الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية العلوم الانسانية و العلوم الاجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

جماليات الشعر الفصيح و العامي
ديوان الجواهري نموذجاً
أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي

إشراف الأستاذ
الدكتور: محمد مرتاض

إعداد الطالب
محمد نور

اللجنة :

أ . د : محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ . د : محمد مرتاض	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً
أ . د : مصطفى أوشاطر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
أ . د : حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلعباس	عضواً
أ . د : عمار يزلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضواً
أ . د : محمد بلوحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلعباس	عضواً

السنة الجامعية : 2010 . 2011

مقدمة

بادئ ذي بدء ، تكمن لذة البحث ، في الإحساس بالخوف ، نعم الخوف الذي يلازم الباحث ، طيلة مدة البحث ، و التي قد تأخذ من عمر الباحث ، السنوات و الشهور و الأيام ذوات العدد ، و تتفاوت فيها فرص الإنتاج ، و كما يقول المثل العربي العظيم : العلم صيد و الكتابة قيد . فقد تمر على الباحث ، ساعات بل أيام ، لا يبدع شيئاً في بحثه ، و يظل واجماً في مكانه لا يقدم و لا يؤخر ، حاله حال الصياد يترقب ، و قد يصيب شيئاً إذا حالفه الحظ ، و قد لا يصيب أي شيء ، و يعود من حيث أتى ، يجر أذيال الخيبة و الفشل ، و لكنه لا يستسلم ، بل يواظب و يواظب ، و يجد و يجتهد ... إن الباحث ، على الرغم من المشقة و العناء في الاجتهاد ، يشعر و يحس في قرارات نفسه ، بشيء يدفعه و يحركه و لا يعرف مصدره ، إنه لذة البحث ، و يا لها من لذة ..

موضوع البحث:

إن العنوان الذي اخترناه لبحثنا هذا ، هو على وجه التدقيق : جماليات الشعر الفصيح و العامي ، ديوان الجواهري نموذجاً.

إن بحثنا هذا و بهذا العنوان ، يراد منه الإجابة عن مجموعة تساؤلات ، منهجية و معرفية في آن ؛ و من هذه التساؤلات : ما هي مكامن الجمال في الشعر العربي الفصيح في العصر الحديث ؟ و ماهي مكامن الجمال في الشعر العربي العامي ؟ و هل تفرد الشعر العربي فصيحه و عاميّه في الإبداع الفني ؟ و لماذا كان الشاعر محمد مهدي الجواهري هو النموذج الأمثل للتدليل على جماليات الشعر العربي ؟ و هل في هذا التوجه الفني تفضيل للشعر في نمطه العمودي التقليدي ، على النموذج الجديد ؟ و ماهي مكانة الشعر العامي في دائرة الإبداع العربي ؟ و ما علاقة المتلقي العربي بالشعر الحديث ، بشكليه الفصيح

و العامي ؟ و ماهو نمط العلاقة بين الشكلين الشعريين ؟... و غيرها من التساؤلات.
و من ثم ، و من أجل الإجابة عن تلك التساؤلات ، اخترنا أن تكون خطة بحثنا على النمط التالي :

الفصل الأول : مفهوم الجمالية عند القدامى و المحدثين . إن هذا الفصل يحاول تسليط الأضواء ، على مصطلحات : الجمال . الجمالية . علم الجمال . الفن . فلسفة الفن . فلسفة الجمال .. لأن هذه المصطلحات هي مفاتيح هذا البحث ، فكان من المفيد تحديد مفاهيمها المعرفية و المنهجية ، و من أجل ذلك ، بحثنا عنها عند القدامى من فلاسفة و علماء و أدباء و فنانين ، قبل أن نصل إلى المحدثين ، لنوضح مدى التطور الحاصل في هذه المفاهيم .

الفصل الثاني : الجمال في الشعر العربي الحديث. إن هذا الفصل لا يحاول أن يستكشف كل الشعر العربي الحديث ، لأن ذلك مستحيل على باحث فرد ، و كذلك لأنه ليس موضوع البحث ، إن هذا الفصل يحاول إلقاء الضوء ، على زاوية بقيت لزمن طويل شبه مظلمة ، تلك هي زاوية الجمال ، الجمال في الشعر ، و الشعر هو الجمال ، أو لنقل شكل من أشكال الجمال ، التي يبدعها الإنسان بوصفه كائن جمالي (حتى لا نقول مع الطبيعيين ، حيوان جمالي ، قياساً على حيوان ناطق أو عاقل و غيرها من التسميات الدونية) . نقول إن الزاوية الجمالية في الشعر العربي الحديث ، بقيت شبه مظلمة لزمن طويل ، نظراً لتدني مستويات التذوق الفني لهذا الشعر ، عند جميع أطراف المعادلة : المتلقي ، النص و المبدع . و لا نريد في هذا الفصل تحميل المسؤولية ، عن هذا التدني و الانزلاق في حفر التردي ، طرفاً دون آخر ، فالمصيبة عامة ، و الخطب جلل. هذا ما لاحظناه في قراءاتنا للشعر الحديث ، و خاصة حالة التخبط الأعمى ، التي وقع فيها أصحاب شعارات التحديث و التجديد ، و أين التحديث و التجديد اليوم ؟ لا هم حافظوا على المكتسب ، و لا هم استفادوا من المجتلب ، و لا يُفهم من هذا أن الباحث قد انبرى في هذا الفصل ، لنقد التجديد و التحديث في القصيدة العربية ، كلا ليست هذه بغية

البحث و لا توجهه ، إنما المراد هنا التأكيد على أوجه الجمال في الشعر و التي يرى الباحث ، أنها لم تتحقق إلا في القصيدة العمودية ، سواء أطلق عليها كلاسيكية ، أو تقليدية ، أو قديمة ، أو أية تسمية أخرى . لقد كان الشعر العربي ، يبني جمالياته منذ أزمنة بعيدة ، ولا تُعرف على وجه التدقيق التاريخي ، و كان هذا البناء يتم بالتدرج ، لبنة جمالية تلو لبنة فنية ، حتى وصل إلى ما وصل إليه ، من النضج الجمالي و الفني الذي عرفناه به ، و تلذذنا (من اللذة الجمالية) بتلقيه . و من ثَم فإن الصناعة الجمالية و الإبداع الفني ، هما خلاصة عمل أجيال متعاقبة ، فكيف نختصر كل ذلك ، و نلغيه من الوجود بجرة قلم مأجور أو مأمور...

الفصل الثالث : هو في حقيقته تتمة للفصل الثاني ، لأنه هو نفسه يبحث في جماليات الشعر ، لكن الاختلاف بين الفصلين ، يكمن في أن هذا الفصل مخصص للشعر العامي ، أو ما يسمى كذلك بالشعر الشعبي . و قد يتبادر إلى الأذهان تساؤل ، مفاده لماذا الفصل بين الفصلين ، إذ كان بالإمكان ضمهما في فصل واحد ، طالما أن المراد هو استجلاء مكامن الجمال في الشعر ، سواء أكان فصيحاً أم عامياً ؛ و الإجابة عن هذا التساؤل ، قد لا تكون بالغة الصعوبة ، كما يعُتقد ، لأن الاختلافات بين الشعر الفصيح و الشعر العامي كثيرة ، تسهل عملية التفريق و الفصل ، و من ثَم كان لكل نمط منهما فضاؤه الفني الجمالي الذي يسبح فيه ، و يدفع الباحث دفعاً إلى تخصيص فصل بأجمعه للشعر العامي ، و الملاحظة التي ينبغي الإلحاح عليها هنا ، هي سمة الاختصار و الإيجاز التي وسم بها هذا الفصل , و السبب في ذلك هو كثرة الإنتاج و تنوعه و تشعبه ، حتى وصل الأمر ، أن كان لكل قطر عربي شعره العامي ، بل أكثر من هذا ، أن كان لكل جهة أو منطقة من القطر الواحد شعرها العامي , فكان من المستحيل أن يحيط الباحث الفرد بكل ذلك .

الفصل الرابع : نتناول في هذا الفصل ، بالدراسة و التحليل ، نموذجاً يمثل في رأينا كل سمات ، و مظاهر الجمال في الشعر العربي الحديث ، إنه الشاعر محمد مهدي الجواهري ، الشاعر الذي تعود البعض (من محبي و متذوقي الشعر العمودي) أن يلقبوه بـ"شاعر العرب الكبير"، و تعود آخرون (ممن وصفوا بأصحاب النظرة الحداثية) أن ينعتوه بـ"آخر الكلاسيكيين الجدد" ، و غيرها من الألقاب و التي نجد الكثير منها عند إخواننا العراقيين ، الذين يفتخرون به و بعبقريته في الشعر .

نتناول إذن في فصلنا هذا ، هذه الشخصية الشعرية الفذة ، بتحليل شاعريته و تفكيك تجربته الفنية ، للتعرف على المناحي الجمالية ، من خلال شاعريته و تجربته الشعرية الفنية و مدى انعكاس هذا كله على تجربته الحياتية ، و انعكاس تجربته الحياتية على شعره .

من يقرأ شعر الجواهري يعجب به و يهتز له ، هذا كان حالنا و نحن نطالع الشعر العربي من باب التثقف العام ، و لم نكن ندرك السر الكامن وراء هذا الإعجاب ، أو حتى الدافع له ، و كنا نتوق دائماً إلى القيام بعمل أكاديمي و موضوعي و منهجي ، نستكشف من خلاله الأسرار الجمالية و الفنية التي تشدنا إلى شعر الجواهري . و بعدُ فإننا أقدمنا على هذه الخطوة ، مؤمنين كل الإيمان ، بأن شاعرنا يستأهل عن جدارة ، أن يُتخذ نموذجاً للشعر العربي الحديث .

و كانت مصادرنا في هذا البحث ، إلى جانب ديوان (الجواهري) طبعة دار العودة بمجلداته الأربع ، الكثير من الدراسات الحديثة في الشعر ، و كذلك بعض الدراسات في النقد ، و التي حاولت استكشاف عوالم التجديد الجمالية في الشعر العربي الحديث. كذلك نجد الدراسات الخاصة بالشعر العامي . على قلتها . تعيننا في بحثنا هذا ، على استكشاف جماليات هذا الشعر ، و من ثَم وضعه في إطاره الجمالي المناسب .

أما عن الصعوبات و العراقيل التي واجهتنا أثناء البحث ، فهي كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، مصادر المعلومات ، سواء أكانت كتباً أو مجلات مختصة أو

حتى مواقع إلكترونية على الويب . و كانت المعضلة الكبرى لهذا البحث هي مصادر الشعر العامي ، فالشعر العامي من حيث الإنتاج لا يمكن إحصاؤه ، أما من حيث الدراسات الجمالية و النقدية ، فهي قليلة إن لم نقل إنها نادرة ، و تطلب منا البحث عنها ، اللجوء في الكثير من الأحيان إلى "الإنترنت"، و الذي لا يغني بأي حال من الأحوال عن الكتاب . صادفتنا أيضاً في هذا البحث ، صعوبات يمكن أن نسميها فنية ، تتمثل في حجم مادة البحث الضخمة ، و التي كان ينبغي علينا اختصارها و إيجازها، لتتناسب مع المكان و الزمان المخصصان لمثل هذه الأطروحات ، و لم تكن هذه المسألة بالهينة ، فكل معلومة في هذا المجال لها أهميتها ، و أي محاولة لاختصارها أو الاستغناء عنها قد تضر بالبحث أو تشوه تناسقه ، و من ثَم الوقوع في مأزق منهجي يصعب الخروج منه .

منهج البحث :

لا يمكننا أن نفرض منهجاً معيناً على الموضوع ، بل نترك للموضوع حرية التحرك بين المناهج التي تخدمه ، على المستوى النظري ، و كذا على المستوى التطبيقي. و من ثَم كان موضوعنا متعدد المناهج ، حسب ما يقتضيه كل فصل ؛ فالفصول النظرية تراوحت ما بين المنهج الوصفي التاريخي ، و المنهج الاستقرائي ، أما الفصول التطبيقية ، فاعتمدنا فيها المنهج التحليلي أو التفكيكي البنيوي ، و كذا المنهج السيمانتيكي الدلالي عند تناولنا للشعر الثوري عند الجواهري . لقد كانت تحركنا نحو هذه المناهج ، بناءً على ما يتطلبه الموضوع ، و طالما كان موضوعنا متداخلاً في أجزائه ، كنا دائماً نبحث له عن الانسجام و التوافق ، و هذا لا يتم بدون جمع ، هذا الكم من المناهج ، المتقاربة في أهدافها ، و من ثَم إعطاء الموضوع حقه من الموضوعية و الوضوح .إن الحديث عن المناهج ، يمنحنا الفرصة ، للتأكيد على مسألة غاية في الأهمية ، تتمثل في الحذر من الوقوع في فخ خداع المنهج , أو الاحتيال به ، لأن للمناهج (و خاصة الحديثة منها) بريق جمالي خادع ، يعتقد البعض بأنه يقدم الجديد و المطور ، و بعد أن ينتهي ذاك البريق ، نستكشف الزيف و الادعاء الكاذب ، ثم لا يعدو أن تكون المسألة برمتها ، زوبعة في

فنجان ، و النتيجة لا شيء . من أجل هذا ابتعدنا ، في بحثنا هذا ، عن توظيف تلك المناهج البراقة ، و استعضنا عنها ، بمناهج بسيطة معروفة ، تخدم موضوعنا ، و تقدم لنا النتائج المعرفية التي نصبو إليها.

الفصل الأول

مفاهيم الجمالية عند القدامى و المحدثين

1 . 1 : مدخل (لمحة تاريخية)

1 . 2 : ما علم الجمال .

1 . 2 . 1 : علم الجمال في القرون الوسطى.

1 . 2 . 2 : علم الجمال في عصر التنوير .

1 . 2 . 3 : علم الجمال في العصر الحديث .

1 . 3 : نظريات الفن .
1 . 4 : مراحل علم الجمال .
1 . 4 . 1 : الأفلاطونية أو العصر الاعتقادي .
1 . 4 . 2 : الكانطية أو العصر الانتقادي .
1 . 4 . 3 : الوضعية أو العصر الحديث .
1 . 5 : سيكولوجية الفن .
1 . 6 : أنماط الفن .
1 . 7 : الفن و الجمال .
1 . 8 : موضوع الجمالية .

1 . 1 : مدخل : (لمحة تاريخية)

"حين تساءل (سقراط) (موجها الحديث إلى هبياس) : " ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ أجاب (هبياس)على سؤال أستاذه (سقراط) بأن عدد له بعض الأشياء الجميلة فلم يجد (سقراط) بداً من أن يلفت نظر تلميذه إلى أنه لم يكن يسأله عن الجزئيات التي تنطبق عليها صفة الجمال ، و إنما هو يقصد من وراء سؤاله معرفة ماهية ذلك المدرك الكلي الذي نسميه باسم الجمال" (1)

"فالأشياء الجميلة هي جزئيات تنطبق عليها صفة الجمال وليست هي الجمال في حد ذاته ، هذا ما نفهمه من محاورة (سقراط) لتلميذه ، و هكذا فإن تعداد الأشياء الجميلة

لا يفيدنا في التعرف على ماهية الجمال ؛ فليس من شأن فلسفة الجمال أن تبحث في إحصاء أنواع الجمال ، وإنما تنحصر مهمتها في تعرف ماهية الجميل ".(2)

و ربط (سقراط) بين الجمال و الخير و المنفعة ، و هذا معناه أن علم الجمال ما يبرح يتجول في أروقة الفلسفة ، يستمد منها المعين الأول ، لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن و تقييمهم للجمال .

فهل تعرفت الفلسفة على ماهية الجمال ؟ و هل نبدأ بالجمال أم بالجميل؟وما الفرق بينهما ؟ إنما نتعرف على الجمال ، من خلال إدراك الجميل ، سواء أكان هذا الجميل شيئًا أم كائنًا حيًا .

—

1 . الدكتور زكريا إبراهيم : فلسفة الفكر في الفن المعاصر , دار مصر للطباعة , 1988 , ص: 6 .

2 . الدكتور زكريا إبراهيم : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

"إن (أفلاطون) يعتبر الفن محاكاة للجمال ؛ أما المتعة الجمالية ، فإنها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني و جمال الفكرة ، كما أن الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة ".3)

وأدرك (أفلاطون) الجمال مستقلا عن الشيء الذي يبدو جميلا ، فالجمال صورة عقلية تنتمي أكثر إلى عالم المثل ، وما يجعل الشيء جميلا . في رأيه . هو الشكل وليس المضمون ، و تمنى حدوث تآلف و تكامل بين الشكل و المضمون ، بين الداخل و الخارج .

والفن في رأي (أفلاطون) ، هو تمظهر للجمال في أشكال نسميها فنية . أي إن الفن هو القادر على إخراج الجمال القابع ، في نفس الفنان الشاعر بالجمال ، إلى حيز الوجود ،

عن طريق صياغته في أعمال فنية مختلفة ، لكنها في النهاية تشعرنا بالمتعة ، وهذه المتعة ليست متعة عادية ، وإنما هي متعة جمالية كما يقول (أفلاطون) .
و (أفلاطون) يتحدث عن الانسجام بين شكل العمل الفني و جمال الفكرة ، و هذا الانسجام هو الذي يولد المتعة الجمالية .

---

3 . الدكتورعدنان رشيد : دراسات في علم الجمال , دار النهضة العربية . بيروت , الطبعة الأولى , 1985 , ص : 8 .

إن المسألة الأساسة هنا تكمن في التعرف على " جمال الفكرة ". ماذا يقصد (أفلاطون) بجمال الفكرة ، و نحن بصدد البحث عن ماهية الجمال ؟ الواضح أن (أفلاطون) على الرغم من تأكيده أهمية الشكل في الأعمال الفنية ، والتي توحي لنا بالجمال ، إلا أنه يرى وجوب وجود الفكرة و التي ينعتها بالجميلة .
إن الجمال يتفاوت في نفوسنا ، ويتفاضل في مقاييس أفكارنا، ولو كان المعول على إدراك «الفكرة » وحدها في تقدير الجمال ، لوجب أن تكون الأشياء كلها جميلة على حد سواء . فالأفكار كثيرة و متنوعة ، و يحملها جميع الناس ، و لكن ليس كل الناس يقدرون على التعبير عن أفكارهم ، بالمقياس المطلوب أي " الجمال ".
و من هنا تتفاوت القدرات الفنية عند المبدعين ، من حيث إن كل واحد منهم يحمل أفكاراً جميلة ، و لكن ما هي مقدرة كل واحد منهم على التعبير عن هذا الجمال ؟ هنا تكمن المسألة الفلسفية العويصة .

و اعتبر (أفلاطون)" الجميل مستقلا عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدو على أنه جميل ، فالجميل صورة عقلية ، مثل صورة الحق أو الخير" .(4)

و لقد أصدر (أفلاطون) حكماً بأن الشكل ، و ليس المضمون ، هو ما يجعل العمل الفني جميلا (وهذا ما سنراه عند علماء الجمال المحدثين ، و خاصة عند أنصار مدرسة الفن للفن ، و سنناقشه في موضعه) وأكد أيضاً أن الجمال مستقل عن الحقيقة و النفع . إن (أفلاطون) يؤكد على مسألة هامة بالنسبة لعلم الجمال ، و هي ضرورة اعتبار الجمال في حد ذاته و لذاته ، و دون البحث في ما مدى قربه أو بعده عن الحقيقة , أو ما مدى ما يقدمه من نفع للمجتمع و الإنسان .

---

4 . عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة , المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت , 1996 , ص : 155 . و كذلك , الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , عالم المعرفة . الكويت , 2001 , ص : 14 .

فلابد إذن من أن ننظر للجمال ، مجرداً من كل ذلك ، و أن لا نخلطه مع غيره من القيم ، لأن ذلك قمين بإخراجه عن حقيقته و استقلالية وجوده .

أما (أرسطو) فقد كان مقتنعا ، بأن هناك ثلاثة مكونات أساسة للجمال، هي الكلية و التآلف و الإشعاع أو النقاء المتألق . فالجمال كلي ، و كذلك ينبغي أن ننظر إليه . ننظر إليه في شموليته و كليته ، و نتعامل معه على ذلك الأساس .

و لنتذكر ما أشار إليه (سقراط) في محاورته (لهبياس) ، عندما سأله عن ماهية الجمال ، فقد كان (هبياس) يعدد له الأشياء الجميلة . و ماكان من (سقراط) إلا أن يصحح له المفاهيم الجمالية ، و أهم ما فيها ، أن الجمال كل لا يتجزأ ، و كذلك ينبغي أن يدرك . أما التآلف فهو ضد التنافر ، فالأجزاء التي تكون الجميل ينبغي أن تكون متآلفة فيما بينها ، و لا يكون بينها ما يوحي بشيء من غير التآلف ،أو ما يسمى عند بعض الفلاسفة التناسق ، فالأشياء الجميلة أو التي تبدو لنا جميلة ، أو التي تتمتع بقدر

من الجمال ، هي الأشياء المتآلفة المتناسقة التي لا تضاد ولا تنافر فيها ، و لا أي شيء يدل على عدم الانسجام بين مكوناتها . كذلك الجمال مشع و نقي و متألق . فهذه صفات تدرك من الشكل ، لذلك (أفلاطون) يركز على أولوية الشكل و أهميته .
أما (القديس أوغسطين) فكان يرى ، أن الجمال يقوم في وحدة المختلفات و التناسب العددي ، و الانسجام بين الأشياء .. و كل جمال في الجسم يؤكد تناسق الأجزاء ، مقروناً بلون مناسب .(5)

—

5 . ينظر : عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة , ص : 156 .

فمسألة تناسق الأجزاء ، كانت فكرة مطروحة بإلحاح ، لدى الفلاسفة القدامى ، و الذين كانوا يعتبرون ، أن التناسق في الشكل هو مرادف الجمال , ولكن الشيء الجديد عند (القديس أوغسطين) و لم يتناوله الأسبقون ، هو في اعتقادنا مسألة اللون المناسب , فللون أيضاً دوره و أهميته ، بالنسبة للجمال ، و بالنسبة كذلك لمتأمله و متذوقه . أما ما أشار إليه ، من تناسب عددي ، فهذه مسألة تخص علم القياس و الهندسة ، و تتعلق أساساً بفن العمارة ، الذي هو بدوره ، باب مهم من أبواب علم الجمال سواء في القديم أم في العصر الحديث .
أما (القديس المسيحي توما الأكويني) فقد عرف الجميل على أنه ذلك الذي ، لدى رؤيته يسر ، و أنه يسر لمحض كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس أو داخل الذهن ذاته .(6)

الواضح أن (توما الأكويني) قد اختصر كل الطرق ، ليصل إلى الهدف مباشرة دون لبس أو تعقيد ، ذلك أن كل الأشياء التي تبعث في أنفسنا السرور ، أو الغبطة ، أو الفرح ، و غيرها من العواطف المشابهة ، لدى رؤيتها بالعين المجردة ، أو لدى إدراكها بحاسة من الحواس الأخرى ، هي أشياء جميلة ، و كذلك ينبغي أن نحكم عليها .

---

6 . ينظر : جونسون ر , ف : الجمالية , موسوعة المصطلح النقدي , ترجمة : الدكتور عبد الواحد لؤلؤة , المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت , 1983 , ط :2 , ص : 272 .
و كذلك ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 15 .

و الحكم نفسه ينطبق على كل الأشياء ، التي تصلح للتأمل أو تدفع الناس إلى تأملها . و بصرف النظر عن ماهيتها ، فهي مواضيع جمالية , فكل ما يتأمله الإنسان هو جمال ، فالمرأة و الشجرة ، و السماء الزرقاء ، والنهر والفرس و غيرها ، مما يعجب به الإنسان ، لدى رؤيته هي أشياء جميلة .

وأما علم الجمال الحديث ،كما نعرفه اليوم ، فيمكن أن نتتبعه بدءاً من القرن الثامن عشر ، عندما ابتكرت هذه الكلمة لأول مرة ، من خلال الفيلسوف (جوتليب بومجارتن) (1714 . 1762). فقد نظر الكلاسيكيون إلى الجمال ، باعتباره جوهر الواقع ، و أنه التحقق الكامل للشكل , أو هو اكتمال الشكل في ذاته .(7)

أما الرومانتيكيون فقد نظروا إلى الجمال ، باعتباره تجلياً للإرادة أو الشعور , اللذين يتجددان ذاتياً ، من خلال كل مشاهدة للجمال , على حين أن الطبيعيين فاستكشفوه في التوافق ، أو الاتفاق البارع مع الطبيعة . و تأمل الواقعيون الجمال ، فاعتبروه موجوداً في الموضوع الجمالي ، و في الوعي الذي يدرك هذا الموضـوع أيضاً . (8)

إن نظرة الرومانتيكيين للجمال ، نابعة إذن ، من نظرتهم إلى الفن عموما ،و إلى الأدب خصوصا , فهم الذين أكدوا أهمية الشعور في الأعمال الإبداعية , و اختلفوا مع الكلاسيكيين ، حول مسألة تقديم الشكل على الموضوع . أما فيما يتعلق بمسألة تجدد الجمال عند كل مشاهدة له ، فهذه من ابتكار الرومانتيكيين أنفسهم ، لأن الجمال عندهم ليس مدركا بنفسه أو بذاته ، بل هو خاضع لذوق المتذوق و لتأمل المتأمل.(9)

—

7 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، ص : 16 .

8 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه , ص : 17 .

9 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

و اختلفت نظرة الطبيعيين في موقفهم العام ، من الفن و الأدب و الإبداع بصفة عامة , وإن لم يكونوا بعيدين كثيراً عن نظرة الرومانتيكيين , إذ يعتبرون الجمال متوافقاً مع الطبيعة ، أو في الحقيقة انعكاساً لها , و هذا الرأي يقرب موقفهم تجاه الجمال من موقف الرومانتيكيين كثيراً . لكن نظرة الواقعيين اختلفت قليلا ، باعتبار أن الواقعيين قد طالبوا بأن يكون الفن و الأدب ، و كل أشكال الإبداع الأخرى ، في حقيقتها تعبيراً عن الواقع ، أو انعكاساً عن المجتمع , و من ثَم فالجمال لابد أن يعبر عن الواقع ، و عن المجتمع ، لذلك بحثوا عن الجمال في الموضوع ، و ليس خارج الموضوع .(10)

1 . 2 : ما علم الجمال ؟

) و هي مشتقة من esthetic"يسمى علم الجمال في اللغات الأوروبية استيتك ( ) اليونانية و تعني الشعور أو الحس . من هنا فإن قاموس (اكسفورد) (asthesisكلمة

يعرف الجماليات بأنها : المعرفة المستمدة من الحواس . و هو تعريف لا يحدد خاصية ما لهذه المعرفة , و يعتبر تعريف الفيلسوف الألماني (كانط) قريباً من هذا التعريف فقد قال عن علم : الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي.كذلك عرف القاموس الإنجليزي الجديد ، هذا الفرع ، على أنه فلسفة أو نظرية التذوق أو إدراك الجميل في الطبيعة و الفن".(11)

و يتفق الباحثون بشكل عام ، على أن علم الجمال ، نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة ، و يتعلق بدراسة الإدراك للجمال و القبح , و يهتم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية ، موجودة موضوعياً في الأشياء التي ندركها أم هي موجودة ذاتياً ، في عقل الشخص القائم بالإدراك .

—

10 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : مرجع سابق ، 18 .

11 . د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه ، ص : 18 .

و قد يعرف علم الجمال ، على أنه فرع من الفلسفة ، يتعامل مع طبيعة الجمال و مع الحكم المتعلق بالجمال أيضًا , أو على أنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية ، و الخبرة الجمالية و تفسيرها. من هنا نستنتج ؛ إن الجمال في القديم كانُ يعنى بالأشياء الحسية ، أو المظاهر الخارجية . و بعبارة أخرى كان يهتم بالشكل و قلما يلتفت إلى الكنه أو المضمون . (12)

و تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على الشكل في الفن ، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع.(13) وهذا ما عبر عنه (أفلاطون) سابقاً عند تفضيله للشكل على المضمون في العمل الفني , و أبرز الفلاسفة القدامى ،كانوا يميلون كما رأينا إلى هذا الاتجاه .

إن الإحساس بالجمال يكون في البدء حسياً ؛ فالمرأة كانت تعشق لجمال جسدها و يبدأ هذا الجمال ، من جمال عيونها، أو جمال وجهها أي تناسقه ، ثم سائر الجسد و الدليل على ذلك ، تغني الشعراء بمفاتن المرأة الخارجية ، و هذا ليس موجوداً عند اليونان فقط ، و إنما عند كل الأمم القديمة ، و من بينها العرب في شعرهم الجاهلي. وقلما كان يُلتفت إلى الجوهر أو النفس و دخائلها . فإذا أجري استفتاء على جمال شيء مادي ، و سئل أحدهم ، هل إن هذا الشيء جميل ؟ فإن معظم الآراء تتفق على الجسم البشري , و جسد المرأة بصورة خاصة ، و من ثم إلى حليها و جواهرها و ثيابها ثم للمنازل و المدن (14).

—

12 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 18 .

13 . ينظر : جونسون : الجمالية , موسوعة المصطلح النقدي , ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، ص : 287 .

14 . ينظر : إيليا حاوي : في النقد و الأدب , دار الكتاب اللبناني . بيروت 1986 , ط : 2 , ج : 2 , ص : 14.

و يعتبر علم الجمال ، من أقدم العلوم التي طرقها الفلاسفة ؛ و نجد في الفلسفتين الصينية و الهندية تأملات جمالية ، و كان فلاسفة الإغريق يعتبرون الجمال مادة الفن و أن القبح لا يصلح له ، و لهذا غلب الجمال على فنون الإغريق . و قام هؤلاء الفلاسفة أمثال (هرقليط) و (ديمقريط) و كذلك (أفلاطون) بتطوير الرؤية الجمالية ، فمثلا كان (أفلاطون) يعتبر الفن محاكاة للجمال ، أما المتعة الجمالية فإنها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني و جمال الفكرة ، كما أن الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة ، و كان (أرسطو) من مؤيدي نظرية الفن التي تعتمد على المحاكاة ، إلا أنه طورها بخلاف (أفلاطون) حيث اعتمد (أرسطو) على مبدأ التحليل المادي ، أي إن الفن ليس مجرد عملية استنساخ ، بل عملية التصوير الفني للنموذجي و المثالي و خلق مثالي فيما بعد (15).

