكر عبادة الأقدمين وواقع حياتهم ومعيشتهم واهتمامهم ففي نص "**أخده الأميرة يبوس**" إنّ ايل مقتدر على تحويل قلب يبوس وصرفه عن عشاقه،[1] وفي قوله من سين السر إلى حاء الحب ترشيح لدلالة، وتخصيص لعاطفة الحب الإنسانية والمشاعر الفياضة تجاه يبوس باعتبارها رمز للوطن الذي يكمن فيه سر الوجود الإنساني وتحتوي قلوب البشر وبذا يتحول المكان القديم "يبوس" إلى حضور يتسم بالفعالية والنماء تتشبث به الذات الشّاعرة وشعبها لأنه عنوان وجودها الفردي والجماعي.[2]

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

"تَمُّوز مُرْ عَلَى خَرَائِبِنَا/ وَأَيْقِظْ شَهْوَةَ الْأَفْعَى

اَلْقَمْحُ يَحْصُدُ مَرَّةً أُخْرَى/ وَيَعْطِشُ لِلنَّدَى ...اَلْمَرْعَى"[3]

يرمز الشّاعر بالأفعى إلى العدو الذي حصل على ما عمره الآباء الفلسطينيون وزرعوه في أرضهم، وحصد القمح المادة الحياتية، وخرّب أخيرا البيوت والقرى والكروم، وسمّم مياه آبار فلسطين، فجفّت المياه وأصابت الأرض بالجدب والقحط في غياب أصحابها الحقيقيين.

[1] ينظر: زيدان رقية، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، ص 58.

[2] ينظر: موسى إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني وزارة الثقافة، ط1، 2008، ص 53.

[3] محمود درويش، ديوانه، ط14، دار العودة، بيروت، 1992، ص 100.

بعد ما احتل الصهاينة فلسطين تحول شهر تموز شهر الخصب، والبركة والانبعاث والحيات إلى شهر العذاب والضجر والتحسر والذلة للفلسطيني، لأنّه يذكر ماضيه المملوء من الخير والبركة والاخضرار والهدوء والرفاه، ولا يستطيع اليوم أن يعيد ذلك الماضي المنعم:

تَمُّوز عَادَ، لِيَرْجُمَ الذكْرَى

عَطَشًا ... وَأَحْجَارًا مِنَ النَّارِ[1]

يتساءل الفلسطيني المنفي متعجبا ومتحسرا: كيف يمكن أن يخضع ما زرعه بكد يمينه أمام الأفعى التي تخرّب وتسمّم كلّ شيء، أو الأطفال الذين ولدوا في المنافي وتربّوا فيها يتحسّرون على ما يقصّ آباؤهم في ليالي المنافي عن مجدهم وعزّتهم في الماضي وعن كروم التين والعنب وغيرها من الخيرات، ويقولون متنهدين: مع أن شهر تموز شهر الخصب والحياة يعود إلى وطننا لكننا لم نر محاصيله وعطاءاته لوجود الأفعى في أرضنا:

"**فَتَسَاءَلَ الْمَنْفِيُ: كَيْفَ يُطِيعُ زَرْعَ يَدِي/ كَفًّا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟/ وَتَسَاءَلَ الْأَطْفَالُ فِي الْمَنْفَى: آبَاؤُنَا مَلَأُوا لَيَالِينَا هَنَا...وَصَفَا/ عَنْ مَجْدِنَا الذَّهَبِيِّ/ قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التِّينِ وَالْعِنَبِ/ تَمُّوز عَادَ ومَا رَأَيْنَاهَا**".[2]

يتأوه الفلسطيني المسجون وينادي تموز: يا تموز كنت تعطينا محاصيل كثيرة وكنت منتشرا كالشمس والرمل، وأمّا اليوم فتزيد بمجيئك حنيننا إلى الوطن، وبؤسنا وذلتنا في السجون والمنافي، هنا جمع الشّاعر بين الرمل (رمز لمجد العرب) والشمس لعلاقة الانتشار، والعلاقة المادية، وعلاقة حقيقة الوجود وعلاقة التجدد،وعلاقة الحركة والاشتعال.[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

[3] النابلسي شاكر، مجنون التراب، ص 351.

نلاحظ أسطورة مدينة طروادة وأبطالها عدة مرات في دواوينه للإشارة إلى الخيانة والجرائم التي تحل بالعالم العربي وتسبب الدمار والمذابح والنفي والتشرد، وأخيرا سقوط المدن والقرى، جاءت في قصيدة "نشيد":

"نَشِيدُ بَنَاتِ طَرْوَادَةَ/ وَدَاعًا يَا لَيَالِيَ الطُّهْرِ/ يَا أَسْوَارَ طَرْوَادَةَ/ خَرَجْنَا مِنْ مَخَابِينَا/ إِلَى أَعْرَاسِ غَازِينَا/ لِنَرْقُصَ فَوْقَ مَوْتِ رِجَالَ طَرْوَادَةَ/ سَبَايَا نَحْنُ نُعْطِيهِمْ بَكَارَتِنَا/ وَمَا شَاؤُوا/ لِأَنَّهُمْ أَشِدَّاءُ / وَنَرْقُدُ فِي مَضَاجِعَ قَاتِلِي أَبْطَالَ طَرْوَادَةَ"[1]

ويستدعي الشّاعر من أبطال طروادة "تليماك"،[2] الابن الذي رحل مع البحار باحثا عن أبيه لذلك غادر وطنه، لكن تليماك اليوم، الإنسان الفلسطيني المقاوم إذا يدعوه البحّر (العدو الصهيوني) أن يرحل وطنه عن طرائف البحر، فيرفض أن يغادر وطنه ويسافر منه، بل يلتصق بأمّه بنيلوب (فلسطين)، ويصعد إلى قمة الجبال وينظر عودة أبيه وأحبائه إلى الوطن، ولا يعاوض أيّ قطعة من أرضه للآلي لاسيما الصخرة الرمز إلى الصمود والمقاومة التي صلى أبوه عليها، سيظل صامدا فوق الصخر أو تحت الصخر (في الألم والعذاب)،[3] ويكرّر: أنا لن أسافر فابن عوليس البطل الأسطوري استجاب لنداء أبيه وسافر لكن ابن عوليس الفلسطيني لن يرحل عن وطنه لأنّ أباه نهاه عن السفر كما يقرّ:

"وَأَبِي قَالَ مَرَّةً
الَّذِي مَالَهُ وَطَن
مَالَهُ فِي الثَّرَى ضَرِيحٌ
وَنَهَانِي عَنِ السَّفَرِ"[4]

---

[1] محمود درويش، ديوانه، ص 127– 128.

[2] من أبطال طروادة، عاون أباه في استعادة عرش ايثاك: المنجد في اللغة والأعلام، ط 38، دار الشروق، بيروت، 2000، ص 189.

[3] ينظر: رجاء نقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 212.

[4] محمود درويش، ديوانه، ص 120.

فيضفي الشّاعر المبدع دلالات معاصرة مناقضة لدلالة شخصية تليماك الموروثة وينظم:

"أَكْوَاخُ أَحِبَّائِي عَلَى صَدْرِ الرِّمَالِ/ وَأَنَا مَعَ الْأَمْطَارِ سَاهِرَةٌ/ وَأَنَا "اِبْنُ عُولِيس" الَّذِي انْتَظَرَ الْبَرِيدَ مِنَ الشَّمَالِ/ نَادَاهُ بَحَّارٌ، وَلَكِنْ لَمْ يُسَافِرْ/ لُجَمُ الْمَرَاكِب، وَانْتَحَى أَعْلَى الْجِبَالِ/ يَا صَخْرَةً صَلّى عَلَيْهَا وَالِدِي لِتَصُونَ ثَائِراً/ أَنَا لَنْ أَبِيعَكَ بِاللَّآلِى/ أَنَا لَنْ أُسَافِرَ... لَنْ أُسَافِرَ.../ لَنْ أُسَافِرَ!".[1]

يسير الشّاعر في قصيدته على أسلوب الشّعراء القدامى بذكر عنصر المكان (أكواخ ورمال) ويقصد من الإشارة إلى خرائب مدينة طروادة تحت تلال الرمال بعد الحروب وتصرّفات العدو المحتل في تدمير بيوت الأحباء وضياعها.

تدخل أساطير أخرى في نتاجات درويش الشّعرية نحو أسطورة "بابل"،[2] وأسطورة "الأبنوس"،[3] أسطورة "طائر الفنيق".[4]

هكذا، وقبل أن يكون توظيف الأسطورة في النص الشّعري العربي المعاصر عودة إلى التراث، فإنه رؤية تستمد مكوناتها من الواقع، واتجاهات هذا الواقع ورؤاه، فالتاريخ والواقع كلها مكونات للفكر الأسطوري، فالواقع العربي اليوم بتعقيده وغرائبيته وسوداوية علاقاته ومؤسساته، لهو أغرب من الأسطورة، إنّه الخرافة عينها التي تفوق حدّ التخيّل والوصف، وما من شاعر عربي مبدع إلا وعانى من اغتيال هذا الواقع لأحلامه وفرحه وحرية قصيدته، فكان اللجوء إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع، وبالتالي كان استخدام الرمز الأسطوري المكثف للدلالة، البعيد الإيحاء، هربا وخوفا من سلطة هذا الواقع لكي لا يثير الشّاعر ظنون سلطة الرقابة وريبتها.

---

[1] المصدر السابق، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 155 – 200.

[3] المصدر نفسه، ص 235.

[4] المصدر نفسه، ص 17.

ثالثاً: توظيف الرموز في القصيدة العربيّة المعاصرة

إنّ ارتباط الأسطورة بالرمز جعلها أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يستخدمها الشّاعر في تجسيد الحقيقة الواقعة آنيا، فقيمة الرموز الأسطورية القديمة، حينما توظّف في القصيدة العربيّة المعاصرة "**كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها**".[1]

وبالتالي فانّ القصيدة المعاصرة لا تكتسب أهميتها من الماضي لمجرد أنّه ماض، بل من الحاضر وإمكاناته الثقافية والحضارية المتعددة، هذه الإمكانات التي قد تكون متشكّلة من الماضي، وقد تكون متفارقة ومتبانية عنه وحقلها المعرفي هو الحاضر.

ويمكن لكل من يتتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشّعراء المعاصرون في قصائدهم، أن يلاحظ أنّ الشّاعر العربي المعاصر قد نوّع كثيرا في مصادر هذه الرموز منها أساطير الأمم والشعوب التي تشكّلت عبر تعاقب الحضارات الإنسانية وتزامنها، من خلال نموّها التاريخي والحضاري، فمن "**متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشّعراء المعاصرون يتبيّن لنا أنّ معظم العناصر الرمزية إنّما يرتبط بالقديم بشخوص أسطوريين وأبرز هذه الرموز الأسطورية، وأكثرها توظيفا هي شخوص السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل... وشهريار وهرقل والتتار والسيرين وسقراط وغيرهم من الشخوص الأسطوريين الإغريقيين وغير الإغريقيين**".[2]

لقد تضمن الرمز قدرا ضروريا من الغموض، ويرجع ذلك لبنيته الثنائية، فهو يحمل معنا ظاهريا موجودا في الواقع، ومعنى باطنا موجودا في الخيال، ومنطلقه يكون دائما من الواقع، فيتجاوزه في أعماق الذات، ويتفاعل معها مكونا "**بنية واحدة غير قابلة للفصل أو الاختصار**"،[3] كما أنّه يتغير حسب تغييره للأجواء الداخلية في ذات الشّاعر.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 174 – 175.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999 الجزائر، ص 174.

إنّ **صلاح عبد الصبور**، عند استخدامه لرموز جعلها مرتبطة بالحاضر وبالتجربة الحالية ولم يكن هدفه المحافظة على ديمومتها، وأبرز الرموز الأسطورية التي فسّربها صلاح تجربته الشعورية هو رمز الملّاح، الذي مثلته قصيدته "**الظل والصليب**" من ديوان (أقول لكم)، وهي من أجمل قصائد الديوان وأكثرها غموضا، لكن لو فهمنا ما تعنيه تلك الرموز، لذابت ثلوج الغموض وعمّ الوضوح.

لقد عرف التراث العربي الملاح بأنّه شخصية يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الجديد،وكان يتعرض في رحلاته إلى مواقف صعبة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرات، والمهم أنّه يعود محمّلا بالأشياء الثمينة، لكن الملاح الذي رأى الشّاعر نفسه فيه، ليس الملاح القديم، وإنّما هوملاح الوقت الحالي الذي يقوم برحلاته في عالم الضباب والمجهول دون أن يعود، يقول صلاح:

مَلَّاحُنَا مَاتَ قَبَيْلَ الْمَوْتِ حِينَ وَدَّعَ أَصْحَابَهُ/ والْأَحْبَابُ والزَّمَانُ والْمَكَانُ/ عَادَتْ إِلَى قُمْقُمِهاَ حَيَاتَهُ، وانْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ ومَالَ/ ومَدَّ جِسْمَهُ إِلَى خَطِّ الزَّوَال.[1]

أراد الشّاعر أن يكشف أسرار الحياة وأن يعرف المجهول، فركب في سفينته الملاح وانعزل عن الأصحاب والأحباب، ولكن ملاح السفينة مات عندما انطوى صلاح على نفسه وعاش في وحدة قاسية، ويتابع قائل:

أَشَارَ بِالْأَصَابِعِ الْمَلْوِيَّةِ الْأَعْنَاقِ نَحْوَ الْمَشْرِقِ الْبَعِيدِ/ ثُمَّ قَالَ: هَذِهِ جِبَالُ الْمِلْحِ وَالْقَصْدِيرِ/ فَكُلُّ مُرْعِبٍ تَجِيئُهَا تَدُورُ/ تُحَطِّمُهَا الصُّخُورُ.[2]

ترمز لفظتي الملح والقصدير إلى المشكلات الإنسانية الكبيرة فالملاح لم يعد قادرا على تجاوز هذه الصخور، لأنّها ستحطّمه، فالشّاعر يريد أن يعرف "**لماذا وجد الإنسان؟ ما غاية**

[1] صلاح عبد الصبور، ديوانه، (أقول لكم)، دار الشروق ط5، 1982، بيروت، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

الحياة؟ لمذا يتعذب الممتازون بالفكر والإحساس في هذه الحياة"،[1] لكنّه يصطدم فجأة بغموض هذه الأسئلة وصعوبة الإجابة عنها، فينتهي به الأمر إلى العذاب والانهيار.

يسخر الشّاعر من الملاح قائلا: **مَلامِحُ هَذَا الْعَصْرِ سَيِّدُ الْبِحَارِ/ كَأَنَّهُ يَعِيشُ دُونَ أَنْ يَرِيقَ نُقْطَةً/ لِأَنَّهُ يَمُوتُ قَبْلَ أَنْ يُصَارِعُ التَيَّارَ.**[2]

وهكذا اختلف ملاح الشّاعر عن الملاح القديم، فهو لم يعد يصارع الصعاب، وماتت فيه قوة الماضي وسحره، فالملاح الذي هو رمز المعرفة لم يعط الشّاعر المعنى الحقيقي للحياة كي ترتاح نفسه ويسترجع قواه المسلوبة منه، وإنّما زاده هذا الملاح عذابا وبهذا الرمز الغالب على رموز أخرى في القصيدة استطاع صلاح أن يعطينا الصورة الحقيقية للإنسان العربي المعاصر، فهو ملاح هرم يعاني "**السأم والضجر، يقتل بهم الحياة أو تقتله الحياة، فيبدو كأنّه حتى ميت**".[3] لقد وجد صلاح ميلاده الجديد في هذه الرموز التي طهرت مشاعره، فهي تمثّل عامل تجدّد وبعث وخلق جديد للذات، ومرآة دائمة الوضوح للحقيقة ولما يجري في الحياة المعاصرة.

يرى **عز الدين إسماعيل** رمز السندباد جديرا بالتوظيف، لأنّه مثّل ملامح التجربة الخاصة الواقعية أو الممكنة، وتلك الملامح مثلت ملامح التجربة الإنسانية الشاملة الممتدة التي تتلخص في قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، ولعلّ ما ينطبق على شخصية السندباد في استخدامها الشّعري ينطبق على "سيزيف" و"أيوب" و"تموز" وسائر هذه الشخصيات الرمزية بل ينطبق كذلك – دائما– على الرموز الحديثة سواء منها ما كانت شخوصا أو عناصر مادية.[4]

إنّ الطّواف السندبادي في القصيدة العربيّة المعاصرة هو خروج عمّا هو مألوف من حياة الرفاهية، إنّه تكسير لنمطية الحياة العربيّة الغارقة في استحضار الأحلام والأماني العذبة،

---

[1] رجاء نقاش، أدباء ومواقف، دار صيدا، بيروت، د ط، ص 154.

[2] صلاح عبد الصبور، (أقول لكم)، ص 98.

[3] إليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج 5، بيروت، ص 179.

[4] ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 204.

واستهجان كل فعل خلاق من شأنه أن يدفع عجلة التطوّر الحضاري، هو نفخ في صورة الذات العربيّة لإيقاظها من جديد، بعد أن عطّلت طاقتها، "**هذه الشخصيــة عادية وغير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان؛ لأنّ قصّة الإنسانية إجمالا –وفي إيجاز– هي قصّة المغامرة في سبيل كشف المجهـول. وغير عادية على المستوى الفردي، لأنّنا ألفنا الفرد الذي تتخلص فيه التجربة الإنسانيـة نادرا. وكون السندباد عاديا وغير عادٍ هو الذي جعله – بغض النظر عن حكاياته القديمة – شخصيته رمزية أو رمزا، فطبيعة الرمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين العادي وما فوق العادي**".[1]

ويعدّ **صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وعبد العزيز المقالح ويوسف الخال وبلندر الحيدري**، من أبرز الشّعراء العرب الذين استفادوا من أبعاد الرحلة السندبادية، ووظّفوها في أعمالهم الشّعرية.

فإذا كان **صلاح عبد الصبور** أوّل من اكتشف رمز السندباد على مستوى الرؤية الشّعرية المعاصرة، ووظف هذا الرمز في كثير من قصائده، ووفقا لحالات إنسانية متعددة ولملامح فكرية متنوعة،[2] وبالتالي مهّد الطرف لأكثر من شاعر معاصر لكي يتبناه، فإنّ الشّاعر اللبناني خليل حاوي، يعدّ بحق أول من ألحّ عليه في وجوهه المتعددة "**حتى استخرج منه إمكانيات باهرة كما استطاع في رحلته الثامنة**".[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 175.

[2] ينظر: بحث موسوم بـ "بعض الملاح السندبادية في أعمال صلاح عبد الصبور، المنشور في كتب الدوري: ج 24، المجلد السادس، ص 344، النادي الأدبي الثقافي، السعودية.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 413.

إنّ **خليل حاوي** من أهمّ الشّعراء الذين طغت عليهم أساطير الماضي،[1] وهو أهمّ الشّعراء العرب الذين اتخذوا من زمن السندباد شاهدا ومعريا لقصور الذات العربيّة، الذات الغارقة في أكداس من رواسب مختلفة، وتقاليد تجاوزها الزمن إنّه "**أفضل من تعامل معه، لأنّه أعان خلقه من جديد بإضافة رحلة ثامنة إلى الرحلات السبع المعروفة، هذه الرحلة ليست إنجازا عاديا واكتشاف بلاد جديدة إنّها انجاز داخلي لأعماق النفس**"[2]

تقوم رحلة السندباد في رحلته الثامنة على نظام المقاطع، فهي تتألف من عشرة مقاطع، وتعد من أطول قصائد مجموعة "**الناي والريح**" إنها الرحلة الثامنة، وخاتمة الرحلات السندبادية المعاصرة عند خليل حاوي، وأطولها، وبطولها هذا تصبح أسطورة السندباد الرؤية الرئيسة المركبة التي تقوم عليها بقية الرؤية الإبداعية الأخرى من إدانة الواقع المستلب داخل عصور أسوء من عصور الانحطاط، فخليل حاوي يرى "أنّ استخدام الأسطورة لا ينجح إلا حيث يستخدم كرمز شامل يحتوي كيان القصيدة ككل، وهو يعتقد أن هذا الاستخدام يوفر لقصائده وحدة عضوية جنبته تشتت في الصور والانفراط في المضمون".[3]

في المقاطع العشرة يبرز الفعل السندبادي متخطيا الأسطورة التاريخية برحلتها المعروفة يتجاوزها عن طريق رحلته الثامنة، وهذه الرحلة الجديدة لم تعد مجرد اكتشاف عالم جديد أو جمع لمال أو أصداف، ووصف لبلدان العالم البعيدة بعجائبها وسحرها وخرافاتها ومعتقدات سكانها، إنها رحلة إلى أعماق الذات الإنسانية الجمعية العربيّة، لتعرية جميع ترسبات الماضي السحيق في هذه الذات، حيث تقف الذات مواجهة لذاتها، وتحكمها على أخطائها.

ويصرّح خليل حاوي 1 في مقدمة قصيدته: " كان في نيته ألا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة غير أنّه سمع ذات يوم عن بحّارة غامروا في الدنيا لم يعرفها من قبل

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1986، ص 184.

[2] ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1983، ص 55.

[3] محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980 ص 130.

فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثانية، ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه إنّه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة رمى بها جميعا في البحر، ولم يأسف على خسارته، تعرّى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة، والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين.[1]

تبتدئ القصيدة بالمقطع الآتي: **دَارِي الَّتِي أَبْحَرَتْ غَرَّبَتْ مَعِي، / وكُنْتِ خَيْرَ دَارٍ / فِي دُوخَةُ البَحَّارِ / وغُرْبَةُ الدِّيَارِ / واللَّيْلُ فِي الْمَدِينَةِ / تَمْتَصُّنِي صَحْرَاؤُهُ الْحَزِينَةِ / وغُرْفَتِي يَنْمُوا عَلَى عَتَبَتِهَا الْغُبَارُ / فَابْتَغِي الْفِرَار.**[2]

يرتحل السندباد الذات الشّاعرة من داره، هذه الدار التي تشير إلى رمزية الوطن العربي، بكل تناقضاته وعيوبه، وواقعية التراث فإذا كان السندباد في أليف ليلة وليلة يملّ بغداد فيسافر منها، فإنّه في رحلته الثامنة عند **خليل حاوي** لا يتألف مع فضاء وطنه إذ يقوم بتعرية واقع التخلف في وطنه لكنه أيضا لا يعلن رفضه لهذا الوطن، بل يحمله معه وفي رحلات السندباد السابقة السبع ستظل بغداد ذكرى جميلة يحملها السندباد أنّى حلّ، وهو في رحلته الثامنة المعاصرة، سيظل وفيا لهذه الدار، بالرّغم من رفضه لما يدور فيها فسيكون الصوت الراثي والرافض لكل ما هو أسود ومتخلف في جدرانها، ومع ذلك فإنّه لن يتنكر لها ولذكرياته معها مهما كانت قيمها منحطة وبالية، ومهما كانت مفاهيمها غيبية مغلّفة بالسحر والشعوذة، إنّ السندباد هنا "**يكشف عن وجهه الجديد ... إنّه ابن بار لوطنه فهو وإن تركه لم يفعل عقوقا ونكرانا، بل لقد كانت داره معه**".[3]

---

[1] ينظر: خليل حاوي، ديوانه، ص 225.

[2] خليل حاوي، ديوانه، ص 227.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ص 413.

وتكمن مهمة السندباد في رفض المفاهيم العتيقة والبالية، والتخلص من أخطاء الماضي وهو في تأجج الفعل الثوري يلوم نفسه على رحلاته السابقة، التي كانت ضربا من ضروب التجارة، وربحا للعالم، وخسارة للذات:

رَحَلَاتِي السَّبْعَ ومَا كَنَزَتْهُ / مِنْ نِعْمَةِ الرَّحْمَانِ وَالتِّجَارَةِ يَوْمَ صَرَعَتِ الْغُولَ والشَّيْطَانَ يَوْمَ انْشَقَّتِ الْأَكْفَانُ عَنْ جِسْمِي وَلَاحَ الشَقُّ فِي الْمَغَارَةِ.[1]

ويرفض أن تكون رحلته الثامنة هذه كرحلاته السابقة خلف المال والتجارة، الرحلات التي لم تكن سوى عري وخسارة، إنّه في رحلته الثامنة يكشف في نفسه شيئا مغايرا وجديدا لا يعرف سرّه، وسنلاحظ أنّ هذا الشيء يتضح بشكل يقيني ليكون فعلا متخطيا متجاوزا لما هو ميت وبال، إنّه رؤيا الانبعاث الحضاري التي أكدها الشّاعر في مجمل أعماله الإبداعية: **وَكَيْفَ أَنْسَاقُ وَأَدْرِي أَنَّنِي/أَنْسَاقُ خَلْفَ الْعُرَى وَالْخَسَارَةِ أَوَدُّ لَوْ أَفْرَغْتُ دَارِي عَلَّهُ /أَنْ مَرَّ تَغْوِيهِ وَتَدَّعِيهِ أُحِسُّهُ عِنْدِي وَلَا أَعِيهِ.**[2]

تأخذ الرحلة الثامنة دلالة جديدة، كونها تؤكد رؤيا استشرافية بمستقبل مشرف معطاء، وذلك بالفعل السندبادي المبشّر بهذه الرؤيا، والشّاعر **خليل حاوي** هو الوجه الآخر للسندباد، والسندباد يرمز إلى الشّاعر المغامر الجوال.[3]

إنّ "**رحلة السندباد التي أبدع فيها خليل حاوي ذرواته الشّعرية الأولى تؤلف في الواقع الفصل الأول من نمو تجربة الشّاعر،إنّه رحلة الشّاعر إلى العالم، تطاوفه بين الأشياء والبشر،ونماذج الحضارات، وعودته من ثم إلى مركز التطواف الأولى**".[4]

---

[1] حاوي ديوانه، ص 228 – 229.

[2] المصدر نفسه، ص 230.

[3] ينظر: خليل موسوي، الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 166، فبراير، 1985، ص 127.

[4] مطاع صفدي، الشعر، الكون والفساد، مجلة الفكر العربي المعاصر كمركز الإنماء القومي، بيروت باريس، العدد 26، 1983، ص 11.

وهذه الرحلة هي رحلة تجاوز للماضي بوصاياه وموروثاته، إنّها رحلة تُطهّر النفس فيها ذاتها من آلامها المتراكمة بفعل الزمن الموروث، زمن الملح والمرارة، زمن الرسوم المرصعة بالأوهام الملتصقة بجدار الذات، ففي المقطع الثاني من القصيدة يبرز الواقع الذي خرج منه السندباد واقعا رثّا متخلفا بوصاياه المحفورة على جدار هذا الواقع، واقع يبرز فيه الكاهن متناقضا مع وصاياه الدينية، مستجيبا لشهواته الفاجرة، وهو الواقع المريض بكل أبعاده: **وَكَانَ فِي الدَّارِ رِوَاقٌ / رَصَّعَتِ حِبْرَاتُهُ الرُّسُومَ / (....) الزِّفْتُ والْكِبْرِيتُ والْمِلْحُ عَلَى سِدُوم / وَهَذَا عَلَىَ جِدَارٍ / عَلَى جِدَارٍ آخَر طَارَ: وَكَاهِنٌ فِي هَيْكَلِ الْبَعْلِ / يُرَبِّي أُفْعُوَانًا فَاجِرًا وبُوما / يَفْتَضُّ سِرُّ الْخَصْبِ فِي الْعَذَارَى / يُهَلِّلُ السُّكَارَى.**[1]

وعلى جدار آخر من جدران هذا الرواق يرتسم غلّ أبي العلاء المعري على المرأة التي رفضها طيلة حياته، هذه المرأة التي تشير إلى الدنيا الماكرة التي نفر منها أبو العلاء واحتقرها وبالتالي تشير إلى الواقع الدنس الذي رفضه السندباد حينما يبحر في ذاته معريا رواسب هذه الذات: **عَلَىَ جِدَارٍ آخَر طَارَ/ هَذَا الْمَعَرِّي/ خَلْفَ عَيْنَيْهِ / وَفِي دِهْلِيزِهِ السَّحِيقِ دُنْيَاهُ كَيْدُ امْرَأَةٍ لَمْ تَغْتَسِلْ /مِنْ دَمِهَا يَسْتَمُّ سَاقَيْهَا وَمَا يَطِيق / اَلشَطيّ خَلِيجُ الدَّنَسْ الْمَطْلِيِّ بِالرَّحِيق/ تَكْوِيرَةُ النَّهْدَيْنِ مِنْ رَغْوَتِهِ / وَسَوْسَن الْجِبَاهِ / الْمُجْرِمُ الْعَتِيقُ والتَّمْرُ الْمُرُّ الَّذِي اشْتَهَاهُ.**[2]

إنّ الصورة رمزية وشديدة التكثيف، وهي أقرب إلى اللغز، وهذا يدعو إليه الشّاعر الرمزي "**ما لا رمية**" حين يقول: "**على الشّعر دائما أن يحمل لغزا وهذا هو هدف الأدب وأعتقد أنّ الشّعر موجود للنخبة، في مجتمع يعرف ما الأبّهة**".[3]

ويرى **عز الدين منصور** أنّ الصورة الشّعرية في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة): "**بعيدة المنال في كل فنونها من حيث التشكيل والتفكير والرمز، وتداعي المعاني في غير**

---

[1] خليل حاوي، ديوانه، ص 230 – 231.

[2] المصدر نفسه، ص 232–233.

[3] عن هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زعينب، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط1 1981، ص 39.

توافق منطقي وتراكم الصور دون تحديد لأبعادها وارتباطاتها مع النمو الفكري، ولذا كانت هذه الرحلة من اللون الغامض غير الشّفيف، فجارت فيها الأفهام وسبحت فيها الخواطر وكلت عنها الأبصار".[1]

وفي المقطع الثالث من القصيدة تتغمس الذات الشّاعرة داخل فضاءات هذه الجدران الموبوءة، بموروثاتها المتفسخة لتتأثّر بها، إذ "**تركت هذه الموروثات (...) دمعتها القاسية على تكوينه (الشّاعر) الروحي والعاطفي، وانطبعت آثارها في صدره ورشحت سمومها على روحه من الصغر".**[2]

يقول الشّاعر واصفا سموم أروقة واقعه المظلم وغازاته: **بَلَوْتُ ذَاكَ الرِّوَاقِ/ طِفْلاً جَرَتْ فِي دَمِهِ الْغَازَاتُ والسُّمُومُ/ وَانْطَبَعَتْ فِي صَدْرِهِ الرُّسُومَ/ وكُنْتُ فِيهِ والصِّحَابُ الْعِتَاقُ/ نَرُفُّهُ اللُّؤْمَ، نُحَلّي طُعْمَهُ بِالنِّفَاقِ / بِجُرْعَةٍ مِنْ "عَسَلِ الْخَلِيفَةِ"/ "وَقَهْوَةِ الْبَشِيرِ"/ أُغَلِّفُ الشِّفَاهِ بِالْحَرِيرِ/ بِطَانَةُ الْخَناجِرِ الرَّهِيفَةِ.**[3]

ولأنّ السندباد عند الشّاعر **خليل حاوي**، هدّام للبنيات الفاسدة، وشعلة تنير الطريق لزمان مستقبلي أكثر إشراقا، فإنّه سيحاول أن يطهّر واقعه وأروقته، إنّه يتفوق على غيره بوعيه الحضاري، يحمل همّا وحلما مستقبليا لتجاوز زمنه وبناء غد أفضل لبني الإنسانية. إنّه رائد الأمّة الجديدة والمبشر بنهضتها، لأنّه يمتلك رؤيا الكشف والتخطّي، والتغيير وهذا الوعي هو مصدر الفعل السندبادي، لإزاحة ما ترسّب حول الذاكرة، من عفونة وسموم: سَلَخْتُ ذَاكَ الرِّوَاقِ/ خَلَّيْتُهُ مَأْوَى عَتِيقًا لِلصِّحَابِ الْعِتَاقِ/ طَهَّرْتُ دَارِي مِنْ صَدَى أَشْبَاحِهِمْ/ فِي اللَّيْلِ والنَّهَارِ/ مِنْ غَلِّ نَفْسِي، خِنْجَرِي.[4]

---

[1] عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف بيروت، ط1، 1985، ص 84.

[2] علي عشري زايد، الرحلة الثامنة السندباد، دار ثابت، القاهرة، ط1، 1985، ص 121.

[3] خليل حاوي، ديوانه، ص 238 – 239.

[4] المرجع نفسه، ص 239 – 240.

هو السندباد الذي "يقطن رواقا فيه الوصايا (...)وفيه غل أبي العلاء على المرأة والحياة وفيه المكر الماكر بين الصّحب والأصدقاء (...) وقد تظهر منها، عري نفسه وقتل فيه الوصايا (...) والحفل وظلّ يترقّب اليقين يحلّ فيه قلبه، ولكنّه القى انتظاره باطلا فما درّت له الرؤيا وما استجاب له اليقين، ومن هذه القبيل فإنّ التجربة هي صوفية وأنّه لا سبيل لإصلاح الكون إلّا من خلال إصلاح الذات، ولا سبيل لإصلاح الذات إلّا بوأد التسرّبات، وخلق الأقنعة لسبل التمويه والنفاق.[1]

ويتساءل الشّاعر لماذا يعتكر واقعه الأسود بكل هذا البوار والعتمة والرطوبة؟: **طَلَبْتُ صَحْوَ الصَحِّ والْأَمْطَارِ رَبِّي،/ فَلِمَاذَا اعْتَكَرَتْ دَارِي/لِمَاذَا اخْتَنَقْتُ بِالصَّمْتِ وَالْغُبَار/ صَحْرَاءُ كِلْسٍ مَالِحٍ بُوَار/ وَبَعْدَ طُعْمِ الْكِلْسِ والْبُوَارِ/ اَلْعَتَمَةُ اَلْعَتَمَةُ فَارَت مِنْ/ دَهَالِيزِي، وَكَانَتْ رَطْبَةً/ مُنْتِنَةً سَخِينَةً.**[2]

الواقع المكلس بالوحشة والصمت والغبار،الواقع الذي سوف يملأ الروح وحشة، والعين غيبوبة بيضاء، ويترك الجسد مُنَدَّى جراحا وألما، هو واقع الإنسان العربي المعاصر الذي سيدفع خليل حاوي لتأسيس فعل شعري إبداعي ليتجاوزه عن طريق بنائه شخصية السندباد الأسطورية بناء جديدا قادرا على كشف سوداوية هذا الواقع فخليل حاوي "**لا يستمد الأسطورة الجاهزة على حالها، وإنّما يبنيها بناءا جديدا، فالسندباد قديم ولكن وجوه السندباد في رحلته الثامنة، تمثّلان أسطورة جديدة أسطورة الإنسان المعاصر في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان، ومحاولته التخلص من ثقل التجربة التاريخية، والانطلاق إلى رحاب أوسع**".[3]

يقول **الشّاعر خليل حاوي** عن هذا الواقع: **كَانَ فِي دَارِي الْتَقَتْ / وَانْسَابَتْ أَقْنِعَةُ الْأَوْسَاخِ فِي الْمَدِينَة/ تَفُورُ فِي اللَّيْلِ فِي النَّهَارِ يَعُودُ طُعْمَ الْكِلسِ والدُّوَار/ وذَاتَ لَيْلٍ أَرَغْتُ الْعَتَبَةَ**

[1] ينظر: إليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1984، ص 50.

[2] خليل حاوي، ديوانه، ص 241.

[3] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2، 1992، ص31-32.

واجْتَرْتُ ضُلُوعَ السَّقْفِ والْجدَارِ/ كَالخِرْقَةِ الْمُبْتَلَّةِ الْعَتِيقَةِ/ وَكَالشِّرَاعِ الْمُرْتَمِي/ عَلَى بِحَارِ الْعَتَمَةِ السَّحِيقَةِ،/(...)/ وَمَوْجٌ أَسْوَدٌ يَعْلِكُهُ، / يَرْمِيهِ لِلرِّيَاحِ، / أَغْلَقَتِ الْغَيْبُوبَةُ الْبَيْضَاءُ عَيْنِي / تَرَكْتُ الجَسَدَ الْمَطْحُونَ / والْمَعْجُونَ بِالْجرَاحِ / لِلْمَوْجِ والرِّيَاحِ.[1]

بعد أن رأى السندباد واقع عصره الرث، وانحطاطه الأخلاقي، من خلال إبحاره إلى أعماق ذاته ومجتمعه، يعود ببشارته مع اقتراب رحلته من نهايتها عبر تفاؤل جمالي بمستقبل الإنسان العربي، إذ تبدو رؤيا الانبعاث الحضاري العربي ماثلة أمامه في المقطع التاسع من القصيدة، "**فالمروج امتلأت خضرة والمصانع تبني الحضارة والزنود السمر تصنع ملحمة الإنسان العربي التاريخية، هي الصّحوة العربيّة الحضارية بعد الرقاد الطويل، وليس غريبا على خليل حاوي العزف على أوتار هذه الصحوة في أعماله، ولاسيما أنّه شاعر الخصب والانبعاث، من خلال استخدامه لرموز الانبعاث الأسطورية في أعماله الشّعرية سواء أكانت المسيح أم تموز أم غيرها، إنّ الكتابة الشّعرية عند خليل حاوي محفورة بالحلم، بالأمل، بالتشبث بالجذور، تهدهد بالرموز بالأساطير، تنعشه بفكرة الانبعاث**".[2]

يقول في المقطع التاسع: **تَحْتَلُّ عَيْنِي مُرُوجَ مِدْخَنَاتٍ (...)/مَلْيُونَ دَارٍ مِثْلَ دَارِي ودَارٌ/ تَزْهُو بِأَطْفَالِ غُصُونِ الْكَرَمِ/ وَالزَّيْتُونِ، جَمْرَ الرَّبِيعِ / غُبَّ لَيَالِي الصَّقِيعِ / يَحْتَلُّ عَيْنِي رِوَاقٌ شَمَّخَتْ أَضْلَاعَهُ وَانْعَقَدَتْ عُقَدٌ / زُنُودٌ تَبْتَنِيه، تَبْتَنِي الْمَلْحَمَة.**[3]

ويرى إليا حاوي أنّ الشّاعر "**يشاهد الحضارة الجديدة في مروج من المدخّنات (...) وملايين الدور (تبني)وتعمّ في كونه الجديد (...) كتعبير وعن فعل الإنسان الفاعل في التقدّم، ويه عزاء عن الفناء والعدم**"،[4] بعد ر حلة إلى أعماق الذات يعود السندباد صفحة

---

[1] خليل حاوي، ديوانه، ص 242-243.

[2] يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص46.

[3] خليل حاوي، ديوانه، ص262- 263.

[4] إليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، ص53.

إشعاع ونقاء، متجاوزا كل ما هو بال، نافضا عن كاهلة أثار تخلّفه باعثا الحياة في الأرض والبوار، حاملا بشاعر الخلاص، وطهارة الولادة الجديدة بالرؤى المشرقة.

إنّها رحلة عودة مشرقة مع **"إطلال الصباح العربي (...) وهي الطفولة والرجوع إلى البداية البكر"**،[1]

يقول الشّاعر: **رَحَلَاتِي السَّبْعُ رِوَايَاتٌ عَنِ / الْغُولِ، عَنْ الشَّيْطَانِ والْمَغَارَةِ / عَنْ حِيَلٍ تَعْيَا لَهَا الْمَهَارَةُ أُعِيدُ مَا تَحْكِي ومَاذَا عَبَثًا، / هَيْهَاتَ أَتَسْتَعِيدُ، / ضَيَّعْتَ رَأْسَ الْمَالِ وَالتِّجَارَةِ /(...) عُدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بِشَارَةٌ / يَقُولُ مَا يَقُولُ / بِفِطْرَةٍ تُحِسُّ مَا في رَحِمِ الْفَصْلِ / تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُولَدَ فِي الْفُصُولِ.**[2]

وفي نهاية رحلته الثامنة تتجدّد معطيات هذه الرحلة، لقد خسر تجارته وماله، أي ماضيه، وتجديد ذاته القديمة، لكنّه اكتسب ذاتا جديدة واعية متعالية، تعي تماما كل ما يؤخر مجتمعا عن النهوض الحضاري، والصحوة الحضارية والفكرية، إذا "**يعود السندباد من رحلته شاعرا (...) رائيا يبشّر بانبعاث حتمي أحسّه بفطريته قبل أن يولد من رحم الزمن ويتحقق واقعا، ...إنّ الشّعر نبوّة العصر الحديث، نبوّة تاريخية حضارية متجذّرة في أرض الواقع لا هائمة في عالم الغيب**"[3] ولذا تبدو الرحلة السندبادية عند الشّاعر خليل حاوي في بنيتها العميقة "**انتقالا من حالة الانحطاط الأخلاقي والاجتماعي والفكري إلى حادة انبعاث حضاري شامل**".[4]

إنّ من مهمّات القصيدة العربيّة المعاصرة أن تعمل على وأد القيم القديمة البالية وتؤسس قيما جديدة بديلة، وقد أتت معظم قصائد خليل حاوي مبشّرة بهذه القيم، داعية إلى تكريسها وتبنيها والدّفاع عنها، ولا يعني هذا أنّ القيم القديمة كلها بالية أو رثّة، بل ثمّة قيم جمالية كثيرة

---

[1] غطاس كرم، أمسية شعرية للشاعر خليل حاوي، ديوان، ديوان خليل حاوي، ص368.

[2] خليل حاوي، ديوانه، ص 270.

[3] ريتا عوض أعلام الشعر العربي الحديث، ص 58.

[4] المرجع نفسه، ص59.

توجد منذ، القديم، ولا تزال تتفاعل مع معطيات الحاضر تأثيرا وتأثّرا، وإذ تؤكّد القصيدة العربيّة المعاصرة على جماليات هذه القيم الماضية فإنّها تثور في آن على كل ما هو جامد ومتخلّف، وغير قادر على مواكبة الحضارة المعاصرة في نهضتها وثورتها وانقلابها على المفاهيم البائدة.

إنّ الشّاعر العربي المعاصر شاعر رافض ومتمرد ضد القيم التقليدية المغروسة في نسق الواقع المعاصر، ولذا فهو"**مطالب بإعادة بناء العالم في شعره، مطالب بالاقتراب من الرياضي والفيلسوف اللذين يتعاملان مع الجوهر ممثلا لديهما في القضية والعدد، والذي يتمثل لدى الشّاعر في الرمز، إنّه ثائر، وفي الثورة نتخلص من أسر الشكل والصور التقليد والعادة، أي أنّنا نصبح في أبهر لحظة من لحظات حريتنا (...) ونخلق علاقات جديدة بين الأشياء، ونكتشف فيها إمكانيات ومعاني لم نكن نكتشفها من قبل: أي أنّنا نصبح مع الرموز وجها لوجه**".[1]

قد يكون الغموض القائم عائقا أمام فهم القارئ وتمثله لأبعاد الرمز، ودلالته العميقة لكن قصيدة السندباد في رحلته الثامنة ليست قاتمة الغموض، بل يمكن فهم كثيرا من أبعاد الرمزية إذا ما نظر القارئ إليها نظرية كلية أما إذا حاول أن يفسر كل شطر شعري فيها تفسيرا نصيا فإنّه سيصادف هذا الغموض، إنّ الانطلاق من الوحدة الشمولية والرؤيوية للقصيدة أمر مهمّ لفهم بنيتها أو أبعاد هذه البنية، وكل محاولة لفهم القصيدة المعاصرة عن طريق تحليل كلماته معجميا وقاموسيا سيحوّل هذه القصيدة من نص شعري مغاير ورؤيوي إلى نص كلاسيكي وقديم، أو إلى نص نثري يعتمد على الإحالات القريبة لبنية اللغة، وبما أنّ في الرمز جمعا لمعان مختلفة وأحيانا عمقا سحريا يختبئ خلف المظاهر فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى اكتشاف المعاني الخفية في غوصه عليها، إذن فالقارئ مدعو إلى المساهمة في فكر المؤلف وإلى ملاقاته في تفكيره وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقا، خلّاقة، تقرب القارئ من المقروء، فليس المطلوب فقط أن يحرز القارئ مدلول الصور – الرمز، إذ هذا

[1] أحمد عبد المعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة، ص 410-411.

من شأن المجاز السّهل، بينما الأثر الرّمزي الحقيقي، يجب أن يحافظ طويلا على سحره وسرّه، وتعددية معانيه وإلّا يكون – كما قال المسرحي الألماني هيبل عام 1841– يشبه الصدفة التي يؤخذ لبّها ويرمي قشرها في احتقار.[1]

إنّ توظيف الشّاعر خليل حاوي لرمز السندباد بهذه الرؤيا الشّعرية الجديدة، وبهذا التشكيل الجمالي الجديد أكّد ضرورة استنفار القيم الإنسانية الجوهرية وتحرير الطاقات الكامنة لدى الإنسان العربي المعاصر، وقد شملت هذه الرؤيا جميع فضاءات النص الشّعري بإيحاءاته الاجتماعية والإنسانية، و"**ربما كان خليل حاوي أحد الذين نجحوا تماما في استغلال حكايات السندباد الخرافية في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه ومصادر المعرفة ولأنّه تموزي فقد أضفى على سندباده – أي عليه هو نفسه– صفة الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب، دون أن يحوّل حدس الأسطورة إلى منطق جامد**".[2]

وتبقى قصيدة السندباد في رحلته الثامنة "**قصيدة(...) بذل فيها الشّاعر مجهودا ضخما ليعبّر عمّا تحمله من مضمون ضخم، وهي تستحق من قراءها نفس المجهود حتى تصل إليهم، ولقد كان الشّاعر عند حسن الظن، فلم يسرق النار ليلعب بها كما يلعب الحواة، وإنما لينضج طعامنا وليوقفنا مع الآلهة جنبا إلى جنب، إنّ خليل الحاوي شاعر جاد يرهق نفسه وراء الشّعر العظيم ويحصل على شيء ليس قليلا منه**".[3]

---

[1] هنري بير،الأدب الرمزي، ص 10.

[2] أحمد زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة المجلد الأول العدد 4، 1981 ص 93.

[3] أحمد عبد المعطي حجاز، السندباد في رحلته الثامنة، ص 425.