والجمال " هو صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزي , أو التآلف بين الفكرة و الصورة ، أو الحقيقة المجردة من الذاتي و الفردي ، أو التآلف بين المنظور و غير المنظور أو أنه التقليد و المحاكاة للطبيعة , المحاكاة بالارتقاء و الانتخاب ، أو أنه خلق على خلق أو إعادة بناء العالم عبر الإنسان , أو إحلال القدرة الإنسانية ، محل ما هو من القدرة الإلهية , أو أنه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة. "(16)

---

15 . ينظر : الدكتور عدنان رشيد : دراسات في علم الجمال , دار النهضة العربية . بيروت , 1985 ص : 9 . 10 .

16 . شارل لالو : مدخل إلى علم الجمالية , منشورات كولان . باريس 1952 , ص : 38 , ترجمه بتصرف : إيليا الحاوي . العنوان الأصلي للكتاب هو : Charles Lalo , Introduction a l.esthetique , A . Colin , Paris , 1952

و قد حدد (أرسطو) للفن ، وظيفة اجتماعية هامة ، فهو في رأيه يخدم في النهاية الراحة و التسلية ، و يطهر انفعالات معينة و يقدم التعاليم الأخلاقية. و هذا يدل على أن الفلاسفة الإغريق ،لم يكونوا ينظرون إلى الجمال ، على أنه قيمة خالصة ؛ بل كانوا يربطونه دائماً بالقيم الأخرى ،كالأخلاق و الحق و غيرها ، و هذا الأمر يدل دلالة واضحة على أن نظام القيم عندهم ، كان كلاً لا يتجزأ .(17)

1. 2 . 1 : علم الجمال في القرون الوسطى :

في القرون الوسطى ،لم تصدر أية دراسات عن علم الجمال، و يشكل (توماس الأكويني) ظاهرة استثنائية ، حيث أخضع هذا العلم لوجهة النظر الدينية ؛ فهو يقول إن أعلى درجات الجمال ، موجود في الإله ؛ الذي يعبر عن أصل الجمال في الفن و الطبيعة. و في رأيه يجب أن تتوفر ثلاثة شروط ، من أجل تمييز الجميل ، و هي الكمال و التناسب الصحيح ثم الوضوح.(18) والكمال هو أعلى درجات الجمال ، الذي يوجد في

الإله الخالق ، و هو الذي يضفي منه على الطبيعة ، و على سائر المخلوقات . و هذا السر لا يدركه إلا العارفون بالخالق , المتصلون به . أما التناسب الصحيح ففي الأحجام و الأجرام , و يخضع لمنطق القياس , لأن الشكل الخارجي للشيء الجميل يكون متوافقاً و أجزاؤه متناسبة طولا و عرضا و حجما ...(19)

---

17 . ينظر : شارل لالو : مدخل إلى علم الجمال ، ص : 9 .

18 . ينظر : شارل لالو : المرجع نفسه , ص : 10 .

19 . ينظر : شارل لالو : المرجع نفسه , ص : 10

2.1 .2: علم الجمال في عصر التنوير :

إن علم الجمال لعصري التنوير الفرنسي و الإنجليزي ، قد أحدث أثرا عميقا في تطور الرؤية الجمالية ، خلال عصر التنوير في ألمانيا ، و كذلك على الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، و على الأدب الألماني أيضا ؛ لاسيما على أدب (لسنك) و (هردر) و الشاعر (كوته) و الفيلسوف (كانط) و الفيلسوف (هيجل) .(20)

ولقد كان (فولتير) و (مونتسكيو) و (ديدرو) , هم الناطقين الشرعيين لعلم الجمال في فرنسا . فقد أعطى (ديدرو) مثلا الفن أهمية كبيرة ، و طالب بأن يكون الفن متميزاً بالمضمون الفكري و الاجتماعي , و يعتبر (ديدرو) أحد أبرز منظري علم الجمال المادي في القرن الثامن عشر .(21)

أما علم الجمال لعصر التنوير الإنجليزي ، فإن ميزته هي الدراسات التي قدمها عن طبيعة الأحاسيس الجمالية ، ووضعها تحت مجهر التحليل الفني , إلا أن عصر التنوير الإنجليزي ؛لم يطرح السؤال القائل : ما هو الجميل ؟ و كيف يتولد الشعور بالجمال ؟ (22) وكان مصطلح الجماليات أو علم الجمال ، يشير في معناه التقليدي إلى

دراسة الحمال في الفن و الطبيعة , أما الاستعمال الحديث ، فينطوي على أكثر من ذلك بكثير : كطبيعة التجربة الجمالية ، و أنماط التعبير الفني ، و سيكولوجية الفن . (23)

—

20 . ينظر : شارل لالو : مدخل إلى علم الجمال , ص : 11 .

21 . ينظر : شارل لالو : المرجع نفسه ، ص : 10 . 11 .

22 . ينظر : شارل لالو : المرجع نفسه , ص : 11 .

23 . ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 19 .

1 . 2 . 3 : علم الجمال في العصر الحديث

إن الجمالي في القرن التاسع عشر ، نبذ التعليم كتسويغ للفن ، و استقر على الإمتاع وحده ، فكان يقال إن في التمتع بعمل فني ، نحن ندخل عالما لا يختلف عن مألوف الواقع فحسب ، كما يقول النقاد من (أرسطو) فصاعداً ، بل إنه لا يتصل به بشكل ذي مغزى عملي . و العمل الفني الأصيل قد ينطوي على تعليم ؛ فمن الصعب ، مثلا ، أن نتصور عملا أدبيا لا نفيد منه شيئاً بالمرة ، و لكن التعليم عرضي فحسب ، و لا يتصل قط بقيمته المميزة كفن ، لذلك غدا من ناحية عملية ، من غير المشروع مطالبة العمل الفني ، بنقل التعليم الأخلاقي أو الإيحاء به ، سواء بالوصية أم بالمثال . فالعمل الفني يجب ألا يثمن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا أو حتى موقفنا العام من الحياة ، بل يجب أن يثمن لما يقدمه من متعة جمالية مباشرة فحسب ،(24)باعتبار أن الجمالية هي العلم الذي يبحث في الجمال بعامة ، و في الإحساس الذي يتولد في نفوسنا من جرائه بخاصة.

و يقول (هيغل) عن الجمالية " غرض الجمالية و موضوعها مماحكة الجمال الشاسعة... و لعل الوصف الأكثر ملاءمة لهذا العلم ؛ القول بأنه فلسفة الفن ، أو على وجه أدق فلسفة الفنون الجميلة."(25)

و في معجم لالاند :" الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية ، من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال و القبح."(26)

---

24 . ينظر : جونسون : الجمالية ، ص : 286 . 287 .

25 . ميشال عاصي : مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ , مؤسسة نوفل . بيروت 1981 , الطبعة الثانية , ص : 19

26 . ينظر : ميشال عاصي : المرجع نفسه , ص : 19 .

و يقول (ميشال عاصي): "إن الجمالية هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها ، من حيث إن الفن ، صنـاعة خلق جمالي." (27)

و يحدد الباحث نفسه للجمالية ثلاثة مستويات:

فهي في المستوى الطبيعي الأول ؛ إحساس بالجمال ، و استشعار حدسي لبهائه , و تذوق انفعالي لما يجسده الفن من روعة و إبداع . و هي في مستوى أرقى ؛ تفكير في ظاهرات الفن .. يحاول تعمقها ، و تقصيها في ذاتها ، منعزلة عن غيرها من ظاهرات الوجود . و هي في المستوى الفكري الأرقى ؛ بحث فلسفي في الفن ، أو فلسفة الفنون الجميلة . (28)

---

27 . ميشال عاصي : المرجع السابق : ص : 20 .

28 . ينظر : ميشال عاصي : المرجع نفسه : ص: 21 .

و كان الفيلسوف الألماني (كانط) يقول : "إن الجمال هو ذلك الذي ، يكون ممتعاً بالضرورة ، و هذه المتعة تتبعث من نفوسنا ،و نحن ندرك هذا الجمال ..." (29)
و يكون الجمال حراً ، إذا كان منعدم الغرض ، و يكون تابعاً ، إذا كان الجميل يشير إلى غرض خاص. إن علم الجمال هو ذلك العلم الذي يدرس الشكل الجمالي للاستيعاب الفكري عن الواقع ، الذي يطفو على سطح الحياة اليومية ، و في الفن أيضا. كما إن علم الجمال بمعناه الدقيق ؛ هو علم قوانين التطور العامة للفن. (30)
إنه من المستقطب للنظر ، أن أي حديث عن الفن ، لابد أن يسبقه ، حديث مطول عن علم الجمال ؛ ذلك أن التلازم بينهما مفروغ منه , فلا يمكن ذكر هذا من غير ذاك ، أو ذاك من غير هذا , و المعضلة التي تصادف الباحث في علم الجمال ، كما هو حالنا ، أو حتى في الفن ، من الناحية النظرية على الأقل ، تكمن (حسب تصورنا) في تحديد أنماط العلاقة بينهما . فعلاقة علم الجمال بالفن ، استدرجت الكثير ، و لم يصل أي واحد منهم إلى القول الفصل فيها .

—

29 . ينظر : الدكتور عدنان رشيد : دراسات في علم الجمال , ص : 11 .
30 . ينظر : الدكتور عدنان رشيد : المرجع نفسه , ص : 13 .

فالعلاقة بيننا و بين الأعمال الفنية ، إذن ، ليست علاقة واحدة فقط , هي العلاقة الجمالية , أو علاقة الاستمتاع و التأمل على مسافة معينة فقط , بل هي في جوهرها , علاقة موقفية ، تعتمد على "طبيعة التفاعل" بيننا و بين العمل الفني ، في "موقف معين" و هذه خاصية لا تعمل ضد الفن ، بل تعمل معه , و كلما كان العمل الفني قادراً على النشاط و التأثير في مواقف متعددة ؛ تعددت تفسيراته و تأويلاته و مستوياته , و كان هذا العمل أكثر خصوبة و ثراء .(31)

و لقد كان الفيلسوف المسيحي (توماس اكواينس) قد عرّف الجمال . كما لاحظنا ذلك سابقاً . بأسلوب مقبول ، على أنه ذلك الذي لدى الرؤية يسر . أي إنه يسر ، لمحض كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس ، أو في داخل الذهن ذاته .(32)

و من ثَم وجدنا عالم الجمال الإنجليزي:(والتر بيتر) يكاد يرفض ، أن يعرف الجمال : الجمال شأن جميع الخصال الأخرى ، التي تمثل أمام الخبرة البشرية ، مسألة نسبية ؛ و يصبح تعريفها دون معنى أو فائدة ، بالقياس إلى صفتها التجريدية . فتعريف الجمال ، ليس بأكثر العبارات تجريداً ، بل بعبارات ملموسة جهد الإمكان ، و إيجاد صيغته ، لا العالمية ، بل الصيغة التي تعبر بشكل أكثر كفاءة ، عن هذا التصوير أو ذاك ، هو هدف من يسعى بحق لدراسة الجماليات .(33)

31 . ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 25 .
32 . ينظر : جونسون : الجمالية ، ص : 272 .
و كذلك ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : المرجع السابق , ص : 15 .
33 . جونسون : المرجع السابق , ص : 272 و 273 .

من هنا نستنتج بأن الإحساس الجمالي ، كما يستشعره المشاهدون ، هو إحساس سار, أو ممتع ، و قد يكون بصرياً في الأساس أو سمعياً , ثم يمتد ليشمل جسد الفرد كله.

و الجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه , لكنه يتعلق بالتركيب الخاص ، للمستويات المتنوعة من المعنى و التأثير الشامل , و الإحساس الشامل بالحياة في تألقها و تدفقها الدائمين. (34)

وأما قولنا إحساس سار ؛ فهو ما يثير في أنفسنا الغبطة ، و السرور و الفرح ,

فنحن ندرك الجمال بطريق هذه الانفعالات , فكل ما يحرك فينا هذه المعاني ، فهو جميل بالتأكيد . و لأن هذا الإدراك ، يكون في البدء بصرياً أو سمعياً , فإن هذه الانفعالات تبدأ حسية , ثم ما تلبث أن تتحول إلى مشاعر و عواطف , ثم ردود أفعال عقلية أي استجابة عقلية ، يتجلى فيها الحكم الجمالي ؛ و من ثَم الحكم النقدي.(35)

34 . ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 17 .

35 . ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه , ص : 17 .

1. 3 : نظريات الفن و الجمال

إذا نظرنا إلى تاريخ الفن ، فإننا نجده يبدأ دائما ، بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة ، بما فيها المجتمع اليوناني. فقد حدد مؤرخو الفن ، أقدم أنواع) و الذي ارتبط بالعصر الحجري القديم ، archaicالفن عند الإنسان ؛ بأنه النمط العتيق (الذي عاش فيه الإنسان متنقلا وراء الرزق ، و اعتمد فيه على الصيد. و قد تميز الفن في هذه المرحلة ؛ بأنه كان فنا واقعيا ، إذ كان الإنسان ملاحظا دقيقا للطبيعة و ناقلا دقيقا لها. و لم يعرف الإنسان في هذه الفترة الاستقرار ، و لا الزراعة و لا الدين و إنما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي ، في جميع مظاهر حياته.(36) أما النمط الثاني ؛ فهو eolithic artنمط فن العصر الحجري الحديث

و فيه عرف الإنسان الاستقرار ، و استكشف الزراعة و تربية الحيوان. و قد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة ، والتي قامت على ضفاف الأنهار ؛ في مصر و بلاد ما بين النهرين ، و كانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث ؛ ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة ، و الاعتقاد في وجود النفوس و الآلهة ، وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها ، و قد ترتب على هذا ، الاعتقاد في وجود عالم إلهي مقدس.(37)

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد ، و على استعمال الرموز ، و التقيد بالأسلوب الهندسي ، و بالقواعد الثابتة ، التي لا يسمح معها للفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها. كما يشاهد بوضوح في الفن المصري القديم ، و هو الفن الذي سيطرت

عليه تعاليم الكهنة ، و لقد أعجب (أفلاطون) بهذا الفن أشد الإعجاب ، و أشاد به في محاورة القوانين.(38)

—

36 . ينظر: الدكتورة أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر و التوزيع . القاهرة 1984 ,
ط . 2 ، ص : 11 و 12.

37 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه ، ص : 12 .

38 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

غير أن أهم ما يميز هذا الفن ، في العصر القديم ، أنه لم يكن يُعرف ، عند أهله على أنه نشاط ، يمارس كغاية في ذاته ؛ و من أجل الإحساس بالجمال أو باللذة و كان أيضا يختلط بالسحر ... يختلط بالطقوس التي تقيمها القبيلة ...الجمالية، بل كان ،الذي اتخذه الإنسان سبيلا للتأثير على الواقع ، و كان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة...(39)

و قد فهم (أفلاطون) الفن على أنه هبة مقدسة ، جاءت الإنسان من العالم الإلهي، و فهم مهمة الفنان على أنها أخطر و أعظم ، من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا مطلع على الحقيقة القصوى .. و هكذا صورت الأساطير القديمة (أورفيوس) ينطق بالشعر ،كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة .
فلكل الشعراء معرفة أشبه بالسحر ،و علم لا يحظى به إلا المختارون من البشر ، فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق و أرشد إلى الخير. و لم يكن (أفلاطون) هو أول من عبر بفلسفته ، عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن ، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه ، من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه ، ففي الفلسفة السابقة على (سقراط) نجد (للفيثاغورثيين) نظرية في الجمال ، تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية و العقيدة الدينية . (40)

و من هذا المنظور، نجد (سقراط) هو نفسه ، يضع الخطوط الأولى ، لنظرية تخضع الجمال للخير و تجنده ، لخدمة السلوك الأخلاقي ، و الأهداف الدينية.(41)

---

39 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال ، ص : 11 و 12.

40 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , ص : 13 .

41 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

و من الفلاسفة الذين ، أثروا هذا الجانب ، في نظرية الجمال ؛ نجد الفيلسوف (جورجياس) و الذي يفضل تسميتها ؛ بنظرية الوهم في الفن . فقد أخذ (جورجياس) يفلسف النظرية الشائعة عند اليونان عن الجمال , و يخرج بها عن الإطار العقلي ، الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ، و من أجل ذلك ، اهتم بتأكيد الدور الذي يؤديه الجمال الفني ، في التأثير على إحساس الإنسان , و جعل لفن الخطابة في القرن الخامس قبل الميلاد , ما كان لفن الشعر قبل ذلك ، من مكانة في التأثير على الجماهير , و لعل في أسطورة (بجماليون) المثّال الذي وقع ، في حب تمثاله ، الذي صنعه بيديه لأفروديت , خير مثال لهذا التأثر ، عند رؤية الجمال ، الذي يتحدث عنه (جورجياس) . و انتهت نظرية الوهم عنده ، إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة ، و اللذة الحسية .(42)

وأما النظرية الفيثاغورثية في الجمال ؛ فهي تعبر عن نظرة (الفيثاغورثيين) إلى الجمال ، باعتباره ، كل ما يقوم على أساس النظام والتماثل و الانسجام. كما أخضع (ديموقريطس) الجمال للأخلاق ، و ربطه بالاعتدال ، حيث لا إفراط و لا تفريط .(43) و من الواضح أن هذا الفيلسوف ،لم يكن ينظر إلى الجمال على أنه شيء مستقل بذاته ، و إلا كيف نفسر ربطه بالأخلاق , و الأخلاق قيم اجتماعية مثلها مثل الجمال . ومن ثَم كان (سقراط) ، كما رأينا من قبل ، قد ربط الجمال بالخير و اعتبر الصلة بينهما وثيقة

جداً ؛ " أما الجمال ، فهو جمال هادف , إذ إن الجميل ، هو ما يحقق النفع ، أو الفائدة ، أو الغاية الأخلاقية ". (44)

---

42 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع السابق , ص : 16 . 17 .

43 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , ص : 22 .

44 . الدكتورة أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , ص : 25 .

وأما ما يتعلق بمعايير اللذة الجمالية ، و التي فصلت بين الجمال ، و قيم الحق و الخير ، فلم تكن في رأي (سقراط) ، سوى نوعاً من أنواع التهور الفني و الانحلال الخلقي , فالمعيار الحسي ، المرتبط بنظرية اللذة الجمالية ، عند (جورجياس) و غيره من الفنانين و الخطباء , و القواعد المدروسة ، التي كانوا يحفظونها ، عن ظهر قلب ، و يعلمونها للناس ؛ كانت كلها في رأي (سقراط)، لا تكفي لخلق الفن الأصيل , و تفتقد العنصر الجمالي ، الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان . (45)

أما نظرية الفلسفة و الفن عند (أفلاطون) ؛ فقد تحدثنا سابقاً ، عن رؤية (أفلاطون) للجمال كجزء لا يتجزأ من فلسفته العامة. حيث تناول موضوع الجمال في ثلاث محاورات على نحو خاص ، هي (هبياس الأكبر) و (فايدروس) و (المأدبة) . و اعتبر الجميل مستقلا ، عن مبدأ الشيء الذي يظهر ، أو يبدو على أنه جميل . فالجميل صورة عقلية ، مثل صورة الحق أو الخير . و إن حارب (أفلاطون) خداع الحواس في فن النحت و التصوير , و طالب بفن آخر ، غايته المحافظة على النسب الصحيحة ،

و المقاييس الهندسية المثالية , و حارب تمويه الخطابة ، و إثارة الشعر ، باسم التعبير الصادق عن الحقيقة , و طالب الفنان بمعرفة واعية للحق ، و توجيهه إلى الخير , فقد آمن من جهة أخرى ، بأفضلية الإلهام و الهوس و الحب ، على كل معرفة تعقلية , ذلك لأنه رأى ، في هذه القوى اللاعقلية ، وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي ، الذي

توجد به الحقيقة . و قد كانت هذه النزعة اللاعقلية ، وراء نظريته في المعرفة و في الفن على حد سواء ؛ ذلك لأنه يطالب الفنان و الفيلسوف ، بشرط أساسي و هو ؛ معاينة الجمال. (46)

---

45 . ينظر : الدكتور شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 8 .

46 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 28 . 29 .

1 . 4 : مراحل علم الجمال

ونستطيع على العموم ، تمييز حالات ثلاث في تاريخ علم الجمال: العصر الاعتقادي ، و هو مرحلة الغماغم الأولى ، وقد امتد هذا العصر الطفولي ، من (سقراط) حتى (بومغارتن baumgarten) أو على كل ، حتى (مونتاني Montaigne). لأن علم الجمال ، بعد أن عمّدَه إشبينه ،وفقاً للأصول ، اجتاز ، عصراً انتقادياً ، قاده من (كانط) إلى خَلَفِه.(47)

إنه لينضج سريعاً ، بفضل ما يناهز نصف دزينة من المذاهب ، وهاهو بما دون المائة عام (1750 . 1850) يبلغ سن الرشد و الرصانة و التركز . هذا هو العصر الوضعي ، الذي صادف علم الجمال خلاله ، أزمة نمو مذهلة ، لدى شيخ مثله ... و إذا تجاوزنا ، عودة السن هذه ، فإن العصر الراهن ، يعتبر امتداداً للعهد الإيجابي ؛ و علم الجمال المعاصر ، بعيداً عن أن يكون في حالة انحطاط ، هو في حالة تفتح كامل .(48) كان (بول فاليري) يقول : "ولد علم الجمال ذات يوم ، من ملاحظة و شهية فيلسوف. إنه يشكل ، مع علمي الأخلاق و المنطق ؛ ثلاثية العلوم الناموسية ، التي كان يتكلم عنها (وندت) , إحدى مجموعات القواعد ، التي تفرض نفسها على حياة الفكر."(49) و قد نستطيع القول ، بأن مقابل قواعد الفعل و العلم و قوانين الخير و الحق , و شرائع السلوك و التفكير ، تتبدى واحدة لواحدة , هذه الاتجاهات الثلاثة لعلم الجمال : قواعد الفن و قوانين الجمال , و شرعة الذوق.

47 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر، الطبعة : 2 . 1975 ، ص : 15 .

48 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه ، ص : 15 .

49 . دني هويسمان : المرجع نفسه ، ص : 16 .

و قد نكون في الواقع أكثر صواباً لو رددنا مع (هيجل) : " إن فلسفة الفن تشكل حلقة ضرورية ، من مجموع حلقات الفلسفة ."(50) و لكن ما هو , تحديداً , علم الجمال ؟ أصلاً فلسفة الفن تعني " الحساسية " بمدلوليها : المعرفة الحسية (الإدراك) و الوجه الحسي لتأثريتنا. ففي هذا المعنى كان (بول فاليري) يقول :" علم الجمال هو علم الحساسية . و هي بمعناها الراهن ، تطلق على كل تفكير فلسفي في الفن , أي أن موضوع علم الجمال و منهجه ، منوطان بالطريقة التي يحدد بها الفن."(51)

1 . 4 .1: الأفلاطونية أو العصر الاعتقادي

لو اضطررنا إلى ، تخطيط شجرة لفلسفة الفن.. لوجدنا أن الأفلاطونية ، تشكل الجذور الأصيلة لعلم الجمال . و الواقع أن الفلاسفة الثلاثة الأعظم شأناً ، الذين يشكلون الركيزة الأولى لعلم الجمال هم : (سقراط) و (أفلاطون) و (أر سطو).(52)

(أ) (سقراط) : يحدثنا (كزانوفون) في "الطيبو الذكر" ، و في " المأدبة " كيف كان (سقراط) يعلم (براسيوس) الرسام ، و (كليتون) النحات تمثيل أحب ما في النموذج من الأشياء ، بأن ينقل جمال النفس الحقيقي بالإشارات. فالمقصود بلوغ جمال الروح الجوهري ، وراء أغشية الجسد ؛ و على هذا المنوال يقول (أفلاطون) في " فيدون" : " الجسد مقبرة ". إن مبدأ روح مشعة ، متلألئة بالجمال الخارق ، يعتبر مصدر المذهب الأفلاطوني . يقول (أفلاطون) :" لابد في بدء كل جمال ،من جمال أول يجعل

الأشياء التي نسميها جميلة ،جميلة بمجرد حضوره ، أيٍ كانت الطريقة التي بها تتم هذه المشاركة. لقد ذهب إلى القول ؛ بأن علم الجمال ، ولد، يوم اهتدى (سقراط)

---

50 . دني هويسمان : علم الجمال ، ص : 16 .

51 . دني هويسان : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

52 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 19 .

إلى إجابة (هبياس) بأن الجمال ، ليس صفة ملازمة لألف شيء و شيء . فالناس والخيول و الألبسة و العذراء و المزهر ، أشياء جميلة بلا ريب ؛ ولكن ما فوق كل ذلك يكمن الجمال ذاته. كذلك الجمال فهو غير مقتصر على شيء بسيط. "(53)

(ب) الأفلاطونية :

المأدبة وحدها ، تتضمن نوعاً من التعريف بالجمال ، عن طريق الحب . و إننا نساق إلى هذا الحب الأفلاطوني , الضمين الوحيد للجمال الأمثل , بالتنسك المنطقي طلباً لفكرة الجمال , و بنعمة حكاية المرأة الطيبة , هذه كما كان (آلان) و في (فيدر) و (فيدون) ما يؤيد هذه التجربة ، والتي تطالعنا بها المأدبة . فالوصفة إذن هي هذه : لمعرفة ما هو جميل , حقيقة على هذه الأرض , ينبغي أن نشرع بإحداث فراغ ذهني , بتنظيف الفكر من كل ما هو ناقص , أو غير صحيح فيه , ينبغي ، إذن ، صرف النظر، عن جميع الأخطاء السابقة , و محاولة استرجاع سذاجتنا الأصلية .(54) و من ثَم تكون ، حسب هذه الفلسفة ، وجوه الجمال أربعة هي: الجسدي، الأخلاقي، الذهني، المطلق. و لكن لا شيء يساعدنا ، على تفهم هذا التدرج الرمزي كأسطورة (فيدر) الرائعة ، حيث نرى النفوس ، تحاول أن تصعد إلى أعلى مستوى ممكن , في مشاركتها للجمال المطلق . (55)

---

53 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ترجمة : ظافر الحسن , ص : 21 .

54 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه ، ص : 23 .
55 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 27 .

و يبدو أن الشعر ، يحتل مرتبة الشرف ، في التفكير الأفلاطوني ، شرط أن تتحد فيه الفنية ، إلى نوع من الإلهام السامي . و لكن الفلسفة ، تشكل على هذا الصعيد ،النبع الأعلى الأشد خصباً و إغناءً للشعر. أما المسرح و النحت و الهندسة ، فهي على العكس من ذلك ، فنون تمت بطبيعتها ، إلى المبدأ الأسمى ؛ فالجمال يحدد أينما كان ، بالقياس و الانسجام ، أي بحبور ، لا يتيسر لنا أن نصفه إلا بالجمالي. و هذا الضرب من اللذة الخالصة ، مرده إلى قياس يعتمد الحذاقة لا الرياضيات ، إلى تأثر داخلي مرتبط بالبحث العقلي الخالي من الغرض .(56)

يلاحظ أن الأفلاطونية ، من أي جهة أخذت ، تؤول إلى نماذج المثل الأصلية ، إن الفن لدى أفلاطون، يكمن في بحث عفوي ، طبيعي ، سليم و مخلص ؛ الفن استكشاف. و قصدنا أن نجد الانسجام ، أن نعثر من جديد ، على الروعة التي نملكها جميعاً، مدفونة في أعماق وجودنا السابق .إن فلسفة الفن هي عند (أفلاطون) فكرة التسامي ذاتها، إذ لا يعطي الجمال مطلقاً على مستوى الحياة ، فهو معدوم على هذه الأرض ، و موجود فوق العالم أو ما و راءه , وينبغي أن نجهد ، لنبدأ أكثر ما يمكن , من الجواهر و الأفكار, و أن نشارك ، في نماذج الأشياء لنتمكن من تحسس جمالها العميق . و لن نكون قادرين على تفهم جمال الأشياء ، مالم نعتمد هذا البحث المنطقي ، عن الجمال المطلق , و التمرس بالنماذج الأبدية ، التي تفرض نفسها على رؤيتنا المزدوجة ، خلال حياتنا الأولى .

و جوهر الفن يكمن في هذه الصيغة , في هذا النموذج من الجمال الخالد ، الذي يضيء عالم الجمال ،كما تضيء الشمس عالم الأرض .. فالجمال في ذاته لا يُمس , غير أنه ينبغي ، أن نحاول التقرب منه ، غاية المحاولة . (57)

---

56 . ينظر دني هويسمان ، علم الجمال ، ص : 37 .

57 . ينظر دني هويسمان ، المرجع نفسه ، ص : 38 . 39 .