إنّ كثيرا من النصوص الشّعرية المعاصرة وظفت الرمز لتشكل انسجاما وتلاحما بين "أنا" الشّاعرة و"نحن" الجماعية، فنجد السياب في قصيدته "تموز جيكور"[1] يقول متقمّصا شخصية تموز ومشخّصا آلام الموت وثقل ظل الظلام:

نَابَ الْخِنْزِيرِ شَقَّ يَدِي /وَيَغُوص لَظَاهُ إِلَى كَبِدِي...../

وَدَمِي يَتَدَفَّقُ يَنْسَابُ/لَمْ يَغْدُ شَقَائِقَ قَمْحًا./

لَكِنْ مِلْحًا /(عَشْتَار)....وَتَخْفِقُ أَثْوَابٌ.

فهو يقصّ علينا معاناة تموز، مع الخنزير البري وأوقاته القاتلة التي قضاها في العالم السفلي،لكن السياب الذي يعطي لنفسه صفة"تموز جيكور "**وهي بلدته، يرى أنّ معاناته قد تتسع أكثر من معاناة تموز الأسطورة، فلذلك قبّلته عشتار قبلة الحياة فانبعث وعاد من رحلته، أمّا هو فإنّ دماءه لم تستحل شقائق حمراء بعد،بل صارت ملحا يزيد جراحه حدّة، وألما،وأنّه بالرّغم ممّا وصل إليه من حال مزرية فإنّه مازال يلتمس من خلال عتمته بصيص الأمل، والنور القادم من أرجاء جيكور بلدته التي تبدو أنّها تتّخذ رمز العالم الذي أفقدته حدّة الصّراعات، فشرع يعيش خريفه،ولابد إذا من عودة تموزه عشتاره**".[2]

ويوضح **السياب** ذلك من خلال قوله: **جِيكُور.... سَتَوْلَى جِيكُور/اَلنُّورُ سَيُورِقُ وَالنُّورُ/جِيكُور سَتُولَدُ مِنْ جُرْحِي وإِذْ يَغْدُو الْأَمَلُ بِالْانْبِعَاثِ وَتُجَدِّدُ هَاجِسَ الشّاعر الْأَوَّلِ، فَإِنَّهُ يُعِيدُ.**[3]

ويكرر الإلحاح في طلب تموز، وحين يفقد الأمل فإنّه يعبّر عن ذلك بأنّ تموز جيكور مختلف عن تموز عشتار، وقد هيأ لذلك منذ مطلع القصيدة ويرى أنّ الولادة عسيرة:

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 410.

[2] ينظر: عبد السلام المحاميد، المرحلة التموزية عند السياب، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1084، ص 3.

[3] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 413.

هَيْهَاتَ، أَ تُولَدُ جِيكُور/إِلّا مِنْ خُضَّةِ مِيلَادِي

هَيْهَاتَ، أَ يَنْبَثِقُ النُّورُ/وَدِمَائِي تُظْلِمُ فِي الْوَادِي؟

هَيْهَاتَ،أَ تُولَدُ جِيكُور/مِنْ حِقْدِ الْخِنْزِيرِ الْمُدَثّرِ بِاللَّيْلِ[1]

فالواضح أنّه في رؤيته اليائسة مازال يستحضر أجواء الرمز التموزي، ولكنه لا يحرّف أو يبدّل إنما يعرف المسار، لكي يعكس معاناته ضمن مقارنة بين حالين تتوفّر لهما العوامل ذاتها، فالأول "تموز عشتار" وكانت له الحياة، والثاني "تموز جيكور" وهو الشّاعر نفسه فإنّه لو توفّرت له العوامل هذه، فإنّه يستبعد أمله بالحياة .ولكن ثمّة خيطا شفّفا من الأمل يتركه يداعب ضمائرنا، ويتجلى ذلك من خلال طرح أسئلة متعجّبة، وكأن السياب يركّز على مبدأ المعجزة، **"مع ملاحظة أنّ ما في أسطورة تموز التي تتعلق بقصّة "إلهين" لا يحصل للبشر العاديين، وإنمّا للأبطال الذين يملكون بين أيديهم مفاتيح المعجزة، وقصيدته "النهر والموت" تعتبر من أهم القصائد التي تتضمن معاني الموت الافتدائي الذي تعكسه أسطورة الخصب"**،[2] ولعل "النهر" أو "الماء" بما هو روح الحياة يضفي إيحاءات ودلالات مفتوحة على جوانب الرمز حيث يقول:

بُوِيب...../بُوِيب/أَجْرَاسُ برح ضَاعَ فِي قَرَارَةِ الْبَحْرِ/

اَلْمَاءِ فِي الْجرَار وَالْغُرُوبُ فِي الشَّجَرِ/يَا نَهْرِي الْحَزِينِ

كَالْمَطَرِ/أَوَدُّ لَوْ عَدَوْتُ فِي الظَّلَامِ / أَشُدُّ قَبْضَتِي تَحْمِلَانِ

شَوْقَ عَامٍ/فِي كُلِّ أُصْبُعٍ كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّذُورَ إِلَيْكِ مِنْ قَمْحٍ وَمِنْ زُهُورٍ[3]

فبويب يخرج من هنا عن كينونته مجرد نهر صغير ليتحول إلى عالم يود الشّاعر من خلاله ولوج الموت الذي يفضي إلى الحياة، إنّه كرمز يحمل كثيرا من المدلولات والإيحاءات،

[1] المصدر السابق، ص 453.

[2] عبد السلام المحاميد، المرحلة التموزية عند السياب، جريدة الأسبوع الأدبي، ص 4.

[3] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 454.

يصبح جزءا من جسد الأسطورة التموزية، وتنامى الرمز التموزي بسبب من اتساع تجربة الشّاعر مع الأحداث العاصفة بجوانب الحياة العربيّة، اتّضح كثيرا في قصيدة "**مدينة سندباد**":

جَوْعَانٌ فِي/ اَلْقَبْرِ /بِلاَ غَذَاءٍ/عَرْيَانٌ فِي الثَّلْجِ /بلَا رِدَاءٍ

صَرَخْتُ فِي الشِّتَاءِ/اِقْضِ يَا مَطَر/مَضَاجِعَ الظُّلْمِ وَالثُّلُوجِ

وَالْهِبَاءِ/مَضَاجِعَ الْحَجَرِ[1]

فالشّاعر من خلال مفتتح القصيدة يلقي الأضواء على "الأرض الخراب" التي ينبغي للمطر أن يفجّر عروق الحياة فيها. ولا يبدو ذلك ممكنا بالنسبة للشاعر إلّا من خلال الفادي الذي يؤلم جسده من أجل أن تتدفق نموا وخصوبة.

برزت شخصية زرقاء اليمامة في الشّعر المعاصر بوصفها رمزا أسطوريا يرمز إلى "**القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتنبه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين، وعدم إصغائهم إلى التحذير**"،[2] وهي الدلالات عينها التي تنتجها قصّة زرقاء اليمامة، وقد رأينا من خلالها عند الشّعراء القدامى الذين مثلت الزرقاء بالنسبة إليهم تراثا كانوا على مقربة تاريخية منه، لذلك لم يكن غريبا أو مطويا عنهم، ومن ثمّة آثروا أن يتحدثوا عنه شعريا بضمير الغائب.

أمّا في الشّعر المعاصر، فقد مثّلت الزرقاء تراثا تاريخيا، كان المجد بينهم وبينه دافعا إليهم إلى النظر إليه بمنظور الرمزية الأسطورية التي تعني "**اتخاذ الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية**"[3] تكون فيها الشخصية الأسطورية جزءا لا يتجزأ من بنية القصيدة وعنصرا أساسيا من عناصرها البنائية، وذلك ما رأيناه عند أبرز شاعر وظّف زرقاء اليمامة في شعره.

---

[1] المصدر السابق، ص 464.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 180.

[3] محمد فتّوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 3، 1984، ص 288.

يقول عز الدين المناصرة:

تَتَدَلَّى أَشْجَارُ التِّينِ عَلَى الْحِيطَانِ الشَّرْقِيَةِ

نَتَلَقَّى الدَّرْسَ الثَّانِي / تَحْتَ الشَّمْسِ الصَّاحِبَةِ النِّيسَانِيَة

نَكْبُرُ نَهْجُرُ سَاحَةَ شَيْخِ الْحَانُوتِ

نَحْلُمُ بالشُّرْنَقَةِ الْمَنْسُوجَةِ مِنْ أَوْرَاقِ التُّوتِ

لَكِنْ يَا حُبِّي الْأَوَّل / قُلْتَ لَنَا أَنَّ الْأَشْجَارَ تَسيرُ

تَقْفِزُ تَرْكُضُ فِي الْوِدْيَانِ / فِي الْيَوْمِ التَّالِي يَا زَرْقَاء

فِي الْيَوْمِ التَّالِي يَا زَرْقَاء

كَانَ الْجَيْشُ السَّفَّاحُ / يَنْحَرُ سُكَّانَ الْبَلْدَةِ فِي عِيدِ النَّحْرِ

قَلَعُوا عَيْنَ الزَّرْقَاءِ الفَلَّاحَةِ

خَلَعُوا التِّينَ الْأَخْضَرَ مِنْ قَلْبِ السَّاحَةِ وَفِي الْيَوْمِ التَّالِي يَا زَرْقَاء

وَطَوَيْتِ عَرْضَ الدُّنْيَا حَتَّى جَاءَتْنِي أَبْنَاءُ أَبْنَاؤُكِ يَا زَرْقَاء[1]

يتجلى حضور زرقاء اليمامة في هذا المقطع الشّعري مع بدء السطر السابع من خلال ضمير الخطاب، وهو ضمير يستحضر المخاطبة التي عبّر عنها في السطر السادس بحبّه الأول، بيد أنّنا ندرك أنّها الزرقاء العصرية المستدعية للزرقاء التراثية بواسطة مقول القول: "**إنّ الأشجار تسير تركض في الوديان**" وهو القول المرتبط بزرقاء اليمامة في قصّتها التراثية المعروفة،[2] وعندما نعود إلى السطر التاسع نجد التصريح بلقب فتاة جديد: الزرقاء أو زرقاء اليمامة من خلال آلية النداء التي تستحضر الشخصية في مواجهة الشّاعر الذي يعمد إلى الانتقال الفجائي للحدث المشؤوم:

[1] عز الدين مناصرة، يا غبب الخليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1983 ص 30 -31.

[2] ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 196.

كَانَ الْجَيْشُ السفَّاحُ / يَنْحَرُ سُكَّانُ الْبَلْدَةِ فِي عِيدِ النَّحْرِ

قَلَعُوا عَيْنَ الزَّرْقَاءِ الْفَلاَّحَة

خَلَعُوا التِّينَ الْأَخْضَرَ مِنْ قَلْبِ السَّاحَةِ

وفي المقطع الثاني من القصيدة نجد **عز الدين المناصرة** أرقاً مُلفِعاً بضبابية حائرة متوجسة الخوف والحزن عندما يستدعي الموروث الشعبي: عيني الشمال ترف، متوقعة حدوث الشر الذي كان قد حدث بالفعل:

رَفَتْ عَيْنِي الْيُسْرَى، شَبَّتْ نَارٌ، ورَأَيْتُكِ فِي الصُّورَةِ ... تَحْتَ التُّوتَةِ..

غَابَ / يَنْقُشُ الْحُزْنُ عَلَى تُفَّاحِهِ

يَأْتِي الْعَفَنُ الْمُزْمِنُ يَا زَرْقَاءُ / يَمْحُوا مِنْ ذَاكِرَتِي...

صُوَرُ الْأَحْبَابِ[1]

وإذا كانت عينه اليسرى قد رفت على هذا النحو من الاستدعاء للموروث الشعبي، فإنّه وهو يترقّب الأسحار مع الرفقة ويصوغ قصائد العنب، ويكتب الأشعار ويزرع شتلة التوت، ينسى ورفاقه أنّ عين الزرقاء قد فقيت:

وَمِنَ اللَّيْلِ ... مَرَّ اللَّيْلُ يَا زَرْقَاءُ / وَكُنَّا نَرْقُبُ الْأَسْحَارَ

نَصُوغُ قَصَائِدَ الْعِنَبِ الْمُعَرَّشِ فِي رَوَابِينَا / وَنَكْتُبُ أَصْدَقَ

الْأَشْعَارِ / وَنَزْرَعُ شَتْلَةَ التُّوتِ .../فَسِيلَاتٍ تَمُدُّ الْعُنُقَ

تَحْضُنُهَا سَوَاقِينَا / نُبِلُّ الرِّيقَ .. يُطْفِي كُلُّنَا جُوعَهُ / وَلَكِنَّا ..

وَلَكِنَّا .. / نَسِينَا أَنَّ عَيْنَ الْحُلْوَةِ الزَّرْقَاءِ مَخْلُوعَةٌ / وَأَنَّ

الرَّايَةَ الْأُخْرَى عَلَى الْأَسْوَارِ مَرْفُوعَةٌ[2]

---

[1] عز الدين المناصرة، يا عنب الخليل، ص 31.

[2] المصدر، نفسه، ص 31- 32.

إنّ الشّعراء المعاصرين قد مالوا في توظيف الزرقاء إلى اكتناه الجانب الرمزي الباحث عمّا وراء المعنى الظاهر، والرمز الشّعري مرتبط كلّ الارتباط بطبيعة التجربة الشعورية التي يعيشها الشّاعر، تلك التي تمنح الأشياء مغزى خاصا.[1]

ومن ثمّة اتسمت تجربة الشّاعر المعاصر بالعمق والنضج الفكري والثقافي مع إلمام واع بالتراث ومعادلاته الموضوعية المعاصرة.

ومحمود درويش من الشّعراء الذين استخدموا الأنواع التراثية المختلفة ليعبر درويش من خلالها لما حلّ بوطنه، وأبناء شعبه، فنراه يوظف ذلك التراث كرموز ليدافع عن أبناء بلدته، ويحاول إضفاء صفة القومية والعالمية على قضية وطنه، والتجأ إلى الرمز كوسيلة للتعبير، والنباتات جزء من الموروث الذي تعرّض له درويش في أشعاره حيث اتخذ النباتات التراثية رموزا وهذا نابع من رغبة التشبّث بالأرض والتراث والإنسان.

الأشجار جزء من النباتات التي شاعت في شعر درويش، ومنها: شجرة الزيتون التي مثلت له الوطن بكل أبعادها، والزيتون في شعره رمز للأرض المغتصبة، والاخضرار الدائم رمز للحياة والمقاومة المستمرة، وهو في شعر درويش لا يخرج عن كون الزيتون هذا الرمز الذي يوحي بإيحاءات شتى، فمرّة يكون رمز للتحريض، حيث يقول:

مِنْ غَابَةِ الزَّيْتُونِ / جَاءَ الْعَدَى / وَكُنْتُ مَصْلُوبًا عَلَى النَّار[2]

ومرّة يكون الزيتون رمزا لضياع الإنسان العربي، يقول:

غُصْنُ زَيْتُونَةٍ بَكَى / فِي الْمَنَافِي عَنْ حَجَرٍ

بَاحِثًا عَنْ أُصُولِهِ / وَعَنِ الشَّمْسِ والْمَطَرِ[3]

---

[1] ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 172.

[2] محمود درويش، ديوانه، عاشق من فلسطين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1966، ص 112.

[3] المصدر نفسه، ص 292.

وتارة يصبح الزيتون رمز السّلام ورمز الأيام البيضاء، حيث يتساوى هذا الحلم لدى المقاتلين الفلسطينيين مع الحبيبة، حيث يقول درويش على لسان مقاتل يحلم:

يَحْلُمُ بِالزَّنَابِقِ الْبَيْضَاءِ / بِغُصْنِ زَيْتُونٍ / بِصَدْرِهَا الْمُورِقِ فِي الْمَسَاءِ[1]

وتارة أخرى يستعمل درويش الزيتون للدلالة على الغضب العربي في فلسطين فيقول :

أُورْشَلِيم الَّتِي أَخَذَتْ شَكْلَ زَيْتُونَةٍ / دَامِيَةٍ ...[2]

لقد عرف درويش أيضا البرتقال كرمز من الرموز الفلسطينية، حيث يربط بين نفسه السّجينة، وبين البرتقالة لكي يصنع الأضداد:

مِنْ ثُقُوبِ السِّجْنِ لَاقَيْتُ عُيُونَ الْبُرْتُقَالِ[3]

ثم يتحول رمز البرتقال عند درويش ليعبّر عن حالة الشعب الفلسطيني المشتّت في بقاع الأرض، ولكنّه هذا التناثر للإنسان الفلسطيني ما هو إلّا تناثر الانبعاث من جديد، يقول درويش: **يَدْخُلُونَ الْآنَ فِي ذَرَّاتِ بَعْضِهِمْ/ يَصِيرُ الشَّيْءِ أَجْسَادًا/ وَهُمْ يَتَنَاثَرُونَ الْآنَ بَيْنَ الْبَحْرِ وَالْمُدُنِ/ اللَّقِيطَةِ سَاحِلاً أَوْ بُرْتُقَالاً.**[4]

ثم يتحوّل فيما بعد البرتقال إلى رمز كلي للدم الفلسطيني الذي لا يباع أو يساوم عليه فيقول:

وَغَزَّة لَا تَبِيعُ الْبُرْتُقَالِ لِأَنَّهُ دَمُهَا الْمَلْعَبُ[5]

---

[1] المصدر السابق، ص، 195.

[2] المصدر نفسه، ص، 292.

[3] المصدر نفسه، ص، 65.

[4] المصدر نفسه، ص، 511.

[5] المصدر نفسه، ص، 475.

وأخيرا يبدأ الحنين إلى الوطن المكان من خلال رائحة البرتقال ولون البرتقال ودم البرتقال، ووهج البرتقال : **لَعَلَّ الْفَتَى حَجَرٌ / يَرَى مِنْ بَعِيدٍ مُدُنَ الْبُرْ تُقَالِ السِّيَاحِي والْكَاهِنُ الْعَسْكَرِي.**[1]

ويلتصق التين بالتراب عند درويش، يتحول التراب إلى امتداد روحي في مرحلة (التراب/ الروح)، وهي مر حلة جديدة ومتقدمة من مفهوم التراب في شعره والمتمثلة في قصيدة الأرض كلّها، رغبة من الشّاعر في التحول من التوحد مع الأرض إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب والحاملة لبذور اللقاح:

أُسَمِّي التُّرَابَ امْتِدَادًا لِرُوحِي / أُسَمِّي يَدِي رَصِيفَ الْجُرُوحِ / أُسَمِّي الْحَصَى أَجْنِحَةً

أُسَمِّي الْعَصَافِيرَ نُورًا وَتِينًا وَأَسْتِلُ مِنْ تِينَةِ الصَّدْرِ غُصْنًا / وَأَقْذِفَهُ كَالْحَجَرِ

وَأَنْسِفُ دَبَّابَةَ الْفَاتِحِينَ[2]

ويربط درويش التين والزيتون بقضية الصمود:

مِنْ تِكْرَارِ مَا قَالُوا عَنِ الْبَلَدِ الْحَزِينِ

وَعَنِ صُمُودِ التِّينِ والزَّيْتُونِ فِي وَجْهِ الزَّمَانِ وَجَيْشِهِ[3]

الصفصاف رمز آخر من الرموز الفلسطينية التي استخدمها درويش في شعره، وذلك للدلالة على الإرادة الفلسطينية الصلبة، لأنّ شجر الصفصاف يستخدم كمصدّات للرياح في المزارع الفلسطينية.[4]

[1] المصدر السابق، ص، 52.

[2] المصدر نفسه، ص، 619.

[3] المصدر نفسه، ص 177.

[4] النابلسي الشاعر، مجنون التراب، ص 670.

فحينما أراد أن يرثي درويش الشهداء لم يجد أجمل من الصفصاف كشاهد على نوم الشهداء وشموخهم، يقول:

فِي الشارِعِ الْخَامِسِ حَيَاتِي، بَكَى، مَالَ عَلَى السُّورِ

الزُّجَاجِي، وَلَا صَفْصَاف فِي نْيُويُورك[1]

ثمّ يتغر مدلول الصفصاف، ليصبح ورقا يكتب عليه، أو منبرا يقال عليه: **وَلَوْ كَتَبْتُ عَلَى الصَّفْصَافِ نَوْعَ دَمِي / لَجَاءَتْ الرِّيحُ عَكْسَ الرِّيحِ فِي وَرَقِ الصَّفْصَافِ، وَالصَّفْصَافُ يَتَّقِدْ / والْعَزَفُ مُنْفَرِد**[2]

وهكذا، من الصفصاف إلى الياسمين إلى الورد، ظل النبات رمزا ودلالة فلسطينية في حالات متعدّدة ومختلفة، يعبّر من خلالها الشّاعر عن فلسطين دون قيد أو شرط.

لقد تمكّن الشّاعر المعاصر بفضل الرمز من قول أشياء كان لا يستطيع أن يقولها، تمكّن من اختراق الواقع وتعريته، وقدّم رؤية فنية مخالفة كما هو سائد، كما أنّه تمكّن من تجاوز النزعة الذاتية ممّا أكسب قصائده طابعا موضوعيا دراميا.

[1] محمود درويش، ديوانه، ص 585.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

المبحث الرّابع: التّراث الأجنبي

إنّ المتتبع لحركة الشّعر الأجنبي يتلمّس تأثّره، في انطلاقته وتطوره، واضحا وكبيرا بالشّعر العالمي، ولاسيما الانكليزي، وإلى حدّ ما الأمريكي، هذا ما ينطبق إلى حدّ كبير على كلّ شعراء هذه الحركة تقريبا، بدءا بشعراء الرّيادة **بدر شاكر السياب ونازك الملائكة**، وصلاح عبد الصبور، ومرورا بالشّعراء الذين عززوا تلك الزيادة مثل **بلندرد الحيدري، وعبد الوهاب البياتي، جبرا إبراهيم جبرا، ومحمد الماغوط، ويوسف الخال ولويس عوض، ونزار القباني، وأدونيس** وغيرهم، وانتهاء بشعراء الأجيال التالية **أحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الرزاق عبد الواحد، ويوسف الصائغ، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم**، ويبقى التغيير الأكثر حجما وبروزا ووضوحا هو ذلك الذي تلقاه شعراء الرّيادة ومن تلاهم، **السياب ونازك وعبد الصبور والبياتي**.

كان ذلك طبيعيا، ونحن نعرف أنّ العامل الأكثر فاعلية ضمن العوامل التي أدّت إلى انطلاق حركة الشّعر الحر التجديدية كان إطلاع رواده على الآداب الأجنبية وخصوصا الشّعر منها وتأثرهم بها طبيعة وفنا منجزا قبل تأثّر أشعارهم، وكانت بواكير تأثير الشّعر الإنكليزي في أوائل الشّعراء المعاصرين المتجددين، وإذا لم يكن أثر الشّعر الإنكليزي في الجانب الشكلي والفني في الشّعر العربي المعاصر مرصودا وفاعلا في البداية، فإنّ مثل الأثر في المضمون وضمن ذلك في مرجعياته الأسطورية مثلا، كان واضحا حتى في تلك البداية كما يبدو ذلك فعلا في شعر **السياب**، ولاسيما من خلال "ت س إليوت" كما في قوله من إحدى قصائده:

اللَّيْلُ يُطْبِقُ مَرَّةً أُخْرَى فَتَشْرَبُهُ الْمَدِينَةُ / والْعَابِرُونَ إِلَى
الْقَرَارَةِ ... مِثْلَ أُغْنِيَةٍ حَزِينَةٍ / وتَفَتَّحَتْ كَأَزْهَارِ الدَّفْلَى
مَصَابِيحُ الطَّرِيقِ / كَعُيُونِ (مِيدُوزَا) تُحَجِّرُ كُلَّ قَلْبٍ بِالضَّغِينَةِ
وَكَأَنَّهَا نَذْرٌ تُبَشِّرُ أَهْلَ (بَابِل) بِالْحَرِيقِ[1]

[1] بدر شاكر السياب، ديوانه، ص 883.