و رؤية الجمال ، التي هي، غاية الحب الأفلاطوني ، لا تتم باستبدال عقلي , لأن الجمال ، يلتقط دفعة واحدة ، ما دام حاضراً في كل الموضوعات ، التي تشارك فيه , و مثال الجمال ، قد تميز عن باقي المثل ، بقابليته للرؤية ووضوحه بالبصر . فبمجرد أن يلمح الجمال ، تتضح رؤية للنفس ، و يتم التذكر ، في لحظة سريعة ، تنبت في أثرها المعرفة ، كما ينبثق النور دفعة واحدة .(58)

(ج) الأرسطوطاليسية :

لا يمكن لكائن ، أو شيء مؤلف من أجزاء عدة ، أن يكون جميلاً ، إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة ،وفقاً لنظام ما ، و متمتعة بحجم لا اعتباطي ، لأن الجمال لا

يستقيم ، إلا بالنسق و المقدار .(فأرسطو) لا يتردد في تعريف الجمال , بينما لم يحدد (أفلاطون) مطلقاً ما كان يفهمه به , و لكن بين المقياس الأفلاطوني (الانسجام و القياس) ، و التحديد الأرسطوطاليسي (النسق و المقدار) ، لا يوجد في الواقع من فرق ، إلا بين الضمني و الصريح , اللانهائي و المحدد . و (أرسطو) يكمل تحديده بالاستناد ، إلى التخصيص و التناسب و العدد . فالجمال في رأيه يكمن ، في التنسيق البنائي ، لعالم مواجه في مظهره الأكمل . (59)

و في حين إشترط (أفلاطون) ؛ أن يكون الفن الجيد ، محاكاة للجمال المثالي , رأى (أرسطو) ؛ أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال ، بقدر ما يكون ، محاكاة جميلة لأي موضوع ، حتى لو كان مؤلماً و رديئاً . و لم يختلف (أرسطو) عن (أفلاطون) في تأكيده أهمية الفنون الجميلة ، في التربية و الإرشاد إلى الخير ، و الفضيلة الإنسانية , إلا أنه اختلف ، عن (أفلاطون) في تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية , إذ رأى (أرسطو) في هذه اللذة، تصفية للانفعالات الضارة بالنفس ، و تنظيماً للمشاعر المضطربة ، التي خلط

58 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 34 .

59 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ترجمة ظافر الحسن , ص : 41 .

(أفلاطون) بينها و بين الوجدان الصوفي أو اللذة الحسية.(60) و من ثَم كان يعتبر الجمال ، أسمى من الحقيقة الواقعية ، و كذلك الشعر ، إنه ألصق بالحقيقة من التاريخ .و بالتالي ، فإن جمال البث الشعري ، العامر ، المنتظم ، المنسق ، و استيعاب الشاعر العميق المباشر ، الحدسي ، يجعلان من الشعر أولى المعارف.(61)

(د) الأفلاطونية الجديدة

إن الفلاسفة الذين ينتمون إلى هذه المدرسة ، و التي يطلقون عليها ، الأفلاطونية الجديدة تنظر إلى الجمال باعتباره ، بهاء الحق و الخير. و من ثَم كان ، جميع الكلاسيكيين الكبار أفلاطونيين جدداً ، بخضوعهم للشروط الفنية و الجمالية التالية :

. امتثالهم إلى ملزمات القديم المطلقة .
. انتصار الحقيقة و الخلقية .
. مراعاة الصيغة و النموذج .
كما يمكن اعتبار (الرواقيين) جميعاً ، أتباعاً (لأفلاطون) , لقد كانوا يحاولون نحت تمثالهم الخاص ، من خلال أخلاقية جمالية . فـ(أفلوطين) يحدد الجمال ، بالعدد و الصور و النظام . فجمال الكائنات ، في تناسبها و قياسها ؛ لأن الحياة صورة ، و الصورة جمال .(62)

---

60 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 58 .
61 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 44 .
62 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 45 . 46 .

1 .4 .2: ا لكانطية أو العصر الانتقادي

من الاعتقادية إلى الانتقادية ، من مفهوم موضوعي ، إلى موقف نسبي ، و حتى ذاتي ، كان لابد لعلم الجمال ، أن يتطور ، باتجاه التخلي عن علم المجردات ، و الانصباب على علم النفس.(63)
وترجع أهمية (كانط) ، مؤسس الانتقادية ، في علم الجمال ، إلى أنه من أعظم الفلاسفة ، الذين استوعبوا تراث أسلافهم ، ثم حددوا بداية عصر جديد ، في تاريخ هذا العلم . هو العصر الذي يطلقون عليه اسم ؛ العصر النقدي ، نسبة إلى فلسفته التي سماها ، الفلسفة النقدية ، لعنايتها بنقد المعرفة ، و بالبحث في شروطها الأولية السابقة على التجربة .(64)

و قد ألف (كانط) كتاباً في هذا الصدد ، سماه : " نقد الحكم ". يهمنا منه القسم الأول ، و عنوانه " نقد الحكم الجمالي " و هو ينقسم بدوره إلى قسمين : تحليل النقد الجمالي . منطق الحكم الجمالي. و تحليل النقد الجمالي ، ينشطر بدوره إلى شطرين : تحليل الجمال ، و تحليل الجلال , ثم يتجزأ تحليل الجمال نفسه ، إلى أربع بُرَه ، هي : (65)

---

63 . ينظر : دني هويسمان : المرجع السابق , ص : 47 .

64 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 95 .

65 . ينظر : دني هويسمان : مرجع سابق ، ص , 58 .

البرهة الأولى:

الحكم الذوقي من حيث النوعية ، و يندرج تحتها أشكال الغبطة ، التي هي ، غبطة الذوق الجمالية ، غبطة اللطف ، غبطة الخير ، ثم تحديد الجمال ، حيث يكون الذوق هو الملكة ، التي بها، نتخذ رأيا في شيء ، أو نمط تمثلي ، اعتماداً على الغبطة ، أو الكدر، و بطريقة خالية عن الغرض.و من ثَم يكون الجمال ، هو موضوع هذه الغبطة .

البرهة الثانية :

الحكم الذوقي من حيث الكمية ؛ حيث الجمال ، يُتمثل بدون توهم ،كموضوع غبطة واجبة الوجود ، وأن الذوق ، يملك إحساساً بالتنعم ، و حكماً. فالجميل ، إذن ، هو ما يسرنا ، بصورة شاملة ، و بدون توهم .

البرهة الثالثة :

الأحكام الذوقية من حيث الارتباط ؛ بحيث يستند الحكم الذوقي ، إلى مبادئ مسبقة ، و يحتفظ باستقلاليته إزاء الميل ، و الانفعال و الكمال. و بالتالي يمكننا القول ، إن مثال الجمال يكمن في اتفاق جميع الأزمنة ، و جميع الشعوب ، أكمل ما يمكن ، من الاتفاق حول منجزات نموذجية. فيكون ، إذن ، الجمال هو صورة لغائية الشيء ، مستبانة فيه دون تمثل لغايته.

البرهة الرابعة :

حكم الذوقية تبعاً لكيفية الغبطة ، التي يثيرها شيء ما ؛ و من أجل هذا فإن ضرورة الارتياح الشامل ، التي يحتملها حكم ذوقي ، هي ضرورة ذاتية ، تمثل كضرورة موضوعية ، بتأثير افتراض شعور عام. و من ثَم ، فالجمال هو ما اعتبر ، و بدون توهم ، موضوعاً لغبطة ضرورية .(66)

—

66 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 58 و 59 و 60 .

و قد انتهى (كانط) من تحديده ، للشروط الأولية لحكم الذوق ، و تعريف الجميل ، بناءً على هذه الشروط ، إلى التفرقة بين نوعين من الجمال ، هما : الجمال المقيد و الجمال الحر . فالجمال المقيد ، يفترض ما ينبغي أن يكون عليه ، و أن يتطابق معه . أما الجمال الحر ، فلا يفترض مسبقاً ، ما ينبغي أن يكون عليه الجميل . و من أمثلة الجمال الحر ؛ الزخارف الإغريقية ، أو تصميم ورق الحائط ، أو الموسيقى بلا موضوع ، أو غير المصحوبة بالكلام . أما أمثلة الجمال المقيد ؛ فمنه جمال الجسد الإنساني ، أو الحيواني ، أو جمال مبنى ؛ ففي هذه الأمثلة ، يمكن أن نرجع ، إلى تصور لما ينبغي ، أن يكون عليه الجميل ، فهو بالتالي جمال مقيد .(67)

أما في علم الجمال الكانطي , فيكمن أساس ذلك عنده ، في انسجام الفهم و المخيلة , بفضل حرية تحرك هذه الأخيرة .(68) ونظرية الانسجام الذاتي هذه ، تفسر ، جميع الخواطر الجمالية لدى (كانط).

أما ما بعد هذا الفيلسوف ؛ فقد كان هناك فلاسفة ، ساهموا في محاولة فهم ، علم الجمال منهم : (شيللر) الذي قال :" ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً ، أن يكون الشكل كل شيء ، و المضمون لا شيء ؛ إذ لا نؤثر في الإنسان ككل ، إلا بواسطة الشكل ، بينما لا نطال بواسطة المضمون ، إلا القوى المنفصلة عنه . و في هذا يكمن السر الحق عند الفنان الكبير ؛ فهو يمحو الطبيعة ، يوشيها بالصورة ." (69)

—

67 . ينظر : الدكتورة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 103 .

68 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ترجمة ظافر الحسن , ص : 61 .

69 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 66 .

والجمال في رأي (هيغل) هو بروز الفكرة المحسوس ؛ و الفكرة ، هي مضمون الفن . و التصوير المحسوس التخيلي شكله .(70) و يرى (هيجل) ، أن الجمال في الفن يرجع ، إلى اتحاد الفكرة ، بمظهرها الحسي ، و النظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق , و النظر إلى مظهرها الحسي ، يكون الجمال .(71)

و من خلال هذه الرؤية الجمالية ، يقسم (هيجل) بره الفن إلى ثلاثة :

البرهة الأولى ، و تتمثل في الفن الرمزي ؛ لكونه علاقة بين الفكرة ، و الشكل الحسي

أما البرهة الثانية ، فتتمثل في الفن الكلاسيكي ؛ و ذلك عندما يصبح الفن ، فعل المثال الأعلى بالذات . و أما البرهة الثالثة ، فتتجسد في الفن الرومانسي ؛ و ذلك عندما تبلغ العلاقة المنطقية ، بين هاتين البرهتين ، الحد الذي ، لا تتمكن عنده لانهائية الفكرة ، من

أن تتحضر إلا في لانهائية الحدس . و يقابل هذه البره الثلاث ، الفترات الثلاث في الفن الشرقي و الإغريقي و الحديث .(72)

و يرى (هيجل) أن فن العمارة ، يعبر عن المرحلة الرمزية ، أكثر من غيره من الفنون , بينما يعبر فن النحت ، عن المرحلة الكلاسيكية , أما المرحلة الرومانتيكية ، فقد عبرت عن نفسها ، في فنون التصوير و الموسيقى و الشعر , و قد وصف هذا الفيلسوف الموسيقى ، بأنها فن الشعور , و الحالة النفسية , اللذان يؤديان ، إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر , و الحالات النفسية . و كانت الموسيقى في نظره " الفن الثاني الذي يحقق النمط الرومانتيكي ، مع التصوير و في مقابله".(73)

—

70 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 70 .

71 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 106 ,

وينظر كذلك : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص : 115 .

72 . ينظر : دني هويسمان : المرجع السابق , ص : 72 .

73 . جوليوس بورتنوي : الفيلسوف و فن الموسيقى , ترجمة فؤاد زكريا , الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1974 , ص : 239 .

من هنا كان (هيجل) يعرف الجمال ؛ بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية . و موضوع الإستطيقا . إذن . لا يتناول الجمال الطبيعي , و إنما يتعلق بالجمال الفني , لأن الجمال في الفن ، أرفع مكانة من الجمال الطبيعي ، و لأنه من إبداع الروح ،

و خلق الوعي ، و نتاج الحرية , و ما هو من إنتاج الروح ؛ يحمل طابعها ، و يكون أسمى من الطبيعة.(74)

و أما الفيلسوف (شوبنهور) ، فكان يرى أن ، فوق جميع الصور الفنية ، التي تعبر عن مثل المادة و الحياة و الانسانية ، تكمن صورة الصور ، مثال المثل ، الفن الذي يمتزج بالكون نفسه ؛ الموسيقى ، فالعالم موسيقى مجسدة ، بقدر ما هو إرادة مجسدة .(75)

و بالتالي ، فإن نعتنا شيئاً ما ، بالجميل يعني لدى هذا الفيلسوف ، أن هذا الشيء

هو موضوع تأملنا الجمالي .(76) و إن جوهر العبقرية يكمن ، نتيجة لذلك ، في القدرة السامية على التأمل. و الفن هو أفضل نهج ، للمعرفة الفلسفية ، لأن الجمال إنما هو تمثل الإرادة الصحيح .(77)

وكان (شوبنهور) يرى كذلك ، أننا عندما ، نحكم على شيء ما بالجمال ، فإننا نقرر، أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالي و الفني , و رؤيتنا له ، تحولنا في نفس اللحظة ، من الذاتية إلى حال الموضوعية , فلا نكون على وعي بأنفسنا ،كأفراد بل ذوات عارفة . و لما كانت الإرادة ، جوهر الوجود ، تظهر في كل شيء ، بدرجة معينة

---

74 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 113 .

75 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 78 .

76 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 79 .

77 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

من الموضوعية و التحرر ، من كل العلاقات , فمن الممكن لأي شيء ، مهما كان ضئيلاً ، أن يتحول إلى شيء جميل , و يمكننا تفضيل شيء على آخر ، عندما يكون أطوع ، لتأملنا الاستطيقي الجمالي , و سبب ذلك هو ، أن هناك من المثل ، ما هو أدنى و ما هو أعلى . فالعمارة مثلاً ؛ تقدم أدنى مستويات المثل و التمثلات , في حين يقدم الأدب ، و على قمته فن التراجيديا ، أعلى مستويات المثل ؛ و في ضوء هذه النظرية يقدم (شوبنهور) تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة .(78)

1 . 4 . 3 :الوضعية أو العصر الحديث

يزعم (كروتشه) أن تاريخ علم الجمال ، قطع مراحل ثلاثاً: العهد السابق لـ(كانط) ، فالعهد الكانطي و اللاحق بـ(كانط) ، فالعهد الوضعي ؛ الذي يتميز " بحقد مقدس " على الميتافيزيقا ، و من بعد ، فترة علم الجمال الراهن .(79)

و من خلال هذه الرؤية ، فإن مصطلح " الجماليات " أو " علم الجمال " يشير في معناه التقليدي ، إلى دراسة " الجمال في الفن و الطبيعة " . أما الاستعمال الحديث فينطوي ، على أكثر من ذلك بكثير ؛ كطبيعة التجربة الجمالية ، و أنماط التعبير الفني و سيكولوجية الفن (و تعني عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معاً) ، و ما شابه ذلك من موضوعات .(80)

و نجد في المجال نفسه ، رؤية جديدة لعلم الجمال ، تختلف عما سبق الإشارة إليه و تتمثل في فلسفة (فخنر) ؛ ذلك الفيلسوف الجمالي الألماني ، الذي قسّم الجمال ، إلى ثلاثة أقسام هي : علم الجمال العلوي ، وعلم الجمال السفلي ، وعلم الجمال من أسفل إلى أعلى أو مستقبل علم الجمال .(81)

—

78 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 136 .

79 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 81 .

80 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 19 .

81 . ينظر : دني هويسمان : المرجع السابق , ص : 82 .

)الواقع ، (stylisationأما بالنسبة لماهية الفن ، فإنه أقرب إلى كونه تنهيج وترقي الوجود ، و إبداع الأشكال منه ، إلى كونه إنتاج الجمال ، بأعمال كائن واعٍ . (82)و كذلك الأمر لخاصية الفن ، إنها تتمثل في ، شدة الشعور الجمالي القصوى .و من ثَم فالفنون ، هي تلك التي بشكل جوهري و إرادي ؛ تصنع أشياء ، أو كائنات فريدة , غايتها في وجودها , فتكون الخاصة ، عند ذلك إمكانية ، أو عدم إمكانية تجاهل ، تحديدات الصنيع المنُجز الواقعية .

إننا لا نستطيع ، استجلاء الفن ، إلا بتوضيعه في الصنيع . و بالتالي فإن أي صانع في أي متجر ضخم ، متخصص في المصنوعات الذهبية و الفضية ؛ لا يمكن أن يعتبر فناناً لأنه يعمل مقيداً .إن الحرية وحدها ، تستطيع تأمين ضمانة العمل الفني , فالفنان إذن هو من يتحرر من العوائق الاجتماعية , المادية و الاقتصادية ..ذاك أن الفن ، يكشف عن ذاته ، بالشعور الذي ينزع إلى إثارته . (83) و من ثَم تكون قيمة الفن ، منوطة ، جوهرياً بوجهة النظر المعتمدة تجاهه.

ولو نظرنا ، من زاوية رؤية اجتماعية , لتبدى لنا الفن ، ترهة مجانية , بضاعة مترفة ، و تسلية سطحية . و لو نظرنا ، من زاوية جمالية جذرية ؛ لنزعنا إلى اعتباره الحقيقة الصلبة ، أو الوضعية الوحيدة . و كان (دوركهايم) يقول : "إن الفن يلبي حاجتنا إلى بث نشاطنا ، بدون هدف ، و لمجرد لذتنا في بثه . و يعتبر أن النشاط الجمالي لا يكون سليماً إلا إذا كان معتدلاً و أن الحاجة إلى اللعب , إلى الفعل بلا قصد و لمجرد لذة الفعل , لا يمكن أن تتعدى تنميتها، نقطة معينة، إلا إذا أشحنا عن الحياة الرزينة . إن تنمية الملكات الجمالية تنمية مفرطة , إنما هي دليل جسيم من الوجهة الأخلاقية ".(84)

---

82 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص :118 .

83 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 120 . 121 .

84 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 123 . 124 .

فالفن ، إذن ، هو ما يترك ، على الحساب في الصناعة , و هو أيضاً نظراً لتربط صناعتنا و أخلاقيتنا , الترفيه الذي تحتقره أخلاقيتنا. (85)

و فلسفة الجمال المعاصرة ، إنما تعبر ، عما عبر عنه الفن المعاصر ، من ملامح الحضارة المعاصرة . ذلك أن الفن ، يجسد بالصور المحسوسة ، ما تصوغه الفلسفة من تصورات ، و أفكار مجردة , و تفاوتت قدرة المذاهب ، في توضيح هذه السمات ، بقدر ما تفاوتت ، في تفسيرها ، لطبيعة العمل الفني و الخبرة الفنية .و لقد حاولت بعض المذاهب ، أن تؤكد ما للفن ، من قيمة ، في مقابل العلم ؛ الذي كاد يسلبه

وجوده و معناه , فظهرت مذاهب ، حاولت ، أن تثبت ، أن الفن يكشف ، عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ، و لا العلم ، أن يكشف عنها . و من خلال هذه الرؤية ، يمكن لنا أن نتبين ، تياراً حدسياً ، على رأسه (برجسون) و (كروتشه) . كما حاولت بعض المذاهب الفلسفية ، أن تناقش دلالة العمل الفني ، بعد أن كادت الفلسفة معها، تنحصر في البحث عن المعنى , و من هنا ظهرت اتجاهات رمزيـة سمانتيكية ، تبحث في المعاني المعبر عنها في الفن , و اتجاهات وضعية ، و تحليلية ، تنظر إلى الفن ، نظرتها إلى اللغة ؛ لتبين أي نوع من اللغة هو , أو قد يكون لغة الانفعالات ، كما يرى أتباع الوضعية ، و على رأسهم (ريتشارد) و (فتجنشتين) و (إير) و (كارناب) , أو لغة من الرموز أمثال ؛ (أرنست كاسيرر) و (سوزان لانجر). و قد تتخذ فلسفة الجمال ، تفسيراً اجتماعياً و انثروبولوجياً , كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية, أو تميل إلى تحليل، ظواهر الوعي الإنساني ، المتمثل ، في فعل الإبداع الفني ، كما عنى (سارتر) في بحثه عن الخيال ، و علاقته بالإدراك و بالحرية ؛ جوهر وجود الإنسان .(86)

---

85 . ينظر: دني هويسمان : علم الجمال , ص : 125 .

86 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 172 .

1 . 5 : سيكولوجية الفن :

كان (بنديتو كروتشه) يقول:" ليس للجمال وجود فيزيائي "(87). يعني لا حساب لموضوع الجمال ، بل للذات التي تشعر به .و بالتالي ينبغي أن ندرس عمليات الخلق و التأمل و الأداء المتعلقة بالصنيع الفني .إن خاصة الجمالية ، لشيء ما، ليست صفة لهذا الشيء ، بل نشاطاً ذاتياً , موقفاً نتخذه إزاء هذا الشيء .(88)

و العمل الفني ، هو تعبير عن هذه الحدوس ، التي يتوصل إليها المرء , و الجمال و القبح ، ليسا من الكيفيات المتعلقة بالعمل الفني ذاته , بل بالروح التي يعبر

عنها حدسياً ، من خلال هذه الأعمال .(89) و عند إدراكنا للجمال , تقدم الطبيعة لنا بعض المثيرات , و هذه المثيرات يستقبلها العقل كانطباعات , و تصنف هذه المثيرات على نحو فوري ، و من ثم يتم قبولها . أو رفضها . و تركيبها و مزجها , و تكون ذروة عمليات الاختيار ، و التركيب أو الدمج هذه ، الحدس أو التعبير. و إذا كان الحدس ، متسماً بالكفاءة ، فستكون النتيجة المترتبة عليه ، هي الجمال . و يوجد الجمال أكثر في المواقف ، و الموضوعات المركبة لا البسيطة , لأنه يكون فيها . كما يرى (كروتشه) . أكثر وضوحاً . (90)

إن ما يؤثر فينا ، خلال تلقينا، لأحد الأعمال الفنية ، (قصيدة مثلاً) و يجعلنا نشعر به ، باعتباره عملاً فنياً , هو أننا نكتشف ،كما يشير (كروتشه) ، عنصرين دائمين و ضروريين فيه : مركباً أو مزيجاً من الصور , و شعوراً يبعث الحياة في هذه الصور (91).

---

87 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال ، ص : 128 .

88 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 129 .

89 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 118 .

90 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

91 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه , ص : 119 .

1 . 6 : أنماط الفن

. النمط الرمزي و تطوره:

هو فترة الحضارات الشرقية القديمة ، و أول ما يتميز به ، هذا النمط ، من خصائص ، هو تعارض الموضوع الفكري ، مع الشكل الخارجي ؛ و من جهة أخرى يتميز المضمون الفكري فيه ، بصفات الإبهام و الألغاز، و من هنا، يسوده الطابع السحري ، الممتليء بالأسرار .(92)

و تتميز الأعمال فيه ، بأنها تحمل دلالة رمزية ، لكن في إطار ، تطور النمط الرمزي ، من المرحلة اللاواعية ، إلى مرحلة الرمزية الواعية ؛ تتحقق الأعمال الفنية) إذ إن التقارب ، بين الرمزي (SUBLIMEالممثلة للروعة ، فيما يسمى برمز الرائع و الرائع و الجليل واضح ، لاشتراك هذه الصفات ، في الدلالة على ، ما يفوق الحس و ارتباط كل منهم ، بحقيقة عليا كلية . فتصور الرائع الرمزي ، يرتفع إلى إدراك الألوهية ، التي تتجاوز جميع مخلوقاتها في الوجود ، و تسمو عليها في الكمال ، و من هنا ينشأ الفن المقدس .(93)

---

92 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 118 .

93 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , ص : 119 .

. النمط الكلاسيكي و تطوره :

يظهر النمط الكلاسيكي للفن ، حين تصل الروح ، في تطورها ؛ إلى مرتبة التحرر من الطبيعة ، و تسمو عن التجسدات الحيوانية ؛ لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرا لها . و عندئذ تدرك الروح ذاتها ، منفردة ذات شخصية . (94)

و قد تم هذا الوعي ، في فترة الحضارة اليونانية القديمة , حيث تحرر التراث الفني من آثار الغرابة و الغموض و القبح ، و تحقق المثل الأعلى للجمال ، في الأعمال الفنية المعبرة ، عن هذه الروح الكلاسيكية . و قد اتصف المثل الأعلى للجمال ، عند اليونان بسمات ، الهدوء و الصفاء الكامل ؛ و لكن هذا الهدوء و الصفاء ، ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية .. و كان فن النحت ، هو أقدر الفنون تعبيراً ، عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكي . ذلك أنه أقدر الفنون ، على التعبير ، عن مبدأ الفردية ، و عن الشخصية اللامبالية المتباعدة ، عن إظهار التغيرات العرضية ، و الانفعـالات الإنسانية (95).

---

94 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 120 .

95 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

. النمط الرومانطيقي و تطوره :

لم ينجح النمط الكلاسيكي ، في تقديم الروح ؛ إلا متمثلاً ، في وجودها الجسدي الفيزيائي ، أما الروح في ذاتها ، مستقلة عن تجسدها المادي ، و في وعيها بذاتها ؛ فقد تمثل في النمط الرومانطيقي .

و قد تميزت الروح في هذا النمط ، بتوافقها مع ذاتها ، بعد أن كانت ، في النمط الكلاسيكي ، تتميز ، بتوافقها مع الشكل الخارجي . و أصبح الحب ، هو العاطفة المعبرة ، عن هذا التوافق ، بين الروح و ذاتها ؛ بعد أن كان الجمال ، هو المعبر عن توافق الروح ، مع تجسداتها الفيزيائية .(96)

و تتمثل أولى مراحل تطور ، النمط الرومانطيقي ، في المرحلة الدينية , و هي تدور ، حول قضية الفداء ، المستمدة من تاريخ حياة المسيح ، في مولده و موته و بعثه . و تأتي المرحلة الثانية ، لتطور مبدأ الفن الرومانطيقي ؛ فتتمثل في إيجابية الذات الإنسانية ، و تبلغ مستوى الحرية ، الذي يمكنها ، من إثبات شخصيتها الإنسانية ، بمشاعر ثلاث رئيسة ؛ هي مشاعر الشرف و الحب و الوفاء . و التطرف في إبراز هذه التفاصيل ، يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقي ، أو المرحلة الثالثة ؛ إنها مرحلة تحرر الشخصية .(97)

---

96 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال , ص : 122.

97 . ينظر : د . أميرة حلمي مطر : المرجع نفسه , ص : 123 .

1 . 7 :الفن و الجمال :

نتيجة لأسباب اجتماعية ، و أخلاقية ، و دينية ؛ حدث . في بعض المجتمعات . نوع من ، اختزال لمفهوم الجمال ؛ و كذلك للإحساسات الجمالية المرتبطة به , بحيث اقتصر هذا المفهوم ، و هذه الإحساسات ، على مجال الفن فقط .

ثم اختزل الفن أيضاً ، فاستبعد منه ، العنصر التشبيهي الخاص بالمحاكاة ، أو التمثيل بالنسبة للجمال الطبيعي عموماً ، و البشري خصوصاً , ثم استبعد منه ، العنصر التعبيري الخاص بالانفعالات أيضاً , و أبقي على العنصر الذهني ، أو التجريدي أو الهندسي أو الفكري منه فقط , و من ثَم ، أصبح الفن ، نوعاً من النمطية أو التكرار .. فالإيقاع الجمالي المتجدد و المتنوع ؛ هو ما يدفع الإبداع إلى الأمام .(98)

إنه من الصعب ، الإحاطة ، بجميع التصنيفات ، التي وضعت للفنون , لكنها في صورتها النهائية ، تقوم على ثلاثة افتراضات أساسة: هناك منظومة محددة للفنون جمعاء .

و هناك تفرقة واجبة ، بين الفنون و الحرف و العلوم . و الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال ، و تحاول أن تصل إليه .(99)

هذا و لقد شاع ، في الدراسات الفلسفية و النقدية ؛ أن هدف الفنان ، هو إنتاج شيء ما "يتسم بالجمال" , بحيث شعر العديد ، من الكتاّب و الفنانين , بأنّ مشكلات الفن يمكن حلها ، بشكل جيد ، إذا حُلّل مفهوم الجمال ، بطريقة مقنعة .. و وفقاً لبعض النظريات ، فإن الفن ، يمكنه أن يقدم ، الإشباعات الخاصة به ، من خلال خصائص أخرى متمايزة عن "الجميل", مثل إثارة الاهتمام , و إيقاظ المشاعر والبهجة،

—

98 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 19 . 20 .

99 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه , ص : 21 .

و لو من خلال ، أعمال غير جميلة ؛ بالمعنى التقليدي لكلمة "جمال "التي ترتبط بالتناسق , و الوحدة و التوازن ..إن جمال العمل الفني ، لا يكمن في جمال موضوعه ؛ بل في جمال أسلوب التعبير ، عن هذا الموضوع .(100)

كان (هربرت ريد) يرى ، أن الفن ، هو محاولة ، لابتكار أشكال سارة, و هذه الأشكال ، تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال . و يحدث هذا الإشباع خاصة ، عندما نكون قادرين ، على تذوق الوحدة ، و التآلف الخاص بالعلاقات الشكلية ، فيما بين إدراكاتنا الحسية.(101)

---

100 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي , ص : 22 .

101 . ينظر : د . شاكر عبد الحميد : المرجع نفسه , ص : 23 . 24 .

1 . 8 : موضوع الجمالية :

ما هو الميدان المتبقي للجمالية ؛ باعتبارها علماً مستقلاً ، عن التاريخ و النقد و الأساليبية (التقنية) ؟ قيل إن "الجمالية " ؛ بمعناها الدقيق , تكمن في المعرفة المنشودة لمجرد اللذة ، و التي يتيحها لنا ، حدوث المعرفة , بانصبابها ، على جميع الأشياء القابلة

للانكشاف , و على جميع الذوات القادرة ، على المعرفة الخالية عن الغرض , و على التلذذ بهذه المعرفة . فالجمالية , من ثَم , لا تستهدف الفن فحسب , بل تتعداه إلى الطبيعة , و بصورة عامة ، إلى جميع كيفيات الجمال .(102)

و الأجدى ، أن نعتبر الجمالية ؛ فلسفة للفن , لا أكثر . حتى إنه يمكن تفريق الجمالية الكلاسيكية ، عن تطبيقاتها المحدثة ، المعتبرة علماً للفن . و" لـ (كانط) عبارة مأثورة : تكون الطبيعة جميلة ، عندما يكون لها مظهر الفن . و لا يسمى الفن جميلاً ، إلا إذا كنا نعيه كفن , و كان مع ذلك ، يتردى بمظهر الطبيعة . و كان (هيجل) يقول : لا يبدو الجمال في الطبيعة ، إلا انعكاساً للجمال في الذهن. "(103)

ينبغي، إذن، اعتبار الجمالية ، دراسة خاصة للفن , لا للجمال الطبيعي.إن مهمة المنهج الجمالي ، هي معرفة ، ما إذا كان ينبغي ، أن ينفصل ، عن نقد قضائي و تقديري بالضرورة , و من ثَم مناقبي . و ليست الجمالية ، ناموسية ضرورية , أما النقد فإنه كذلك دائماً. و هنا يختلف المنهج ، باختلاف علماء الجمال. و لا بد للجمالية الراهنة في تأرجحها ، بين منهج اجتماعي ، يتصف بنسبية قصوى , و تحليل نفساني ، يتصف غالباً بذاتية بالغة , و نزعة غيبية لابد لها ، أن تتجه , نحو مفهوم موضوعي و تجريبي .