فنحن هنا نجد بدرا يفرغ مخزونه من شعر اليوت، وبخاصة في استعماله التضمين والإفراط في الرمز واستعماله الأسطورة، وسرعان ما تعمّقت التّأثيرات، كما لم يتوقّف حجمها وعمقها وفعاليتها ووضوحها على الموضوع، بل تعدّاه إلى الصناعة الشّعرية، فكان هناك إضافة إلى الأسطورة الرمز وتوظيف التاريخ والتراث والغموض والتركيب الموسيقي ذي التّناغم لا رتابة اللحن الواحد، ورسم الصور الشّعرية الجديدة، واعتماد التجريد الفكري والتركيب بدل هيمنة الغنائية، والمباشرة، والتكرار الموحي والمفردات الدّارجة ونظام المقاطع ووحدة القصيدة العضوية....الخ .

هذه التّأثيرات أصابت إضافة إلى السياب ونازك، جلّ شعراء الحركة خصوصا حين تعدّت حدود الموضوع، فهذا صلاح عبد الصبور يتأثّر بشغف، ولكن بوعي بالشّعر الإنكليزي، ونضج في الشّاعرية وفي استيعاب التّأثيرية بإليوت وبالكثير من الشّعر الإنكليزي عموما، ويشير صلاح نفسه إلى قصائده التي تأثّر فيها باليوت وأبرزه "**(شنق زهران) و(الملك) و(الشيء الحزين) من مجموعته الأولى**"،[1] وغيرها من مجاميعه الأخرى، فمن قصائده المتأثّرة، قوله من قصيدته "**الشيء الحزين**" من مجموعته الثالثة: **لَعَلَّهُ النَّدَمُ/ فَأَنْتَ لَوْ دَفَنْتَ جَنَّةً بِأَرْضِ/ لَأَوْرَقَتْ جُذُورَهَا وَأَيْنَعَتْ ثِمَارَ ثَقِيلَةَ الْقَدَمِ...**[2]

إنّ المتأمّل لشعر **السياب** تحديدا أن يضع اليد بسهولة على جوانب تأثير الشّعراء الإنكليز مثل ت.س **اليوت**، فقد كان يقرأ خلال أشهر نماذج الشّعر الإنكليزي، وكان يستمّد صوته ومزاده الشّعرية من شعر **سيتويل** في قصائدها الشديدة الحسّية عن الحرب وإقحامها الأسطورة، والمناخ الشّعري والتقمّص، فيما وظّف الكثير ممّا وجده في شعر اليوت من أفكار وتقنيات، كما فعل مع قصيدة **اليوت** "**الأرض اليباب**" التي تأثّر بها في قصيدته "**رؤيا فوكاي**".[3]

---

[1] صلاح عبد الصبور، ديوانه، في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

[2] صلاح عبد الصبور، ديوانه، أقول لكم، ص 12.

[3] بدر شاكر السباب، ديوانه، مج 1، دار العودة، بيروت 1971.

"وتشكّل النماذج الأجنبية التي أطّلع عليها الشّعراء الشّباب مصدرا ... من المصادر التي أغنت لغة قصائدهم، سواء ما قرأوه منها بلغة أجنبية أو مترجما إلى اللغة العربيّة. إنّه لمن المنطقي التفكير بأنّ هؤلاء الشّعراء الذين أعجبوا ببعض قصائد ناظم حكمت وأراغون وايلوار ونيرودا ولوركا، وت،س اليوت ووشيلي وستيفن سبندر وإيديث سيتويل، لابد أن يكونوا قد تأثّروا إلى هذا الحد أو ذاك بلغة هؤلاء الشّعراء".[1]

ونجد **نزار قبّاني**، يتأثّر ويستحضر ويبني الكثير ممّا قدّمه الشّعر العربي الذي عرفه لينعكس واضحا، بل صريحا في العديد من قصائده، ومن ذلك ما تمثله من مسرحية بيكيت "بانتظار غودو" وفلسفتها في قصيدته "بانتظار غودو" التي يقول فيها:

تَعَالَى يَا غُودُو ../ وخَلِّصْنَا مِنَ الطُّغَاةِ والطُّغْيَانِ

فَنَحْنُ مَحْبُوسُونَ فِي مَحَطَّةِ التَّارِيخِ كَالطُّغْيَانِ

تَعَالىَ يَا غُودُو ../فَقَدْ تَخَشَّبَتْ أَقْدَامُنَا انْتِظَارًا

تَعَالَى يَا غُودُو فَإِنَّ أَرْضَنَا تَرْفُضُ أَنْ تَزُورَهَا الأَمْطَارُ[2]

وفي قصيدة "الظل والصليب" **لصلاح عبد الصبور** المتأثّر بالنص الإليوتي، يحكي منها عن الملامح الغريق، حيث يقول:

مَلَّاحُنَا هَوَى إِلَى قَاعِ السَّفِينِ،وَالسُّكَّانُ

وَجَاشَ بِالْبُكَاءِ بِالدَّمْعِ...بِالْإِنْسَانِ

مَلَّاحُنَا مَاتَ قَبْلَ الْمَوْتِ،حِينَ وَدَّعَ الْأَصْحَابَ

.....وَالْأَحْبَابَ وَالزَّمَانَ وَالْمَكَانَ

عَادَتْ إِلَى قُمْقُمِهاَ حَيَاتَهُ وَانْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ وَمَالَ

وَمَدَّ جِسْمَهُ عَلَى خَطِّ الزَّوَالِ.[3]

---

[1] فخري صالح، المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 175.

[2] نزار قباني، الأعمال الكاملة، ط1، بيروت، 1964، ص 238.

[3] صلاح عبد الصبور، ديوانه، أقول لكم، ص 68.

لقد استوحى معناه من القراءة الشّعرية لقصيدة **إليوت** التي يحكي فيها عن **فيلياس الملاح الفينيقي** الغريق، حيث يقول:

مَاتَ فِيلِيَاسْ الْفِينِيقِي مُنْذُ أُسْبُوعَيْن /نَسَى صَيَاحَ طُيُورَ النَّوْرَسِ وَارْتِفَاعَ مِيَاهِ الْبَحْرِ/وَالْكَسْبِ وَالْخَسَارَةِ/وَالْتَقَطَ عِظَامَهُ فِي هُدُوءٍ /تَيَّارٌ مُنْخَفِضٌ فَأَخَذَ يَعْلُو وَيَهْبِطُ/وَيَتَمَثَّلُ مَرَاحِلَ حَيَاتِهِ كُلِّهَا وَشَبَابِهِ /إِلَى أَنْ دَخَلَ الدَوَّامَةَ.[1]

ومن الشّعراء المتأثرين بالتراث الأجنبي الشّاعر سعدي يوسف، وقد دفعه هذا التأثر إلى الاتكاء على عدد من الصور التي ترد في قصائد الشّعراء العالمين أمثال **لوركا ونيرودا وكفافي وويتمان وريتسوس ومايكوفسكي واليوت** وغيرهم، أو احتذاء أساليبهم في النظم، إذ نجد تعليقات نصية متعددة لقصائد سعدي مع قصائد هؤلاء الشّعراء وبأشكال وآليات متعددة تنمّ عن إعجاب هؤلاء الشّعراء، وليس أدلّ على هذا التأثّر والإعجاب من قيام سعدي بترجمة مجموعة غزيرة من قصائد عدد من هؤلاء الشّعراء، ممّا يعني امتصاصه لعبارات جمل وصور عديدة من هذه القصائد سواء أكان بوعي منه أم من دون وعي، ويجب الاعتراف بمقدار الصعوبة التي تلاقي الباحث في الكشف عن هذه التعليقات النصية وردها إلى مراجعها، ذلك أنّ هذه الصور المقتبسة قد اندمجت في قصائد سعدي وذابت فيها،مثلا قصيدة الخنزير يورد سعدي نصا من (يوليوس قيصر) لشكسبير، بتضمين صورتين:

مُرَبِّي حَرَسُ الظَّهِيرَةِ: نَحْنُ نَعْرِفُ مِنْ مُحَيَّاكَ /اخْتِيَارُكَ...نَحْنُ نَعْرِفُ أَنَّ "وَجْهًا نَاحِلًا عَيْنَيْن جَائِعَتَيْن" سَوْفَ تُقِيمُ عَاصِمَةَ الْخَلِيقَةِ، أَدْخِلُونِي مَنْزِلَ الْخِنْزِيرِ، شَقُّوا بَغْتَةً صَدْرِي، وَأَخْرَجَ وَاحِدٌ قَلْبِي وَأَبْدَلَهُ بِمَنْفَخَةٍ....لَقَدْ أَصْبَحْتُ خِنْزِيرًا.[2]

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 353.

[2] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ط4، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997، ص 221.

وفي قصيدة "**ساحة اسبانية**" متأثّرا بشاعر إسباني "**لوركا**" يشكل مقطعا مستقلا بدايته: **مَا أَكْثَرَ السُّفُنَ/ فِي مَالْقَا.../وَمَا أَشَدَّ الْبَرْدُ فِي السَّاحَةِ.**[1]

ويبدوا أنّ الشّاعر يجعل من هذا التصوير متّكأ يبني عليه قصيدته، ويستوحي عدد من صوره من لوركا، فتشيع في قصيدته أجواء لوركا الغنائية، المفعمة بالبساطة إذ الفقراء والطبيعة والحانات والقيتار: **يَا عَاجِزَ الْحَانَاتِ: مَنْ يَفْتَحُ لِي الْحَانَةَ/الْفَارِسِ اللَّيْلِي مَنْ يَنْفُضُ أَرْدَانَهُ/ يَنْفُضُ عَنْ دِفْءِ الْبَرَامِيلِ تُرَابُ الصَّيْفِ وَالْعَتَمَةِ /وَيَقْطِفُ الزَّيْتُونَ خَلْفَ السِّرْجِ وَاللَّيْمُونِ وَالنَّجْمَةِ/يَا عَجْزَ الْحَانَاتِ....لَمْ تَفْتَحْ الْحَانَةُ/وَالْفَارِسُ اللَّيْلِيُّ فِي تِطْوَافِهِ سَأَلَ عَنْ بَابِهَا الْمَوْعُودِ،عَنْ بُسْتَانِهَا الْمُثْقَلِ.**[2]

ويقف لوركا على رأس الشّعراء العالميين الذين تأثر بهم سعدي تأثرا بالغا إلى درجة إنّنا نلمس روح لوركا وشبحه حاضرين في نصوص كثيرة لسعدي، من دون أن نضع أصبعنا تماما على موقع الأثر، لأنّ سعدي يمتص تلك النصوص ويعيد تمثلها وصيغتها من جديد أو يستوحي المناخ العام لقصيدته التي تتّسم بالفطرة الغريزية، وحب الطبيعة وحضور الأغنية والوضوح والبساطة والنزوع الحسّي والاهتمام بالعادي واليومي اعتماد العناصر الدرامية، وتصوير الشخصيات الشعبية في صراعها الدموي مع الحياة وقوى الظلم،فلقد "**وجدوا لوركا معينه في تلك الانفعالات الساذجة والعواطف غير المعقدة عند هؤلاء البسطاء**"،[3] كما أنّه كان "**أول شاعر أوربي يستخدم وسائل التصوير والإيحاء الحديثة في سبيل أن يبدع شعر للبسطاء**".[4]

---

[1] ت. س إليوت، دراسة، ترجمة يوسف سامي اليوسف، دط، دار منارات للنشر، عمان، 1986، ص207.

[2] سعدي يوسف، الأعمال الشّعرية، ص 434.

[3] س.م. بورا، التجربة الخلّاقة، ترجمة سلافة حجاوي، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 226.

[4] المرجع نفسه، ص226 – 227.

يقول سعدي في قصيدة "**أغنية للرياح الخمس**":

يَا مَا سَأَلْتُكَ أَنْتَ، يَا مَا درت أَعْمَى فِي اخْضَرَارِي/ أَتَلمَّسُ الْمَرْسَى أَشُمُّ الرَّمْلَ أَحْلُمُ بِالسَّفِينَةِ/ حَتَّى كَأَنِّي أَحْرُثُ الْأَمْوَاجَ، أَزْرَعُهَا انْتِظَارِي/ وَكَأَنّ دَارِي غَيْرَ دَارِي.[1]

يقتبس هذه العبارات التي يحصرها بين قومين من لوركا في قصيدته "**أغنية السائر في نومه**" التي يقول فيها: **لَوْ كُنْتُ أَسْتَطِيعُ أَيَّهَا الْفَتَى /لَكَانَتْ الصَّفْقَةُ مُرْبِحَةٌ/لَكِنَّ بَيْتِي لَمْ يَعُدْ بَيْتِي.**[2]

ويصل إعجاب سعدي بإحدى صور لوركا حدّا يجعله يضمنها في أكثر من نص، يقول:

لُورْكَا: خَضْرَاءٌ/خَضْرَاءٌ إِنِّي أُحِبُّكِ خَضْرَاءُ/

اَلرِّيحُ خَضْرَاءُ/وَالْغُصْنُ أَخْضَرُ.../

إِنَّ السَّفِينَةَ فِي الْبَحْرِ /وَالْمَهْرَ فَوْقَ الْجَبَلِ.[3]

ويهيمن اللون الأخضر على القصيدة، وهو من الألوان الأثيرة لدى **لوركا**، وكثيرا ما يظهر في مناظره الشّعرية،[4] ولقد دفع ميل سعدي إلى هذا اللون وولعه به إلى أخذ هذه الصورة وتضمينها في نصين :الأول من قصيدة "الاضطراب"، الذكرى السادسة عشر للثورة الفلسطينية، إذ يقول:

سعفة تَسْقُطُ إِلّاَ عَنْ غُصْنِكِ الْبُرْتُقَالِي

آه بَيْضَاء،سَوْدَاء،حَمْرَاء،خَضْرَاء

خَضْرَاء/خَضْرَاء/إِنِّي أُحِبُّكِ خَضْرَاء /الرِّيحُ خَضْرَاء

وَالْغُصْنُ أَخْضَرُ/هَلْ فَتَحَتْ نَحْلَةٌ زَهْرَةَ الْبُرْتُقَالِ؟[5]

---

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشّعرية، ص376.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 86.

[4] ينظر: لوركا أرمان غيبيرولويس بارو، ترجمة وتقديم كميل داغر، ص 55.

[5] سعدي يوسف، الأعمال الشّعرية، ص 214 – 215.

ويوظف هذه الصورة في سياق الخطاب الذي يوجه إلى فلسطين الثورة، ويتمنى استمرار هذه الثورة فيأتي اللون الأخضر ليحمل دلالة الحيوية والتجدد والقوة.

أمّا النص الثاني فهو قصيدة ثلاثية الصباح إذ يرد التضمين مقترنا بجملة اعتراضية هي: "**يدخل لوركا**": **فِي مِيَاهٍ جَنُوبِيَّةٍ يَهْطِلُ التُّوتُ، أَبْيَضُ، أَحْمَرُ، أَسْوَدُ، خَضْرَاءُ، خَضْرَاءُ... إِنِّي أُرِيدُكِ خَضْرَاءُ "يَدْخُلُ لُورْكَا" كَانَتْ أَصَابِعَنَا، الرِّيحُ خَضْرَاءُ، وَالْغُصْنُ أَخْضَرُ...**[1]

فقد وظّف اللون الأخضر هنا في سياق تذكر الشّاعر لبيئته الخضراء في ريف جنوب العراق، حيث تتلوّن الفضاءات ومظاهر الطبيعة باللون الأخضر الذي يحمل دلالة الخصوبة والحياة، ويكاد النصان يتشابهان في البناء، إذ يرد نص لوركا المتضمن بعد أن يمهّد له الشّاعر بالألوان: الأبيض، الأحمر، الأسود، ثم يأتي اللون الأخضر ليهيمن على الصورة ويطبعها بطابعه.

ويحضر **ت.س. اليوت** بنصوصه وصوره وإشاراته في مواقع كثيرة من قصائد **سعدي**، ولعل **سعدي** في هذا يترسّم خطى سابقيه من جيل الرواد **كالسياب والبياتي** اللذين تأثرا على نحو كبير بشعر **اليوت**، بوصفة الأب الروحي لحركة الشّعر الحر في العراق، فحين يقول **سعدي: لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي يُرِحْنَ وَيَغْدُونَ فِي حُجْرَةٍ يَتَحَدَّثْنَ عَنْ/مِيكَائِيل اِنْجِلُو/لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي يُطَالِعْنَ أَثْوَابُهُنَّ وَيَلْبِسْنَ-قَبْلَ الْمَسَاءِ-الْكُتُبَ /لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي يُدَاوِمْنَ فِي "التُّوكَالُون"/لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي اشْتَهِينَ اكْتِشَافَ الْحَقِيقَةِ/لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي اكْتَشَفَا /لِلنِّسَاءِ اللَّوَاتِي اشْتَهِينَ/أَقْدَمُ وَجْهَك يَا طِفْلَةٌ يَنْصُلُ مِنْ وَجْهِهَا فِي حَدِيقَة.**[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 411.

[2] المصدر نفسه، ص 207.

يقتبس من **ايليوت** في قصيدة أغنية حب قوله:

فِي الْغُرْفَةِ النِّسَاءُ يَأْتِينَ وَيَذْهَبْنَ/وَيَتَحَدَّثْنَ عَنْ مِيشِيلْ اِنْجِلُو[1]

لقد توالت الأسطر عند **سعدي** اتباعا لتشكل مقطعا، انطلاقا من بيت **اليوت**، أصبح مرجعا لما هو داخل المقطع، وأساسا له وسببا في تناسل مقطع سعدي وتشكله، وقد يرد هذا في قصيدته "**مرتيا الألوية الأربعة عشر**" إذ يقول **سعدي**:

أَيُّهَا الْقَتْلَى أَفِيقُوا...أَيُّهَا الْقَتْلَى أَفِيقُوا...أَيُّهَا الْقَتْلَى... أَفِي ... فَلْتَنْطَمِر أَعْوَامُكَ الْعِشْرُونَ وَلِتَخْرِسْ فَلَسْتَ الْخِضَر فِي بَيْرُوت، الْأَمْوَاه فِيهَا وَلَسْتَ الْعِينَا وَلَسْتَ النَّاصِرِي:اللهُ وَالْغُصْنَا وَمَا "قَصْرُ النِّهَايَةِ" قَمَرُ سَلْمَان بْنُ دَاوُد/ مَزَارًا يَامَطَر الْأَطْفَالِ وَالْعُشَّاقِ الْأَزْهَارِ مِنْ قُبَّعَةِ خَضْرَاء/ بَلَى، مِنْ قَبْرِنَا الطَّامِي عَلَى الظَّلْمَاءِ/ بَعَثْنَا أَعْظُمًا لَمَّا تَزَلْ حَمْرَاءُ/ تَنَاهَشَتْ الذِّئَابُ لُحُومُهَا مَهْرُوسَةٌ هَرْسًا/لِتَعْوِي مِثْلَمَا يَعْوِي قِطَارُ الْمَوْتَى فِي الصَّحْرَاءِ.[2]

موظفا صورة **اليوت** التي يتحدث فيها على لسان العازر القائم بين الأموات وأن يقول: "**أَنَا الْعَزِيزُ أَتَيْتُ مِنَ الْمَوْتَى، /وَعُدْتُ لِأَسْرُدَ عَلَيْكُمْ كُلَّ شَيْئٍ لَسَوْفَ أَسْرُدُ،/عَلَيْكُمْ كُلَّ شَيْئٍ**"[3]

أمّا **ريتسوس** الذي ترك بصماته واضحة على شعر **سعدي**، فيتجلى فيه تأثيره فيما اصطلح عليه بقصيدة (التفاصيل اليومية) "**المتشربة بميثولوجيا معادة التركيب**".[4]

وتشكّل ترجمة **سعدي** لنماذج من شعر **ريتسوس** مفتاحا لهذا التأثر إذ يقول في مقدمته المقتضبة لهذه الترجمة "**لقد أحسست دائما وأنا أقرأ شعر ريتسوس أنّ وراء قصيدته جهدا**

[1] ت.س. اليوت، دراسة وترجمة يوسف سامي اليوسف، ص 40.
[2] سعدي يوسف، الأعمال الشّعرية، ص 401.
[3] ت.س. اليوت، ص 44/43.
[4] ريتسوس، ديوان الضفاف الأخرى، ايماءات، المقدمة، ص 7.

عظيما،وروحا مصفاة،صافية،أوصلت قصيدة الحياة اليومية لديه،إلى هذه القطعة الغريبة من البلور"[1]

ويتجلى تأثير **ريتسوس** في شعر **سعدي** في مظهرين: الأول يتمثل في عدد من التعليقات النصية الخفية، ومجموعة من الصور الريتسوسية التي ترد في شعر **سعدي**، فصورة **سعدي** حين يقول:

طَيْرٌ غَرِيبٌ فَوْقَ النَّافِذَةِ/أُنَادِيهِ فَيَدْنُو

وَيَدُورُ فِي حِجْرِي فَأَلْمَسُهُ

فَيَغْدُوا فِي يَدِي حَجَرًا وَتَسْقُطُ جَمْرَةٌ مِنِّي

فَيَنْتَفِضُ الْجَنَاحُ[2]

تتناقص إلى حدّ ما وعلى نحو خفي مع صورة الطائر الذي يفر فجأة ويطير التي ترد عند **ريتسوس** في أكثر من موضوع بأشكال مختلفة:

مَرَّ طَائِرٌ مُبْتَعِدًا عَنِ السَّقْفِ /حَطَّ عَلَى غُصْنٍ/ طَارَ ثَانِيَةً[3]

وَانْتَشَرَتْ عَلَى وَجْهِهَا ابْتِسَامَةٌ، رَقِيقَةٌ

خفِيفَةٌ...وَهِيَ تُتَابِعُ حَرَكَاتِ الطَّيْرِ

حَتَّى حَطَّ مُرْتَجِفًا قُرْبَ أُذُنِهَا

وَكَأَنَّ لَهُ وَزْنَ قِرْطٍ مِنَ اللُّؤْلُؤ

حَنَتْ رَأْسَهَا/ فَرَّ الطَّائِرُ[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 7.

[2] سعدي يوسف، قصيدة عصافير، ص 183/182.

[3] ديوان الضفاف الأخرى، إيماءات، ص62.

[4] المصدر نفسه، ص 73.