---

102 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 196 .

103 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه , ص : 197 .

فليس على منهج الجمالية الحقيقي , كما لا ينبغي ، على منهج أي علم ، من العلوم ، أن يكون ناموسياً , بل وضعياً. و ينبغي إهمال ، هذا الخلط ، بين الجمالية و النقد و حتى ، بين الجمالية و الفلسفة , لنعتبر الجمالية علماً : علم الفن .(104)

و ما نختم به هذا الفصل ، هو إيراد خلاصة للآراء ، التي دارت حول مفهوم الجمال في الصفحات السابقة . و من ذلك ، أن أحد الباحثين ، في علم الجمال ، كان يقول : إذا لم يكن هنالك فن و لا جمال , بل فنون و أشياء جميلة , يتنوع بعضها عن

بعض ، و يختلف غاية ما يمكن , فمن البديهي ، أن ينعدم اعتبارنا الجمالية علماً .. و ينبغي ، ألا نتصور الأشياء الخاصة المنعوتة بالجميلة , بل الجمال (أفلاطون) . أما كون الجمالية ،لم تجد بعد ، ميزة مطلقة للجمال في ذاته , فهذا لا يعني ، أنها تناقض علم المنطق أو علم الأخلاق . و قد أصاب (هيغل) في قوله: " ينبغي أن نبدأ بفكرة الجمال ... إذ بذلك نتحاشى الصعوبة ، و الحرج اللذين قد يخلقها لنا التنوع الكبير , و التعدد اللامحدود ، في الأشياء التي ندعوها جميلة ". و على الجملة ينبغي أن نفلسف الأذواق ؛ لنفهم منذ البداية ، أنّ المقصود ، ليس جمال الشيء في ذاته , بقدر ما هو انعكاس قبح نادر ، أو روعة قصوى عليه ... فليس للشيء الفني ، في ذاته ، أية قيمة , و هو لا يصبح موضوعاً ، لدراسة جمالية ، إلا بالذهن و فيه . فهو قبل أي شيء , الذات التي تتصوره , تخلقه , تنجزه , تتأمله , أو تتذكره .. حتى إن (هيغل) كان يقول " بما أن الجمال موضوع للمخيلة , للحدس , للشعور, فمن المستحيل ، أن يكّون موضوع بحث علمي , أن يتقبل المعالجة الفلسفية ..." الفنان كائن تأثري بحت , يكتفي بأن يتلذذ أو يتذوق ؛ و يتعذر عليه أن يعقل."(105)

---

104 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 198 . 199 .

105 . ينظر : دني هويسمان : المرجع نفسه ، ص : 200 .

و في نظر كثير من الأذهان النيرة ، أن الجمالية ، صائرة إلى العقم ، أو إلى السهولة , لأن الفنان العظيم ، يستسلم ، حكماً إلى "شيطانه" ، على طريقة (شاتوبريان)أو كما ذهب إلى ذلك ، النقد العربي القديم ، في مفهوم الشعر . و سياق الخلق و التأمل و التعبير , لا يستطيع أن يفسره , بل أن يعيشه من جديد ليس إلا ..

و الفنان ، يتأمل أكثر مما يفكر ، كلمة قالها (فاليري)" التشكك ، ملازم لكل ما هو جمالي , و الحقيقة أن فلسفة الفن ، متضامنة مع جميع فروع الفلسفة ". و مع ذلك فألف

غيبي و غيبي ، يهزؤون من الجمالية ؛ لافتقارها إلى نقاط ارتكاز، في ميدان المحسوس . فالأخلاق مرتكزة على الفعل , و المنطق على العلم , و لكن ألا يرتكز علم الجمال على الفن ؟ كلا تأكيداً .. ففي رأيهم أن الفن ، إنما هو ، هذا النشاط اللامجدي. و لكن ماذا يعني ، كون المرء جمالياً ؟ يقيناً إن القرن الثامن عشر ، و معظم المؤلفين الفرنسيين ، في القرن التاسع عشر ؛لم يتركوا من الجمالية ، إلا صورة غير مرضية ... و كثيراً ما استسلمت الجمالية ، لغوايتي السهولة و التصنع . لقد أزفت الساعة ، التي ينبغي فيها ، على الجمالية ، أن تطلق بحوثها العقيمة في الجمال , حيث كانت تنتهي دائماً إلى القول ، بكونه الوحدة في التنوع , و تتخذ اتجاهاً آخر .

منذ زمن بعيد و "قدسية الكرسي" ، مطبقة في ميدان الجمالية ، التي لا تستطيع , بل لا يجب ، أن تبقى في المؤخرة , إذ يمكنها ، أن تشكل علماً , و يشرفها أن تكون مهنة . و لن نجانب الحقيقة ، مهما قلنا في الإساءة ، التي ألحقها بالجمالية ، كل من الهواة و المعجبين ، بكل ما هو ذائع , و المتعشقين للمواضعات الاجتماعية . و على الجملة ، فإنما يعود الفضل ، للقرن العشرين ، في إحراز تقدم ، أو تحول جذري , في وجه كلامية القرن التاسع عشر , و ينبغي أن نؤسس له جمالية مختبرية .إذ لا مندوحة

للجمالية ، من سلوك أحد طريقين : إما أن تغرق ، في ضبابية الرموز الكلامية , و إما أن تصبح علماً . (106)

---

106 . ينظر : دني هويسمان : علم الجمال , ص : 201 , 202 , 203 , 204 .

الفصل الثاني :

الجمال في الشعر العربي الحديث

2 . 1 : مدخل .

2 . 2 : جماليات الموقف الشعري .

2 . 2 . 1 : الموقف من الزمن .

2 . 2 . 2 : الموقف من المدينة .
2 . 2 . 3 : الموقف من التراث .
2 . 2 . 4 : الموقف من الحب أو المرأة .
2 . 2 . 5 : الموقف من المجتمع .
2 . 3 : جماليات الخيال و الصورة .
2 . 3 . 1 : الرومانطيفيون و الخيال .
2 . 3 . 2 : خلاصة القول في جماليات الخيال و الصورة .
2 . 4 . 1 : جماليات الصورة الموسيقية .
2 . 4 . 2 : خلاصة القول في جماليات الصورة الموسيقية .
2 . 5 : جماليات التجربة البشرية .
2 . 6 : جماليات الموضوع و التلقي .
2 . 7 : خلاصة القول .

2 . 1 : مدخل:

لعله من نافلة القول أن البحث عن الجمال في الشعر العربي الحديث و المعاصر هو بحث في لب و جوهر هذا الشعر, لأن هذا الشعر . و بعبارة لا لبس فيها . كان و ما زال ساعياً وراء الجمال منقباً عنه, لذلك, و من أجل هذه الغاية بالضبط, تعددت مداخله, و تتابعت مدارسه و تباينت مذاهبه, كما وجد النقد فيه ما يسمن و يغني من جوع.

يقول أحد النقاد في هذا المعنى : القصيدة العربية تطورت بعوامل متباينة و بالنسبة إلى طبائع الشعراء أنفسهم و عقدة أخرى من البواعث . إلا أن تطورها كان أشبه بالنمو الوئيد الأصم منه إلى الثورة النقضية المتصلة بجذورها العميقة و كينونتها الداخلية . فبين ناصيف اليازجي و أحمد شوقي نمت القصيدة و اتسعت تجربتها و غدت أعمق تفاعلا مع العصر و الإنسان و فعلاً فيهما , كما أن مستوى الجمالية سما و صقلت العبارة و كست حلة بلاغية مأثورة . إلا أن عمود الوضوح و الخطابية و الوصفية و السردية ظل قائماً , كما أن النثر ظل يتسلل بطفيلياته إليها . و لم تكد تسعى للتحرر منه و الخلوص إلى جوهر صاف إلا مع سعيد عقل و أديب مظهر و أمين نخلة و صلاح لبكي و سواهم من الشعراء الجماليين .(1)

وفي نفس السياق يرى باحث آخر أن هذه العوامل قد أدت إلى خلق حالة من الانفجار الثقافي و الاجتماعي، فكان لابد للصراع بين القديم و الجديد أن ينتصر لصالح الجديد، مع وجود من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله في الوجدان العربي، و هذا يفسر لنا كيف أن دعاوى التجديد في هذه الفترة تمثلت أكثر في النظريات و لم تتوفر في الإنتاج الإبداعي إلا بعد فترة. (2)

–

1 . ينظر إيليا الحاوي : في النقد و الأدب , دار الكتاب اللبناني . بيروت , ط 2 . 1986, ص: 5.

2 . ينظر السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص: 42 .

كانت حركة التجديد في البدء حركة رومانسية امتلأت بالأنين و الشكوى و اختلطت بالنزعات التأملية و الإنسانية، ثم ما لبثت أن تحولت إلى شكل من أشكال الرمزية البسيطة التي تعتمد على التلميح و الإيحاء.(3)

أدى هذا إلى خلو نموذج الشاعر العربي منذ الخمسينيات، فهو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة و متباينة من الرفض و التمرد و الخوف و الأمل . و هذا ما سنراه و نقف عليه بكل تفاصيله مع شاعر الثورة و الغضب "محمد مهدي الجواهري" . و هو ثانياً يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته و الثورة على واقعه، وهو ثالثاً

يضع في اعتباره الواقع الاجتماعي بما فيه من ظلم و قهر سواء على المستوى الوطني أو القومي أو الإنساني.(4)

لقد تحول الحاضر إلى مسرح للتجريب و المحاصرة و تعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير، و تفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة و تساؤلاً و محاكمة للذات و للواقع، و أصبح بشكل عام إيقاعًا مأساوياً يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس و الحيدري و إبراهيم جبرا و الماغوط، والمتمرد الغاضب عند البياتي و السياب و الفيتوري و محي الدين فارس و التحدي الرافض عند توفيق صايغ و خليل حاوي و أمل دنقل، والثورية المنتفضة عند سميح القاسم و توفيق زياد و محمود درويش.(5)

---

3 . ينظر السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 46 .

4 . ينظر السعيد الورقي : المرجع نفسه: ص.47

5 . ينظر السعيد الورقي : المرجع نفسه: ص 48 و 49.

ولا ننسى و نحن نتحدث عن هؤلاء المبدعين المجددين أن نسجل اسم ألجواهري معهم لأن كل ما وصفوا به متوفر فيه حتى لقد قال عنه باحث معاصر: لقد كان شعر ألجواهري أشد توثباً و التحاماً بلحم الحياة و دمها و يومياتها، على شدة أسر و بلاغة عربية مأثورة و ملحمية مترنحة.(6)

إن الدارس للشعر الحديث سيلاحظ أن القصيد الحديثة " تريد أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته، كياناً يشع دلالات عديدة، نسيجاً من عناصر متوترة، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل . سابقة عليه أو متجاوزة له . و تمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار و الكلمات فتشيع فيها الرعشة و الرفيف." و يضيف الباحث نفسه:" لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني و الزماني و الموضوعي و النفسي." (7)

لقد لاحظ النقاد من خلال استقرائهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين الإيجابية ... و ذلك في مقابل المقولات السلبية التي أصبحت الأساس الفلسفي للقصيدة الحديثة . لقد وجد الشاعر نفسه في مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنساني، و نتيجة لإلغاء المحتوى الحضاري للإنسان، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجاً على العصر و روحه . إن ما حدث في العصر الحديث كان ثورة عنيفة . (8)

—

6 . ينظر إيليا الحاوي : مرجع سابق ، ص .13

7 . هوجو فريدرتش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ص :31 . 32 . 33 .

نقلا عن السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص: 29 . 30.

8 . ينظر: د. السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 29.

لقد أصبح الشاعرالحديث شاعراً شمولي النظرة و من هنا كثر في الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة .. و قد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته

الواضحة في الشعر العربي الحديث . فاستفادة عبد الرحمن شكري و جيله من الثقافة الإنجليزية واضحة ظاهرة ، و كذلك السياب و عبد الصبور ، على حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس و تأثيرالثقافة الروسية في أشعار البياتي و كاظم جواد . (9)

2 . 2 : جماليات الموقف الشعري :

يتساءل الدكتور إحسان عباس : أين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره و ثقافاته و إيديولوجياته : هل هو ماركسي يتحدث عن البروليتاريا و الثورة و صراع الطبقات و حتمية التاريخ ، أو هو ليبرالي ؟و هل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ ؟ أتراه يرى أن الإنسان إبن موقفه و أن مطلبه الأول و الأخير هو الحرية ، و أن حريته بالمعنى الدقيق إلتزام , و هل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية و آمن بسيطرة اللاوعي و بأهميته في حياة الأفراد , و بالأحلام و ما تعنيه من مخزونات جنسية ، و لابد أن يتأثر اتجاهه إذا هو أعجب بالسريالية و آمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي ليجد العقل الباطن سبيله إلى الانطلاق دون أن تعوقه أية عوائق , أو إذا عدل في هذا الموقف .. في المزاوجة بين فيوض العقلين اللاواعي و الواعي , لأنه لا جدال في أن الجهاز النفسي لدى الإنسان كان موحداً , و أن الشعر وسيلة لإيجاد هذه الوحدة المفقودة . و هل يرى أن العجيب هو قلب الشعر و عصبه النابض , و أنه إذا كان المطلب المحوري لدى الوجودي هو الحرية فإن المطلب المحوري لدى السريالي هو الرغبة ؛ و تجري في هذا النطاق استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحبب إلى الشاعر , هل هو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة ؟ ..

—

9 . ينظر: السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 33.

و من هو رفيقه المفضل من الكتاب : أهو ماكس فيبر أم ليفي شتراوس أم هيدجر ... بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف إلى اللون الغالب على قراءات الشاعر: أهو ممن يحب قراءة الروايات و القصص أو قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية .. و إذا

كان يحب قراءة الشعر فهل هو يفضل (مثل السياب) الشاعرة الإنجليزية إيدث سيتول أو الشاعر الإنجليزي : ت . س . إيليوت أو لعله لا يقرأ هذه
و لا ذاك , و إنما يحب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت .(10)
كل هذه العوامل تتداخل في ما بينها لتحدد الموقف الشعري للشاعر داخل العمل أو الإبداع الشعري , والبحث في جماليات القصيدة ، حتماً سيمر عبر هذه المواقف و الاتجاهات , و لعل الأمر لا يتوقف عند هذا الحد لأن الموقف الشعري تتدخل فيه عوامل أخرى تحدد . يضيف إحسان عباس . " اتجاهات الشعر من مثل دور المجلة و الصحيفة و الجامعة و مؤسسات الإعلام ووسائله و مدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة , ومدى صلة الشاعر بألوان التطور في الإخراج المسرحي و المنتمي جملة دون تفصيل , و نمو المدن , و تضاؤل شأن الحياة الريفية , و الاتجاه نحو التصنيع , و غير ذلك من العوامل التي تقوم بدور كبير في حياة المجتمع الحديث . بل لعلنا أغفلنا أهم عامل بين تلك العوامل جميعاً و هو "شخصية الشاعر " نفسه و مدى استقلالها و مدى قدرتها على صهر بعض هذه العوامل القابلة للصهر أو نبذ ما لا يتفق و طبيعتها , و مدى صلابتها, و قدرتها على خوض التجارب أو مدى قابليتها للانهيار و الضعف و التخاذل ". (11)

---

10 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , عالم المعرفة . الكويت ، 1978 , ص : 59 . 60 .
11 . د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص : 60 . 61 .

و شخصية الشاعر كل مركب يتداخل فيه الماضي و الحاضر و حتى المستقبل ، لأن الشعراء يطمحون ، بل و يحلمون ، و تكثر في أحلامهم الشعرية البحث عن الجميل و الجليل . و للتاريخ المقام الأول في بناء هذه الرؤيا المستقبلية , فالإنسان لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية و العضوية المنحدرة إليه , فالتاريخ بكل

امتداداته يعيش في الحاضر ." و الشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها و يمارس فيها إبداعه الفني فحسب , بل هو مدين مع ذلك و إلى حد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طولاً و عرضاً في أعماق التاريخ و خزائنه ".(12)

وعندما نتحدث عن التاريخ و أهميته في الإبداع و في جمالية الموقف الشعري الذي يتحدد من خلال التاريخ ، فإننا في الحقيقة نتحدث عن التراث , ليس الشعري فحسب ، بل التراث الشامل لكل مناحي الحياة إنه تراث الأمة , بل التراث الإنساني .

"و يمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانباً من تكوينه الشعري ، و ذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر ، و تحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه ".(13)

و لقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث ، "القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة ، حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفني , و ليست مبادئ خارجية مقننة , فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون ، و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر و ذوقه و نبضه ". (14)

—

12 . د . محمد زكي العشماوي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية 1974 ط : 2 , ص : 154 . 155 .

13 . د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 40 .

14 . د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر , دار الكاتب العربي . القاهرة 1967 ، ص: 28 .

تتعدد المواقف الشعرية إذن , لكن بإمكاننا حصرها في خمس مواقف كبرى كما يؤكد على ذلك أحد الباحثين (15) :

1 ـ الموقف من الزمن .

2 ـ الموقف من المدينة .

3 ـ الموقف من التراث .

4 ـ الموقف من الحب (أو المرأة) .

5 ـ الموقف من المجتمع .

2 . 2 . 1 : الموقف من الزمن :

إن تجارب الشعراء المحدثين فيما يتعلق بالزمن , ذات أهمية أصيلة لفهم شعرهم , لذلك يمكن أن نجزم أن موقف كل شاعر من الزمن هو بمثابة المفتاح لفهم شعره . ذلك أنه لا خلاف ـ اليوم ـ حول أهمية " الزمن " في تيارات الأدب الحديث على المستوى العام لا في الشعر وحده و لعل خير ما يصور هذه الأهمية , عدد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع .. و بهذه الدراسات حول إبراز الدور الذي يلعبه الزمن في مختلف الفنون الأدبية .(16)

لنتصور العلاقة بين الشاعر الحديث و الزمن (وفي الكثير من الأحيان العلاقة بين الشاعر و الموت) إنها تختلف من شاعر إلى آخر , فالدراسة التي قام بها الدكتور إحسان عباس على خمسة من كبار شعراء القصيدة الحديثة , خلص إلى تفرد كل نموذج منها بخصائص و مميزات فارقة , ترتسم فيه سمة واضحة تتخذ علامة على موقف إنساني يميز اتجاهاً عن آخر .

---

15 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 81 .

16 . ينظر : د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص : 83 .

2 . 2 . 2 : الموقف من المدينة :

هل تمثل المدينة لدى الشاعر العربي الحديث مثل تلك الصدمة الحضارية التي أحسها (ألفرد دي فيني) حين استنكر القطار , لأنه رمز العجلة , و العجلة من الشيطان ؟ إن كثيراً من الباحثين يميلون إلى الاعتقاد بأن المدينة في العالم العربي ليست سوى " قرية" كبيرة , و أن الشاعر حين يحس بتضايقه من المدينة و يتحدث عن الغربة و القلق

و الضياع . مجرد محاكاة . شعراء الغرب حين يضيقون ذرعاً بتعقيدات الحضارة الحديثة , و بالمدينة الكبيرة ممثلة لها .(17)

وقد ذهب كثير من علماء الاجتماع إلى أن كثيراً من الإحباطات التي يحس بها ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم : بين الذات و المجموع , بين الحرية و السلطة , بين التنافس الحاد و المحبة الأخوية ...

و لكن كيف تنعكس صورة المدينة لدى الشاعر الحديث ؟ إن تصور الشاعر الحديث للمدينة في صورة امرأة .. يكاد يكون قسطاً مشتركاً بين عدد كبير من الشعراء و هي صورة ليست جديدة بل هي متوفرة في الأدب القديم و الوسيط , و يستوي عند الشاعر الحديث أن تكون المدينة قائمة تنتسب إلى العصر الحديث , أو ممثلة لحضارة قديمة .

و الشاعر الحديث يحدد المدينة التي يتحدث عنها باسمها . غالباً . فهي بغداد أو بيروت أو دمشق أو القاهرة .. و لا يتحدث عن " المدينة " باطلاق , إلا نادراً . و في هذا ما يؤكد أن الصدمة الناجمة عن لقائه بها ليست ثورة على الحضارة أو كرهاً لها , بل هي صدمة علاقة بين ذاتين (18)

—

17 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 11

18 . ينظر : د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص: 114 .

إن النفور من المدينة و الحنين إلى الريف . ممتزجاً مع الحنين إلى الأم و إلى الطفولة . نزعة رومانطيقية أصيلة , و قد وجدت لها تعبيرات مختلفة في الأدب العربي في هذا القرن , كما وجدت بدائل أخرى في الحنين إلى الماضي الذهبي أو في العودة إلى الطبيعة . الغاب . (عند المهجريين) أو التشوف إلى يوتوبيا (كما عند نازك الملائكة) أو في خلق مدن مسحورة تغني الشاعر عن مدينة الواقع المليئـة بالآلام و العذاب .(19)

2 . 2 . 3 : الموقف من التراث :

نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكريــة و الإنسانية و أحس أن عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث و يتفهمه و يدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه ." لقد حاول الشاعر المعاصر أن يعيد النظر إلى هذا التراث في ضوء العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية , روحية و إنسانية و توطيد الرابطة بين الحاضر و التراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية و الإنسانية في إبداعنا العصري ".(20)

"لقد ذهب صلاح عبد الصبور إلى أنه من العسير على الشاعر أن يتجرد كلياً من التراث , و هو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفاً شيئاً جديداً ".(21)

---

19 . ينظر : د . إحسان عباس : مرجع سابق , ص : 116 .

20 . د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 28 .

21 . د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص :144 .

و يضيف صلاح عبد الصبور في المعنى نفسه : "إن على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث و أن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص , و الشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة , فيضيف إليه جديداً و لا يأوي إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة و يحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر ".(22)

و يمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانباً من تكوينه الشعري , و ذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر , و تجديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه .

يجب أن نميز . يقول أدونيس . " في التراث بين مستويين : الغور و السطح السطح هنا يمثل الأفكار و المواقف و الأشكال , أما الغور فيمثل التفجر , التطلع , التغير الثورة , لذلك ليست الغور أن تتجاوزه , بل أن ننصهر فيه .. الشاعر الجديد . إذن . منغرس في تراثه, أي في الغور , لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه , إنه متأصل لكنه ممدود في جميع الآفاق " .(23)

و لقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث , القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة ، حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفني , و ليست خارجية مقننة , فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة ؛ سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون , و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر و ذوقه و نبضه .(24)

---

22 . صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم , دار الكاتب العربي للطباعة و النشر . القاهرة 1968 , ص : 15 .

23 . د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 145 .

24 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 28 .

عند الحديث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث الشعري ، نرى تفاوتاً واضحاً , إن اللجوء إلى الشكل الشعري الجديد كان يمثل محاولة للتحرر من الشكل القديم , و قد استطاع هذا الشكل أن يمنح الشاعر حرية في الحركة و الاختيار , و التخفيف من رتابة الوزن و القافية , وخلق صور و رموز , و التغلغل إلى ضروب الصراع في الحضارة

الحديثة , و لكن ما زال بعض الشعراء الذين اختاروا هذا الشكل يميلون إلى استعمال الشكل القديم .(25)

و تتمثل مهمة الشاعر الحق منذ هوميروس ، في إعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعر و التراث , إذ من الواضح كذلك أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفاً ضد التراث , أو تنكراً له , بل كان تراثياً إلى حد بعيد , لا في الأدب العربي وحده بل في آداب الأمم الأخرى . فثورة الشعر على اللغة . من حيث هي مؤسسة تراثية . ليست في الحقيقة ثورة على التقليد , إذ التقليد في كل عصر يدين نفسه بنفسه و لا يستحق ثورة إلا عندما يصبح قاعدة , في أشد عصور الشعر جفافاً و محلاً , و إنما هي ثورة على العادة , كما يقول (سان جون بيرس) , ثورة على الجانب غير التيمي من اللغة , أعني أنها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم , من خلال إنشاء علاقات تعبيرية و تصويرية جديدة , و هي على ما فيها من طموح بالغ , مرهونة بالنجاح أو الإخفاق , وبينما تجد لها أنصاراً كثيرين , تجد أيضاً من ينكرونها .(26)

---

25 . ينظر : د . إحسان عباس : اتحاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 148 .

26 . ينظر : د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص : 142 .

و مثل هذا القول ينطبق على الأعمال العظيمة لكبار الشعراء في القديم أو في العصر الحديث , بما تقدمه من إعادة اكتشاف العلاقة بين الذات و الموضوع على نحو يضمن للصورة التعبيرية دوام الجدة من خلال الإبداع المنفرد الذي لا يمكن مقارنته بغيره و

هكذا فعندما تصبح هذه الصورة ملكاً للزمان و للتاريخ فلن تصبح جديدة أو قديمة و إنما هي ببساطة ما هي أو ما تكون عليه في ذاتها و لذاتها .(27)

أما عن موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة , فإنه يستلزم توسيع مدلول التراث و مجاله , إذ هو لم يعد تراثاً عربياً إسلامياً , و حسب و إنما غدا تراثاً انسانياً , و الشاعر الحديث يتعامل مع هذا التراث من زوايا مختلفة , نستطيع أن نعد منها : التراث الشعبي . الأقنعة . المرايا . التراث الأسطوري .(28)

أصبحت . إذن . الخبرة الشعورية في الشعر معايشة للخبرات الجماعية و للخبرات الذاتية , و أعاد الشاعر العربي النظر إلى التراث و إلى التاريخ في ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو القيمة الروحية و الإنسانية التي تكمن فيه , و أن عليه أن يعي كل عناصر دراما الإنسان المعاصر (29).

---

27 . ينظر : د . محمد زكي العشماوي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ، 1974 , الطبعة الثانية ، ص : 155 .

28 . ينظر: د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 149 . 150 .

29 . ينظر: د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 49 .

2 . 2 . 4 : الموقف من الحب (أو المرأة):

"إذا استثنينا نزار قباني , و جانباً من شعر صلاح عبد الصبور , لم نجد الحب يتخذ شكل موضوع شعري مستقل , و إنما هو ذائب في التيار الشعري جملة ".(30)

يقول العشماوي : " و نحن لا نستطيع أن ننكر أن الحب هو الذي يضم قلب الرجل لقلب المرأة , و هو الذي يصل روحه بروحها , و هو الذي جعل ألسنة الشعراء على مر العصور و اختلاف الأزمان تترك لنا هذا التراث الإنساني الخالد في الفن , لا فرق في ذلك بين أهل البدو و الحضر , و بين عصور الفطرة و عصور المدنية الحديثة ... و إذا انتقلنا إلى عصرنا الحديث وجدنا شاعراً كشوقي يتغنى بالحب في قصائد لا تقل روعة عن قصائد الماضي بل قد تفوقها قوة في النغم و امتلاكاً للقلب , أليس هو القائل : "(31)

ردت الروح على المُضنى معك أحسن الأيام يومٌ أرجعك
مرّ من بعدك ما روعنـي أ تُرى يا حلو بُعدي روّعك
كم شكوت البين بالليل إلى مطلع الفجر عسى أن يطلعك
و بعثت الشوق في ريح الصبا فشكا الحرقة مما استودعك
يا نعيمي و عذابي في الهوى بعذولي في الهوى ما جمعك
أنت روحي ظلم الواشي الذي زعم القلب سلا أو ضّيعك
موقعي عندك لا أعلمـه آه لو تعلم عندي موقعك

---

30 . د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 175 .

31 . د . محمد زكي العشماوي : الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد , دار النهضة العربية . بيروت : 1983 , ص : 174 . 175 .

أرجفوا أنّك شاك موجـع ليت لي فوق الضنا ما أوجعك
نامت الأعين إلا مقلــة تسكب الدمع و ترعى مضجعك.(32)

الحب كالشعر , كلاهما يولد بلا حسبان , و كلاهما قهار , هذا حين نتأملهما بمعزل عن الموت , أي حين نقبل على الحياة , رغم ما فيها من رعب و سـأم , و لكنهما يحوزان . على ضوء الحقيقة الكبرى . شيئين آخرين , حينئذ يخوننا الحب كما

يخوننا الشعر .. إن الحب قد يكون قوة تبدد الحزن , و تسقطه من نفس الشاعر كما تسقط الأوراق عن الشجرة , و لكن هذا شيء آني , حين يقترن كل ذلك بالتفكير في الموت , و في الحياة التي يمتلك طرفاها الرعب و السأم , و هذا و إن كان وليد فلسفة وجودية عامة , فإنه وليد الإحساس بصدمة ذاتية أسقطت الشاعر فوق الزمن .(33)
و إذا كان الحب هو الذي يبعث الدفء إلى القلوب , أو يجعل الدماء تجري حارة متدفقة في وجنات المحبين , و يضفي على الحياة إشراقاً و أملاً و يحيل الجدب إلى ربيع , فإننا نراه أحياناً أخرى باعثاً على اليأس , جاعلاً كل شيء يبدو صامتاً قاحلاً شاحباً , و ذلك عندما تفقد من تحب , أو عندما تفتش عنه فلا تجده , عندئذ تتجمد الدماء الجارية , و تبدو الأيام قاتمة , و يتحول الربيع إلى خريف ..(34)

---

32 . أحمد شوقي : الشوقيات , الجزء الثاني , دار الكتاب العربي . بيروت , 1986 , الطبعة الحادية عشرة , ص : 131 .