وتبدو روح **ريتسوس** ذائبة في نصوص **سعدي** ومتناهية معها إلى درجة يصعب فيها فض الخيوط المتشابكة بين هذه النصوص، ويبدو سعدي مولعا بمنظر المطر من خلف زجاج النافذة أو منظر المطر عموما، هذا المنظر الذي نراه في أكثر من قصيدة لريتسوس، مثل قصيدة مطر:

وَحِيدٌ يَسِيرُ فِي الْمَطَرِ/يَبْلُغُ مَنْزِلَهُ

يَنْفُضُ مِعْطَفَهُ الْمَطَرِيَّ فِي الْمَمَرِّ،وَتُعَلِّقُهُ

يَرْتَقِي السُّلَّمَ/يَقِفُ أَمَامَ النَّافِذَةِ

يَنْظُرُ إِلىَ الْمَطَرِ منْ وَرَاءِ الزُّجَاجِ

وَيَتَذَكَّرُ الْمَفَاتِيحَ الْقَدِيمَةِ الصَّدِئَة عَلَى مِصْطَبَةِ السَّرَابِ

يَتَذَكَّرُ أَنَذَا الْمَطَرَ لَا يَهْطِلُ أَبَدًا فِي الْمِرْآةِ

أَنّ الْأَمْرَ كُلَّهُ بِلَا مَعْنَى: أَمْطَرَتْ أَمْ لَمْ تُمْطِرْ[1]

فنطالع هذه الصورة بتجلياتها المتعددة وأشكالها المختلفة في أكثر من نص **لسعدي**:

فِي شُرْفَةِ الْفُنْدُقِ/حَيْثُ امتدَتْ الْقُضْبَانُ السَّوْدَاءُ

رَأَيْتُ الْقَطْرَةَ الْأُولَى كَانَتْ عَلَى أَرْضِيَةِ الزَّلِّيجِ،/ وَحِيدَةٌ

/ تَذْبُلُ كَالزَّهْرَةِ عَلَى الزَّلِيجِ[2]

يَغْرَقُ الْفُنْدُقُ السَّاحِلِي /وَتَحْتَ كَرَاسِي شُرْفَتِهِ /تَحْتَ غَمْغَمَةِ الطَّاوِلَةِ /كَانَ يَخْتَبِئُ الْمَاءُ مَاءُ الْمَطَرُ إِنَّهُ الْبَحْرُ يَلْهَثُ فِي مَرْكَبِ الرِّيحِ/مُرْتَطِمًا بِزُجَاجٍ مِنَ الْمِلْحِ..../تَحْتَ الْكَرَاسِي

[1] المصدر السابق، ص 101.

[2] المصدر نفسه، ص 118.

يَخْتَبِئُ الْمَاءُ /تَحْتَ الْكَرَاسِي كَانَ غُبَارٌ مِنَ الصَّيْفِ دبَّوسُ شَعْرٍ/وَقَنِّينَةٌ كَانَتْ فِيهَا نَبِيذ/وَفِي مَرْكِبِ الرِّيحِ يَنْدَفِعُ الْبَحْرُ /مُرْتَطِمًا بِالزُّجَاجِ[1]

أمّا المظهر الثاني لهذا التأثير فيتمثّل في أسلوب **ريتسوس** الذي يجتذيه **سعدي** في قصائد كثيرة ابتداء من ديوان "**يوميات الجنوب يوميات الجنوب**"، هذا الأسلوب الذي تجسّده قصيدة التفاصيل اليومية إذ "**التركيز على التفاصيل الصغيرة لصناعة قصيدة عارية من الضجيج مكتفية بأقل القليل من العناصر المبتذلة البسيطة التي تصنع الحياة اليومية، وأحيانا: التركيز في نهايات القصائد على تحوّل الأشياء غير المتوقّعة على الفانتازيا والتحولات السحرية للأشياء**".[2]

ويبدو **سعدي** واحدا من أكثر الشّعراء العرب اقترابا من أسلوب **ريتسوس** وتجربته، ويمكن أن نمثل لهذا التأثّر للقصيدة "**عصافير**" التي تعكس الأجواء الريتسوسية بوضوح، إذ يقول فيها سعدي:

هَذَا الصَّبَاحَ أَبْصَرْتُ لِلْمَرَّةِ الْأُولَى عُصْفُورًا
كَانَ عَلَى سَاقٍ دَقِيقَةٍ لِتُثَبِّتَهُ ذُرَّةٌ صَفْرَاءُ
نَبْتَةٌ يَتَزَيَّنُ بِهَا الْفُنْدُقَ الْبَحْرِي/ الْعُصْفُورُ يُنَظِّفُ نَفْسَهُ/
اَلسَّاقُ تَهْتَزُّ/ عُصْفُورٌ ثَانٍ يَأْتِي / السَّاقُ تَمِيلُ/ عُصْفُورٌ ثَالِثٌ/
اَلسَّاقُ تَسْجُدُ خَاطِفَةٌ/فَجْأَةً وَبِخَطْفَةٍ وَاحِدَةٍ، تَطِيرُ الْعَصَافِيرُ الثَّلَاثَةِ/
مُبْتَعِدَةٌ عَنْ الْفُنْدُقِ الْبَحْرِي..../ وَتَحْتَ قَمِيصِي تَرْتَعِشُ آلَافُ الْعَصَافِيرِ[3]

[1] المصدر نفسه، ص 170.

[2] فخري صالح، المؤثرات الأجنبية في الشّعر العربي المعاصر، ط1 المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 145.

[3] سعدي يوسف، الأعمال الشّعرية، ص 152.

إنّ النسق الذي تتدرج به القصيدة متمثلة بحركة العصافير والساق يوحي للقارئ بتوقع النهاية غير العادية التي يؤول إليها مشهد الساق الملتوية وهي الانكسار، لكن توقع القارئ يخيب وينصدم وعيه حين تأتي الضربة الأخيرة المفاجئة غير المتوقعة والعادية إلى حدّ كبير: فَجْأَةً وَبِخُطَّةٍ وَحِيدَةٍ تَطِيرُ الْعَصَافِيرُ الثَّلاَثَةِ.

ويلحظ في القصيدة عناية الشّاعر برسم تفاصيل المشهد على نحو دقيق بدءا من تحديد الزمان والمكان وهبوط العصافير على الساق بحركة متتابعة حركات اهتزاز الساق وميلادها وسجودها، تمّ نسقية حركة العصافير والساق على نحو متراتب ومتوال، ثم تأتي الخاتمة التي تشكل بغرابتها صورة مفارقة لذلك النسق المتراتب.

وتأثّر **سعدي** كثيرا بالشّعراء الثوريين في العالم، ولاسيما في اتخاذهم من السياسة مادة للشعر ووقوفهم إلى صفّ الجماهير الكادحة وتبنّيهم المبدأ الاشتراكي سبيلا لتحقيق عالم أجمل وأكثر عدالة، ودعوتهم إلى الثورة وسيلة لتجسيد هذا المبدأ، ويحضر **نيرودا** بروحه وأسلوبه وصوره في أكثر من قصيدة لسعدي، ويتجلى هذا الحضور من خلال التضمين، فحين يقول **سعدي** موجّها خطابه إلى مدينة(صوفيا):

وَالْيَوْمَ أَرْقُدُ يَا صَدِيقَتِي/ فِي غُرْفَةٍ بَيْضَاء نَاعِمَةٍ أَنِيقَةِ/...../ لَكِنَّ شَعْبِي أَيُّهَا الْوَطَن النَّبِيلُ/ مَلْقَى عَلَى الْمُسْتَنْقَعَاتِ /مَلْقَى عَلَى جُوعِ الصَّحَارِي/عَيْنَاهُ مِنْ مَزَقٍ وَلَكِنْ نَحْوَ شَمْسُكِ تَنْظُرَان/يَا مَوْطِنَ الْعُمَّالِ يَا وَشَمَ الْكِفَاحِ / يَا مَوْعِدَ الْحُبِّ...../عُمَّالُ الطُّرُقِ/ هُمْ فِي انْتِظَارِكَ مَنْبَعًا لِلْفَجْرِ وَالْيَدُ وَالسِّلاَحُ[1]

[1] المصدر السابق، ص 522.

فإنّه يستوحي أجواء هذه الصورة النيرودية في قصيدة (الجبل والنهر):

تَعَالِي مَعِي

إِنَّهُمْ يَقُولُونَ لِي :شَعْبُكَ الْبَائِسُ

بَيْنَ الْجَبَلِ وَالنَّهْرِ

مَعَ الْجُوعِ الْأَوْجَاعِ

لَا يُرِيدُ أَنْ يُكَافِحَ وَحْدَهُ

إِنَّهُ بِانْتِظَارِكَ/أَيُّهَا الصَّدِيقُ[1]

وفي قصيدة المهزلة يتخذ سعدي من أحد أبيات **نيرودا**، محورا يبني عليه قصيدته التي يعبّر فيها عن وحدته وغربته وحرمانه:

لَسْتُ نَيْرُودًا/ لِكَيْ أُعْلِنَ أَنِّي قَادِرٌ أَنْ أَكْتُبَ اللَّيْلَةَ هَذِي

أَكْثَرُ الْأَشْعَارِ حُزْنًا مَثَلًا:إِنِّي وَحِيدٌ

(رُبَّمَا خَيَّبْتُ مَا كُنْتُمْ تُرِيدُونَ)

إِذَنْ/ فَلِأَقُلْ/ اللَّيْلُ طَوِيلٌ

هَكَذَا خَيَّبْتُكُمْ ثَانِيَةً/فَلِأَقُلْ :/اَلْبِنْتُ الَّتِي أَحْبَبْتُهَا قَدْ سَافَرَتْ أَمْسَ

وَهَذِهِ خَيْبَةٌ ثَالِثَةٌ

هَلْ قُلْتُ:إِنِّي رَجُلٌ أَخْطُو إِلَى السِّتِّين لَكِنِّي بِلاَ بَيْت؟

وَهَلْ قُلْتُ: بِلاَدِي لَمْ تَعُدْ لِي

أَمْ تَرَانِي قُلْتُ:إِنَّ الْمَوْتَ فِي الْغُرْبَةِ دَارِي؟

حَسَنًا لَا تَضْحَكُوا مِنِّي/أَمَّا قُلْتُ بِأَنِّي لَسْتُ نِيرُودَا

لِكَيْ أُعْلِنَ أَنِّي قَادِرٌ أَنْ أَكْتُبَ اللَّيْلَةَ هَذِي أَكْثَرُ الْأَشْعَارِ حُزْنًا؟[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 253.

[2] المصدر نفسه، ص 254.

وفي هذه القصيدة يقلب **سعدي** فكرة **نيرودا** حين يقول: **أَسْتَطِيعُ اللَّيْلَةَ أَنْ أَكْتُبَ أَحْزَنَ الْأَشْعَارِ /أَكْتُبُ مَثَلًا: اللَّيْلُ بِنُجُومٍ /تَصْطَكُ زَرْقَاءُ الْكَوَاكِبِ بَعِيدًا/ تَهِيمُ رِيَاحُ اللَّيْلِ فِي السَّمَاءِ تُغَنِّي/ أَسْتَطِيعُ اللَّيْلَةَ أَنْ أَكْتُبَ أَحْزَنَ الْأَشْعَارِ/ أَحْبَبْتُهَا، وَمَرَّاتٍ أَحَبَّتْنِي/ أَسْتَطِيعُ اللَّيْلَةَ أَنْ أَكْتُبَ أَحْزَنَ الْأَشْعَارِ/أَعْرِفُ أَنَّهَا لَيْسَتْ مَعِي، أَشْعُرُ أَنَّنِي فَقَدْتُهَا/ أَسْمَعُ اللَّيْلَ شاسِعًا، مُتَرَامِي الْأَطْرَافِ بِدُونِهَا / يَسْقُطُ الشّعر عَلَى الرُّوحِ سُقُوطُ الظِّلِّ عَلَى الْعُشْبِ.**[1]

فسعدي مثل **نيرودا** وحيد، ليله طويل، وحبيبته ليست معه، لكنّه ليس قادرا مثله على كتابة أكثر الأشعار حزنا.

وهكذا ورد التأثّر بالتراث الأجنبي بشكلين: الأول ظاهر بما يسهل في إحالة تلك الصورة إلى مصدرها الأصيل، والثاني خفي يصعب على القارئ التواصل معه إلى معرفة مصادر تلك الصورة ومراجعها التي وردت فيها أوّل مرة، وذلك بسبب التحامها بنسيج قصيدة الشّاعر العربي المعاصر وذوبانها فيها وتماهيها مع سياق الخطاب الجديد.

[1] نيرودا، عشرون قصيدة حب وأغنية بائسة،ترجمة، محمود السيد علي،ط1، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، 1998، ص73- 74.

الفصل الثّالث

المصادر التراثية في شعر

أمل دنقل

المبحث الأول: علاقة أمل دنقل بالتّراث

عرف الشّاعر بالتزامه القومي، وقصيدته السياسية الرّافضة، ولكن أهمية شعر **دنقل** تكمن في استحياء رموز التراث العربي تأكيد الهوية القومية وسعيا إلى تطوير القصيدة وتحديثها.

كان محبّا للمطالعة شغوفا على قراءة التاريخ وكتب الأدب وكل ما يتعلّق بالتراث ففي تلك السنوات تمت له ملكة الشّعر والكتابة "**بعد أن قرأ العديد من كتب التراث وملامح السير الشعبية، يحركه حسن تاريخ اكتشاف الطبقات المتراكمة وراء الحكايات والمغامرات**".[1]

وقد اعترف شخصيا بهذه المرحلة المهمة من حياته، والتي مكنته اكتساب صورة كاملة عن العصور العربيّة المختلفة إذ قال: "**اكتشفت أنّه لا يكفى للإنسان أن يكون شاعرا وقادرا على كتابة الشّعر فقط، بل هناك الكثير من التيارات الفكرية والثقافية التي كانت نموذج في ذلك الوقت، وكان لابد لي من الإلمام بها فكرّست هذه الفترة للقراءة**"،[2] ثم انطلق في مرحة جديدة هي كيفية الاستفادة من هذا القدر الهائل من الثقافة والتي كان في جملتها التراث الشعبي والعربي والعالمي.

هذا التراث الذي أولاه الشّاعر مكانة بارزة في شعره، إذ جعله الأداة المعبّرة الكاشفة عن واقعه، الناطقة عن حالاته النفسية وتأملاته الوجودية، وهو الذي حاول أن يبيّن أهمية هذا العنصر المهم حين قال: "**الشّاعر في العالم العربي وفي كل الظروف الاجتماعية والسياسية مطالب بدورين: دور فني أن يكون شاعرا ودور وطني أن يكون موظّفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم وذلك عن طريق كشف تراث الأمة وإيقاظ إحساسها بالانتماء، وتعمّق أواصر الوحدة بين أقطارها**".[3]

---

[1] ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 225.

[2] جهاد فضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1997، ص 358.

[3] نسيم محلي، أمير شعراء الرّفض "أمل دنقل"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص 169.

والمقصود بهذا القول أنّ الشّاعر مكلّف بمهام أساسية إضافة لكونه شاعر، وهو أن يحيي ماضي أمته، وأن يعيد بعثه من جديد بطريقة تناغمية مع العصر الذي طفت عليه الحضارة المادية، وأن يجعل منه أداة للدفاع عن مقوّماتها وهويتها، هذا إلى جانب أنّ الشّاعر **أمل دنقل** يقرّ بأنّ استعانته بالتراث لها غاية مركّزة، حيث حاول بثّ الروح القومية في أوساط الشعوب العربيّة من خلال التراث، فقال في هذا المقام: "**إنّ استلهام التراث في رأيي ليس فقط ضرورة فنية ولكنّه تربية للوجدان القومي**"،[1] وهذا ما جعل العديد من النقاد والدارسين لشعره يصنفونه ضمن الشّعراء الذين لعبوا دورا بطوليا في تمثيل المصير القومي حتى لقب "**بأمير شعراء الرفض السياسي**".[2]

ومن الدّوافع التي عجّلت في ارتداد الشّاعر إلى التراث، جملة من الأسباب النّفسية والسياسية التي تآزرت في ما بينها وانصهرت داخل القصيدة، منها إحساسه الدائم بضيق الواقع، وتضيق بذلك شطحات الخيال، وطاقاته التي تتّفق مع تراكم الأزمات، فوجد في التراث حياة أخرى تتّسم بالشساعة والامتداد، وتمد الفكر بقدرات أكبر على التصوير والتخيل، وعلى إخراج أكبر قدر ممكن من الأفكار والأحاسيس حتى تحوّل التراث إلى قطع شطرنج بين يديه يحرّكها كيف ما يشاء على رقعة الواقع.[3]

فقد اختبر الشّاعر أصول التراث وعرف أهميته ودوره في تكوين الشخصية على كل المستويات، وشدّة تأثيره في نفوس العامة من الناس، خاصّة إذا علمنا أنّ شعره لم يختص بشريحة معيّنة، بل هو موجّه لكل فئات المجتمع العربي، ولم يكن اهتمام **أمل دنقل** بالتراث لذاته، أو لأنّ التراث شيء عظيم فحسب، بل لأنّه الوسيلة الأساسية التي مكّنت الشّاعر من الاستمرار في الإبداع والكتابة، إذ بواسطته استطاع نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشّعرية

---

[1] حسن الغرفي، أمل دنقل في نقل التجربة والموقف، مطبع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985، ص 33.

[2] صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشرق، القاهرة، 1997، ص35.

[3] عبد السلام المسناوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994 ص 13.

الدّافئة إلى الجمهور الملتقي لما في التراث من لغة مشتركة، وقيم متفق عليها ورموز وصور عرضت دلالاتها الأولى على نطاق واسع، وبذلك يحدث الشّاعر إثارة ومتعة في الجمهور، وتتّم له المشاركة في فهم الشّعر وتذوّقه.

فعلاقة الشّاعر بجمهوره، علاقة تأثير وتأثر، فهو يرصد التجربة الواقعية والحضارية التي يعيشها الشعب، ويذكر **إليوت** بهذا الصدد أنّ من مهام الشّعر الاجتماعية أحداث تغيير شامل في حياة الشعب كلّه.[1]

وقد حرص الشّاعر على أن يقاس في شعره مواقفه من التراث، فكان شعره خير دليل على تطوره الفكري في مواجهة قضايا عصره انطلاقا من إيمانه الصّادق بإحياء العناصر الإيجابية في التراث، والاستعانة لها في إنارة الحاضر، ونودّ أن نبدأ في الفصل الثالث بتوظيف الشّاعر للتراث الديني بوصفه عنصرا مهما من عناصر التراث.

لقد ألحّت الحاجة الشّعرية على **أمل دنقل** البحث عن مرفأ جديد، تكون فيه المادة الأصلية نقية مناسبة بين ضلوع الزمن، الذي تتلاشى فيه الخطوط الفاصلة بين الحقبة والأخرى، ونقصد به التراث بكل روافده وعناصره المتدفقة أبد الدّهر.

المتأمّل لأعماله الشّعرية يكتشف للوهلة الأولى كثافة عالية من التراث المتنوع والمختلف في القصائد **الدنقلية**، حيث تستفيق أصوات قديمة على نداءات الشّاعر الذي لبس ثوب **عنترة العبسي**، وذاق خبزه ونام مع غنمه وبعيره، والذي أعاد حكايات **أبو زيد السروجي** بطل مقامات الهمداني ليتوطّد أكثر مع زرقاء اليمامة وخولة المستعينة بالمعتصم، وهو الذي طاف حكايات "**ألف ليلة وليلة**" ليسترجع قصة **شهريار وشهرزاد وزاد المعاد**، وهو الذي لم يغفل طفولته المفقودة والتي عاد إليها لينتزع ما لم يعشه في صباه فنجد ألعاب الأطفال الشعبية "**ملك وكتابة**"، وأغاني طالما ترددت على أفواه الناس منها "**شمس يا شمّوسة**".

---

[1] – ينظر: (ت.س اليوت)، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص 51.

والشّاعر في بحثه الدؤوب لم يغفل تاريخ مصر وتراثها ومعالمها المنتصبة وأنهارها الأسطورية، وما ارتبط بها من روايات وحكايات غير أنّ المصدر الغالب على شعره تتمثل في الرافد الديني حيث تستوقفنا الكثير من القصص المستوحات من القرآن، فهو في هذا التنوع الطاغي على شعره أدمج العديد من اللمسات التراثية العربيّة والغربية خاصة تلك الرموز التي عرفت بموقفها المتمرد مثل: **اسبارتاكوس، وخالد بن الوليد، والحسين، "هذه الشخصيات التي عثرت على تمرّد فردي، الأمر الذي أدى إلى فشلها، الذي توافق مع الواقع الذي يعيش فيه المجتمع العربي مفكك الأوصال يعاني منه الإنسان عزلة تامّة".**[1]

هذا بالإضافة إلى إطلالات عديدة مستقاة من الحياة العامة في صعيد مصر، وقد حاول من خلال هذه الروافد التراثية المتنوعة أن يحاكي الواقع، ويتمثّله أصدق تمثيل وقد كانت غايته من هذا الشّعر المنطلق في دلالاته، وأبعاده مساءلة الحاضر الذي أبا أن ينصلح حاله، واستخراج مكامن الضعف فيه بأسلوب مناضرة سيق بينه وبين الماضي الذي استغرق مساحة شاسعة من شعره محاولا "**وضع تخلّف الحاضر في علاقة تضاد مع تقدم الماضي**"،[2] وقد رصد الشّاعر تراثا عالمي جاعلا منه انطلاقة قوية في شعره وامتدادا بين الأزمنة التي تتضافر لصناعة المستقبل العربي.

والشّاعر في غمرة صراعه مع ما يعانيه داخل مجتمعه وحياته القاسية التي تظهر على تقاسيم وجهه وجسمه النّحيل المنهك، قد نقل إلينا بشعره ترانيم شعرية شكّلت وتكوّنت من نظرة ثاقبة للحياة ونفاذ عميق إلى صميمها، وقد أعانه في هذا ما اختزنته ذاكرته من تراث حيوي تسرّب في تلقائية إلى أعماله الشّعرية المتنوعة والتي كتبت تزامنا مع مراحل مرت بها البلاد العربيّة وأخرى تعدّ سيرة ذاتية عنه.

---

[1] صلاح فضل، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، دراسة نقدية في أعمال السياب، حاوي دنقل، تحرير فخري صالح، المؤسسة العربية، بيروت، 1996، ص122.

[2] جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل من الصمت إلى الصوت، تحرير محمد شاهين، دار الغرب الإسلامي، 2000، ص 79.

المبحث الثاني: التراث الديني في شعر أمل دنقل

إنّ الاستعانة بالتراث في شعر دنقل يتخفى "**وراء مصطلحات أدبية كالتّناص والاقتباس والتضمين والتورية والقناع...**"،[1] حيث تندغم الأفكار التي تجول في مخيلة الشّاعر مع النصوص الأصلية لتشكل نصا جديدا متكامل البناء.

وتعامل شاعرنا مع التراث حتى لا يخرج عن هذه التقنيات المتنوعة التي أصبحت من أساسيات القصيدة العربيّة المعاصرة خاصة في اعتماده على التراث الديني الذي يغزوا متونة الشّعرية، حتى كاد يتلوّن بمسحة صوفية "**مركّز على مصطلحي الاقتباس والتضمين**".[2]

وقد كان ارتداد الشّاعر إلى هذا المصدر المهم نازعا نفسيا وروحيا واجتماعيا، يرمي إلى تقوية الروح الممزّقة المنسلّة من قيمها التي جاءت في القصص القرآني المبثوثة خلف قصص النبي "**يوسف ونوح وسليمان...**"، في العديد من القصائد الشّعرية تصادفنا شذرات من القصص القرآني والتي تحوّلت إلى قصص شعبية تروى ليتعظ الناس بها، ويتعلموا منها الصبر والخطأ والغفران، ومن بينها قصة النبي آدم وخروجه من الجنّة، وعصيان الشيطان لأمر الله عزّ وجلّ، كما يستعين بعدد من المصطلحات المقتبسة من النصوص القرآنية كالترائب والطوفان فهو الذي قال في "**براءة**":

أحسن خطيئة الماضي تعرّت بين كتفيك

وعنقودا من التفاح في عينين خضراوين

أأنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين[3]

---

[1] ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1994، ص 67.