33 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 188 .

34 . ينظر : د . محمد زكي العشماوي : الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد , ص : 176 .

2 . 2 . 5 : الموقف من المجتمع :

الشاعر الذي يرى في علاقته بالزمن صورة التجدد , و يستشرف في رؤيته للمدينة صورة الحضارة التي تكفل سلامة إنسانية الإنسان , و يستطيع في موقفه من التراث أن يربط بين الماضي و المستقبل , ربما لا يطغى فيه أحدهما على الآخر , هو أكثر إلتزاماً ممن يقع دون ذلك في تصوراته و أفكاره . "و لعل خير ما يلخص حقيقة الأمر أن يقال أن الالتزام هو الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر و المجتمع , و هي ليست علاقة أخذ أو عطاء و لا علاقة انصهار أو ذوبان , و إنما هي علاقة تطابق , فقد

يصف الشاعر البحر لأنه أحب منظره أو تأثر بروعة امتداده و لكنك تحس و هو يتحدث عنه أنه يعبر بذلك عن حرية الإنسان , أو عن عمق الوجود الإنساني أو سعة التجارب الإنسانية ..."(35)

علاقة الشاعر بالمجتمع تدفعنا إلى التساؤل مع إحسان عباس : هل يمثل الموقف من المجتمع قضية ؟ الجواب على ذلك بالإيجاب .(36)

من يدرس الشعر الحديث لا تخطيء عيناه فيه اتجاهه إلى التصوف بقوة , حتى ليغدو الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر , و لعل ذلك راجع إلى طول عملية التقدم و التراجع في الحياة السياسية , و اليأس الغالب و السأم من متابعة الكفاح , كما أن هناك قسطاً من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة , ثم إن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر و فرديته , فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً , ليعيش آلامه . التي هي نفسها آلام المجتمع . بوجد مأساوي .

—

35 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 203 .

36 . ينظر : د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص: 199 .

ثم إن في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحيـة و الصلات الحميمة التي فقدها الشاعر , و تلطيفاً من حد المادية الصلب الخشن ، و نحن نجد . يقول الدكتور إحسان عباس . مظاهر هذا التصوف في :

1 . الحزن العام الهاديء .. المتطور عن الحزن الرومانطيقي القديم , و يبدو هذا أكثر ما يبدو في رمز الجواب الذي يعود مثقلاً بالخسارة .

2 . الإحساس بالغربة و الضياع و النفي و الحاجة إلى العكوف على النفس , في مجتمع كثير الضجيج , كثير التمسك بالقيم اليومية , شديد الجحود لفضل " أنبيائه " (التنصيص من الكاتب)

3 . اتحاد الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية و ارتياح الشاعر إلى عالم الأرواح , عالم الخلود .

4 . اتحاد الصوفي و الشهيد في التراث (الحلاج . السهروردي ...)

5 . اتحاد الشاعر و الشهيد المقاتل على نحو مجازي و حقيقي .

6 . الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون أو اتحاد الشاعر و الأرض و الحبيبة , أو فناء المحب في المحبوب .

7 . اكتشاف منطقة الما بين (بين الظل و الضوء , بين الليل و النهار ، بين الحقيقة و الخيال) و هي منطقة شبحية يلوذ فيها الشاعر من الموت و يحتمي من جبروته .

8 . التسامي بالصدمات العاطفية و التصعيد للإخفاق فيها و فيما شابهها .

9 . خلط المحسوسات معاً , و المزج بين المحسوس و المتخيل , و انسياح القيم دون حواجز مميزة .

10 . الإعلاء من شأن الجنون (أو بعبارة أخف إطلاق العقل اللاواعي و إبقاء العقل الواعي مكبلاً) (و قد كان الصوفي " البهلول " أو " المجذوب " من أشد الناس تمثيلاً للوصول .

11 . الغيبوبة الحلمية التي تتجاوز الحد الطبيعي للحلم . القصيدة .

12 . الظمأ النفسي لمعانقة المتوقع , الذي يأتي و لا يأتي , الأمل المطلق . (37)

37 . ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , ص : 208 . 209 .

2 . 3 : جماليات الخيال و الصورة :

لم يكن النقاد الأقدمون يهتمون كثيراً بالخيال و طبيعته , و لكن الحديث عن قوة الخيال كان يعلق باهتمام الفلاسفة , فقد اعتقد سقراط أن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي " و ظل هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى أن الشعراء " متبوعون " و أن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة و قد تكون شريرة . و لكنا نعرف كيف أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعراء و بين أصحاب الحرف , في قوة الخيال , و أن

(أرسطاليس) هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به و مجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور , و أثنى على القدرة في المجاز.(38)
و يعيب (أرسطو) الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه .(39)

---

38 . ينظر : د . إحسان عباس : فن الشعر , دار الثقافة . بيروت , لبنان , الطبعة الثانية , دون تاريخ طبع , ص : 142 .
وكذلك ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 73 .
وكذلك ينظر : د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد العربي المعاصر , الهيئة المصرية العامة للكتاب . الإسكندرية 1975 , ص : 46 .
و كذلك ينظر: د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث , مصادره الأولى, تطوره , فلسفاته الجمالية و مذاهبه , دار الشعب . القاهرة : 1964 , الطبعة الثالثة , ص : 24 .
39 . ينظر : د . محمد غنيمي هلال : المرجع نفسه , ص : 120 .

"و رأى أنه على الشاعر أن يجعل من نفسه صناعاً محكماً "(40) "و أن عليه أن يصور الأشياء كما كانت و تكون "(41) ، و لم يكن للخيال أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الآداب اليونانية و الرومانية و العربية القديمة و لا في الآداب الكلاسيكية التي قامت عليها .
و لا نعرف أن العرب تحدثوا عن الخيال , و إنما كانت كل قواعدهم النقدية تعتمد التنظيم و تهتم به اهتماماً بالغاً , حتى في أوضح الأمور التخيلية كالمجاز و الاستعارة

, أي تنظيماً لعملية التخيل نفسها , و لذلك نستطيع أن نقول بغلو العرب في الناحية الكلاسيكية حتى كادت أهمية الخيال تنعدم و يحور الشعر إلى صنعة .

فلم يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعياً للصقل و الترتيب و الصنعة و المحافظة على النظام و الميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعاً .(42)

و قد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال , بفضل الفيلسوف الألماني (كانت) إذ يرى كانت أن الخيال أجمل قوى الإنسان , و أنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال و قلما وعى الناس قدر الخيال و خطره .(43)

---

40 . أرسطوطاليس : كتاب الشعر , ترجمة الدكتور إحسان عباس , دار الفكر العربي , القاهرة , د .ت ص : 72 .

41 . المصدر السابق : ص : 98 .

42 . ينظر : د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر , ص : 52 .

43 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 76 . 77 .

و كذلك ينظر : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث , ص : 417 .

و كذلك ينظر : د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر , ص : 57 .

2 . 3 . 1 : الرومانطيقيون و الخيال :

عند الرومانطيقيين وجد الإيمان المطلق بالخيال , و بلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل الشعراء و المفكرين الرومانطيقيين , فقد آمن هؤلاء أن كل صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الإنسان , و الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام .

و لم يعد الرومانطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب بل أصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة ... حتى قال (فريدريك شليجل)"إن أعلى مهمة

للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلاً جديداً من الشعر سماه "الشعر الإعلائي" ، أي إن غاية الغايات عند المفكرين الرومانطيقيين هي جعل الفلسفة شعراً و الشعـر فلسفة ".(44)

في جماليات الرومانسية كان ثمة عوامل معينة شجعت بشكل واضح تطور الشعر الغنائي . و أول تلك العوامل و أهمها المفهوم الجديد للخيال كقوة خلاقة محولة , جوهرية في العملية الفنية , و ربما لم يكن لذلك من أثر مباشر واضح أكثر مما كان في الشعر الغنائي . لم يعد العالم يوصف بما دعاه (بليك)" عين الجسد " و لم تعد الكلمات الرزينة تقلب إلى شعر بإضافة بعض التشبيهات الجميلة , أصبح الشاعر الرومانسي يستمد رؤاه من جنود السماء , و هذا لا يعني أن الروماسيين لم يحفلوا بالواقع ... و لكن الرومانسي يكون في الوقت ذاته كذلك دائم الشعور بحلول المثالي في الواقعي .(45)

---

44 . د . إحسان عباس : فن الشعر , ص : 147 .

45 . د . عبد الواحد لؤلؤة : المصطلح النقدي , ص : 234 .

لقد كان الخيال الرومانسي خيالاً طموحاً و جموحاً يتطلب مثالاً له أينما وجده في غير زمانه و مكانه لا يستوحيه أولاً و آخراً إلا من ذات نفسه , و لا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه و آماله إلا بالصورة و الأخيلة التي يضيفها على الحقائق .. "إذ أن الأحاسيس و العواطف لا تفصح عن نفسها إلا في الصور , و لا تسيغ إلا الصور ، و كل كنوز المعرفة و السعادة الإنسانية مقصورة على الصور ".(46)

يقول (ويلم بليك) :" إن عالم الخيال هو عالم الأبدية , و إن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة . و إن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة و إنما تنشأ في نفسه و تأتيه عن طريق الخيال ".(47)

ماذا يمكن أن ينتج مثل هذا التأليه للخيال ؟ لم يعد المحتمل هو موضوع الشعر بل أصبح الشاعر يبحث عن المعجب و الغريب و المدهش . أصبح يطير وراء اللامحدود و يعتقد أن لا شيء يصلح موضوعاً للفن , و أصبح الجميل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود , و من لم يتمثله لم يكن فناناً . و فقد عالم الحس صلته بالجمال , و آمن الرومانطيقيون أن الشعر لا يستطيع التنفس في عالم الماديات ..(48)

---

46 . د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية , مكتبة نهضة مصر . القاهرة , د . ت , ص : 57 .
و كذلك ينظر: د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 77 .
47 . د . محمد مصطفى بدوي : كولردج , دار المعارف بمصر . القاهرة , د . ت , ص : 80 .
و كذلك ينظر: د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر , ص : 53 .
48 . ينظر: د . إحسان عباس : فن الشعر , ص : 148 .

و الذي ينظر بوساطته (بليك) و الرومانسيون هو عين الخيال , الذي يتيح لهم النفاذ إلى ما وراء الحقيقة السطحية في اتجاه المثال الجوهري . لقد كانوا شديدي الإدراك بالهوة بين عالم الظواهر المفهوم العابر, و بين عالم أزلي مطلق , تسكنه الحقيقة المثلى , و الطيب و الجمال و يستطيع الإنسان إدراكه عن طريق الخيال .(49)
و تعتبر نظرية (كولردج) في الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال و أكثرها قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له مما جعل النقاد يهتمون اهتماماً كبيراً بالرغم مما يحيط بها من غموض اعترف به أكثر من ناقد .(50)
تتعلق نظرية (كولردج) في الخيال بثلاثة قضايا أساسية :
. الأولى الفرق بين الخيال الأولي و الخيال الثانوي .

. و الثانية الفرق بين الخيال و الوهم .
. و الثالثة ارتباط الصورة بالعاطفة و تحقيق الخيال و الوحدة العضوية للعمل الفني .
و يستعمل (كولردج) في حديثه عن الخيال اصطلاحات الحياة و النمو , أي أنه تصور الخيال عملية حيوية عضوية بينما الوهم عمل ميكانيكي , و الخصائص التي تتعلق بالنبتة في حياتها النامية تطبق عنده على الشعر . فالنبتة تبدأ بالبذرة و هي تنمو , و النمو هو القدرة التي تظهر في كل شعر عظيم , و كذلك العمل الفني كله نمو أو ولادة أو تطور , و كل كلمة تلد ما بعدها , فإذا نمت النبتة كيفت ما كان غريباً عنها من أرض و هواء و نور وماء و هذا عينه يحدث في الصور , فالصور تجمع عن طريق الحواس , ثم خواصها الأولى عندما تمتزج و تتمثل في الكلي .(51)

—

49 . ينظر : د . عبد الواحد لؤلؤة : المصطلح النقدي , ص : 217 .
50 . ينظر : د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر , ص : 61 .
51 . ينظر : د . إحسان عباس : فن الشعر , ص : 152 . 153 .
و كذلك ينظر: د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 81 .

فالخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور و أحاسيس في القصيدة , فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر (52).

و قد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية تصور كولردج للصورة الشعرية التي استخدمه مرادفة للإحساس و العاطفة و جعلها أساس الوحدة العضوية في العمل الفني " فالصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة , و إن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس و تؤدي من الوظيفة ما تحمله و تؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . و إن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة . و هذا يعني

أن الصور الجزئية في القصيدة ذات الوحدة العضوية لابد و أن تكون صوراً إيحائية و لا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها و بين زميلاتها من الصور , و أنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير و الوصف " .(53)

كان هذا الإكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم الخيال ترك بصماته على الفكر الجمالي بعد ذلك , حتى إن تأثير (كولردج) امتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم و اتجاهاتهم الفنية .

---

52 . ينظر : د . محمد مصطفى بدوي : كولردج , ص : 158 .

53 . د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر , ص : 108 . 109 .

إنفصلت إذن التجربة الشعرية عن الواقع الذي كانت قائمة فيه بعد أن أوقف (كانت) موكب العقلانية المنتصر , و كشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشري من كل جانب ثم أشفق عليه ففتح الأمل الخلفي عن طريق القلب أو الإيمان أو العقل العملي كما يسميه .(54)

ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق و الفن و الجمال على يد فلاسفة مثل (شلينج) و (شوبنهور) حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند (نيتشه) الذي قال بأن العلم في صميمه ظاهرة جمالية و أن ملكة الخلق و الإبداع هي السبيل الوحيد إلى المطلق و أن الشيء الوحيد الذي يبرر العالم و الوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهـرة جمالية .(55)

كذلك تطور الخيال عند الرمزيين تطوراً هائلاً , فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده , و لكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام الألوف الذي يرتب الأشياء في العالم الخارجي , و استطاع أن يثبت أنه أقدر الأساليب على جعل الصور تتشابك في بعضها البعض بطريقة غير واقعية و إضفاء الأهمية على الكلمات بعكس المقصود منها .(56)

---

54 . ينظر : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث , ص : 310 .
و كذلك ينظر: د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 83 .
55 . د . عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر (ترجمة بتصرف) الجزء الأول , تأليف هوجو فريدريش , الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1972 , ص : 312 .
56 . ينظر : د . السعيد الورقي : مرجع سابق , ص : 90 .

لقد راح الفنان الحديث يخلق لنفسه عالماً جديداً من خياله , و يبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة تتعمد أن تعلن العداء على ما هو مألوف , و تناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات و الاطمئنان , بعد أن فقد الراحة و الاطمئنان في الواقع التاريخي أو الموضوعي أو الروحي المحيط به , و أصبحت القصيدة الحديثة من ثم تمتليء بأطلال الواقع الذي فككه الخيال الجريء و مزقه , إلى جانب عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها ، و تُكّون مع تلك الأطلال ، ذلك السحر الذي يدفع الشعراء إلى تأليف شعرهم (57).

لقد أثر المفهوم الجمالي للشعر على الكلاسيكية الجديدة في أدبنا الحديث . و الذي يعتمد سيطرة النزعة الحسية على النظرية الجمالية في الشعر العربي , تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع و إمتاع الحواس غالباً أكثر مما تعتمد على الإيحاء . عند البارودي و شوقي و حافظ و عبد المطلب و الجارم في مصر و عند محمد رضا الشبيبي

و معروف الرصافي و محمد علي اليعقوبي و محمد مهدي البصير و جميل صدقي الزهاوي و محمد مهدي الجواهري في العراق .(58) و غيرهم من الشعراء العرب في كل من تونس و ليبيا و السودان و لبنان و الشام و الجزائر .(59)

---

57 . ينظر : د . عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث , ص : 314 .

58 . ينظر : د . يوسف عز الدين : الشعر العراقي الحديث و أثر التيارات السياسية و الاجتماعية فيه , الدار القومية . القاهرة 1965 , ص : 73 .

59 . لمعرفة المزيد من المعلومات عن هؤلاء الشعراء ينظر المراجع التالية :

. أنيس الخوري المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العلم العربي الحديث , دار العلم للملايين . بيروت 1963

. د . محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان , دار الثقافة . بيروت 1972 .

. د . محمد الصادق عفيفي : الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث , دار الكشاف . بيروت 1969 .

. محمد صالح الجابري : الشعر التونسي المعاصر خلال قرن , الشركة التونسية للتوزيع . تونس 1974

. عبد الله الركيبي : دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث , الدار القومية . القاهرة , د . ت .

و بسبب الظروف السياسية التي فرضت على الأمة العربية و على رأسها الاستعمار الأوروبي , كذلك أم القضايا المصيرية العربية , القضية الفلسطينية ظلت الوظيفة الاجتماعية للشعر هي المسيطرة على المفهوم الكلاسيكي الجديد . و حددت وظيفة الشعر العربي طبيعة الصورة الشعرية و دور الخيال فيها , ذلك الخيال الذي كان في أغلب الحالات خيال حسي نتج عنه ما يلي :

أولاً : إن الشعر تصوير , و المقصود بالتصوير أن مهمة الشاعر هي التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة , و أن الشعر بهذا فن تصويري يتجه إلى العين , ووسائله في هذا أدوات مكانية منفصلة .

ثانياً : إن الصور الشعرية التي نتجت عن هذا الخيال صور زائدة عن المعنى , فالمعنى قائم بدونها , و أما دور الصور الشعرية هنا فهو الحلية و الزركشة التي توضح المعنى و تؤكده .

ثالثاً : إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية في القصيدة الواحدة علاقة إضافة , فعمل الخيال هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء و حشدها في مستواها الواقعي المادي . و هذا يؤدي بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات مبتورة و ضامرة (60).

---

60 . د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 102 .

في مجال الخيال و أثره في الصورة الشعرية نتقابل في البداية مع هذا التمييز بين الخيال و التوهم الذي ذكره عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه حيث يقول إنه يجب التمييز في الشعر و صوره بين نوعين نسمي أحدهما التخيل و الآخر التوهم , فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء و الحقائق و يشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق . و التوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود . (61)

لقد رأت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث , أن الشعر تعبير عن العواطف و الخيال و الوجدان و الذوق السليم .(62) و قد تناولت هذه المدرسة بالتحليل النظري أدوات الخيال الشعرية من مجاز شعري و تشبيه , و رأت أن هذه الأدوات ضرورية لازمة لا ينشط الخيال بمعزل عنها . كذلك دعت إلى وحدة فنية شعورية في

القصيدة الشعرية . و بالرغم من خطورة هذه المباديء النظرية و أهميتها لم تظهر في شعر هؤلاء الرواد , و إنما ظهرت في شعر جيل المهجر و أبولو..(63)
الخيال عند شعراء مدرسة الديوان التي وضعت الأسس النظرية و الفنية للحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث , كان لا يزال خيالاً حسياً , صوره موجهة أساساً إلى حواس القاريء و مدركاته الخارجية , لكن الجديد الذي أضافوه إلى هذا الخيال أنه أصبح خيالاً نامياً موحياً .

---

61 . ينظر : عبد الرحمن شكري : ديوان عبد الرحمن شكري , جمعه و حققه : نقولا يوسف , الاسكندرية 1960 , الطبعة الأولى , ص : 364 .
62 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 105 .
63 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 106 . 107 . (بتصرف)

و من ثَم استطاع شعراء هذا الجيل في شعرهم . مع اعتمادهم على الخيال الحسي . أن يتجاوزوا في بعض أعمالهم مجرد العلاقات المباشرة بين مكونات هذا الخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية .(64)
و بالرغم من أن شعراء المهجر دعوا لمثل ما دعت إليه مدرسة الديوان إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصاً لدعواهم , و أكثر تناسقاً بين شعرائهم , و لأنهم كانوا أكثر احتكاكاً بالفكر الغربي في موطنه , و لأنهم بحكم طبيعتهم كمهاجرين كانوا أقل تمسكاً بالعادات و التقاليد . لقد الشعر المهجري أكثر تجانساً و تجديداً و تمثل ذلك في الوحدة العضوية .و استطاع (جبران) و (نعُيَمة) و (أبو ماضي) و (نسيب عريضة) و (ندرة حداد) و (رشيد أيوب) و (القروي) و (إلياس فرحات) و (فوزي و شفيق معلوف) و غيرهم أن يقدموا شعراً تسيطر عليه الإيحائية في الصور و الخيال .(65)

هكذا كانت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث " حركة تقدمية تعبر عن فرحة الفرد بذاته التي تحققت في العصر الحديث بعد أن ظلت ضائعة قروناً طويلة تحت وطأة الاستعمار التركي و النظام الإقطاعي , كما كانت تعبيراً عن عواطف الإنسان العربي التي بقيت مغمورة طوال تلك القرون تحت ركام من شعر المـديح و الإخوانيات و المناسبات ".(66)

---

64 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 111 . 112 .

65 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 113 .

66 . د . عبد القادر القط : قضايا و مواقف , الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر . القاهرة 1971 , ص : 23 .

كان هجوم شعراء الشعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشر و العبارة العاطفية الهدارة يدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالاكثار من الصور الشعرية , و كانوا فوق ذلك من تعقيدات عاطفية و فكرية و روحية , تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم , و لم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصورة و الأساليب المواربة من أسطورة و فلكلور و إشارة و رمز . و قد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر في اجتياز الأساليب القديمة (67)..

و كان أول ما فعله شعراء الشعر الجديد أن حاولوا إنقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال , فحاولوا في أغلب تجاربهم الشعرية افقلال في استعمال

الصفات و الاستعاضة عنها بالاكثار من الأفعال و الصيغ المشتقة منها التي يمكن أن تحمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون إضافات على الأشياء .

و هذا ما جعل الشاعرالعربي الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب و مواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف و تلك التجارب .

كذلك اتجه الشاعر الجديد في صوره الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره و وجدانه . لقد أدرك الشاعر الجديد أن معرفته بالواقع ليست إلا الطريقة التي يعبر بها عن وجوده الذاتي كما أن هذا الوجود الخارجي ليس إلا الصورة التي يعرفها عنه و بالتالي يقدمها .

—

67 . ينظر : د . سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر , عالم الفكر . الكويت 1973 , ص : 48 .

و كان أخطر ما نراه من خصائص في هذه الصور الداخلية هو اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة , و تحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكاني . (68)

ليست الثورة الداخلية الذاتية هي الوسيلة الوحيدة التي اعتمدها الشاعر العربي الحديث للصورة الشعرية الجديدة , فقد لجأ عدد كبير منهم إلى استخدام الأسطورة كوسيلة أخرى للصورة الشعرية فكأننا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة , الأول يستخدم الصور الداخلية النفسية , و الآخر يستخدم الصور الأسطورية . و في أحيان كثيرة يمزج الشاعر الحديث بين الأسلوبين لإيجاد أكثر من بعد و أكثر من موقف خاصة في تلك القصائد التي اتجه بها إلى تحقيق بناء درامي في العمل الشعري .(69)

أمام هذا العالم الآلي و إحساس الناس بانهيار القيم الشعرية و الفنية فيه , أحس الفنان بالحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطوري الذي تمكن بواسطته الإنسان البدائي أن يؤكد

وضعه الإنساني من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك , عن طريق خلق صور من التعبير تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي و استقراره الاجتماعي , و إلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجي و الداخلي و خبرته فيهما تجسيماً حسياً .. و يكسبها الحياة .(70)

---

68 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 128 و 131 و 135 .

69 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 140 . 141 .

70 . ينظر : د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 230 .

أما استخدام الشعر العربي للأسطورة فيرجع إلى فترة مبكرة من القرن العشرين , فقد استعمل (جبران خليل) أسطورة أدونيس و عشتروت في لقاء في دمعة و ابتسامة 1914 , استخدم (نسيب عريضة) أسطورة (إرم ذات العماد) في قصيدته نار إرم 1925 و اهتم (العقاد) و (أبو شادي) كثيراً بالأساطير فضمنا أشعارهما عدداً لا بأس به من الأساطير , و في سنة 1936 أصدر (شفيق المعلوف) قصيدته الطويلة عبقر و حشد فيها عدداً كبيراً من الأساطير العربية , و كذلك فعل (علي محمود طه) في أرواح و أشباح 1942 .(71)

أما الأسطورة كمعنى و كمنهج بناء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية , فلم يعرفها الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من القرن العشرين ،و بظهور جيل (أدونيس) و (خليل حاوي) و (جبرا إبراهيم جبرا) و (يوسف الخال) و (شوقي أبو شقرا) و (بدر السياب) و (عصام محفوظ) و (صلاح عبد الصبور) , و الأجيال التي تلتهم . (72)

أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة في أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة , فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة 1948 , و عن الشوق العميق في لهفته و أساه إلى العودة إلى نبض الحياة و الكرامة , و قد وجدوا في استعمال إليوت للمعنى المنضوي في أسطورة الخصب في قصيدته (الأرض اليباب) تعبيراً عن حب عظيم و تأكيداً على قدرة الإنسان على التضحية و العطاء . و كان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القرباني الذي يؤدي إلى الولادة الجديدة .(73)

---

71 . ينظر : د . سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر , تطوره و مستقبله ص : 52 .

72 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 143 .

73 . ينظر : د . سلمى الخضراء الجيوسي : مرجع سابق , ص : 52 .

و امتلأ الشعر العربي الجديد بالأساطير العربية و الإغريقية و البابلية و الشرقية من خلال قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية . "فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الأساطير تعاملاً شعرياً على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى ". (74)

2 . 3 . 2 : خلاصة القول في جماليات الخيال و الصورة :

اتضح لنا من تتبعنا لتطور الخيال في القصيدة الشعرية و أثره في الصورةكيف أن النظرة الجمالية الكلاسيكية قد أهملت الخيال و لم تعترف بأثره في تكوين و تخليق الصور الشعرية . و لم يبدأ الاهتمام الحقيقي بالخيال إلا منذ الحركة الرومانسية التي ألغت سيطرة كل سيطرة للعقل .. و اهتمت بالعاطفة و الخيال الذي اعتبرته أساس الإدراك و التنسيق و الخلق . ثم كيف أثرت المبادئ الرومانسية على فلسفات التذوق من بعدها حتى وصل الأمر إلى اعتبار الخيال قوة مسيطرة في الفلسفة الرمزية و السريالية . أما بالنسبة للصورة الشعرية و تأثرها بالمواقف الجمالية و موقفها من الخيال الشعري فقد لاحظنا أنها كانت

في الغالب صوراً جزئية حسية مضافة إلى المعنى الأصلي لزينتـه أو لتوضيحه و تقريبه ... "و عندما بدأت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث اعتمدت الواقع الحسي وسيلة لتنشيط الخيال , و لكنها بالغت في الاعتماد على الأوصاف الخيالية , و بالرغم من ذلك فإنها حققت بلا شك للقصيدة العربية تقدماً ملحوظاً في المفهوم الجمالي للشعر" (75).

---

74 . د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 203 .

75 . د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 154 .

لقد اتخذ الشاعر العربي المعاصر، الخيال الشعري وسيلة كشف و اهتداء ، عن عالم يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة , و أصر هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صوره بنفسه , و من ثَم تحولت الصورة الشعرية ، في ظل تجارب الشعر الحديث إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان و الأضواء و الأصوات و الرموز المتداخلة , و استطاعت الصورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبة وجدانية ، تنتمي إلى عالم الداخل في هذا الشعر , فبرزت أهمية الوجود الذاتي و اللاشعور؛ و أهمية الأساطير كعامل جوهري و أساسي في حياة الإنسان .

و بسبب هذه الصور الذاتية و الأسطورية ، سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة , ذلك الغموض الذي جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجي و عدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية , و الاعتماد في مقابل هذا على الواقع الذاتي و الواقع الأسطوري ؛ و هما واقعان عالمهما الرمز والإيحاء والغموض . و تحولت القصيدة العربية

الحديثة باعتمادها على البناء الأسطوري ، من الطابع الغنائي إلى البناء الدرامي حسب مقوماته الفنية .(76)

---

76 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 154 و 155 .

2 . 4 . 1 : جماليات الصورة الموسيقية :

القصد من الصورة الموسيقية في الشعر , البناء الموسيقي , كتكوين من الإيقاعات المعتمدة على النغمات و الانسجام و التناظر . و يتشكل الإيقاع الفني (الذي هو أساس الصورة الموسيقية) من الإيقاع الداخلي و من النغم الخارجي , و من التتابع اللفظي و على هذا يمكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية :

النوع الأول :" موسيقى تركيبية , و هي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة , و هي موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات بطريقة تمكن من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن , ففي قراءة الكلام

الموزون يزداد تحديد التوقع , كما يعتمد على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالاً و تنظيماً من الناحية التشكيلية الخارجية ".(77)
أما النوع الثاني من الموسيقى الشعرية فهو" موسيقى تعبيرية , ناتجة عن كيفية التعبير و مرتبطة بالانفعالات السائدة . من هنا تأتي أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية , كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التي تنشأ من التجربة الشعرية .. إن الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ينبغي أن تتركب من الشكلين .و مما لا شك فيه أن للوزن رغم شكليته الخارجية قيمة انفعالية هامة ".(78)

---

77 . إ . أ . رتشاردز : مبادئ النقد الأدبي , ترجمة محمد مصطفى بدوي , المؤسسة المصرية العامة . القاهرة , 1963 , ص : 194 .
و كذلك ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 160 .
78 . د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 161 .