[2] إخلاص عمارة، استلهام القرآن في شعر أمل دنقل، دار الأمين، الجيزة، 1997، ص88.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 47.

ويقول في قصيدته "**مراثي اليمامة**":

هي الخطأ البشري الذي حرّم النفس فردوسها[1]

هي البدايات الأولى التي شكلت نظرة الشّاعر التي تتخللها روح متصوّفة ورومانسية طافحة على شعره، والتي تناول فيها موضوع الحب والمرأة وإغراءاتها فيعود إلى نقطة التكوين البشري إلى قضية "**آدم وحوّاء**"، وما ينضوي تحتها من معان متناقضة كالحب والمكر والخديعة التي أوقعت آدم في معصية الله.

ومن الواضح أنّ الشّاعر قد استعان بقصة **آدم عليه السلام** بعد أن أغوته **حواء** بتفاحة الخلود الأبدي، فوقع في الخطيئة التي كانت سببا في خروجه من جنّة الفردوس بعد أن عاقبه الله تعالى على فعلته، فنزل إلى الأرض ليلقى الشّقاء بعد أن كان يعيش في نعيم مع زوجه حواء، وكلا القصيدتين تدور في تلك القصة التي علقت في الأذهان حتى أصبحت من أحد روافد الحكايات، والجدير بالذكر أنّ الشّاعر قد عرض نموذج لزلّة الإنسان، الذي لا يزال يدفع الثمن، ولا تزال المرأة كما كانت وستبقى دائما رمزا للحب والخداع والشوق والصبابة والجوى.

إنّ هذه المقاطع الشّعرية "**تعدّ من أكثف لحظات التجربة الذاتية إذ نجد فيها تغيرا لاذغا عمّا يستبيحه العصر**"،[2] وتتسع مساحة اندماج المعاني من تفكيك الواقع وما فيه من تماد للأخلاق، حاول **أمل دنقل** أن يصحّحه عن طريق الشّعر الذي يرى فيه "**علاجا للروح**".[3]

وللشخصية الدينية حضورها الفاعل في نصوص **أمل دنقل** الشّعرية، حيث ينوّع في توظيفها ومن ذلك اتخاذه لشخصية **ابن نوح عليه السلام** قناعا، وهو الذي استمدّ صفته من صلته بشخصية **بنبي الله نوح**، يقول في قصيدة "**مقابلة خاصة مع ابن نوح**":[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 347.

[2] حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999، ص 222.

[3] ينظر: حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، ص 18.

[4] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 423.

جاء طوفان نوح/ هاهم "الحكماء" يفرون نحو السّفينة / المغنون – سانس خيل الأمير– / قاضي القضاة / (.. ومملوكة!) / حامل السّيف – راقصة المعبد/ ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار/ جباة الضرائب – مستورد وشحنات السلاح –/ عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصّبوح!

جمع من أهل المراتب والصفات المعروفة التي تشكّلت منها المجتمعات العربيّة في مختلف العصور، يفرّون من مواجهة الطوفان الذي اجتاح بيئة الشّاعر، يفرّون باتجاه سفينة النّجاة التي جمع **دنقل** ألواحها، وصنعها من أعواد شعوره ليجمع فيها من أضنوا نفسيته شنيع فعالهم، وعند ساعة الحسم جبنوا وفرّوا للنّجاة، لكنّهم يفرّون للموت طعنا بكلمات الشّاعر:

جاء طوفان نوح/ هاهم الجبناء يفرّون نحو السّفينة

بينما كنت / وكان شباب المدينة

يُلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

وسيتبقون الزّمن

يبنون سدود الحجارة

علّهم ينقدون مهاد الصبا والحضارة

علّهم ينقدون ...(الوطن)[1]

لقد حرّك الشّاعر أكثر من حاسّة عن الملتقي، فالأعين ترصد المعاناة والأيادي –شعوريا– تشارك في النقل والبناء لذلك كان لابدّ للملتقي من وقفة تساؤل واندهاش أمام هذه الصورة التي يرسمها الشّاعر شبح خياله، فطوفان نوح توقّف وانتهى أثره بعد أن أقلعت السّحب بأمر ربّها، وغيض الماء، ولم تبق إلا قصته لكن التساؤل يتوقف والاندهاش يزول بمعرفتنا لدلالة الطوفان في النص فما هو إلّا (رمز) يجسّد اجتياح الغرب لأرضها وفكرنا، ولهذا أسقط الشّاعر أحداث ذاك الزمن، زمن (الطوفان) على زمنه لكن بمتغيرات.

[1] المصدر السابق، ص 426.

فلقد قلب الشّاعر موازين الأشياء، وبدّل الحقائق، ليس لغاية عبثية، إنّما لقيمة فنية مضمارها منطقة الشعور لدى المتلقي، فالثابت في النص القرآني أنّ الذين آمنوا مع **نوح** هم ركبوا السّفينة، وهم الذين نجوا من الغرق بعد أن استقرّت بهم فوق جبل (الجودي)، وأنّ من تخلّفوا هم العصاة بمن فيهم **ابن نوح (كنعان)**، لكنّ الشّاعر لإثبات أمر بيّته في تجربته الشّعرية بدّل مواقع الفريقين، فأحدث انكسارا حادّا في المخزون المعرفي للقارئ الذي سيصدمه التغيير، لكنّه في المقابل سيكون المستفزّ والمحفّز لفكره كي يمعّن في البحث عن مسوّغ يكتشف به سرّ إقدام الشّاعر على تغيير الحقائق ليكتشف أنّ الواقع هو ما دفع الشّاعر لذلك فلم يجد وسيلة يظهر بها سوءته إلاّ السّخرية منه بقلب الأدوار، فيدرك المتلقي بعد تكثيف الفكر، صدق الشّاعر فيما ذهب إليه فيشرع في التّفاعل مع الصّور الشّعرية حتى تلتقي التجربتان الشعوريتان ويشكّلان موقفا موحّدا مؤسسا على نبذ الواقع والدّعوة إلى كراهيته لمنحه حقّ السيادة والنجاة والسموّ والخلاص لمن ليسوا أهل استحقاق لها:

صاح بي سيد الملك- قبل حلول/ السّكينة:

"انج من بلد... لم تعد فيه روح / قلت:

طوبى لمن طعموا خبره..

في الزّمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن!/ ولنا المجدنحن الذين وقفنا

(وطمس الله أسماءنا)/ نتحدى الدّمار...

ونأوي إلى جبل

لا يموت/(يسمونه الشعب)[1]

[1] المصدر السابق، ص، 394.

السّفينة وسيلة النّجاة لطائفة المؤمنين تحوّلت بين يدي الشّاعر إلى وسيلة لفرار المارقين عن المبادئ الإنسانية ممن امتصّوا حياة الوطن، تاركين المواجهة والمعاناة للمقهورين المحرومين من الانتماء لخيرات الوطن. لقد رسم الشّاعر الصورة ذاتها التي أوردها في النص القرآني، حيث نادى **نوح** ابنه يركب معهم في السّفينة، لكنّ الشّاعر – متمثلا في قناعه – رفض الصّعود لأنّ الراكبين الذين تنكّروا للوطن لن تذهب بهم السّفينة للرسو على جبل النّجاة، فجبل النّجاة، خلّفوه وراءهم، وهو الذي سيأتي إليه الشّاعر ورفاقه وينجيهم من الطّوفان، فهم لم يفرّوا منه كالآخرين الجبناء.

إنّ غاية الشّاعر من وراء رصد الواقع بالتناص مع صورة **(طوفان نوح)** الحقيقي، غاية مزدوجة، فهي تقود إلى نشر الكراهية لأفعال هؤلاء وأمثالهم في زمنه المخنوق بالخسّة والدّناءة، الذين لا يعرفون الوطن إلاّ في الأخذ لكن عند العطاء يتقاعصون، وينسلخون من ولاءهم إيثارا للسلامة،[1] "**وابن نوح في هذه القصيدة يحمل قمة ايجابية تكمن في موقف ابن نوح الثابت على رأيه، فهو لن يهرب تاركا وراءه أرضه ووطنه**"،[2] على عكس ما جاء في النص القرآني، فهو الابن الذي رفض أن يركب مع **نوح** في سفينة النّجاة، وقرّر أن يواجه الطوفان فغرق قال: ﴿**يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ (42) قَالَ سَآَوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ(43)**﴾،[3] فلقد أخذ الشّاعر من النص القرآني الشّكل العام ليفرغه في وعاء خاص حسب مفهومه ورؤيته "**فلقد حول الشّاعر حيثيات القصة وصاغها بطريقة تتناسب مع موضوعه وهمه السياسي**".[4]

---

[1] ينظر: حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، ص 112.

[2] حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982، ص 356.

[3] سورة هود، الآيتان 42-43.

[4] ينظر: سيد البحراوي، في الحب عز لؤلؤة المستحيل- دراسة لقصيدة أمل دنقل، مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 09.

وفي رحلة البحث عن القبسات القرآنية تصادفنا آيات من الذكر الحكيم في زوايا مختلفة من المجموعة الشّعرية كقول الشّاعر:

"**والتين والزيتون..... وهذا البلد المزون**"،[1]

والتي أخذها من قوله تعالى: ﴿**وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ (1) وَطُورِ سِينِينَ (2) وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ (3)**﴾،[2]

ومن قوله كذلك:

"**وعجوز هي القدس يشتعل الرأس شيبا**"،[3]

مستقاة من سورة مريم في قوله تعالى: ﴿**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**﴾.[4]

كما يستعين بمعنى سورة المائدة إذ يقول:

"....**لكي يكون العين بالعين / والسن بالسن**"،[5]

وهي تضمين جزئي من قوله تعالى: ﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ**﴾.[6]

إنّ عودة الشّاعر إلى النص القرآني واحتكامه على هذا الزّخم من المعاني جعل النصوص الشّعرية تتعبّق بنزعة إيمانية قوية أتت من تكوين الشّاعر، وتمكّنه من فهم لغة القرآن الكريم وتجلياته، وقراءته الواعية للمعاني التي بنيت عليها النصوص القرآنية.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 259.

[2] سورة التين، الآيات 1-2-3.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 281.

[4] سورة مريم: الآية 4.

[5] أمل دنقل الأعمال الشعرية، ص 188.

[6] سورة المائدة الآية 45.

وفي موضع آخر تظهر سورة العصر بنغم شعري مبتكر فيقول:

"**تغردت وحدك باليسر أمّا اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون**".[1]

مثل هذه الأبيات المقتطفة تجسّد المواقف السياسية المتناقضة، فمن ضمن زمرة الراضين عن الأحوال المتشنّجة التي مثّلت المجتمع فهم في يسر بمعنى أنّهم لا يجدون صعوبة في العيش بحكم موقفهم الذي يعدّ مؤازرا لموقف الحكومة، في حين أنّ من يسلك التيار اليساري كما عرف به الشّاعر نفسه، فلابد أن يعيش في عسر، وقد أراد بهذه اللحظة أن يدلّ على بشاعة العيش في المجتمع لا يقبل الرأي الآخر، فيعزل عن ممارسة حقّه في التّعبير برأيه خاصة في قضايا الوطن كما يتعرّض للفئة الثالثة والتي قصد بها من يتجهون أينما تتجه الريح بمعنى أنّهم يسايرون الوضع في نفاق سياسي غير ثابتين على مبادئهم، تدفعهم المصالح الشخصية في أن يكونوا مرة مع اليمينين الذين ينتسبون للحكومة ومرة إلى جانب اليساريين المعارضين.[2]

هذه المعاني المركّزة جدا تعكس انزعجا واضحا من قبل الشّاعر، الذي استطاع بجدارة أن يرصد الواقع السياسي العربي وقد ألهمته سورة العصر بهذا الكم من الأفكار والتي يقول فيها الله عز وجل: ﴿**وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2)**﴾،[3] إنّ الشّاعر "**يعود إلى الدلالة القرآنية ويؤكّدها في زمنه الراهن**"،[4] معبرا عن الصراعات القائمة وعن المفارقات الحادثة في عصره.

والمتتبع للأعمال الشّعرية **لأمل دنقل** يلمح في بعض الأحيان تناقضا غريبا بين النصوص القرآنية، وبين معاني الشّاعر الذي استوحاها من هذا المصدر الغني بالصور

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 326.

[2] أنظر: حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، ص 75.

[3] سورة العصر: الآيتان 1 و2.

[4] عبد المعطي كيواني، التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1998، ص 58.

الفنية، التي تستوعب حياة الإنسان منذ بدء الخلق على وجه البسيطة، بل وحتى قبل أن ينزل آدم من جنّة الفردوس، ومن القصص التي استفاد منها ووظّفها بطريقة أثارت جدالا كبيرا بين النقاد هو اعتماده على قصّة سجود الملائكة لآدم وعصيان الشيطان الذي رفض الخضوع لهذا المخلوق البشري بقول الله تعالى: ﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**﴾.[1]

وقد انتقلت هذه القصة السماوية إلى حكاية تحمل الكثير من العبر التي تمجد الإنسان وتقدمه على سائر المخلوقات، غير أنّ الشّاعر **أمل دنقل** قد أخذ معاني أخرى إذ يقول:

المجد للشيطان.....معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال لا فلم يمت[2]

ومن المفارقات العجيبة أنّ الشّاعر يمجّد الشيطان الذي عصى أمر الله وأبى السّجود للنبي **آدم عليه السلام**، وهذا ما تبدو عليه الصورة الشّعرية في شكلها الخارجي ولكن المتحمّص لما وراء المقاطع، والمتدبّر في نسقها البنيوي الداخلي يدرك حتما أنّ الشّاعر لا يقصد الشيطان بحدّ ذاته إنّما يتعرض لموضوع هام هو"**العبودية**" فالشيطان قد رفض أن يكون عبد غيره، وهذا التمرّد هو الذي منح له الحياة الأبدية، ورغم ما تحمله القصة من صور سلبية عن الشيطان، إلاّ أنّه على الإنسان أن يستفيد من معانيها فالتمرّد هو الذي يخلق التحرّر، وفي منظور الشّاعر أنّ الشيطان هو أوّل من علّم الإنسان أن يقول "لا"، وهو الذي علّمه كيف يتخلص من ضعفه ومن عبودية الإنسان للإنسان، ويمكننا أن نوضّح المقاطع حسب دلالتها الشّعرية على النحو التالي:

---

[1] سورة البقرة: الآية 34.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية: أوراق الغرفة، ص 466.

- الشيطان: ...عدم السجود للإنسان ...التمرّد... أدّى به إلى الخلود
- الإنسان: ... التمرّد والثورة على الإنسان ... يؤدي إلى الحريّة[1]

"فلقد ولد الإنسان حرّا ومن ثمّ ولد شاديا للحرية، وإذا كانت الحريّة هي البذرة فإنّ الثورة هي التي تحوّلها إلى ساق وأوراق وزهر مثمر، فعشق الحرية فطرة مركّبة في الإنسان"[2]

وهذا المفهوم هو الغاية المنشودة **لأمل دنقل** النّابعة من إحساس عميق بضرورة العودة إلى الكتاب الحكيم لتقصّي المزيد من المعاني النّافذة إلى حقيقة الوجود البشري الذي اختاره الله وميّزه عن بقية الكائنات.

والملفت للقصائد أنّها غنية بمعانيها المتدفّقة التي استقاها الشّاعر من القصص القرآني الذي يعدّ منبعا زاخرا بالتجارب، ومن الحديث الشريف قوله "**الناس سواسية في الذل كأسنان المشط**"[3] المقتبس من **الناس سواسية كأسنان المشط**.[4]

وهناك نص آخر للشاعر **أمل دنقل** يسجل فيه معنى المفارقة الساخرة، وتحوّل دلالة الخيل بين العربيّة القديمة، والقصيدة الحديثة، وفق الراهن السياسي المحيط، في قصيدة "**الخيول**" في ديوان "**أوراق الغرفة**" إذ يقول:

أركضي أوقفي الآن ... أيّتها / الخيل...

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل– ضبحا[5]

---

[1] المصدر السابق، ص 462.

[2] حسن فتح الباب: رواية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء التراث والمعاصرة، دار الحداثة، ط1، 1984، ص 28.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 267.

[4] الحديث الشريف.

[5] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 387.

وهذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا(3)**﴾.[1]

الشّاعر يعرض حالتين مغايرتين من حالات الخيول، فالحالة الأولى هي التي ينص عليها النصّ القرآني، إذ هي الخيل العاديات، التي تعدو وتجري في الغزو صباحا، التي تتابع في الجري وتتابع أنفاسها للدلالة على قوة المعركة، والروح الجهادية.

أما الحالة الثانية الرّاهنة في وقت القصيدة، التي ترمز لها، فالشّاعر يرى أنّ الخيول أصبحت للزينة واللهو، فلا تستخدم للجري في الغزو والنّضال من أجل الأمة لا صباحا ولا مساء، فالخيول فقدت وظيفتها بسبب تقهقر الأمة، وأضحت مجرد مظهر من مظاهر التّرف.

يجدر بنا الإشارة إلى أنّ الشّاعر لم يكتف بتوظيف الآيات القرآنية في المتن الشّعري، بل وظفها في عناوين قصائده، مثل "**قالت امرأة في المدينة**"، ونصّها في القرآن موجود في **سورة «يوسف»** وهي: ﴿**وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ**﴾،[2] وتوافق الباحثة **رجاء النقّاش** في قولها إنّ: "**التأثير القرآني واضح في شعر أمل دنقل وضوحا كبيرا والأبيات التي اخترناها هي مجرّد نماذج هذا التأثير ولا تحصيه**".[3]

كما اهتم الشّاعر بأخذ بعض الأحداث من قصّة **النبي سليمان عليه السلام** التي تخدم رؤيته الشّعرية، وكان هذا الاستدعاء يأتي على صور جزئية، في قصائد ثلاث له "**أيلول، السويس، حكاية المدينة الفضيّة**"، ففي قصيدة "**أيلول**" في ديوان "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" يستدعي الشّاعر فيها حادثة موت النبي سليمان عليه السلام، فما هو معلوم في القرآن الكريم والسنّة الشريفة، إنّه قد توفي ولم يعلم أحد من الإنس أو الجن بميتته إلّا بعد

[1] سورة العاديات، الآيات 1-2-3.

[2] سورة يوسف، الآية 30.

[3] رجاء النقّاش، ثلاثون عاما من الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 243.

مضي سنة كاملة، ولم تنبئ عن موته إلاّ دودة الأرض، فيعلّق **أصبغ بن الفرج** عن هذه الحادثة: "**وبلغني عن غيره أنّها مكثت سنة تأكل من منسأته حتى خرّ وقد روي نحو هذا عن جماعة من السّلف وغيرهم، والله أعلم**".[1]

أمّا النص القرآني الذي يشير إلى الحادثة، فيكمن في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ**﴾،[2] يأخذ الشّاعر هذه الحادثة ويوظفها على النحو التالي:

أيلول الباكي هذا العام/ يخلع عنه السجن قلنسوة الإعدام

تسقط من سترته الزرقاء الأرقام!

يمشي في الأسواق: يبشّر بنبوءته الدّموية

ليلة وقف على درجات القصر الحجرية

ليقول لنا: إنّ سليمان الجالس منكفئا

فوق عصاه

قد مات! ولكنّا نحسبه يغفو حين نراه![3]

والملاحظ أنّ صورة **سيّدنا سليمان** مستعارة حرفيا من النص القرآني السابق، "**لكن تحوير الشّاعر لها قد تمثل في جعل نبوءة موت سليمان عليه السلام تصدر عن لسان أيلول، وجعل الشعب وليس الجن، هو الذي ينخدع في مظهره، ويظنّ أنّه يغفو إغفاءة قصيرة فقط**".[4]

---

[1] ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، " قصص الأنبياء"، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1998، ص434.

[2] سورة سبأ، الآية 14.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 127.

[4] مجاهد أحمد، أشكال التناص الشعري، مكتبة النهضة المصرية، ط1، ص 215.

وبذلك يتّضح أنّ الشّاعر حرّف بعض وحدات الصورة التراثية، ولكن تحريفه لها لا يمسّ بجوهر الصورة، بل يتماس مع ملابسات الموقف والمحيط الخارجي، فأفاد ذلك في توظيف رؤية الشّاعر الذي جعل شخصية **سيّدنا سليمان** في هذا السياق معادلا تراثيا لشخصية جمال عبد الناصر، "**الذي أثبتت نكسه الخامس من أيلول للشعب إنّ مظهره القوي لا يعبّر عن قوته الحقيقية، وإنّه لم يعد يرهب أحدا سواهم**"،[1] وفي قصيدة أخرى هي قصيدة "**السويس**" من نفس الديوان، يصف الشعب المصري وعلى وجه الخصوص الطبقة الكادحة، طبقة العمال بأنّهم يعيشون في الوهم، في قوله:

فيدخلون في كهوف السّجن العميق

وفي بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافية![2]

في النص السّابق استدعى الشّاعر معجزات سليمان الخارقة، ليقدّم رؤيتة الشّعرية الخاصة للناس عامّة، ولعمّال السويس خصوصا، بأن يقول لهم، إنّنا لسنا في زمن المعجزات والخيالات والأوهام، بل علينا معرفة الواقع جيّدا، ومن ثمّ العمل الجاد من أجل الإصلاح، والشعارات وحدها لن تقدم انتصارات، مما سبق يتضح أنّ صورة سُليمان عليه الصلاة والسلام، في النصوص الشّعرية المعروضة، قد أتت بصورة جزئية وليس باستدعاء كلّي لها، بغية تقوية النصّ الشّعري، والحالات التي يعرض لها بحادثة تاريخية لها حضورها في الوجدان الجمعي للتراث الإنساني.

[1] المرجع السابق، ص 215.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص 122.

المبحث الثالث: الشخصية الأسطورية

الشّاعر **أمل دنقل** يدفعه القلق النّفسي المتواتر بسبب ما يعجّ به واقعه العربي من مؤامرات ودسائس تطيح برأس الوجود العربي، وتحول دون خصبه ونمائه، لأن يعتصر شعوره ليعبّر عن ذلك مستمدا طاقته الإبداعية من وعيه بمأسوية الواقع، وهو ما نرصده في قصيدة "**العشاء الأخير**"[1] التي يقول فيها:

.. أنا " أوزوريس" صافحت القمر/ كنت ضيفا ومضيفا في الوليمة

حين أُجلست لرأس المائدة /وأحاط العرس الأسود بي

فتطلعت في وجه أخي /فتغاضت عينه.. مرتعدة!

أنا أوزوريس، واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بما كان، وما سيكون؟

فكسّرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا أخوة هذي جسدي فالتهموه

ودمي هذا حلال.. فأجرعوه

خبأ المصباح عينه.. بأهداب جناحيه..

لكي تخفى الجريمة

وتثنى الضوء من حدّ الخناجر!

حضّر الشّاعر استدعاء القناع الأسطوري من البدء (العنوان) في إشارة دالة على ما كان من شأن الوليمة التي أعدّها الإله ست إله الشرّ لأخيه الملك أوزوريس، وقد جهّز تابوتا على قياس أخيه الذي نام فيه بعد أن جرّبه الجميع قبله، فأحكم إغلاقه عليه ورماه في النيل بمساعدة أعوانه الذين أشار الشّاعر إليهم بقوله (وأحاط الحرس الأسود بي) ولكن بطل

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 167.

الأسطورة، لم يكن مدركا لم يخطّط له، أمّا الشّاعر فيفصح عن إحاطته بالدّسائس والمكائد، وفي هذا إيحاء بتفشي هذه الرّذائل حتى غدت أمرا بيّنا.. ولقد حدّد نمط شعوره بداية بقوله: "**صافحت القمر**" ثم عاد ليقول: "**واست القمر**"، والفرق الحالي شاسع بين المصافحة والمواساة، ممّا يؤكّد تمدّد المؤامرة التي كشفتها نظرته في وجه أخيه الذي جعل منه رمز الكلّ حاكم متآمر على تاريخ أمّته، ومكبّل لحاضرها وائد لمستقبلها، فاستدعاؤه كان رهنا بما اقتضته ضرورة الحالة الشّعورية الدّاعمة للتّجربة الشّعرية "**فالشّاعر يتصرّف في الرّمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الشّعرية**".[1]

ولذلك فقد اتخذ من نفسه رمزا للشعب المتآمر عليه، الذي أصبح وجوده مباحا لكلّ طاغية غادر، ويؤكد في المقطع التالي سواء الحال والماء قائلا:

ربّما أحياك يوما دمع " إيزيس" المقدس

غير أنّا لم نعد نتجنب إيزيس جديدة

لم نعد نصغي إلى صوت النّسيج

ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج[2]

واقع لا يبشّر بخير، واقع يفرض كراهية البقاء، لأنّه فاقد البطولة، للجرأة فاقد لمنقذٍ يعيد إليه الحياة كما فعل "**إيزيس**" التي أعادت جثّة زوجها "**أوزوريس**" ثم جمعت أشلاءه التي فرّقها أخوه "ست" على أربعة عشر مكان، وتمكّنت من أن تتناسل معه حتى أنجبت منه ابنهما، الذي قاتل عمّه الطاغية وهزمه، وأعاد الأمور إلى طبيعتها الأولى: حبّ، ووحدة، وحياة، وهي ما يسعى الشّاعر إلى نشرها عبر نتاجه الإبداعي.

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2005، ص 269.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 167.

كما يتّخذ الشّاعر **أمل دنقل** من اللحظة الحاضرة حيث الهزيمة المفجعة سنة 1967م منطلقا على لسان جندي ناجٍ من الهزيمة، ليرتد ارتداده خلفية عن التحذيرات والنّبوءات التي قدّمتها زرقاء اليمامة، ولم ينتبه لها أحد:

أيتها العرّافة المقدّسة

جئت إليك..مثخّنا بالطعنات والدّماء

أزحف في معاطف القتلى، وفق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبّر

الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسه

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم

بارتشاف الماء..

فيثقب الرّصاص رأسه في لحظة الملامسة[1]

ويتحول هذا الجندي من صورته المعاصرة وقد دثرته مشاهد الهزيمة بعباءة كثيفة يصبغها اللون الأحمر بأصباغه الحزينة، يتحول الجندي المعاصر الذي يخاطب العرّافة المقدّسة صاحبة النبوءة إلى جندي تراثي هو شخصية عنترة بن شدّاد هذا الشّاعر العربي البطل الذي مارس البطولة على المستويات جميعها: الفردي والقبلي والقومي، فيبرزه الشّاعر في صورة جندي مأزوم يعاني الظلم والقهر والحرمان وعدم اعتراف الأهل بحريته، رغم إيمانهم ببطولته وشجاعته:

[1] المصدر السابق، ص 159.

تكلّمي أيتها النبية المقدّسة

لا تسكتي.. فقد سكت سنة فسنة..

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي «اخرس..»

فخرست وعميت وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد«عبس»أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حضائر النّسيان

طعامي: الكسرة..والماء..وبعض

التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة

والفرسان دُعيتُ للميدان!

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت ولم أدْعُ إلى المجالسة[1]

إنّ ثمّة تشاكلا دلاليا بين شخصية الجندي العصري، وشخصية عنترة التراثية من حيث إنّ كلاّ منهما شخصيته مأزومة تزيدها المشاهد المحيطة أزمة وحزنا، الهزيمة المادية والمعنوية التي مُني بها الأول في 1967 م، وجراحه ودماؤه، وصور إخوانه القتلى، وصور أبناءهم التي يحملونها، وإنكار الأهل حرية الثاني وحقّه الطبيعي في ممارسة الحياة، محروم

[1] المصدر السابق، ص 161-162.

من مجالسة الفتيان محكوم عليه بالنوم في حضائر النّسيان، لأنّه عبد لا يحسن الكرّ والفرّ، وإنّما يحسن الحلب والصّرّ، بيد أنّ كليهما في قرارة النّفس بطل، لم تحسن القبيلة توظيف بطولة الثاني واحترامها مثلما لم تقدر القيادة بطولة أبناءها بانغماسها في كلّ ما هو بعيد عن مصلحة الوطن.

وإذا كان **أمل دنقل** قد شاكل بين شخصية الجندي المعاصر، وشخصية البطل التراثي أمام صاحبة النبوءة والرؤية المستقبلية زرقاء اليمامة التي يرمز لها إلى الوطن مثلما استدعى شخصية عنترة ليرمز بها إلى المثقفين المصريين الذين فرضت عليهم السلطة المصرية الصمت /الخرس، مثلما قيل لعنترة التراثي: اخرس، فإنه لا يقنع بهذا التشاكل التراثي العصري، وإنّما يستعين بشخصية تراثية تتشاكل وشخصية زرقاء اليمامة، وهذه الشخصية التراثية هي **الزباء ملكة تدمر** التي يستدعيها بآلية القول عندما يضمن على لسان عنترة مقولتها "**ما للجمال مشيها وئيدا؟!**"،[1] يقول **دنقل:**

تكلّمي أيتها البنية المقدّسة

تكلّمي.. تكلّمي..

فما أنا على التراب

سائل دمي وهو ظمئ يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

«أجند لا يحملن أم حديدا..؟!»

فمن ترى يصدقني؟

أسأل الركّع والسجودا أسأل القيودا

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»[2]

[1] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 374.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 162-163.

إن تمّة تشاكلات على مستوى البنية الشّعرية في النص السابق بين شخصيته الزرقاء وشخصية الزباء،[1] من حيث إنّ كلتيهما تمثل شخصية المتنبئة: الزرقاء تنبّأت بمقدم جيوش حسان بن تبع متخفّين تحت الأشجار، وتنبّأت الزّباء بجيش **عمرو بن عدي** لمّا رأت الجمال مشيها وئيدا كما تعرّضت كلتاهما لإنكار الأهل والأتباع وأخيرا تحمّلت كلتاهما عاقبة النبوءة، وثم تشاكل تقابلي بينهما ذلك أنّ شخصية **الزقاء** تمثل الشخصية المنهزمة المستسلمة التي قبلت أن تعيش ما تبقى من عمرها وحيدة عمياء، بينما مثلت **الزباء** دور المقاومة المستميتة حتى الهزيمة التي لم تقبلها على المستوى الشخصي عندما قتلت نفسها قائلة المثل الشهير: "**بيدي لا بيد عمرو**".[2]

كذلك يمكن أن نلمح مثل هذا التشاكل بين الشخصيات الأربع التي وظفها **أمل دنقل** في هذا النص الشّعري: الجندي المعاصر– عنترة التراثي ومعادلة العصري جماعة المثقفين– زرقاء اليمامة – ثم الزباء، حيث تتشاكل جميعها مع الأنا الشّاعرة التي تعرّضت لصنوف من المعاناة تستدعي حالة الجندي العائد من المعركة، وقد نجا من الموت، وهذه الأنا تحمل من الشجاعة والبطولة ما يمكن التماسه في الجذور الصّعيدية التي ينتمي إليها صاحبها، والبطولة والشجاعة وما تستدعيان من الجرأة وجدناها عند عنترة التراثي، وهذه الأنا متنبّئة إذا تنبأت من قبل بوقوع هزيمة 1967م ولم ينتبه إليها أحد.

إنّ هذه القدرة الفنية على المزج بين الرموز التراثية والإفادة من مدلولاتها الترميزية في سياق النص الشّعري، وما تستدعيه من المعادلات الموضوعية المعاصرة التي كانت الهمّ المقعد المقيم للشاعر، جعلته لا ينسى المواءمة الفنية بين رمز الزرقاء التراثية ومعادلها المعاصر وهو الوطن بأبنائه، وقد ذاقوا مرارة الهزيمة والذل والهوان. وما ترتب عليها من المآسي، يخاطب الشّاعر الزرقاء التي يصفها بالنبيّة المقدّسة قائلا:

---

[1] ينظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري،ص 375.

[2] العسكري، جمهرة الأمثال، ضبط وتخريج أحمد عبد السلام، ومحمد سعيد بن بسيوني زغلول، ط 1، 1988، دار الكتب العلمية، ص 185.

أيتها العرافة المقدّسة...

ماذا تفيد الكلمات البئسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجيئوا بحدّ السيف

قايضوا بنا ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت.. والحطام.. والدمار.. وصبية

مشردون يعبّرون آخر الأنهار

ونسوة يسقن في سلاسل الأسر

وفي ثياب العار

مطأطئات الرأس..لا يملكن إلّا الصرخات البائسة[1]

لقد كان الكشف عن عورات المجتمع محورا رئيسا من محاور التجربة الشّعرية عند **أمل دنقل** ولعلّه هنا قد وصل إلى حافة الهاوية من حيث فقدان الأمل في التغيير، فهذه زرقاء اليمامة العرافة المقدسة بكل ما تحمل القدسية من دلالات التطهر والوفاء والصدق في النّصيحة لهذا الوطن وأبنائه، قلت عن قوافل الغبار فاتهموا عينيك قلت لهم عن مسيرة الأشجار فتضاحكوا واعتبروك مثرثرة تهذين بكلام غير مفهوم وعندما تقع الهزيمة تجيء المقايضة بالمحكومين الذين يحملون العبء من قبل ومن بعد ليظل المنكوبون من أبناء

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 163-164.

الوطن قابعين خانعين تحت مآسيه، ويظل الأغنياء في لهوهم وصبواتهم، وتظل الزرقاء- الوطن، وحيدة عمياء:

ها أنت يا زرقاء وحيدة عمياء!

وما تزال أغنيات الحب والأضواء

والعربات الفارهات والأزياء!

فأين أخفي وجهي المشوها كي لا أعكّر

الصفاء الأبله المموها في أعين الرجال والنساء!؟

وأنت يا زرقاء../ وحيدة عمياء

وحيدة عمياء[1]

بموازنة تقنية التوظيف الفني لزرقاء اليمامة عند الشّعراء القدامى، وجدنا أن القدامى قد اتكئوا في توظيفها على التصوير البياني من حيث التشبيه الذي جاءت فيه الزرقاء في موضع المشبه به المقيس عليه أو المحتكم إليه، لأنّه النّموذج أو المثال الذي يطمح في الوصول إليه، لذلك كان الحديث عن الزقاء في النصّ الشّعري القديم بضمير الغياب، فهو الحضور الغياب، أما في الشّعر المعاصر، فقد وجدنا حضور الزرقاء حضور الحضور من خلال المواجهة الفنية التي تمّت على صعيد النصّ من خلال ضمير الخطاب، وأمثاله من النّداء، والعلّة في ذلك أنّ الشّعراء المعاصرين قد مالوا في توظيف الزرقاء إلى اكتناه الجانب الرّمزي البحث عمّا وراء المعنى الظاهري والرمز الشّعري مرتبط كل الارتباط بطبيعة التجربة الشعورية التي يعيشها الشّاعر تلك التي تمنح الأشياء مغزًى خاصا بها،[2] ومن ثمة اتسمت تجربة الشّاعر المعاصر بالعمق والنضج الفكري والثقافي مع إلمام واعٍ بالتراث ومعادلاته الموضوعية المعاصرة.

[1] المصدر السابق، ص 164-165.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 172.

المبحث الرابع: المواويل الشعبية

لقد عاش **أمل دنقل** في بيئة شعبية تأثر بها، وتعرّف على عاداتها وتقاليدها وحالاتها في الفرج والابتهاج والحزن والجزع، خاصة في الأيام العصيبة التي مرّت بها بلاده مصر والأمّة العربيّة بشكل عام، حيث كثرت الجرائم وعمليات القتل والتخريب والشهادة والتضحية، وهي كلّها مفاهيم قد عرفها من خبرته بالحياة، وإن كانت قصيرة وفي تتبعه لمثل هذه الأوضاع، صاغ شعرا تلوّن بهذه الأحاسيس التي كانت ترافق المواطن المصري الذي حاول التّعبير عنها مستعينا بأشكال شعبية مختلفة منها المواويل التي تعرفها معظم أقطار البلاد العربيّة، كلّ حسب بيئته ولغته وإيقاعاته ودرجة تأثّره بالحادثة، فتسوق لنا موالا يؤمن به زعيم العمال المصري أدهم الشرقاوي، فيقول واصفا مشهدا درامي حزين:

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع

ورحلة الموال في الضلوع تفرد القلوع

"أدهم مقتول على كلّ المروج"

"أدهم مقتول على الأرض المشاع"[1]

وفي هذه المقاطع تنقشع صورة الموت المسيطر في البلاد والتي جلبت الحزن والألم لأهل قرية "**كمسيس**" التي كان يقطنها أدهم الشرقاوي، الذي اغتالته يد الإرهاب فتسربت تقاسيم ذابلة رسمت بريشة حزينة على أوجه السكان الذين كانوا يمشون في الجنازة، والذين كانوا يرثون القتيل بأصوات ناحبة منفطرة مرددين الموال الذين يمجّد هذا الشهيد"أدهم مقتول على الأرض المشاع"، فموته هي حياة للأرض التي ارتوت بدمائه، وفي موقف آخر شبيه بالأوّل يتذكر الشّاعر أحد الأشخاص الذين جرّبهم في السّجن، فيعنون مقاطعة الشّعرية بإيقاعات، ولكنّها إيقاعات تكوّنت من نوتات منفطرة ومن لحن خافت حزين فيقول:

[1] حسن نصار: رحلة ابن جبير إلى مصر وبلاد العرب والشام وصيقلية، القاهرة، مكتبة مصر، 1955، ص 295.

سرحان يا سرحان والصّمت قد هزّك

حتى متى وحدك يخفرك السجان[1]

فهو من هذه العبارات المختصرة يستحضر شخصية "سرحان" هذا الرجل الذي كان يناضل ويقاوم ويكافح بالكلمة والسّلاح، ولكن أيدي الغدر أسرته، ورمته وراء الأسوار التي كممت صوته، وهذا الموال يعكس أيضا فكرة القمع السياسي التي لطالما شغلت الشّاعر وأثقلت كاهله، ففي هذا الموال يستعرض الشّاعر حالة السّجين وهو يتعرض للضرب والعذاب والذل "**فيحفرك السجّان**" تدل على المأساة التي يعيشها هذا السجين.

كما يحضرنا ونحن في سياق الحديث عن الأغاني والمواويل مقطع الشّاعر يقول فيه:

قطر الندى.... يا خال مهر بلال خيال

قطر الندى .... ياعين

أميرة الوجهين[2]

وقد ساق هذه المقاطع في قصيدة نابعة من تاريخ مصر، ومن فصول الدرامى العبثية التي تحكي قصة "**قطر الندى**" أميرة مصر التي يعدّ زفافها من أعجب ما كتب عنه المؤرّخون حول البذخ، وإنفاق الأموال الطائلة التي صرفت في سبيل إعداد جهاز العروس التي اعتادت الفتاة العربيّة إخراجه من بيت أهلها، فقد بالغ مبالغة كبرى في هذا الزواج الذي كان سببا في سقوط مصر الذي أدّى إلى إضعاف ميزانيتها، وهذا ما كان يأمله المعتضد "**الزواج المنتظر**" حاكم الدولة العباسية، فبعد هذا العرس البهيج الذي انفقت فيه أكياس من النقود الذهبية، وقعت مصر في فقر شديد، راح ضحيته الشعب المصري البسيط.

[1] المرجع السابق، ص 201.

[2] المرجع نفسه، ص 201.

وازدادت الأمور سوءا فكثرت الديون خماروية حتى لم يعد يقوى على الدفع فحزن الوالد على وضع البلاد والعباد، ومرض مرضا شديدا فمات، وتتفا جئ قطر الندى بهذا النبأ، فتصاب باكتئاب وهزال شديدين، لتموت كمدا ويأسا.

وتنتقل عدوى الحزن واليأس إلى زوجها الذي ندم على ما فعل، فعزل نفسه عن أمور السياسية لينفرد بحزنه الذي قضى عليه.

إنّ هذه القصة التاريخية بكل تفاصيلها المحجوبة وراء أمل **دنقل** تحمل عظة للناس أجمعين، وللحكام خاصة الذين تغلبهم مصالحهم الشخصية على مصالح الرعيّة ويعود هذا إلى سوء اختيار الحكام الذين تغيب عندهم روح المسؤولية، أمام إغراء السلطة.

"**وهذا الشّاعر، يشير إلى القطيعة الحاصلة بين الملوك والحكام ورعاياهم، فبينما يعيش الحاكم السعادة ويرتع في نعيم وترف، يشقى الشعب، ويعيش الجوع والبؤس**".[1]

ومن الأغاني الشعبية التي وردت في شعره، والتي اعتمدها الشّاعر محاولا الاندماج في الحياة العامة لبيئته ما اقتبسه من معاني أغنية "**يا شمس يا شموسة**" في قصيدته إجازة فوق شاطئ البحر:

.... واحتفظت بأسنانه..

كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها وأردد: يا شمس

أعطيتك سن اللؤلؤية[2]

[1] أحمد أحمد بدوي: شعر الثورة في الميزان، دراسة تحليلية مقارنة ج 2، مكتبة النهضة مصر، مطبعة الرسالة، دط، ص 66.

[2] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجرة للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان القاهرة، 1987،ص161.

المقتبسة من الأغنية الشعبية المصرية "**يا شمس يا شموسة خذي سن الجاموسة واعطني سن العروسة**"، والأغنية نفسها وجدناها تتجسد عند الشّاعر **عز الدين المناصرة** بنوع من التغيّر في الصياغة اللفظية، فيها استرجاع لمعاني البساطة والاعتقاد البريء بقوة الأشياء، والتي تركت في نفسه أثرا وإحساسا سجلهما عن طريق الشّعر في قالب غنائي حفر فيه عن الذاكرة المصرية المتأصلة ليرسوا بخياله على محطات الطفولة المترعة بنشوة الحياة البسيطة الساذجة، وفي استخدامه لمثل هذه العناصر التراثية.

يحاول الشّاعر استحضار الفكر العربي المصري الخالص بطبيعته التي تتأمل الجمال والفتنة، فقد جرت العادة أن يرمي الطفل تلك الأسنان اللبنية التي تشبه اللؤلؤ "**أعطيتك سن اللؤلؤية**" ليتمتم في سره داعيا الشمس أن تعوّضه بأحسن منها، وقد أراد الشّاعر بهذا التوظيف، أن تعوض الأيام بأحسن منها، وربما يكون قد قصد بالسن اللؤلؤية كل مرحلة من مراحل حياته التي تمرّ وتنقضي.

يبدو واضحا أنّ الشّاعر **أمل دنقل**، يعتد بتراثه مهما كان تلقائيا بسيطا، فقد حاكاه بطريقة ذكيّة حوّلته من مجرّد ركام جامد، إلى معان تحمل قيم الماضي وتجسّد المعتقد السّائد الذي لا يزال قارا في الفكر العام للمجتمع المصري الذي يحتضن في رحمه تراثا عريقا يمتد إلى غابر الأزمان.

واستناد الشّاعر على هذه المقاطع السّابقة يأخذنا إلى عدّة تأويلات نفسية واجتماعية وفنية، فهو يستعرض مرحلة الطفولة التي لم يعشها كغيره من أقرانه، بل حكمت عليه الأقدار أن يتحمّل مسؤولية العائلة،مما خلق له نضجا مبكرا، فبقي ذلك الشوق والحنين لتلك المرحلة الغائبة من حياته، والتي أفقدته جزءا مهما مليئا بالبهجة والمرح، وحرمته من تجربة الإحساس بالأمان التي يتمتع بها كل طفل لا يزال تحت وصاية الأب وبنل تحوّله إلى الطّفل الرّجل الذي يستوجب عليه القيام بواجباته اتجاه الأسرة، فيسترد هذه الفترة الملغاة من حياته عن طريق الشّعر مستوحيا منها تلك اللحظات البريئة.

وهو من ناحية أخرى يؤكد على ذلك العالم الغريب المليء بالمعتقدات والطقوس التي حفل بها المصريون، ومارسوها في حياتهم العادية، والتي تتشعّب وتختلف باختلاف المناطق بين الجنوب مصر وشماله.

فالشّاعر ينتمي إلى صعيد مصر الذي يعرف بغنى تراثه، ومعتقداته وأعرافه التي تركت بصماتها في شخصية الشّاعر **أمل دنقل**، لتترسّب في فكره وتنصهر مع ملكته الشّعرية لتخرج قصائد موشحة بزخم من هذه العناصر التراثية التي استمدّ منها صوره الشّعرية، وأفرغ فيها معاني الحياة بروحها البسيطة التي تسرّبت عن وعي وتدفّقت في الشّعر الدنقلي تاركة ذلك الأثر الفني الذي يميّز شعر **أمل دنقل**.

لقد ألمّ الشّاعر بأكبر قدر ممكن من التراث الشعبي والعربي والتاريخي، راصدا الواقع معبرا عن حسرة وإخفاق كبيرين في عهد بدّدت فيه الآمال والأحلام، فلم يعد هناك إلا الماضي الذي يذكرنا بمجد الحضارة العربيّة، واقفين في تخاذل وانكسار أمام هزّات العدو وسيطرته التامّة.

ولقد حوّل الشّاعر كل ما علق في ذهنه من ألوان تراثية التي تشبّع بها من القراءة والتربية والسلوك الجماعي في البيئة المعايشة، فكان حضور ولو بنسبة قليلة لحكاية ألف ليلة وليلة من خلال الشخصيات التالية "**شهرزاد وشهريار وزاد المعاد**"، ومن خلال افتتاحية الحكايات "**كان يا مكان**" وحكاية المدينة الفضية كلها واردة في شعره بطريقة متفاوتة أدّت دلالات وأبعاد معينة.