و يعرف الفارابي الإيقاع بأنه "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب أو هو نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناس و طرائق موزونة تربط أجزاء اللحن , و تتعين بها مواضع الضغط و اللين في مقاطع الأصوات . و يختص علم الإيقاع بنظم اللحن في طرائق خاصة , تضبط أجزاءه على أزمنة معينة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشدة و اللين . و تفصل الإيقاعات أجناساً في دوائر زمنية تسمى الأصول , أصغرها ثنائي الحركات . و تختلف مبادئ العلم بصناعة الألحان , تبعاً لاختلاف عنصرين أساسيين :
الأول , هو المناسبة اللفظية بين أجزاء القول الشعري التي يقرن بها النغم .
و الثاني , هو المناسبة العددية بين تمديدات النغم في اقتراناتها , و متواليات أجناسها اللحنية . ووحدة الإيقاع هي السبب و الوتد و ليس الوزن إلا تأليفاً معيناً من الأسباب و الأوتاد ". (79)

و "الوزن في الشعر قد يكون كمياً , يرتب المقاطع على أساس طولها . و قد يكون مقطعياً , يعتمد على عدد المقاطع في كل بيت و قد يقوم الوزن على أساس النغمة أو على أساس النبر ". (80)

و لكن ما زال أكثر الذين يكتبون عن العروض العربي يتجاهلون النبر , و يتابعون القدماء في نظرتهم إلى الوزن . هذا عن الوزن في الشعر العربي القديم بوجه عام ." أما الشعر في شكله الجديد فقد رأى بعض النقاد أنه يتجه إلى اتخاذ النبر أساساً له , بدلاً من الأساس الكمي الذي قام عليه الشعر العمودي ". (81)

---

79 . أدونيس : الشعرية العربية , دار الآداب . بيروت , الطبعة الثالثة , 2000م , ص : 20 . 21 .

80 . علي يونس : النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد , الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة , 1984 , ص : 9 .

81 . علي يونس : المرجع نفسه ، ص : 10 .

و لكي نتبين النظرة النقدية لمسألة الوزن في الشعر العربي نعرض لآراء بعض النقاد الذين بحثوا في ذلك مثل الدكتور (محمد مندور) و الذي يرى أن النبر عنصر أساسي في وزن الشعر العربي , لكنه يتردد بين القول بأن الشعر العربي يقوم على أساس النبر لا على أساس الكم , و القول بأنه يقوم على الكم و النبر معاً .أما الدكتور (عوني عبد الرؤوف) , فإنه يرى أن الشعر العربي كمي , و لكنه يرى أن به عنصراً كيفياً أو نبرياً لا يستطيع الشاعر الملتزم بالفصحى أن يتحول عنه . أما الدكتور (كمال أبو ديب) , فإنه يرى أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب التركيب النووي و العلاقة بين النوى و النبر المجرد النابع من هذه العلاقة أدواراً جوهرية في صياغتها (82).

و قد حاول باحثون آخرون أن يفسروا هذه الظاهرة منهم الدكتور (شوقي ضيف) الذي رأى أن التكامل و الانتظام إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء و حركات الرقص و ضرباته مع شعرنا في نشأته مما جعله يستوفي النغم الطوال و القصار و موقع النبرات و

النقرات , و يتمسك بقرار القافية الثابت , حتى تتم للنغم وحدتـه و تتضح رناته في كل بيت ...(83)

و يرجع الدكتور (عز الدين اسماعيل) هذا إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك , فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع , أي على الحركات

و السكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات عن بعضها . (84)

---

82 . ينظر : علي يونس : النقد الأدبي و قضايا الشكل في الشعر الجديد , ص : 11 . 12 .

83 . ينظر : د . شوقي ضيف : فصول في الشعر و نقده , دار المعارف بمصر . القاهرة , 1971 , ص : 31 .

84 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 52 .

و يرى الدكتور (إبراهيم أنيس) أن ظاهرة اعتماد الشعر العربي على الموسيقى الخارجية راجع إلى أن عناية العرب بموسيقى الكلام , أنهم لم يكونوا أهل كتابة و قراءة بل أهل سماع و إنشاد , و يتعاون اللسان في مثل تلك البيئة على إيثار العناصر الموسيقية من اللغة . (85)

"ساد شكل القصيد . يقول أدونيس . في قول الشعر , و قد يكون ذلك عائداً إلى أنه الأكثر قدرة على الاستجابة لحاجات النفس , و الأكثر قابلية للغنـاء و الإنشاد . و لا بد هنا , من أن نشير إلى كون البيت في القصيد وحدة مستقلة بذاتها , يرجع كما نرى إلى ضرورات إنشادية و غنائية , و إلى ضرورات تتصل بالسمـاع و التأثير , و ليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعماً أنها عقلية تعنى بالجزء لا بالكل ".(86)

و لابد كذلك من أن نشير إلى "أن القافية في القصيد هي , في المقام الأول , خاصية إنشادية ـ موسيقية .. يجب أن تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت , تتفق مع وزنه و معناه ".(87)

85 . ينظر : د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ , مكتبة الأنجلو مصرية . القاهرة , 1958 , الطبعة الأولى , ص : 192 .

86 . أدونيس : الشعرية العربية , ص : 12 .

87 . أدونيس : الشعرية العربية , ص : 13 .

و الذي يراعى في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع و الوزن عامة , و الجمع بينهما معاً في آن واحد , بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات و السكنات المتوالية , و في نظام هذه السكنات و الحركات في تواليها . و تتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم , و تشابهاً بين الأبيات و أجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام , و تكرار للنغم تألفه الأذن و تلذ به , و يسري ذلك إلى النفس فتسر به أيضاً . أما إذا فقدت الموسيقى التناسب و التساوي بين نغماتها فعندئذ تصبح مدعاة للنفور , لأن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى , و هما فنان جميلان يشتركان في ميزات عامة ..(88)

و يرى الفارابي أن الشعر و الموسيقى يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف و الوزن و المناسبة بين الحركة و السكون , و لكن بينهما فرقاً هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظم موزون , مع مراعاة قواعد النحو في اللغة , و أن الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون , و إرساله أصواتاً على نسب مؤتلفة , بالكمية و الكيفية في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين .(89)

إن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه , و باختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد مع اتحاد الوزن و الإيقاع , فلا وجود لمقطع صوتي , أو تفعيلة مستقلة , بل وجودها رهين بالبيت في معناه و موقعه من أقرانه .

---

88 . ينظر : محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , منشورات جامعة حلب . حلب , سوريا , 1989م , ص : 165 .

89 . ينظر : أدونيس : الشعرية العربية , ص : 18 .

و تقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه , و لكنه يؤثر كذلك في الموسيقى بتنوع الإنشاد و صبغه صبغة خاصة . و يتم هذا التنويع في داخل وحدة الإيقاع و الوزن العامة , فتتوافر للنغم وحدته , و لكنها ليست رتيبة مملة , لأنها مختلفة بعض الاختلاف , بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير و جدة في داخل وحدتها و لهذه المظاهر رباط وثيق بالمعنى .(90)

هكذا نظر إلى الشعر نقدياً , عبر معيار التأثير المطرب , و بنيت الشعرية على جمالية الإسماع و الإطراب , التي حولها الاستخدام السياسي الخاص , و الإيديولوجي العام , إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي , بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر بطريقته الخاصة , في نفوس الناس ـ مدحاً أو هجاءاً , ترغيباً أو ترهيباً . (91)

كانت المحاولات التي بذلت في الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية حتى قبيل العقد الخامس من القرن العشرين محاولات إما سطحية دارت داخل الإطار التقليدي و إما قليلة نادرة و مبعثرة لم تكن كافية لإحداث أثر ذي بال , إلى جانب أن الحس الموسيقي العربي لم يكن قد استعد بعد لتقبل أي تغيير في شكل الصورة الموسيقية .

و برغم هذا تمكنت القصيدة الشعرية من الاعتماد على نوعي الموسيقى الشعرية , و هما الموسيقى التركيبية و موسيقى التعبير , بمحاولاتها الجاهدة لمزج التعبير بالانفعال . (92)

---

90 . ينظر : محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , ص : 173 .

91 . ينظر : أدونيس : الشعرية العربية , ص : 23 .

92 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 180 .

لقد بدأ الشعراء منذ العشرينيات يحاولون إحداث ألوان من التغيير في شكل الصورة الموسيقية للقصيدة العربية , و لكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق نجاحاً إلا في نهاية الأربعينيات ، بظهور جيل (نازك الملائكة) و (السياب) و (نزار قباني) . ذلك أن الشعر العربي لم يكن مستعداً لتقبل هذا التغيير الجذري في الشكل الموسيقي حيث كان الاهتمام مركزاً أكثر على المضمون الشعري ," فقد كان على القصيدة العربية التي بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير و أن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة في الأذهان . و كان هذا في حاجة إلى زمن أوفر و تجربة أطول .

و من ناحية أخرى فلقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي بحيث يستعصي على التجريب السريع , فكان على الشاعر العربي أن يجري تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأولى قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل , و لم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن قد اخترقت بعد و غزتها أنغام مغايرة . و لقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى

الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل الموسيقى الجديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته و هندسته الصارمة .(93)

إن ذوي النزعات التجديدية من الشعراء المحدثين ملوا النظم على وتيرة واحدة في القصائد , و تاقوا إلى مزيد من التنويع و التجديد , و رأوا أن حصر الأوزان في عدد محدود يضيق عليهم مجالات القول , بل يسد عليهم منافذه , فراحوا يحدثون أوزاناً جديدة لا عهد للشعر العربي بها . (94)

---

93 . ينظر: د . سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر , ص : 28 .

94 . ينظر: محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , ص : 185 .

و من ثَم ولدت حركة الشعر الحر كحركة شعرية جديدة " حررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق ". (95)

ظهر أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد . تقريباً . في مقدمة ديوان (نازك الملائكة) " شظايا و رماد " 1949 .و قد دعت الشاعرة في مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين , فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة , و إن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة . و رأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفاعيل و ترتيبها مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية و هي التفاعيل المفردة , و ضربت مثلاً بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى , و حتى يستطيع أن يتخلص من الحشو الزائد .(96)

و أخذت نازك في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية تجرب هذا الشكل الجديد قي بعض النماذج الشعرية في الديوان , كقصائد : (جامعة , لنكن أصدقاء , مرثية يوم تافه , أغنية الهاوية) تقول في قصيدة مرثية يوم تافه (97):

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
و انتهى اليوم الغريب
و مضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات

---

95 . عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث , المؤسسة العامة للصحافة , دار الجمهورية . بغداد , 1968 , ص : 23 .
96 . ينظر : نازك الملائكة : شظايا و رماد , دار العودة . بيروت , 1971 , ص : 13 .
97 . ينظر : نازك الملائكة : المرجع نفسه , ص : 93 .

و غداً تمضي كما كانت حياتي
شفة ظمأى و كوب
عكست أعماقه لون الرحيق
و إذا ما لمسته شفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا .

حيث استخدمت الشاعرة تفعيلة (فاعلاتن) و نوعت في عددها في السطور الشعرية و ذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية .(98)
و من أمثلة ذلك أيضاً قول (السياب) من قصيدته ، " هل كان حباً " و هي ثاني قصيدة من الشعر الحر , بعد قصيدة نازك , يقول (السياب) :

هل يكون الحب أني
بتُ عبداً للتمني
أم هو الحب اطراح الأمنيات ؟
و التقاء الثغر بالثغر و نسيان الحياة

و اختفاء العين في العين انتشاء
كانثيال عاد يفنى في هدير
أو كظل في غدير . (99)

—

98 . ينظر: د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 186 .
99 . ينظر : محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , ص : 209

و قد جاءت تفعيلات هذا المقطع على الشكل التالي :
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلان
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
فاعلاتن فاعلان .
ما نلاحظه بين القطعتين (لنازك) و (السياب) أنهما اختارا كلاهما تفعيلة بحر (الرمل) و هي (فاعلاتن) فهل كان مجرد صدفة , أم أن رواد التجديد لم يجدوا إلا هذه التفعيلة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ستأتي في ثنايا حديثنا عن النقد الذي وجه لحركة التجديد في موسيقى الشعر العربي .
يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور :

- وحدة التفعيلة . غالباً . في القصيدة .
- الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر .

- حرية الروي , و النظر إلى القافية على أنها عنصر عفوي متحرك لا يتعمده الشاعر و لا يلتزم به . (100)

---

100 . ينظر : محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , ص : 208 .

لم تلبث (نازك) أن عادت لتأكيد مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " سنة 1962 . إن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقي العربي فقد اعتبرته أسلوباً جديداً في ترتيب تفاعيل الخليل , و أنه شعر ذو شطر واحد و ليس له طول ثابت , و إنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات , و يكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه .(101)

الملاحظ هنا أن الشاعرة (نازك الملائكة) في دعوها هذه لم تخرج كلية من إطار التقنين ، فكانت دعوتها بمثابة القانون الجديد الذي لازال يقيد من حرية الشاعر بعد أن أراد من خلال الشعر الحر التحرر من كل القوانين العروضية الخليلية .

و لعل الشاعرة توضح موقفها من الشعر الحر في مقدمة ديوانها " شجرة القمر " 1967 حين تقول :" و إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر , سيتوقف في يوم غير بعيد و سيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها و الاستهانة بها ".(102)

و للشاعر (نزار قباني) رأي في الشعر الجديد و علاقاته الجمالية بأوزان الشعر القديم , يقول : "إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها و تفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا , و بإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا ".(103)

101 . نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي , مكتبة النهضة . بغداد , الطبعة الثالثة , 1967 , ص : 54 .
102 . نازك الملائكة : شجرة القمر , دار العودة . بيروت , الطبعة الثالثة , 1971 , ص : 14 .
و كذلك ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث . ص : 187 . 188 .
103 . نزار قباني : الشعر قنديل أخضر , المكتب التجاري . بيروت , الطبعة الثانية 1964 , ص : 41

أما رأي الشاعر في القافية التقليدية فهو رأي الساخط المتذمر , فهو يقول عن القافية : "برغم كل سحرها و إثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً . إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه و انسيابه , فتقطع أنفاسه و تسكب الثلج على وقوده المشتعل و تضطره إلى بدء الشوط من جديد و البدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر , و بتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية , و طوابق مستقلة في بناية شاهقة ". (104)

و على الطرف النقيض لرأي (نزار قباني) في القافية نجد عدداً لابأس به من النقاد ممن انبروا للدفاع عن القافية الموحدة أو ما أطلق عليها التقليدية , و نجد من هؤلاء (عباس محمود العقاد) الذي كان يرى : أن انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان و شذوذها بين بيت و بيت يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه , و يلوي به لياً يقبضه و يؤذيه . أما شعر المقطوعات الذي تتنوع فيه القوافي بطريقة منتظمة فهو يتوسط بين المتعة و الإيذاء , و قد يزيد متعتنا الموسيقية بالقافية و لا ينقص منها , لأنه يخلص الأذن من ملل التكرار .(105)

هذا عن القافية أما رأيه في الوزن فخلاصته : أن الوزن لا يتأتى إلا بجمع التفعيلات معاً , أما من يزن الشعر بالتفعيلة فهو يجهل أو يتجاهل معنى العروض ,

فالتفعيلات ليست وزناً لكلمة و لا لبحر من البحور , و لكنها تنتظم في البحر فتكسب وزنها منه , و تتغير بحروفها و أسبابه و أوتادها و فواصلها على حسب الوزن الذي اكتسبته في كل بحر من بحورها . (106)

---

104 . نزار قباني : المرجع نفسه , ص : 37 .

105 . ينظر: علي يونس : النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد , ص : 182 .

106 . ينظر: علي يونس : المرجع نفسه , ص : 181 .

و لا يجد الدكتور (عز الدين إسماعيل) مبرراً لتنويع التفعيلات في السطر الشعري الواحد , و إلا ردنا ذلك بالضرورة إلى نوع من الإطار المحدد الجامد , و هو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر , و نحن مضطرون في تذوق جماليات الإطار الشعري الجديد إلى أن نتكيء في بعض الأحيان على أذواقنا في وزن ما يروق و ما لا يروق , و إن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة نفسها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقياً , و لا ضرورة مطلقاً لقرض التزامات جديدة , هناك مندوحة عنها . (107)

و يرى الدكتور (محمد مندور) أن (الخليل) قد أجاز إحلال تفعيلة محل أخرى لما أصابها من زحافات و علل , و على هذا يباح للشاعر استعمال تفعيلات من أبحرمختلفة , على أن يؤلف بينها تأليفاً يسيغه الذوق و لا ينبوا به السمع . فالعروض لم توضع له قواعد نهائية تغلق باب الاجتهاد في التجديد الموسيقي , و أساس كل ذلك أن نمكن الشاعر من التعبير عن دفقات الفكر و الإحساس في إطار الموسيقا الشعرية .(108)

يتضح لنا مما تقدم ، أن الشعر العربي الجديد قد حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية , إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة , تتلاقى فيها الأنغام المختلفة و

تفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر، و أحاسيسه المشتتة و حتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة و مكتفية بذاتها , و لها دلالتها

---

107 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 89 .

108 . ينظر : محمود فاخوري : موسيقا الشعر العربي , ص : 215 .

الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء و أن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة . (109)

2 . 4 . 2 :خلاصة القول في جماليات الصورة الموسيقية :

يتضح لنا أن الشعر العربي الحديث في صورته الموسيقية يعتمد الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية . حقيقة لم يلغ هذا الشعر الموسيقى التركيبية كلية باستثناء قصيدة النثر . و قد بدأ هذا في تجارب التفعيلة التي تحدثنا عنها , و في تجارب القافية كذلك .

إن هذا الشعر الجديد قد اعتمد في موسيقاه التركيبية على وحدات موسيقية مكررة و إن لم تخضع في تكرارها لقاعدة تنظيمية , و على شكل كذلك من أشكال القافية . و لكن من الملاحظ , أن هذا الشعر الجديد قد اتخذ من هذه الموسيقى التركيبية وسيلة من وسائل الموسيقى التعبيرية , حينما ربط حركة الموسيقى فيها بالموقف النفسي الانفعالي للتجربة . و هذا يوضح أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية الحديثة كإطار ملازم للتجربة الشعرية و مثير للانفعالات الخاصة بها .(110)

109 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 63 . 64 .
110 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 221 .

5 . 2 : جماليات التجربة البشرية

المقصود بالتجربة البشرية مضمون العمل الشعري بما فيه من أفكار و قضـايا و مواقف , و بما يشتمل عليه من رؤية , خاصة كانت أم عامة . إنها المحتوى البشري الذي يحمل الانفعالات الشعرية في صورتيها الخيالية و الموسيقية .

و إذا تتبعنا التجربة البشرية في القصيدة العربية , فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول في التجربة البشرية تبعاً لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته في كل عصر , أي تبعاً لاختلاف الإطار الحضاري لكل عصر . (111)

ففي ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربي بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيراً تسجيلياً , لم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا في نماذج قليلة .. ثم بدأت الدعوة الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصية الذاتية و مشاعرها ووجدانها و أحاسيسها الخاصة من خلال أزمة الإنسان الجديد , الذي عاين الحياة كمشكلة في كل وجه من وجوهها , فعبرت عن الحب المحروم و عزلة الفرد عن المجتمع و البحث عن الأمان في أحضان الطبيعة و الوجدانيات القلقة .(112)

لقد ظلت الحركة الرومانسية مسيطرة على الذوق الشعري العربي حتى الحرب العالمية الثانية , و التي تمخضت عن ثورات عديدة اجتماعية و ثقافية و سياسية و عسكرية , أدت مجتمعة إلى وعي أكثر بقضية الفن و الفنان , و إلى انغماس أشد من الفنان في

واقع مجتمعه , فأصبح التعبير الفني حصيلة التمازج الخلاق بين الوعي الذاتي و الوعي الجماعي

---

111 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 225 .

112 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 226 .

و بالتالي حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعاً لهذه الثورات و تفجيراً لرموزها الحضارية و الإنسانية , و تجلياً واضحاً لحركة هذه الثورات و تناقضاتها , و اندفاعها الصارخ العنيف للتحقق و الاستمرار . (113) و أصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي و الإيجابي . و أنه يحمل هماً جمالياً , و هماً حياتياً.(114)

و حول هذا المعنى يقول (البياتي) :" كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم , و كان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة دون وضع بديل له , و الأشواق التي لا حصر لها , و التطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيداً عن الشعارات التي استهلكت . كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير , و إلى اكتشاف بؤسها المفزع . و هنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي , و نمو الواقع الاجتماعي و السياسي و كان هذا النمو انعكاساً و تفاعلاً مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول إلى الصورة الإيجابية نفسها ". (115)

---

113 . ينظر : أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , منشورات المكتبة العصرية . بيروت , الطبعة الأولى , 1968 , ص : 10 .

114 . ينظر : عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الحديثة , دار الكتاب اللبناني . بيروت , الطبعة الأولى , 1973 , ص : 17 .

115 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 227 . و لقد ورد هذا النص في مقال للشاعر عبد الوهاب البياتي , في مجلة الآداب البيروتية , مارس 1966 .

هكذا نشأت فكرة الحرية و الإلتزام و الثورية في الشعر العربي الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها و إدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات , فأصبح الشاعر العربي الحديث مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب و ذلك من خلال تجربته فيها و معاناته الصحيحـة لها , و انخراطه في هذه التجربة و هذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحيـاة و تفصيلاتها و حتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها و المسببة لوجودها . (116)

كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعي بدايات انفعالية ثائرة نراها في أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الانفعال الثائر أساس موقفهم الاجتماعي مثل كاظم جواد و العيسي و يوسف الخطيب و بسيسو و أغلب شعراء السودان الواقعيين .(117)

لقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه , فقد اغتصبت فلسطين و تشرد أهلها في الداخل و الخارج في مأساة غير عادلة و غير عادية في آن واحد , و أصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضراً رهيباً مليئاً بالتعاسة خالياً من الاشراقات . (118)

---

116 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 374 .

117 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 233 .
118 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 235 .

و يعتبر عبد الوهاب البياتي أنضج شعراء الموقف الاجتماعي , حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانفعال في أعماله الأولى ؛ في ملائكة و شياطين 1950 , و أباريق مهشمة 1954 , و المجد للأطفال و الزيتون 1956 , و أشعار في المنفى 1957 , و عشرين قصيدة من برلين 1959 و كلمات لا تموت 1960 , و النار و الكلمات 1964 .اجتاز البياتي خلال هذه الأعمال مرحلة الانفعال بالثورة و بالكفاح , و استطاع منذ ديوانه النار و الكلمات 1964 , أن يحدد أبعاداً فكرية لثورته و جهاده , و بالتالي فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف إيديولوجي محدد , خاصة و إن أعماله الأغزر تمكننا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر . (119)

و مع إيقاع الحرية يؤمن البياتي بالإنسان الذي يتحول إلى زهرة تلد الحب و الفرح و تخضوضر مع العمل و التضحية , و تموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى , و أن واجبها أن تموت لكي يحيا الآخرون , الذين ناضلت من أجلهم و حققت سعادتها و غبطتها القصوى من خلال وجودها معهم و تعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم و متطلباتهم البشرية .(120)

لقد ظهرت في الشعر العربي الحديث إلى جانب البحث عن الحرية ، كظاهرة جمالية , الحزن كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات محددة لم يعرفها الشعر العربي إلا منذ تجارب الشعر الجديد .. فقد كان حزناً جديداً اعتمد على إدراك الإنسان لمأساة الوجود ككل و مأساة وجوده داخل هذا الوجود . لقد كانت فجيعته في مواجهته لقصوره الذاتي و إفلاس قيمه المتداولة .. لقد كانت سبباً هاماً في إحساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

119 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 245 .
120 . ينظر : إمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , ص : 239 . 240 .

لقد إحساس الشاعر العربي الحديث بمحنة الذات الإنسانية في العصر الحاضر و التي قامت على مشاعر من الغربة و الضياع و التمزق . لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو ، إلى إحساس الفنان المعاصر بالتعارض المحزن ، بين عالمين هما في ظاهر الأمر و في الحقيقة لابد أن يكونا عالماً واحداً . (121)
و يعتبر الشاعر صلاح عبد الصبور من أكبر ممثلي هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث ," لأنه يعد واحداً من الجيل الذي عاش وسط الانذهال و الحزن و الرتابة خلال مرحلة التمزق العميق و التناقض بين معطيات التراث المقدسة و ثورة الجيل المتمرد المهزوم ". (122)
لقد تمثلت هذه المحنة عند (صلاح عبد الصبور) في رؤيا ذاتية ذات طابع مأساوي و إحساس حاد بالمرارة الحزينة . إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءاً بالناس في بلادي 1957 , فأقول لكم 1961 , و أحلام الفارس القديم 1964 , ثم تأملات في زمن جريح 1970 , حتى شجر الليل 1972 , تكشف لنا تطور هذا الإحساس من ناحية , و محاور المأساة من ناحية أخرى . (123)

121 . ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 35 .
122 . امطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , ص : 198 .
123 . ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 259 . 260 .

لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة في المدينة نتيجة معاينته للواقع و شعوره الزائد به , و نتيجة لبحثه عن مجال أوسع و أعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود و محاولة اكتشاف هذه الذات . كان الشاعر العربي خارجاً لتوه من المرحلة الرومانسية التي تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة و بالحياة .. ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة و تعقدها , و محاصرتها و انعدام الروابط الإنسانية و الاجتماعية فيها و انعدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل محلها هموم شخصية تتسابق بينها و بين بعضها . (124)

يقول السياب : "لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا , و قد افترست عينيه رؤيا و هو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل ". (125)

إن مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث قد أضفت على هذا الشعر جماليات فنية غاية في الرفعة و السمو , و لا يعتقد من لا يستسيغ هذه المعادلة : الحزن / الجمال , أن هنالك تناقضاً بين جماليات الشعر العربي الحديث و مشاعر الحزن , لأن الجمال لا يكمن في ما هو إيجابي فقط , بل في ما هو سلبي كذلك , و لعله من نافلة القول أن نحكم جازمين , على أن الشعر العربي الحديث (مما اطلعنا عليه على الأقل) اكتسب كل مقومات الجمال الرفيع و الفن الصادق عندما أبدع في الحزن بكل أشكاله و مظاهره . يقول أدونيس : "الشعرية بعبارة ثانية , نقص أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم و أسراره ".(126)

---

124 . ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 266 . 267 .

125 . د . السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 273 , نقلا عن مجلة شعر البيروتية , العدد الثالث 1957 , ص : 119 .

126 . أدونيس : الشعرية العربية , ص : 59 .

6 . 2 : جماليات الموضوع و التلقي :

يمكن القول إن أهم مظاهر الحداثة الشعرية , الآن , إن القصيدة , في الكثير من نماذجها المكتملة , لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة , و إنما تستدرجه إلى محرقها الغائم مسلطة عليه فعلاً إبداعياً شديد الرهافة . و بذلك يتحرر هذا الموضوع من حدوده الحرفية و الخارجية ليصبح أخيراً واقعة تضفي على الواقع الماثل خارج النص سحراً و نصاعةً لم يكن يمتلكهما في الأساس . أي أن الواقع الخارجي قد يستعير من الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضوراً و ملموسية .إضافة إلى ذلك فإن الموضوع , في القصيدة الحديثة , ينفلت بقوة الرمز و شمولية الرؤيا , من قيوده الزمانية و المكانية . و بذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفاً محضاً أو محاكاة مجردة . بل يغدو الموضوع و شبكة احتضانه تجلياً رمزياً مفتوحاً على دلالات , فردية أو عامة , يومية أو كيانية لا حصر لها .(127)

و لقد كان الموضوع الفلسطيني أكثر الموضوعات المعاصرة حركة في شعرنا الحديث , و قد يكون أكثرها إغراءً بالحماسة و الضجيج العاصف . و لكنه لدى البعض من شعراء الحداثة فقط , انصهر في نسيج النص الشعري و انساب في ثناياه حميماً , شخصياً , عميق الدلالة .و هكذا أخذ يتحرر من غطاء الظرفي و السياسي و المباشر ليكون جزءاً من طاقة القصيدة و نبرة الشاعر الحديث و هو يبحث , بدفء شخصي موجع , عن حلمه في الحرية و الجمال و الحقيقة .(128)

—

127 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , دراسات نقدية , دار الشروق . الأردن 1997 ,

الطبعة الأولى , ص : 151 .
128 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع السابق , ص : 151 . 152 .

إن فلسطين بالنسبة للشاعر العربي , لم تكن موضوعاً خارجياً فاتراً , بل كانت جزءاً من موضوعة الحرية و الصراع الدامي من أجلها في الوطن العربي . لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكاً مجرداً للجغرافية أو عدواناً عابراً عليها , بل هي بالنسبة للشاعر العربي , عدوان على حريته و تماسكه و بهجته الإنسانية و لذا كان هذا الشاعر يتماهى مع عناصر الموضوع الفلسطيني , ليتكلم عن فجيعته هو, في وطنه ..(129)
و من ثَم ظل هذا الشعر رفيقاً حميماً لدم الكارثة الفلسطينية , الذي كان أحد الأنساغ المغذية لهذا الشعر , و هو يطور حداثته , و يحكم صلته بالأرض و الواقع المحسوس . (130)
كانت الحرب قد انتهت إلا أنها حقيقة , قد بدأت على صعيد آخر , و بدأ معها بالنسبة للوطن العربي ، عصر جديد من القلق و العنف و التشظي لكنه في الوقت ذاته عهد ليقظة الوعي ، بالنسبة للعرب و معاناتهم الحديثة المقلقة . أخذ ثلج النوم العربي يتفتت تحت دم فلسطيني حار , سلسلة من الانقلابات و التململ و الافصاح بطرق شتى عن نزوع ثقافي و سياسي و اجتماعي لم تألفه سابقاً , و لم يكن للقصيدة العربية غلا أن تسهم بنصيبها الشاق من تلك المهمة : أن تتوجه إلى الناس و تشارك معهم في تمزيق وجه القبح , و تعبر عنهم في صراعهم الضاري ضد ذلك الواقع البشع , و ما كان لها أن تفلح في ذلك لو انصرفت , عبر عزلتها الرفيعة , إلى تعميق سلوكها الجمالي فقط .