خاتمة

وفي الأخير يمكن حوصلة أهمّ النّتائج فيما يلي:

- ✓ حاول البحث أن يلقي الضوء على تقنية توظيف التراث عند الشّعراء المعاصرين حيث إنّ التراث بأنواعه المختلفة جزء لا يتجزأ من نفوسهم وخلفياتهم الثقافية، وهو يعدّ ظلاّ لإنتاجاتهم الأدبية، إلاّ أنّ الظروف والمؤثّرات السياسية جعلت الشّاعر يعطي للتراث بعدا سياسيا ونفسيا الواقع أنّ استخدام التراث هو مقلاع من جنس آخر يرمي به الشّاعر حجارته نحو مسبّبات هذه الظروف. ومن ثمّ تحولّت القصيدة بكل ما فيها من أدوات فنية إلى وسيلة للنضال والكفاح والمقاومة.
- ✓ إنّ لجوء الشّاعر إلى التراث مكّنه من الانفتاح على مدارات إيحائية زاخرة بالمعاني، وهو لا يلجأ إليه للهروب من الواقع، بل هو إقبال عليه بمحاولة طرح قضاياه بصورة أعمق، وهذا ما رأيناه عند الشّعراء الذين تعرّضنا لهم في هذه الدّراسة إذ استلهموا التراث بمختلف أشكاله الدينية، والأسطورية، والتاريخية،والأدبية. مستحضرين إياه، وبثّ الرّوح فيه، وتحميله مدلولات جديدة، مكنتهم من التّعبير عن همومهم وهموم شعبهم الذي يعاني القهر والظلم وقسوة الاحتلال.
- ✓ لقد زاد توظيف التراث الشعبي – مثلا– من تصاعد وتيرة الأبعاد المبثوثة خلف هذا التوظيف كالدعوة إلى التمرّد وتحقيق الحرية والعدل والمساواة بين الشعوب، ولجأ الشّاعر في كثير من الأحيان إلى الرموز الأسطورية يستنطقها، ويتقمّصها علّها تعبّر عمّا عجز عنه .
- ✓ فهو يتوحّد مع التراث الذي يبرز موقفه من الحياة، ونظرته لها من خلال ما يستلهمه منه، ويسقط ما فيه من إشراقات على واقع شعبه وأمّته حتّى يبرز الماضي بما فيه

من بؤر مشرقة أو مظلمة، إيجابية أو سلبية، ليلقي الضوء على الواقع، ويكشف جوانبه المختلفة، ويعمّق الدلالات لدى المتلقي فضلا عن إسهامه في بناء القصيدة.

- ✓ فالشّاعر الفلسطيني كان يجد في تضمينه التراث، الحلم الفلسطيني الضائع، ومن خلاله حاول إثبات الهوية والانتساب إلى الأرض الفلسطينية، أمّا وأمل دنقل وغيرهم، وجدوا في مزجهم بين التراث والشّعر تواصلا مع أبناء شعبهم ومع البشرية المضطهدة التي سلبت منها أبسط حقوقها وهي العيش في سلام.
- ✓ يستفاد ممّا تقدّم أنّ الشّاعر في تعامله مع التراث، حاول محو الثنائية بين النص القديم والجديد، وبين العصر الماضي والحاضر، فارتفع بهذا التراث من سلوكه المعروف إلى مستوى الرّمز، واستطاع من خلال رؤيته الشعورية أن يشحنه بمدلولات شعورية خاصّة وجديدة.
- ✓ ومن خلال النماذج المدروسة، يمكن القول إنّ أكثر تناصات الشّاعر له جذور في القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، والشّاعر يتحدّى به هذه القضايا، وهذا يفسّرلنا التزامه الشديد أمام قضايا الشعب العربي أوّلا، واكتراثه الشديد للانبعاث الحضاري ثانيا.
- ✓ لقد لعب التراث بكل أنواعه دورا كبيرا في منح الشّعر طاقات إيحائية بثّت فيه الحركة، وأمدّته بالانسياب والليونة، فالتراث الأجنبي كان له حظّ وافر داخل القصيدة المعاصرة، ويتجلى ذلك في الأساطير التي وسّعت من ثقافة الشّاعر والمتلقي وأكسبته فضاءات جيّدة للتعبير عن عواطفه وأفكاره ومواجهة قضاياه المصيرية.
- ✓ إنّ علاقة الشّعر بالتراث أحدثت توطدا أكبر بين الشّاعر وبين المتلقي الذي احتضن هذا الشّعر، لأنّه صادر من صميم حياته، ومتتبع لأحواله متبصّرا في تفاصيله وجزئياته مستقصيا لعاداته وتقاليده، وتطوّره الفكري على مرّ العصور.

وقد تبيّن لنا من خلال هذا البحث أن أقوى جزء في التراث هو ذلك الذي يوقظ في الإنسان البحث والتأمّل، ويدفعه إلى العمل والتغيير لأجل استكمال وجوده، فهذا الجزء يمكن أن يوصف بأنّه قوة فاعلة، لأنّه صورة للإرادة الإنسانية النّافعة في الحياة، وهي القوّة التي يحاكيها الشّعر ويهدف إلى إقناع المتلقي بجدواها بفضل وسائله التّعبيرية الخاصة، فالشّاعر يقدِّم التراث بكل مكوّناته بغير ما يقدّمها المؤرخ أو عالم الاجتماع والمحلّل النّفسي أي يقدّمها كنايات وأقنعة، فهو إذن يقدّم التراث دائما جديدا، أو هكذا كما يقتضي الإبداع، وما على النقد إلّا أن يرقى لصياغة طريقة جديدة لتحليل الشّعر العربي المعاصر، لتلبية الحاجة الجديدة نحو فهم النص الجديد، وليكون النقد إبداعا يخرج من ذات المبدع الذي أبدع في إنتاجه الجديد.

إلى هنا، اخترنا لختام البحث أن نطرح سؤالا حتى يكون مجال القول مفتوحا أمام كل من يستطع:

إلى أي مدى كان الشّاعر العربي المعاصر أمينا في تمثّله للمادّة التراثية ضمن سياق التجربة الفنية والحضارية؟

وهذا ما يمكن أن نجيب عنه في بحث لاحق إن شاء اللّه .

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

* الحديث الشريف

1) المصادر:

1. أبو تمام، ديوانه، شرح محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1950
2. أدونيس، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1971
3. أمل دنقل، الأعمال الشّعرية، مكتبة مدبولي، 1955
4. بدر شاكر السياب، ديوانه، مج1، دار العودة، بيروت، 1971
5. البارودي، ديوانه، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف ن القاهرة، دار المعارف، ج1، 1971
6. بلندر الحيدري، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1980
7. البياتي، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
8. البياتي، تجربتي الشّعرية، دار العودة، بيروت، 1983
9. توفيق زياد، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1970
10. ثائر زين الدين، ديوانه، دار الكتاب العربي، ط1، 2008
11. حسب الشيخ جعفر، ديوانه، بيروت، 1969
12. خليل الحاوي، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1993
13. سعدي يوسف، الأعمال الكاملة، ط4، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1977

14. سميح القاسم، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1987

15. صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي،دار العودة، ط1، بيروت، 1972

16. صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، بيروت، دار النجاح، 1973

17. أحمد عبد المعطي حجازي، ديوانه، منشورات دار الآداب، بيروت، 1959

18. أحمد عبد المعطي حجازي، الشّعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1988

19. عز الدين مناصرة، ديوانه، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1983

20. العقاد، ديوان عابر سبيل، القاهرة، 1973

21. فاروق شوشة، الأعمال الشّعرية، الهيئة المصرية العامة، ج2، 2004

22. محمود درويش، ديوانه، مج 1، دار العودة، بيروت، ط4، 1994

23. المازني، ديوانه، القاهرة، ج2، 1917

24. محمد الصالح، باويه، ديوانه، 1971

25. محمد عفيفي مطر، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1973

26. محمد عمران، ديوانه، دار طلاس، دمشق، 1978

27. محمد الفيتوري، ديوانه، مج 1، دط، دار العودة، بيروت، 1979

28. نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، 1959

29. نزار قباني، الأعمال الكاملة، ط1، بيروت، 1964

2) **المراجع:**

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999
2. ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق، حسن هنداوي، بيروت، 1970
3. ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1968
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية ج1، 1983
5. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، مج 1، دار الثقافة، بيروت، 1970
6. ابن سعيد، المغرب في حلا المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1980
7. ابن الشجري، مختارات ابن الشجري، تحقيق محمود حسن زناتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1980
8. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، قصص الأنبياء، دار الكتاب الحديث، الكويت 1998
9. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت للنشر
10. أبو تمام، شرح حماسته، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
11. أبو خضرة سعد جبر محمد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ط1، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2001

12. أبو صبيح يوسف، المضامين التراثية في الشّعر الأردني، وزارة الثقافة، عمان ط1، 1990

13. أبو عبد الله حسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلّقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1993

14. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، م8، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دط، دارالثقافة بيروت، 1885

15. أبو تمام، شرح حماسته، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

16. إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2، 1992

17. أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشّعر العربي، دارابن سيناء للنشر، القاهرة، 1995

18. أحمد أحمد بدوي، شعر الثورة في الميزان، دراسة تحليلية، مقارنة، ج2، مكتبة النهضة، مصر، مطبعة الرسالة، دط

19. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993

20. أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة ن دار العودة، بيروت، ط2، 1979

21. أحمد كمال زكي، نقد دراسة وتطبيق، دار الكتاب العربي، دط، بيروت، 1967

22. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1986

23. أدونيس، الشّعرية العربيّة، دار الأدب، بيروت، 1985

24. أدونيس، مقدمة للشعر العرب، دار العودة، بيروت، 1979

25. أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978

26. اعتدال عثمان، إضاءات النص، قراءات في الشّعر العربي الحديث، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، ط2، دت

27. ألكزاندراكراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي، مصر 1967

28. إليزابت دور، الشّعر الكيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، منشورات مكتبة هنيمنة، 1961

29. إليا حاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج 5، بيروت، دت

30. إليا حاوي، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، ط1 1984

31. البنداري محمد، التشيع بين مفهوم الأئمة والمفهوم الفارسي، دار عمار، ط2 1988

32. بيدبا، كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، دط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 2001 – 2002

33. ت س إليوت مقالات في النقد الأدبي، ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات، القاهرة، دت

34. ت س إليوت، دراسة، ترجمة يوسف سامي اليوسف، دط، دار منارات للنشر عمان، 1986

35. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة، القاهرة، ط1 1978

36. جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1967

37. جان كوهين، بنية اللغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986

38. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكرالسيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1، 1998

39. جمانة طه، موسوعة الأمثال الشعبية العربيّة، الدار الوطنية، السعودية، ط 1 1999

40. جهاد فضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1997

41. جودت نور الدين، مع الشّعر العربي، دار الأدب، بيروت، ط1، 1996

42. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1999

43. حاتم الصكر، الأصابع في موقف الشّعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982

44. حسام الآلوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1981

45. حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب، دار الوفاء للطباعة

46. حسن الغرفي، أمل دنقل في التجربة والموقف، مطبعة إفريقيا للنشر، الدار البيضاء 1985

47. حسن فتح الباب، رواية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشّعر العربي في ضوء التراث والمعاصرة، دار الحداثة، ط1، 1984

48. حسن نصار، رحلة ابن جبير إلى مصر وبلاد العرب والشام وصيقلية، القاهرة مكتبة مصر، 1955

49. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979

50. خليل كلفت، الأسطورة والحداثة، دراسة تطبيقية في نقد الأسطورة، المجلس الأعلى للثقافة، 1998

51. رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3 1983

52. رجاء عيد، لغة الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1985

53. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، بيروت 1971

54. رجاء النقاش، ثلاثون عاما من الشّعر والشّعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992

55. رجاء النقاش، أدباء ومواقف، دار صيدا، بيروت، دط

56. رحمن غركان، مقومات عمود الشّعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات الكتاب، دمشق

57. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992

58. ريتا عوض، أعلام الشّعر العربي الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1983

59. زيدان رقية، أثر الفكر اليساري في الشّعر الفلسطيني، دار الهدى للنشر،ط1، 2009

60. سامح الرواشدة، فضاءات الشّعرية، الأردن، المركز القومي للنشر، ط2، 1999

61. السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984

62. سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد، لؤلؤة، بيروت، ط1، 2001

63. س م بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط2، 1986

64. س موريه، حركة التجديد في موسيقى الشّعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969

65. سمير سرحان، محمد عنافي المختار من شعر البياتي، مكتبة الأسرة، 2000

66. سمير سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية بيروت، دت

67. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة

68. سيمون الحايك، عبد الرحمن الداخل، قصة وتاريخ، دط، 1982

69. شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987

70. شلتاغ عبود، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ط1، 1985

71. شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 1998

72. شوقي ضيف، دراسات في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الخانجي، القاهرة

73. شوقي ضيف، فصول في الشّعر ونقده، دار المعارف، مصر، 1971

74. صالح الأشتر، في شعر النكبة، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1960

75. صالح نجيب، محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، ط 1، الدار العربيّة للموسوعات

76. الصباغ رمضان، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، 2002

77. صلاح فضل، الأسلوب السنيمائي في شعر أمل دنقل، دراسة نقدية، المؤسسة العربيّة، بيروت، 1996

78. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2000

79. عبد الله عطوات، الإتجاهات الوطنية في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1998

80. عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، سلسلة كتابك، دار المعارف

81. عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، 2002

82. عبد السلام المسدد، الأسلوبية والنقد الأدبي، دار الثقافة، ط1، 1982

83. عبد العزيز المقالح، الشّعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981

84. عبد العزيز المقالح، الأبعاد اللغوية والفنية لحركة الشّعر المعاصر، دار العودة بيروت، ط3، 1984

85. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشّعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1992

86. عبد المجيد الحر، خليل حاوي شاعر الحداثة والرومانسية، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1995

87. عبد المعطي كيواني، التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1 القاهرة، 1998

88. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية

89. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، دار المعارف بمصر، دت

90. عدنان حسن قاسم، التصوير الشّعري، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1988

91. عزاء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية ن مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية بيروت، ط1، 1997

92. عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة، ط1 1978

93. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي المعاصر، ط4، 1968

94. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985

95. عزيزة مريدن، القصة الشّعرية في العصر الحديث، ديوان مطبوعات الجامعية الجزائرية، ط2، 1988

96. العسكري، جمهرة الأمثال ن ضبط وتخريج أحمد عبد السلام، ومحمد سعيد بن بسيوني زغلول، ط 1، دار الكتب العلمية، 1988

97. عطا محمد أبو جبين، شعراء الجيل الغاصب، دار المسيرة، عمان، ط1، 2002

98. العقاد، اللغة الشّاعرة، القاهرة، دط، دت

99. علي حداد، أثر التراث في الشّعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986

100. علي الخليلي، البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، مؤسسة ابن رشيد للنشر ن القدس، ط1، 1979

101. علي الخليلي، أغاني العمل والعمال في فلسطين، منشورات صلاح الدين، القدس 1979

102. علي زيعور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربيّة، دار الطليعة، بيروت ط1، 1982

103. علي الشرع، لغة الشّعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة الدرموك، منشورات عمادة أربدت، 1998

104. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر طرابلس، ط1، 1978

105. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سيناء

106. علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت، القاهرة، ط1، 1985

107. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشّعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1985

108. العوض وكيل، الشّعر بين الجمود والتطور، القاهرة، 1964

109. غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1979

110. فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر الحر ن اتحاد كتاب العرب، 2005

111. فاضل السامرائي، معاني الابنية في العربيّة، جامعة الكويت، ط1، 1981

112. فخري صالح، المؤثرات الأجنبية في الشّعر العربي المعاصر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1995

113. فرد ريش دير لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت ط1، 1973

114. فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو ؟، دار النهضة العربيّة للنشر، مصر، 1977

115. فوزي عيسى، النص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط

116. فوزي عيسى، تجليات شعرية كقراءة في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، الإسكندرية

117. كامل عبد العزيز، مواقف أسلامية، د ط، دار المعارف، 1970

118. كنفاني عنشان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1987

119. لوركا، أرمان غيبير ولويس بارو، ترجمة وتقديم كميل داغر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1975

120. مجاهد أحمد، أشكال التناص الشّعري، مكتبة النهضة المصرية ن ط1، د ت

121. محسن حاتم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، دار الرشيد، العراق، 1982

122. محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشّعرية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980

123. محمد حامد شوكت، مقومات الشّعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، د ط، د ت

124. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، د ت

125. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشّعري، جامعة تكريت، ط1 1996

126. محمد فتوح أحم، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984

127. محمد مظلوم، اختيارات من شعر البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان ط1

128. محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971

129. محمود دركوب، الأدب والثورة، دار الفارابي، ط1، 1980

130. محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربيّة للكتاب، الكويت، 1968

131. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1987

132. مدحت الجيار، الشّاعر والتراث، دراسة في علاقة الشّاعر العربي بالتراث، دار الوفاء

133. مسلم حسن حسين، الرمز في الشّعر العراقي المعاصر، رواد الشّعر الحر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1981

134. مصطفى السوين، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشّعر خاصة، القاهرة، 1951

135. مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، 1989

136. ميخائيل أوفيسيا نيكوف، الصورة الفنية ضمن كتاب: مشكلاتعلم الجمال الحديث قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، لقاهرة، 1979

137. موسى إبراهيم نمر، شعرية المقدس في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010

138. موسى إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشّعرية، دراسات في أنواع التناص في الشّعر الفلسطيني، وزارة الثقافة، فلسطين، ط1، 2005

139. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981

140. نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر،ط2، 1974

141. نبيلة إبراهيم،فن القصة،مكتبة غريب،دار قباء للطباعة،ط1987،1

142. نسيم محلي، أمير شعراء الرفض أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994

143. هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت ط1، 1981

144. يوسف حداد، المجتمع والتراث في فلسطين، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، 1985

3) <u>المراجع بالأجنبية</u>:

1. SORIANO، MAR، LES CONES DE PERAUIT، PARIS GALLIMARD، 1968
2. BEDIER، GOSEPH، LES FABLIAUX، PARIS، BOUION، 1895

4) **الرّسائل الجامعيّة:**

1. أبو زيد شوقي أحمد يعقوب، تواصل الشّعر العربي الفلسطيني الحديث بالتراث،رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1995
2. حجام محمد ناصر، أثر التراث في الشّعر الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1987شلتاغ عبود، أثر القرآن الكريم في الشّعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1983

5) **الدّوريات:**

1. مجلة الشّعر، العدد السادس عشر، السنة الرابعة، 1960
2. عالم الفكر، العدد الثاني م جولية، أوت، سبتمبر، مج 4، 1973
3. مجلة الفينيق، العدد الثاني والعشرين، 1997
4. مجلة أضواء، الأدب العربي المعاصر، أعمال روما، 1961
5. مجلة الشّعر العربي، دار الأدب، بيروت، ط1
6. مجلة المأثورات الشعبية، السنة الأولى، العدد الثالث، 1986
7. مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربيّة وآدابها، 2003
8. مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد مائة وستة وتسعون، أفريل، 1995
9. مجلة نزوى، العدد التاسع، 1997
10. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد مائة وستة وستون، 1985
11. مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ستة وعشرون، 1983
12. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، مج1، العدد الرابع، 1981
13. جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ألف وأربعة وثمانون، 2007

الفهرست

الفهرست

مقدمة ..... أ

مدخل: بناء القصيدة العربيّة القديمة 2

أوّلاً: الشّعر تراث متصل 2

ثانياً: عمود الشّعر 7

الفصل الأوّل: التراث والشّعر العربي المعاصر 15

المبحث الأوّل: تطور بناء القصيدة العربيّة 15

أوّلاً: العصر الحديث 15

ثانياً: حركة الشّعر الجديد 21

ثالثاً: العناصر المكونة للقصيدة العربيّة المعاصرة 49

1) التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة 49

2) التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة 66

3) تشكيل الصّورة 75

4) هيكل القصيدة 83

المبحث الثّاني: ظهور النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة وعلاقتها بالتراث 91

أوّلاً: ظهور النزعة الدرامية 91

ثانياً: استحضار الشّاعر المعاصر للتراث 95

ثالثاً: التّعبير الدرامي وعلاقته بالتراث 102

الفصل الثاني: المكونات التراثية في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة 109

المبحث الأوّل: التّراث الشّعبي 109

أوّلاً: تجربة توفيق زياد في استدعاء التراث الشعبي 110

1) الحكاية الشّعبيّة 110
2) الأغنية الشّعبيّة..... 116
3) العادات والتقاليد 123
4) المثل الشّعبي..... 128
ثانياً: استدعاء محمد الفيتوري للتراث الشعبي..... 133
1) عنترة العبسي..... 135
2) كليلة ودمنة 136
3) ألف ليلة وليلة..... 143
ثالثاً: التجربة البياتية في استدعاء التراث الشعبي 145
1) الحكاية الشعبية 145
المبحث الثّاني: التّراث الدّيني..... 156
أوّلاً: القص القرآني 156
ثانياً: توظيف شخصيات الموروث الديني في الشّعر العربي المعاصر 169
ثالثاً: تضمين التراث الديني بشعر الشّعراء المعاصرين..... 174
1) التّراث الديني في شعر سميح القاسم..... 174
2) التّراث الديني في شعر خليل حاوي..... 179
3) التّراث الديني في شعر بدر شاكر السّياب 184
4) التّراث الديني في شعر محمود درويش 192
المبحث الثّالث:استدعاء التّراث العربي الأدبي 197
أوّلاً: القص التّاريخي 197

ثانياً: القص الأسطوري 214
ثالثاً: توظيف الرموز في القصيدة العربيّة المعاصرة..... 229
المبحث الرّابع: التّراث الأجنبي..... 252
الفصل الثالث: المصادر التراثية في شعر أمل دنقل 265
المبحث الأول: علاقة أمل دنقل بالتّراث..... 265
المبحث الثاني: التراث الديني في شعر أمل دنقل..... 269
المبحث الثالث: الشخصية الأسطورية..... 281
المبحث الرابع: المواويل الشعبية 289
خاتمة عامة 295
قائمة المصادر والمراجع..... 299
الفهرست..... 315

ملخّص

تتوجّه هذه الدراسة إلى محاولة إزاحة اللّثام عن أسباب اهتمام الشّعراء المعاصرين بالتراث طرائق توظيفه وما اكتسبه النص الشّعري من خلال استعانته بأشكال التّعبير عن التراث، كما تتوجّه في الوقت ذاته إلى الكشف عن بنية القصيدة، ومرجعياتها الفكرية والجمالية، من خلال الوقوف عند المصادر والخلفيات التي كان يستقي منها الشّعراء مادّتهم والأساليب التي كانوا يستعملونها . وبرز في هذا الاتجاه أسماء شعرية حققت حضورا ملفتا على ساحة الشّعر العربي المعاصر، كأمل دنقل والبياتي والسياب، بتوظيفهم للتراث الديني والشعبي والرموز والأساطير، ممّا أضاف عناصر جديدة للقصيدة المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الشّعر العربي، التراث الديني والشعبي، الرموز والأساطير، القصيدة المعاصرة.

Résumé:

Cette étude vise à mettre au claire les mobiles qui ont poussé les poètes à s'intéresser au patrimoine et l'employer dans le texte poétique en introduisant ses formes d'expression. Aussi a démontrer la structure du poème et ses tendances idéologiques et esthétiques، en se basant sur les sources et les fonds de pensée d'où les poètes détenaient leur matières et les méthodes qu'ils utilisaient. Plusieurs noms de poètes ont apparu dans ce contexte et sont restés gravés dans l'histoire de la poésie arabe contemporaine comme Amal Dankal ،Al Bayati ،Al Sayyab ،par leur emploi du patrimoine religieux et populaire et symboles et légendes،ce qui a donné de nouveaux éléments au poème contemporain.

Mots Clés: la poésie arabe، le patrimoine religieux et populaire، symboles et légendes، le poème contemporain.

Summary:

This study aims to clarify the motives of poets focus on the heritage and use it in the poetic text by introducing its forms of expression. Also to demonstrate the poem's structure and its ideological and aesthetic trends، based on sources and funds thoughts of poets in their materials and methods that they used. Many poets names appeared in this area and remained etched in the history of contemporary Arabic poetry as Amal Dankal، Al Bayati، Al Sayyab by their use of religious and folk heritage، symbols and legends، which gave new items to contemporary poem.

Key words: contemporary Arabic، religious and folk heritage، symbols and legends، contemporary poem.