---

129 . د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 152 .
130 . يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر (دراسة) , إتحاد الكتاب العرب .

دمشق 1980, ص : 240 .

لقد اختارت القصيدة الحديثة , التنازل عن بعض من سحرها الغائم و لغتها الموارية , بحيث لم تعد مطلباً جمالياً و فنياً محضاً , بل كانت تبدو حاجة فكرية و وطنية كان على الشاعر أحياناً ، أن يجعل من قصيدته , في ظرف ملتهب كهذا , جزءاً من فاعلية يومية عامة , لذلك ما كانت القصيدة لديه تجربة جمالية و فنية صافية فحسب بل كانت فاعلية سياسية / فنية , تسعى بحرقة واضحة إلى هدف يقع خارج القصيدة , يمس واقع الناس و يلبي مطالبهم في الحرية و العدالة .(131)

من خلال القضية الفلسطينية ، سيطرت على الشعر العربي الحديث المواضيع السياسية , و كما أشرنا إلى ذلك سابقاً ، فإنه من خلال تلك القصية تولدت قضايا أخرى ارتبطت بها ، من قريب أو من بعيد بها , فكانت ملهمة الشعراء و دافعهم إلى إعلان الثورة على كل شيء , بما في ذلك الأنظمة الحاكمة المحلية , و التي تتهم في الأساس بتضييع فلسطين , بل حتى التراث العربي لم يسلم من تلك الثورة , فاتهم بأنه السبب وراء تخلف الأمة , بسبب تمسك هذه الأنظمة البائدة و المستبدة زيفاً بذلك التراث , و هذا ما رأيناه عند حديثنا عن التراث و دوره في جماليات الموقف الشعري .

و من جماليات الموقف الشعري ، و كذلك جماليات الموضوع الشعري (و ليست فلسطين هي الموضوع الشعري الوحيد الذي نال من الشعراء المحدثين النصيب الأكبر من إبداعاتهم , بل هناك موضوعات أخرى لكنها لا ترقى في اعتقادنا إلى المستوى الجمالي و الفني اللذين عولجت به من خلالهما هذه القضية) إلى جماليات التلقي الشعري و تجارب الشعراء المحدثين مع المتلقي ، سواء أكان فرداً أو جماعة أو ما يسمى عادة بالجمهور و في الواقع لا يكون المتلقي فرداً إلا أثناء ممارسة فعل القراءة , أما بالنسبة للشعر , فالمتلقي عادة يكون الجماعة أو ما يعرف بالجمهور .

131 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 71 .

إن الشعر العربي قديمه و حديثه . كما سنرى . لا يكتسب جمالياته إلا من خلال الإلقاء أو كما يسميه (أدونيس) الإنشاد (132) . و يضيف (أدونيس) في موقع آخر : "هكذا نُظر إلى الشعر , نقدياً , عبر معيار التأثير المطرب , و بُنيت الشعرية على جمالية الإسماع و الإطراب , التي حولها الاستخدام السياسي الخاص و الإيديولوجي العام , إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي , بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر بطريقته الخاصة , في نفوس الناس ". (133)

و لا تبدو القصيدة العربية الحديثة , في الأغلب , بعيدة تماماً عن القصيدة التقليدية في اعتمادها الطريق الشفاهي أساساً في مخاطبة الجمهور , فإن تأمل شعرنا العربي الحديث حركة و نمواً و ارتباطاً بالحياة , لا يؤدي إلى حكم مختلف عن هذا. فمنذ الخمسينيات (من القرن العشرين طبعاً) و الشاعر العربي الحديث شديد الارتباط بالجمهور . و منذ ذلك الوقت و هو يسعى بدأب و مرارة إلى أن يوفر , في قصيدته ما يُحكم صلة الجمهور بها , و يجعل تفاعله معها مؤكداً . (134)

إن القصيدة العربية "ما تزال في صلتها بالتلقي , تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي, ولم تستثمر حتى الآن وجودها الخطي الملموس بطريقة كافيــة و فعالــة (135)."

و يصر أدونيس على: "أن المتلقي ما يزال مفتوناً بالصوت : يحركه و يشكل استجابته , و هو في حركته باتجاه القصيدة , يتبع نبض الإيقاع المكتوم حينــاً , و التطريب الحسي و الوجداني حيناً آخر . و رغم المغالاة التي نلمسها أحياناً , في الحكم على عزلة القصيدة العربية الحديثة , أو مجافاتها لاحتياجات المتلقــي ،

132 . ينظر : أدونيس : الشعرية العربية , ص : 9 .

133 . أدونيس : المرجع نفسه , ص : 23 .
134 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 66 .
135 . شربل داغر:الشعرية العربية الحديثة, تحليل نصي, دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1988 , ص : 14.

فإن الشعر العربي ما يزال خطابياً في معظمه ". (136) و الجمهور لا يحقق صلته بالشاعر و قصيدته , بأفكاره و أهوائه و مواقفه إلا عبر هذه الغلالة الصوتية الرنانة أما الشاعر و هو يدرك هذه الحقيقة بعمق , فإنه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمناً .(137) في شعرنا الحديث , عموماً , صار للسماع أرجحية خاصة على القراءة و تقاليدها . (138)
و أخذ الشاعر الحديث لا يتردد في التفكير , مثله في ذلك مثل الشاعر التقليدي , في آلية الإلقاء و مواجهة الجمهور , حتى أخذ هذا الهاجس , هاجس الإلقاء يترك بصماته على بناء النص الشعري . (139)
و من ثَم يصبح الصوتي حاضراً في الكتابي في أكثر الأحيان . و يذهب الناقد نفسه إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن شعر أدونيس الداعي إلى تخطي الثوابت شعر مترع بالإنشاد و الشفوية , حتى أن الكتابة الجديدة التي مارسها أدونيس بأناقة متمردة , و نظر لها , و هي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر , مشعة بالشفوية و خصيصتها الإنشادية ذات صرح مكين . (140)

---

136 . أدونيس : الثابت و المتحول , الجزء الثالث : صدمة الحداثة , دار العودة . بيروت , الطبعة الثانية , 1979 , ص : 281 .
137 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 67 .
138 . ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث , بنياته و إبدالاتها , الجزء الثالث : الشعر المعاصر , دار توبقال للنشر . الدار البيضاء 1990 , ص : 112 .

139 . ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها , الجزء الرابع : مساء الحداثة , دار توبقال للنشر . الدار البيضاء 1991 , ص : 46 .

140 . ينظر : محمد بنيس : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

من الواضح أن ما كان يحذر منه أدونيس وقع فيه , هذا ما نفهمه من الرأي السابق , و لكن ما يضير أن يمارس شعرنا الحديث الإنشاد كما كان يمارسه شعرنا القديم , أليس هنا تكمن الجمالية بمعناها الحقيقي ؟

إن الشاعر العربي الحديث ، ما يزال حريصاً على الاحتفاء بهذا الصديق الذي لا مفر منه : المتلقي أو الجمهور . و كان الجمهور عرضة للوم و كانت جدارته كمتلقي موضع شك . و دار جدل عنيف حول الأزمة بين الشعر و متلقيه , و كان الجدل كثيراً ما يختزل خيوط المشكلة حول ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة تحديداً : المستوى الثقافي العام , الاستعداد الخاص , شروط التلقي , وظيفة الشعر , طبيعته .و لم يكن الجمهور هو المقصر دائماً , فقد شهد الشعر العربي الحديث أنماطاً من الفوضى في تركيب القصيدة بدءاً من وحداتها الصغرى : الجملة , و انتهاءاً بتشكيل النص الشعري عموماً . إضافة إلى ذلك فإن القصيدة لم تكن تنهض في بعض الأحيان على تجربة إنسانية ممضة و حقيقية , قدر اعتمادها على كد ذهني , و اختلاق و افتقار ..(141) المشكلة . إذن . لا تكمن في الغموض , لأن " الغموض خصيصة شعرية حقة تترشح عن جماع العمل الشعري , من بنائه و رؤياه في فرادتهما و توترهما , و ينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده و رهافته ". (142)

لحل هذه الإشكاليات بين الشاعر و المتلقي رأى أحد النقاد أنه يجب أن يتوفر لدى متلقي الشعر " تقنية خاصة , مرتبطة بحساسيته , و بواقعه الإنساني و الحياتي ,ـــ

141 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 68 . 69 .

142 . د . عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية , مشروع تساؤل , دار الآداب . بيروت , 1985

ص : 133 .

و بتجاربه مع الكلام و أبعاد الكلمات , لكي يصبح هو أيضاً , على قدر من الشفافية و الطهارة الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر ". (143) و لابد للشاعر كذلك : " أن يتحمل قدراً غير قليل من التنازلات الجمالية لكي يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالاً ". (144)

كما واجهت القصيدة العربية شرخاً خطيراً تمثل في تلك الثنائية القاتلة : الشكل و المضمون , و التي طحنت بين فكيها القاسيتين الكثير من الثراء الجمالي للنص , فكانت النتيجة :" ترويض القصيدة الحديثة و إعادتها إلى دائرة الشيوع و العمومية , لغة و ذائقة , الأمر الذي أدى إلى كسر نموها في سياق حداثي متجانس ".(145)

إن كثيراً من شعراء حداثتنا العربية ، هم في حقيقتهم شعراء غنائيون عدا اختلافات هينة لا تغير من جوهر الأمر شيئاً . و يفصح الشعر العربي الحديث عامة , عن دفء غنائي دفين , يتجلى في نزعة الشاعر العربي إلى استثمار الإيقاع و الاندفاع به إلى مداه المرهف . و ربما كانت العناية بالمفتتح الشعري من أكثر مظاهر هذه الغنائية تجلياً , حيث يحاول الشاعر الحديث أن يختار لملاقاة قارئه أعذب المداخل و أكثرها دفئاً شخصياً , و الأمثلة على هذا فيشعرنا الحديث كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر (السياب) في: أنشودة المطر (146) ،و (أدونيس) في: أغاني مهيار الدمشقي (147)

—

143 . صلاح ستيتية : ليل المعنى , مواقف و آراء في الشعر و الوجود , دار الفارابي . بيروت , 1990 , ص : 104 .

144 . د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 70 .

145 . د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 73 .

146 . ينظر : بدر شاكر السياب : أنشودة المطر , دار العودة . بيروت , الطبعة الثالثة 1983 , ص : 162 .

147 . ينظر : أدونيس : الآثار الكاملة , المجلد الأول , دار العودة . بيروت 1971 , ص : 338 .

و ما قبله خاصة يستجيب لتلك الذات الغنائية استجابة عميقة يكون لجمهور طرفاً صريحاً أو مضمراً فيها , و كذلك (البياتي) (148) ، نجده يسعى إلى إقامة تلك الصلة الوجدانية و اللسانية بين القصيدة و جمهورها .(149)

إن الشاعر الحديث حين يتمتع بيقظة جمالية عالية فإنه يحاول استدراج الجمهور و تغذية فضوله بأساليب شتى , مثل التلاعب بأنساق الجمل الشعرية , و التنويع المرهف في نظام التقفية و التنقل بين الخبر و الإنشاء , كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة و الجدة . إن القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص و أحداث و مرويات فإنها تفتح ميراثاً وجدانياً و معرفياً مشتركاً بين الشاعر و الجمهور و توقظ الذاكرة الوجدانية و الجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة و التماهي معها . (150)

و هكذا فإن لكدر الواقع أو بشاشته , لضوئه و فوضاه أثراً لا يُنكر على تشكيل وعي الشاعر لحداثته الشعرية . كما أن ضبط مسافة التوصيل بينه و بين الآخر يسهم في تمييز سلوكه الشعري , و الارتفاع به إلى مستوى الصياغة الجمالية المرهفة لوجدان الإنسان و فكره و جسده .(151)

---

148 . ينظر : عبد الوهاب البياتي : الديوان , المجلد الأول , دار العودة . بيروت , الطبعة الرابعة 1990 , ص : 496 .

149 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 76 .

150 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 83 .

151 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 97 .

2 . 7 : خلاصة القول :

للموضوع الشعري جماليته , قبل إبداع النص و بعده , تظل تلك الجمالية متألقة في ذهن المتلقي , بعد انتهاء النص في الوجود الفيزيائي , يبقى الأثر الجمالي في الذاكرة , و في المخيلة كذلك , لأن الموضوع يسيطر وجدانياً على المبدع قبل أن يتحول من خلال إبداعه إلى نص , و كذلك يسيطر وجدانياً على المتلقي , عند إدراكه و عند التأثر به . و ربما من أجل هذا , لم يعد المبدع ينظر إلى الموضوع كشيء ثانوي , أو لا قيمة له , بل على العكس من ذلك , أصبح انتقاء موضوع العمل الإبداعي . و نتحدث هنا عن الشعر على وجه الخصوص . من أولويات الإبداع , بل ربما هوالإبداع في حد ذاته . ومن المتعارف عليه ، أن الموضوع في الشعر لم يكن يكتسب هذه المكانة و هذه الأولوية إلا بعد ظهور الرومانسية كمذهب أدبي , دفعت بالمبدعين إلى" معاناة " الموضوع وجدانياً قبل إخراجه حسياً , و المسألة هنا مرتبطة أخص الارتباط بالمتلقي . فالمتلقي في الكثير من الأحيان يكون هو الدافع الاختيارات المتاحة أمام الشاعر فيما يخص موضوع العمل الشعري . من أجل هذه العوامل و غيرها , تناولنا جمالية الموضوع الشعري , و جمالية التلقي الشعري بالتحليل و الدراسة , و حاولنا استجلاء مكامنهما و آثارهما في عملية الإبداع الشعري .فالجمال موجود في كل شيء يحيط بنا , و دور الشاعر أن يشعرنا به و يدفعنا إلى تذوقه و التمتع به , و كذلك الانتفاع منه .

الفصل الثالث

جماليات الشعر العامي

مدخل

3 . 1 . 1 : مفهوم الشعر العامي

3 . 1 . 2 : الشعر العامي في مقدمة ابن خلدون

3 . 1 . 3 : أجناس الشعر العامي في المقدمة

3 . 1 . 4 : إشكاليات الشعر العامي في المقدمة

3 . 2 : جماليات الشعر العامي

3 . 2 . 1 : جماليات الخيال و الصورة

3 . 2 . 2 : جماليات الصورة الموسيقية

3 . 3 : جماليات الشعر العامي الجزائري

مدخل:

تحدثنا في الفصل السابق ، عن جماليات القصيدة العربية الحديثة ، المكتوبة و المبدعة باللغة العربية الفصحى ، أو ما يطلق عليه اختصاراً : الشعر الفصيح . و ذلك في محاولة لتفريقه عن الشعر الذي ينظم بغير اللغة الفصحى , أي الذي ينظم باللهجات المحلية أو العاميات و يسمى اختصاراً بالشعر العامي.و الشعر العامي هو موضوع فصلنا هذا , و بالتدقيق المنهجي سنبحث في هذا الفصل في جماليات الشعر العامي ، أسوة بموضوع الفصل السابق , و ذلك من أجل خلق توازن منهجي و معرفي بين الحقلين الأدبيين : الشعر الفصيح و الشعر العامي . إننا و نحن نبحث في هذه المسألة , ندرك جيداً خطورتها , و نعي كذلك صعوبة المسلك على جميع المستويات : المنهج , التحليل , التدوين , التصنيف .. و ليست هذه من باب تهويل الأمر (لأننا طالما ألزمنا أنفسنا بالبحث في هذا الموضوع , فإننا نتحمل نتائجه) , و نترك أمر المنهج للمادة المدروسة ، هي التي توجهنا و ترشدنا إلى ذلك. و نقول هذا , بسبب ما لاحظناه في الشعر العامي , من تنوع و اختلاف الرؤية و تداخل بين الأنماط , و عدم وضوح الهدف . و من ثَم اخترنا أن نتتبع الخطوات الآتية في هذا الفصل :

1. مفهوم الشعر العامي .
2. جماليات الشعر العامي :

. في الخيال و الصورة

. في موسيقى الشعر

3 . جماليات الشعر العامي الجزائري

4 . النقد الموجه للشعر العامي

3 . 1 : مفهوم الشعر العامي :

3 . 1 . 1 : تسميته وتاريخ نشأته

اختلفت آراء الباحثين والمؤلفين والشعراء في تسميته ، فمنهم من يطلق عليه تسمية الشعر النبطي نسبة إلى الأنباط , ومنهم من يطلق عليه اسم الشعر البدوي ، وأسماه بعضهم الشعر العامي ، وآخرون يسمونه الشعر الشعبي ، و هنالك فريق آخر ، يلقبه بالشعر الملحون ، و هذه التسمية الأخيرة ، رائجة عندنا في المغرب العربي عامة , و في الجزائر خاصة . ومن ثَم لم تستقر المواضعة على تسميته بعد .

و بداية ، لا بد أن نعرف ، إن الشعر الشعبي ، ما ظهر إلا بعد أن فسدت اللغة العربية ودخلها اللحن والتحريف , فانتشرت العامية انتشاراً واسعاً ، وابتعد الناس عن الفصحى والشعر الشعبي وافد إلى البادية ودخيل عليها ، كما أنه دخيل على الحاضرة .. لا أحد يعرف متى بدأ ونشأ هذا الشعر ؛ ولكنه قديم النشأة ، ولو حتى غابت عنا النصوص القديمة ، نتيجة عدم التدوين في أكثر الأحيان ، فإن الشعر الشعبي المعاصر ، يظل امتداداً لذلك الشعر القديم . والشعر الشعبي القديم ، لا نشك في أنه لم يأتي دفعة واحدة ، مثله في ذلك مثل الشعر الفصيح ، و الذي وصلنا ناضجاً مكتملاً ، و لا أحد يعرف بداياته الفنية الحقيقية , و هذه المسألة المشتركة بين النمطين الشعريين ، تعود أسبابها إلى عدم التدوين , كما رأينا سابقاً ، أو ما عُرف بالرواية الشفوية .

والواضح أن أقدم من تحدث عن الشعر العامي أو البدوي ، هو المؤرخ العربي المسلم (ابن خلدون) المتوفى عام (808هـ) فقد أورد نصوصاً شعرية عدة في مقدمته ، نسب بعضها إلى شعراء بني هلال ، وكان ذلك خلال القرن الثامن الهجري.(1)

—

1 . ينظر : عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، دار الكتب العلمية . بيروت , 1993 م ، ط . 1 ، (الفصل الستون : في أشعار العرب و أهل الأمصار لهذا العهد) ص : 501 . 509 .

3 . 1 . 2 : الشعر العامي في مقدمة ابن خلدون :

يقول الدكتور (سعد الصويان) في بحث له عن الشعر العامي ، و الذي يسميه الشعر البدوي ، منشور في موقع على الانترنت (2) إن :" مرحلة انتقال الشعر في بادية الجزيرة العربية من النمط الكلاسيكي إلى النبطي ، يلفها الغموض ؛ نظراً لاتساع الفجوة الزمنية التي تفصل ما بين آخر نموذج وصلنا من الشعر البدوي الفصيح ، وبين أول نموذج وصلنا من الشعر النبطي . تتسم هذه الحقبة من تاريخ الجزيرة العربية بالاضطراب وشح الوثائق المدونة . فنحن لا نعرف بالتحديد المراحل التي مرت بها لغة الشعر في الصحراء العربية ، في تحولها من الفصحى إلى العامية ، ولا متى طغت العامية على اللغة ، وبدأ أعراب الجزيرة الأميون ، ينظمون شعرهم بلغة لا نتردد ولا نتحرج في إطلاق صفة العامية عليها ؛ لغة تخطت مرحلة الفصاحة ، وتجاوزت ظاهرة اللحن ؛ لتصبح عامية غامرة لا تخطئها العين . إذا كان أقصى مرامنا أن نتبين متى تفشت العامية ؟ لدرجة أن بدو الصحراء صاروا ينظمون بها شعرهم ، فإنه حسبنا العثور ولو على بيت واحد من الشعر العامي ، الذي نعرف بدون شك نسبته والعصر الذي قيل فيه . وهنا تتجه الأنظار عادة إلى مقدمة (ابن خلدون) التي ظلت حتى الآن من أهم وأقدم المصادر التي يمكن الاستفادة منها ؛ لسد الفجوة الزمنية الواسعة ، التي تفصل ما بين الشعر الفصيح والشعر النبطي (العامي) في بادية الجزيرة العربية."

---

2 . ينظر الدكتور سعد الصويان : الشعر البدوي في مقدمة ابن خلدون , منتديات قبيلة سبيع الغلباء ، الموقع الإلكتروني : Http//www.Sobe3.com

أورد (ابن خلدون) في مقدمته ، في الفصل الستون من تاريخه ، عينة من قصائد (بني هلال) ، التي يرى البعض : أنها تمثل المرحلة الإنتقالية ، من الشعر الفصيح إلى

الشعر النبطي . قبل البت النهائي في قيمة المقطوعات التي أوردها (ابن خلدون) كنماذج لبدايات الشعر النبطي , طرحت تساؤلات ، منها هذه: متى نظم الهلاليون هذه الأشعار؟ قبل تغريبتهم ؟ أم أثناءها ؟ أم بعد استقرارهم في المغرب وانقطاع صلتهم بالجزيرة العربية من قالها ؟ هل هم الأشخاص الذين تنسب إليهم أم أحفادهم ، الذين أرادوا تسجيل أمجاد أسلافهم وتخليد ذكراهم ؟ هل هذه الأسماء التي نسب (ابن خلدون) هذه المقطوعات إليها ، شخصيات حقيقية لها وجود تاريخي ، أم أنها من اختراع القصاص ومنشدي السيرة ؟ هل تلقى (ابن خلدون) المقطوعات التي أوردها مشافهة من الرواة ، أم أنه عثر عليها مخطوطة ؟ هل هذه الأشعار بداية الشعر العامي أم بداية شعر السيرة ؟ هذه بعض القضايا التي سنتطرق لها في الأسطر التالية.

3 . 1 . 3 : أجناس الشعر العامي في المقدمة :

في الفصل المعنون بـ " في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد " من مقدمته يتناول (ابن خلدون) شعر البدو ، ويتحدث عن خصائصه اللغوية ، وسماته الفنية والأدبية ويقدم في هذا الفصل ، العديد من القصائد التي اقتبس معظمها من بدو (بني هلال) في شمال إفريقيا. و نورد النص من القدمة : " فأما العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر ، فيعرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض ، على ما كان عليه سلفهم المستعربون ، و يأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر و أغراضه ، من النسيب و المدح و الرثاء و الهجـاء ، و يستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام. و ربما هجموا على المقصود لأول كلامهم ، و أكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون. فأهل أمصار المغرب من العرب ، يسمون هذه القصائد بالأصمعيات ، نسبة إلى (الأصمعي) راوية العرب في أشعارهم ، و أهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي والحورانى و القيسي. و ربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة ، لا على طريقة الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به و يسمون الغناء به باسم

الحوراني ، نسبة إلى حوران من أطراف العراق و الشام ، و هي من منازل العرب البادية و مساكنهم إلى هذا العهد. و لهم فن آخر كثير التداول في نظمهم ، يجيئون به معصباً على أربعة أجزاء ، يخالف آخرها الثلاثة في رويه ، و يلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربـع و المخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين. و لهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة ، و فيهم الفحول و المتأخرون ، و الكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد ، و خصوصاً علم اللسان ، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم ، إذا سمعها و يمج نظمهم إذا أنشد ، و يعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها و فقدان الإعراب منها." (3) ويؤكد (ابن خلدون): أنه إذا ما أخذنا في الإعتبار ما يحتمه مرور الزمن ، من حدوث تغيرات طفيفة على لغة البادية ، فإن شعر البدو في عصره ، على خلاف الزجل والموشحات وغيرها من أشعار أهل الأمصار ، يمثل الإمتداد الطبيعي لشعر الجاهلية وصدر الإسلام من حيث اللغة والشكل والوظيفة والأغراض ، وحتى في الأوزان والعروض : " أما العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر ، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض على ما كان عليه سلفهم المستعربون ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام . وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم. وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر ثم بعد ذلك ينسبون."(4)

—

3 . ينظر : عبد الرحمن ابن خلدون : المقدمة , ص : 502 .

4 . ينظر : عبد الرحمن بن خلدون : المصدر نفسه , ص : 501 .

ثم يردف قائلاً في القيمة الأدبية لشعر البدو : " ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة ، وفيهم الفحول والمتأخرون . والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد ، وخصوصاً علم اللسان ، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها وهذا إنما أتى من

فقدان الملكة في لغتهم . فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم ؛ لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليماً من الآفات في فطرته ونظره ، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة ، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه ، سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو بالعكس . وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام ، كما هو في لغتهم هذه . فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة : فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة . ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك ".(5)

لقد سرد (ابن خلدون) النماذج التي أوردها في مقدمته من الشعر البدوي بطريقة مضللة إلى حد ما ، قد توهم القارئ المستعجل ، بأن هذه النماذج تنتمي إلى نفس الجنس ؛ إلا أن هذا السرد يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجناس :

1- أشعار ذاتية تاريخية لا نشك في نسبتها ، وهي التي نعتبرها بدايات الشعر الملحون في شمال أفريقيا .

2- أشعار تدخل في نطاق السيرة الهلالية وتعتبر الإرهاصات الأولى لها .

3- قصائد تقف في مواجهة بقية القصائد وتتميز عنها في كونها تأتي فعلاً من بادية المشرق ، وليس من بادية المغرب، وهي بذلك تعتبر مثالاً جيداً لبدايات الشعر العامي .

---

5 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 502 .

3 . 1 . 3 . 1 : أشعار ذاتية لشعراء هلاليين من المغرب :

على الرغم من الإهتمام النظري الذي أبداه (ابن خلدون) تجاه شعر البدو في عهده ، وحديثه عن علاقة ذلك الشعر بالشعر العربي القديم ، الذي ترعرع في بلاد العرب ، فإن

معظم النصوص الشعرية التي ساقها لم تأت من بدو الجزيرة العربية ، وإنما أتت من بدو بني هلال ، وقد قيلت بعد هجرة القبائل الهلالية واستقرارها في شمال أفريقيا ، بعيداً عن بلاد العرب . ومن المعلوم أن بني هلال وبني سليم ، بدأوا هجرتهم من الجزيرة ، على شكل موجات بشرية منذ نهاية القرن الرابع الهجري ، وكانت لغتهم – فيما يقال – فصيحة آنذاك وشعرهم فصيحاً . وبعد مرورهم على العراق والشام ، واستقرارهم لبعض الوقت في مصر ، اجتازوا إلى المغرب في أواسط المئة الخامسة . و يذكر (ابن خلدون) في بداية الجزء السادس من تاريخه : أن بني هلال وسليم انتقلوا إلى المغرب في أواسط المئة الخامسة . وبعد عدة أسطر يقول " وكان شيخهم أواسط هذه المائة الثامنة أبو ذئب وأخوه حامد بن حميد "(6). إن (ابن خلدون) جاء ليكتب عن بني هلال ، بعد ثلاثمائة سنة من استقرارهم في المغرب ، وبعد حوالي أربعمائة سنة من تركهم جزيرة العرب . إن هذه القصائد كلها جاءت في وقت متأخر ربما تجاوز مئتي سنة من قدوم بني هلال إلى المغرب، بعد أن بدأت لهجة الهلاليين في شمال أفريقيا ، تختلف عن لهجة أسلافهم في جزيرة العرب ، وبعد أن قطعوا صلتهم بعرب الجزيرة . من بين هذه النماذج ، قصائد قالها المتأخرون منهم ، وبعضهم ممن عاصرهم (ابن خلدون) . وهذه لا نشك في نسبتها ولا في تاريخية الأحداث التي تطرق إليها ولا في حقيقة وجود الأشخاص الذين قالوها أو وردت أسمائهم فيها .

—

6 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق , الصفحة نفسها .

وينسب (ابن خلدون) هذه القصائد إلى قائليها ، من رجالات وشيوخ بني هلال الذين عاصر بعضهم ، ويذكر أسماءهم ويحدد المناسبات التي قالوا فيها قصائدهم والشخصيات التي وجهوها إليهم. ومن هذه القصائد ، قصيدة يوردها (ابن خلدون) (7) لأمير من أمراء بني هلال ،كان قد وجهها إلى (منصور أبو علي) . ويقدم (ابن خلدون)

للقصيدة بقوله : " ومن شعر علي بن عمر بن إبراهيم من رؤساء بني عامر لهذا العهد أحد بطون زغبة يعاتب بني عمه المتطاولين إلى رياسته". ومنها هذه الأبيات:

ألا يا ربوع كان بالأمس عامر = بحي وحله والقطين لمام

وغيدٍ تداني للخطا في ملاعب = دجى الليل فيهم ساهرٍ ونيام

ونعمٍ يشوق الناظرين التمامه = ليا ما بدا من مفرقٍ وكظام

وغفٍ دياسمها يروعوا مربها = واطلاق من سرب المها ونعام

واليوم ما بها سوى البوم حولها = ينوحوا على اطلالٍ لها وحمام

وقفنا بها طورٍ طويل نسالها = بعينٍ سخين والدموع جمام

ولا صح لي منها سوى وحش خاطري= وسقمي من أسبابٍ عرفت وهام

ومن بعد ذا تدي لمنصور بو علي = سلامٍ ومن بعد السلام سلام

ويقدم (ابن خلدون) القصيدة السابقة لهذه القصيدة بقوله:"ومن قول (خالد بن حمزة بن عمر) شيخ الكعوب يعاتب إخوانه في موالاة شيخ الموحدين (أبي محمد بن تافراكين) المستبد بحجابة السلطان بتونس على سلطانها مكفولة (أبي اسحاق ابن السلطان أبي يحيى) وذلك فيما قرب من عصرنا "(8) ونورد منها هذه الأبيات :

—

7 . ينظر: ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 508 / 8 . ينظر : ابن خلدون : المصدر نفسه , ص : 506 .

يقول بلا جهلٍ فتى الجود خالد = مقالة قوالٍ و قال صواب

مقالة حبرٍ ذات ذهنٍ ولم يكن = هريجٍ ولا فيما يقول ذهاب

تفوهت بادي شرحها عن مآرب = جرت من رجالٍ في القبيل قراب

بني كعب أدنى الأقربين لدمنا = بني عم منهم شايب و شباب

لاحظ في البيت الثاني استخدام " ذات ذهن " بدلاً من " ذي ذهن " ، وتنتشر ظاهرة استخدام الأسماء الخمسة ، بطريقة خاطئة في الشعر الهلالي ؛وكذلك في الشعر العامي القديم . كما نلاحظ اختلاف قاموس الشعر الهلالي ، عن قاموس الشعر العامي في استخدام كلمات مثل " هريج " في الشطر الثاني من البيت الثاني ، بمعنى ثرثار وكلمة " قبيل" في الشطر الثاني من البيت الثالث بمعنى قبيلة . وهذه أبيات من قصيدة (سلطان بن مظفر بن يحيى) من الزواودة ، أحد بطون رياح ، وأهل الرياسة فيهم . قالها في معتقله بالمهدية ، في سجن الأمير (أبي زكريا بن أبي حفص) أول ملوك إفريقية من الموحدين ، يحن فيها إلى قومه ، ويتوجد على رؤيتهم : (9)

وكم من رادحٍ أسهرتني ولم أرى = من الخلق أبهى من نظام ابتسامها

وكم غيرها من كاعبٍ مرجحنه = مطرزة الأجفان باهي وشامها

أرى في الفلا بالعين أظعان عزوتي = ورمحي على كتفي وسيري أمامها

بجرعا عتاق النوق من فوق شامس = أحب بلاد الله عندي حشامها

إلى منزلٍ بالجعفريات للوى = مقيم بها ، ما ألذ عندي مقامها

ونلفي سراةٍ من هلال بن عامر = يزيل الصدا الغل عني سلامها

---

9 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 504 .

بهم تضرب الأمثال شرقٍ ومغرب = إذا قاتلوا قومٍ سريع انهزامها

عليهم ومن هو في حماهم تحيه = مدى الدهر ما غنى بغين حمامها

فدع ذا ولا تأسف على ماضي مضى= فذي الدنيا ما دامت لحيٍ دوامها

وإضافة إلى هذه القصائد التي ذكرها (ابن خلدون) في مقدمته التي لا نشك في نسبتها ، ولا في صحة الأحداث التي تتحدث عنها . يذكر كذلك في بداية الجزء السادس من تاريخه ، تفاصيل كثيرة عن بني هلال ، ويورد لهم مزيداً من الأشعار : منها أبيات في مدح (دريد) ، أحد بطون الأثبج من بني هلال ، الذين يقول عنهم (ابن خلدون) :" وأما دريد فكانوا أعز الأثبج كلهم عند دخولهم إلى أفريقية لحسن بن سرحان بن وبرة إحدى بطونهم " (10) تقول الأبيات :

تحن إلى أوطان صبرة ناقتي = لكن معاً جملة دريد حوارها

دُريد سراة البدو للجود منقع = كما كل أرض منقع الماء خيارها

وهم عرب الأعراب حتى تعرفت = بطرق المعالي ما ينو في قصارها

وتركوا طريق البازمين ثنية = وقد كان ما يقوي المطايا حجارها

3 . 1 . 3 . 2 : أشعار السيرة الهلالية :

إن الأسطورة تتداخل مع التاريخ فيما ذكره (ابن خلدون) عن بني هلال من أخبار وأشعار في المقدمة ، وفي بداية الجزء السادس من تاريخه ؛ لذلك نجده ، إضافة إلى النماذج الشعرية التي سبقت الإشارة إليها ، يورد في مقدمته وتاريخه نماذج أسطورية تتدرج في أشعار السيرة الهلالية ، وتدور في فلكها .

---

10 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 509 .

وحينما نتفحص القصائد ، التي وردت في المقدمة نجد (ابن خلدون) يقدم القصيدة الأولى بقوله : " فمن أشعارهم على لسان (الشريف بن هاشم) يبكي (الجازية بنت سرحان) ." والقصيدة الثانية بقوله : " ومن قولهم في رثاء أمير زناته (أبي سعدى)." والقصيدة الثالثة بقوله : " ومن قولهم على لسان (الشريف بن هاشم)." والقصيدة الرابعة بقوله : "

ومن قولهم في ذكر رحلتهم إلى الغرب ."(11) وفي استخدام (ابن خلدون) لعبارة " ومن قولهم على لسان " في تقديمه لبعض القصائد ، المنسوبة إلى شخصيات هلالية قديمة ، تتصل من نسبة هذه القصائد ، وإيحاء قوى بأنها قصائد منحولة ، قالها المتأخرون منهم ، وغالبيتها مما يدخل ضمن دائرة السيرة الهلالية ، أي أن (الشريف) لم يقل القصيدتين المنسوبتين إليه ، وإنما قالها الرواة على لسانه ، وأن قائليها وقائلي القصيدتين الأخريين غير معروفين ، ولا يمكن تحديد الحقبة الزمنية التي قيلت فيها هذه القصائد . ومن هذه القصائد مرثية (الزناتي خليفة) والقصيدتان المنسوبتان إلى (الشريف شكر بن هاشم) . وتصادفنا في هذه الأشعار الكثير من أسماء الشخصيات والأحداث الأسطورية ، التي لا تزال تشكل جزءاً من السيرة الهلالية ، التي يتداولها الرواة حتى وقت قريب . و لنتأمل هذه الأبيات من قصيدة الشريف :

ونادى المنادى بالرحيل وثوروا = و عرج عاريها علي مستعيرها

وسدا لها الأريا ذياب بن غانم = على يدين ماضي بن مقرب أميرها

وقال لهم حسن بن سرحان غربوا = سوقوا النجوع إن كان أنا هو غفيرها

—

11 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق , ص : 502 . 503 .

ولنتأمل أيضاً هذين البيتين في رثاء (الزناتي) :

أيالهف كبدي على الزناتي خليفه = قد كان لأعقاب الجياد سليل

قتيل فتى الهيجاء ذياب بن غانم = جراحة كأفواه المزاد تسيل

ومما يقوي الافتراض بأن السيرة الهلالية ، كانت منذ ذلك الوقت ، قد أخذت في التبلور قول (ابن خلدون) : " ولهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى أفريقية طرق في الخبر غريبة : يزعمون أن (الشريف بن هاشم) كان صاحب الحجاز ، ويسمونه (شكر بن أبي الفتوح) ، وأنه أصهر إلى (الحسن بن سرحان) في أخته (الجازية) فأنكحه إياها ، وولدت منه ولداً اسمه (محمد) . وأنه حدث بينهم وبين (الشريف) مغاضبة وفتنة وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى أفريقية . وتحيلوا عليه في استرجاع هذه (الجازية) فطلبته في زيارة أبويها فأزارها إياهم ، وخرج بها إلى حللهم فارتحلوا به وبها . وكتموا رحلتها عنه وموهوا عليه بأنهم يباكرون به للصيد والقنص ، ويروحون به إلى بيوتهم بعد بنائها فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع ملكه ، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء دخيل ، وأنها من بعد ذلك كلفت به مثل كلفه إلى أن ماتت من حبه . ويتناقلون من أخبارها في ذلك ما يعفي عن خبر قيس وكُثير ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المباني متفقة الأطراف ، وفيها المطبوع والمنتحل والمصنوع ، لم يفقد فيها من البلاغة شيء وإنما أخلوا فيها بالإعراب فقط ، ولا مدخل له في البلاغة كما قررناه لك في الكتاب الأول من كتابنا هذا . إلا أن الخاصة من أهل العلم بالمدن يزهدون في روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب ، ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة وليس كذلك . وفي هذه الأشعار كثير أدخلته الصنعة وفقدت فيه صحة الرواية فلذلك لا يوثق به ، ولو صحت رواية لكانت فيه شواهد بآياتهم ووقائعهم مع زناته وحروبهم ، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم . لكنا لا نثق بروايتها . وربما يشعر البصير بالبلاغة بالمصنوع منها ويتهمه ، وهذا قصارى الأمر فيه . وهم متفقون على الخبر عن حال هذه (الجازية) و(الشريف) خلفاً عن سلف ، وجيلاً عن جيل ، ويكاد القادح فيها والمستريب في أمرها أن يرمى عندهم بالجنون والخلل المفرط لتواترها بينهم ".(12)

مما يستنتج من كلام ابن خلدون السابق ، أن السيرة الهلالية كانت قد أخذت طريقها إلى التأليف ، و ربما كذلك التدوين ، ابتداءً من عصر (ابن خلدون) ، أو على الأقل هذا ما نفهمه من ذلك النص . ولا تخلو القصائد الهلالية التي أوردها (ابن خلدون) من بعض الظواهر اللهجية التي كانت قد بدأت تميز لغتها، عن لغة الشعر النبطي منذ ذلك الوقت ، و تقربها في الوقت ذاته من الشعر العامي المغربي ، ففي البيتين التاليين من قصيدة ، قيلت على لسان (الشريف ابن هاشم) نلاحظ في البيت الأول ورود كلمة " نحنا " بدلا من " حنا " أو ما يقابلها بلهجة أهل الجزيرة ، وفي الكلمة الأخيرة من البيت تلحق الشين في نهاية الفعل المسبوق بأداة النفي " ما " . وفي البيت الثاني نجد الفعل"نصدفوا" بدلا من "نصدف" ؛ إضافة إلى ظواهر لهجية أخرى ، مما يتميز به كلام أهل المغرب العربي ، ويقوم دليلاً على أن هذه الأبيات منحولة على (الشريف) ، الذي يفترض أنه من الحجاز ، ولهجته حجازية .

تبدي ماضي الجبار وقال لي = اشكر ما نحنا عليك رضاش

نجن غدينا نصدفوا ما قضى لنا = كما صادفت طعم الزباد طشاش (13)

---

12 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 502 .

13 . ينظر : ابن خلدون ، المصدر نفسه , ص : 503 .

ونلاحظ في هذه الأمثلة : أن هناك فرقاً واضحاً في اللغة بين أشعار السيرة والأشعار الذاتية ، التي قالها أشخاص حقيقيون من بني هلال ، ممن لا يرقى الشك إلى وجودهم التاريخي. (14) لغة أشعار السيرة ابتعدت عن اللغة البدوية ، وطغت عليها لهجة أهل المغرب ، مما يدل على شيوعها، بين رواة السيرة من أهل الحواضر منذ ذلك الوقت . أما الأشعار الذاتية ، فإنها أقرب إلى لغة البادية والعربية الفصحى ، وهذا في

الأغلب راجع إلى أن شيوخ الهلاليين ،كانوا ما زالوا يعيشون عيشة البادية ، وربما أن بعضاً منهم نال قسطاً ، ولو ضئيلاً ، من التعليم ، بحكم مواقعهم ، وكانوا يبذلون جهداً واعياً لتقريب أشعارهم من الفصحى ومجاراة لغة البدو. و في هذا المعنى تقول الباحثة (ليلى روزلين قريش) في مقدمة سيرة بني هلال : "ودام بنو هلال على هذا النمط من النظام القبلي أمداً طويلاً , محتفظين بأعرابيتهم الأصيلة التي كانت تدعو إلى استقلال القبيلة بذاتها ، و الاعتزاز القوي بالنفس , و رفض الخضوع لغيرهم ، و التمتع بالحرية الكاملة ."(15) ولو صح زعمنا بأنهم متعلمون ، فلربما نستنتج أيضاً أن (ابن خلدون) لم يحصل على هذه الأشعار مشافهة ، وإنما أتته من مصادر مخطوطة ، كتبها ناظموها بخطوط سقيمة تصعب قراءتها . ومن الجائز أن يكون هذا هو السبب فيما تعاني منه هذه الأشعار من اضطراب وتفكك ، وما نجده من صعوبة في قراءتها وفهمها. (إضافة إلى عامل اللهجة المحلية) ومن غير المستبعد أن (ابن خلدون) نفسه ،لم يكن قادراً على قراءتها قراءة سليمة وتدوينها بشكل صحيح . إذ كانت الهوة قد اتسعت في عهده ، بين لغة البادية ولغة الحاضرة ، حيث أصبح من الصعب على أهل المدن والأمصار، من أمثال (ابن خلدون) فهم لغة البدو بسهولة .

---

14 . ينظر : بنو هلال : سيرة بني هلال ، موفم للنشر . الجزائر 1988 .

15 . ينظر : بنو هلال : سيرة بني هلال ، المقدمة ، ص : v .

وهذا بالفعل ما يؤكده (ابن خلدون) في خاتمة هذا الفصل حين يقول : " وأمثال هذا الشعر عندهم كثير وبينهم متداول . ومن أحيائهم من ينتحله ، ومنهم من يستنكف عنه – كما بيناه في فصل الشعر – مثل الكثير من رؤساء رياح وزغبة وسليم لهذا العهد." (16) ومن المحتمل أن أشعار السيرة التي أوردها (ابن خلدون) ، تمثل النواة التي انبثقت منها فيما بعد السيرة الشعبية ، وتطورت عنها وانتشرت في جميع الأقطار العربية فالقصة التي أوردها عن (الجازية) و(شكر الشريف) لا تزال تروى بالطريقة نفسها

والأسلوب ذاته في بلدان المشرق العربي. وهناك من يذهب إلى الإعتقاد بأن السيرة كانت قد بدأت تتشكل أثناء هجرة بني هلال وترحالهم من المشرق إلى المغرب ولم يستقروا هناك إلا وقد اكتمل نموها .

3 . 1 . 3 .3 : أشعار بدوية من المشرق :

و يورد (ابن خلدون) ما لا يقل عن 200 بيت ، من الشعر الهلالي من شمال افريقيا ، ويورد ستة عشر بيتاً ، من أشعار البادية في المشرق العربي ؛ ستة منها لامرأة قيسية من حوران ، وعشرة لشاعر من قبيلة الهلبا من جذام في الصحراء المصرية (والهلبا من القبائل المصرية التي يذكرها (ابن خلدون)في مقدمته).ويقدم مقطوعة المرأة الحورانية بقوله:"ومن شعر عرب البرية بالشام ثم بنواحي حوران لامرأة قتل زوجها،بعثت إلى أحلافه من قيس تغريهم بطلب ثأره"(17) ويقدم القصيدة الأخرى قائلاً :"ولبعض الجذاميين من أعراب مصر قبيلة هلبا منهم ، وهي قصيدة يهجو فيها الشاعر بني قومه ، الذين لم يهبّوا لمساعدته في حاجته ، بينما يشيد بمن وقفوا معه." (18)

—

16 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 509 .

17 . ينظر: ابن خلدون : المصدر نفسه ، ص : .509

18 . ينظر : ابن خلدون : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

وقد أضاف (ابن خلدون) إلى مقدمته هذه القصيدة الأخيرة ، في حقبة لاحقة. فكما هو معروف ، إن (ابن خلدون)لم يتوقف عن تنقيح المقدمة وتهذيبها طوال حياته. والتقى بالشاعر (الهلباوي) ، أثناء إقامته في مصر ، و أخذ منه القصيدة المذكورة ، وما عدا قصيدة المرأة الحورانية وقصيدة الشاعر الهلباوي التي أضافها قبيل وفاته ، فإن كل الأشعار البدوية التي أوردها (ابن خلدون) جاء بها من شمال أفريقيا. وهذا يعني أنه أقام فرضيته ، بخصوص علاقة الشعر البدوي ، بالشعر العربي القديم ، أساساً على أشعار

بدو الصحراء المغربية (أي بلاد المغرب العربي)، لا بدو الصحراء العربية . ويبدو أن علاقته ببدو الصحراء العربية ،كانت غير وثيقة ، ومعرفته بهم غير مباشرة ، حيث إن عصره جاء بعد انقطاع رحلات الطلب ، وبعد أن أصبحت الجزيرة العربية مغلقة ، وشبه معزولة عن العالم الخارجي ، ولم يعد علماء المسلمين ينظرون إليها كمصدر إشعاع روحي وأدبي كما كانت في السابق ، ولم يعد رواة الشعر واللغة قادرين ، ولا راغبين في شد الرحال إلى هناك ، كما كان يفعل أسلافهم للأخذ عن الأعراب . ولم تطأ قدم (ابن خلدون) بلاد العرب إلا مرة واحدة ، وهو في طريقه إلى الحج ، لكنه لم يمكث طويلاً ولم يتصل بالبدو في الحجاز أو نجد ، ولم يتعرف إلى لغتهم وشعرهم وأدبهم . وعلى العكس من ذلك ، فإن علاقته ببدو بلاد المغرب العربي ، كانت طويلة وكان على إطلاع وثيق بشؤونهم وأحوالهم . ونظير خبرته في هذا المجال ،لم يكن أمراء المغرب وسلاطينه يستغنون عن خدماته ، وبعثوه في سفارات إلى القبائل هناك . ولا شك أنه استقى من هؤلاء الأعراب ، معلوماته الأولية عن بني هلال ، وما أورده لهم من أشعار. ومع ذلك فإنه من الواضح أن (ابن خلدون) حاول أن يتسقصي الوضع في بادية الجزيرة العربية ، وأن يتحصل على ما أمكنه من معلومات عن الأحوال هناك ، وأن يتعرف إلى الأسماء المتداولة ، في شمال الجزيرة وشرقها لهذا اللون من الشعر.

إن التسميات التي يوردها ، ليست من اختراعه ، وإنما كانت متداولة بين الناس في بوادي الجزيرة العربية ، فسجلها وحفظها . وربما كانت هذه التسميات متداولة بين عرب بني هلال ، توارثوها من أجدادهم ، الذين جلبوها معهم من الجزيرة العربية . لكن الاحتمال الأقوى : أنها أسماء كانت شائعة بين المتعلمين والنساخ من أبناء المدن ممن لهم اهتمام بهذا اللون من الأدب وحرصوا على جمعه . وهذا ما نستشفه من قول (ابن خلدون):" فأهل أمصار المغرب من العرب ، يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي ، راوية العرب في أشعارهم . وأهل المشرق من العرب ، يسمون هذا النوع من الشعر البدوي والحوراني والقيسي . وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة ، لا على طريقة

الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به ويسمون الغناء به باسم الحوراني ، نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام ، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد"(19). وأصبح هذا الشعر يسمى الآن بالشعر البنطي ، أو العامي أو الشعبي . أما"حوراني" فإنه على ما يبدو اسم لحن من الألحان ، والتي يُغنى بها هذا الشعر ، و هذا ما يفهم من قول (ابن خلدون) في الاقتباس السابق :"وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية . ثم يغنون به ويسمون الغناء به باسم الحوراني نسبة إلى حوران ". ولا ننسى عدم ملاءمة الخط العربي تماماً لكتابة نصوص الشعر العامي ، وهذا ما كان قد أدركه ابن خلدون وحاول التغلب عليه ؛ لذلك نجده يراوح أحياناً بين الكتابة الصوتية التي تحاول تقريب الخط من طريقة النطق – كقلب الألف المقصورة إلى ممدودة مثلاً – وأحياناً بين ارجاع المفردات العامية إلى أصلها الفصيح من أجل تقريب المعنى للقارئ ؛ لذلك يتحول تحقيق أو ترجمة الأشعار الهلالية في هذه الحالة إلى عمل تخميني .

—

19 . ينظر : ابن خلدون : المصدر السابق , ص : 501 . 502 .

3 . 1 . 4 :إشكاليات الشعر العامي في المقدمة :

معظم القصائد الهلالية التي وردت في مقدمة (ابن خلدون) وتاريخه قد نال منها التحريف والتصحيف ، لدرجة لم يعد من السهل قراءتها وإقامة وزنها وفهمها والتحقق من لغتها وطريقة التلفظ بها . وصفحات المقدمة التي ترد فيها القصائد الهلالية ، من أصعب الصفحات على النساخ والمحققين والمترجمين ، خصوصاً في غياب أدوات التشكيل والتنقيط ، وعدم ملاءمة الخط العربي تماماً لكتابة نصوص الشعر العامي. و كمثال على هذا نورد النص التالي من المقدمة : " فمن أشعارهم على لسان (الشريف بن هاشم) يبكي

(الجارية بنت سرحان) ، و يذكر ظعنها مع قومها إلى المغرب: قال (الشريف ابن هاشم) علي ترى كبدي حرى شكت من زفيرها ، يغز للإعلام أين ما رأت خاطري يرد غلام البدو يلوي عصيرا و ماذا شكاة الروح مما طرا لها عداة وزائع تلف الله خبيرها ، يحس إن قطاع عامر ضميرها ، طوى و هند جافي ذكيرها ،و عادت كما خوارة في يد غاسل على مثل شوك الطلح عقدوا يسيرها ، تجابذوها اثنين و النزع بينهم على شوك لعه و البقايا جريرها ، و باتت دموع العين ذارفات لشانها شبيه دوار السواني يديرها ، تدارك منها النجم حذرا و زادها مرون يجي متراكبا من صبيرها ، يصب من القيعان من جانب الصفا عيون و لجاز البرق في غزيرها ، هاذا الغنى حتى تسابيت غزوة ناضت من بغداد حتى فقيرها ، و نادى المنادي بالرحيل و شدوا و عرج عاريها على مستعيرها ، و شد لها الأدهم دياب بن غانم على أيدين ماضي وليد مقرب ميرها ، و قال لهم حسن بن سرحان غزبوا و سوقوا النجوع إن كان أنا هو غفيرها ، و يركض و بيده شهامه بالتسامح و باليمين لا يجدوا في مغيرها ، غدرني زيان السيح من عابس و ما كان يرضى زين حمير و ميرها، غدرني و هو زعما صديقي و صاحبي و أناليه ما من درقتي ما يديرها، و رجع يقول لهم بلال بن هاشم بحر البلاد العطشى ما بخيرها، حرام علي باب بغداد و أرضها داخل و لا عائد ركيره من نعيرها، تصدف روحي عن بلاد بن هاشم على الشمس أو حول الغظا من هجيرها، و باتت نيران العذارى قوادح يلوذ و بجرجان يشدوا أسيرها." (20)

فهذه القصيدة الشعبية ، كما نرى ، و المدونة بهذا الشكل ، يصعب قراءتها و فهمها ، و قد تحتاج ، من أجل ذلك ، باحثاً متخصصاً يفك طلاسمها. وينبغي أن لا نستبعد إمكانية أن (ابن خلدون) ونساخه ، بحكم نشأتهم المدنية ، كانوا بعيدين عن هذا الشعر ولغته وأجوائه ؛ مما حال دون تمثلهم له تمثلاً صادقاً ، وفهمهم له فهماً عميقاً ودقيقاً يحول دونهم ودون ارتكاب بعض الأخطاء فيه ، هذا عدا ما لحق بالمخطوطات التالية من تحريف وتصحيف ، جراء جهل النسّاخ المتأخرين عموماً ، بأشعار البادية وانقطاع صلتهم بها لغوياً وثقافياً.واختلف العلماء والمختصون ، حول القيمة التاريخية

والطبيعة اللغوية والأدبية لهذه الأشعار الهلالية التي أوردها (ابن خلدون) : إنها تمثل الإرهاصات الأولى لشعر السيرة ، أما علماء نجد والجزيرة العربية فيرون ، أنها تمثل المرحلة الانتقالية من الشعر الفصيح ، إلى الشعر العامي. وأول من ألمح إلى هذا الرأي وأوعز به (خالد الفرج) في مقدمته لمجموعة ديوان النبط ، مجموعة من الشعر العامي في نجد حيث يقول :" على أن أقدم ما وصل إلينا ، من الشعر العامي في نجد ، هو أشعار بني هلال وما أورده لهم (ابن خلدون) في مقدمته ، من أشعار لا تختلف عما هي عليه الآن أشعار أهل نجد." (21)

---

20 . ينظر: ابن خلدون : المصدر السابق ، ص : 503 . (و نتيجة لهذا حذفت بعض الطبعات هذا الشعر جملة و تفصيلاً ، مثل طبعة دار الجيل . بيروت (دون تاريخ الطبع))

21 . ينظر: الدكتور سعد الصويان : الشعر البدوي في مقدمة ابن خلدون .

وقد دفع الشيخ (أبو عبدالرحمن بن عقيل) (22) بهذه الفكرة إلى حدودها القصوى في تأكيده : أنه تم تصدير هذه الأشعار الهلالية من المغرب إلى الجزيرة العربية ؛ لتصبح النواة التي أنبتت الشعر النبطي ، أو هكذا يفهم من قوله :" لغة العرب في عصر (ابن خلدون) بالمغرب وغيره هي بداية للشعر العامي بلهجة أهل نجد . وفد هذا الشعر العامي إلى نجد ولم يصدر منها، وتعشقته قبائل نجد بتأثير السحر الملحمي الأسطوري في أدب اللغة الهلالي في عهود الفروسية العربية، واعتبرت هذا الشعر الهلالي العامي بداية البداية ؛ لأن فيه ما ليس من عامية أهل نجد "(23). وبعد أن يورد بعض النماذج من شعر بني هلال يردف ابن عقيل قائلاً:" إن شكل هذه القصائد ومنهجها هو المثال الذي احتذاه

الشعر العامي بلهجة أهل نجد . وبدراسة عاجلة للشعر الهلالي الذي دونه (ابن خلدون) أو دونته الأسطورة ثم مقارنة ذلك بالدراسة العاجلة للشعر العامي النجدي في بدايته ، فإن نتيجة المقارنة تسلمنا إلى الجزم بأن الشعر العامي بلهجة أهل نجد وليد الشعر الهلالي العامي ".(24)

—

22 . ينظر: عبد الرحمن بن عقيل الظاهري : بنو هلال أصحاب التغريبة في التاريخ و الأدب , النادي الأدبي . الرياض ، 1981 م .

23 . ينظر: عبد الرحمن بن عقيل الظاهري : المرجع نفسه ، ص : 36 .

24 . ينظر: عبد الرحمن بن عقيل الظاهري : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ومما عزز توهم الباحثين، أن القصائد الهلالية ، التي أوردها (ابن خلدون) في مقدمته ، تمثل في مجملها بدايات الشعر العامي ؛ ما ذكره في مقدمته عن الشعر البدوي ، وما قاله عن الشبه ، بين النماذج التي أوردها منسوبة لبني هلال ، وبين الشعر العربي القديم ، وتأكيده أن شعر البدو في عصره ، يمثل امتداداً طبيعياً للنمط الجاهلي، في نظم الشعر . ويوحي طرح (ابن خلدون) النظري ،كما عبر عنه في مقدمته ، بأنه يتحدث عن الأشعار التي يتداولها أبناء البادية في الجزيرة العربية ، خصوصاً وأنه يورد العديد من الأسماء لهذا الشعر في المشرق (حوراني ، قيسي ، بدوي) بينما لا يورد إلا اسماً واحداً من المغرب (أصمعيات) . لكن ما ساقه من قصائد هلالية يؤكد ،أن حديثه عن شعر

البدو، جاء بناءً على معايشته لبقايا بادية بني هلال ، في بلاد المغرب وليس بدو الجزيرة العربية .

و من ثَم فإن قصيدة (الهلباوي), التي أوردها (ابن خلدون) (25)تدل دلالة واضحة ، على فصاحة هذا النص ، الذي يحتل موقعاً وسطاً بين الفصحى والعامية ، و التي ليس مردها إلى التعليم والدراسة ؛ لأن القائلة بدوية أمية ، والبدو عادة لا يتعلمون في المدارس ، وبالأخص النساء . كما أن عامية النص ، ليس مردها إلى أن القائلة من النبط أو العجم بل هي إعرابية من قيس . نستطيع أن نقول بكل ثقة وإطمئنان ، إننا أمام نص شفهي ، أبدعته قريحة أمية ، لغتها فطرية سليقية . أي إن هذا النص يعكس حقيقة الوضع ، الذي كانت عليه لغة الشعر البدوي في ذلك العصر ، وهي لغة لم تفقد تماماً كل مقومات الفصاحة ، لكن شوائب العامية بدأت تظهر عليها بوضوح ، لا من حيث التركيب النحوي ، ولا من حيث المفردات والعبارات (أو ما نسميه القاموس الشعري) ، فاستقامة الوزن مثلاً ، تتطلب منا تشكيل بعض الكلمات

—

25 . ينظر : عبد الرحمن بن خلدون : مصدر سابق , ص : 508 .

وتحريكها ، حسب النظام الفصيح في النطق ، وفي الوقت نفسه ، تحتم علينا استقامة الوزن ، نطق بعض الكلمات نطقاً عامياً . هذا عدا بعض التراكيب والعبارات العامية مثل " كن السفا ","ياحيف"،" بيض العذارى "، الخ .. كما أنها تتمشى من الناحية اللهجية ، مع كلام أهل الجزيرة ، على خلاف القصائد الهلالية ، التي بدأت تظهر عليها ، سمات لهجة أهل المغرب . وبحكم أن هذه المقطوعة ، جاءت من بادية حوران ، شمال الجزيرة العربية ، فهي بذلك تكون أقرب النماذج ، إلى ما نسميه الآن بالشعر النبطي ، ويعكس اللغة الشعرية ، بين بدو الجزيرة العربية ، في طور انتقالها من الفصحى إلى العامية . إن في حوران وإلى عهد قريب ، شعر لا يختلف عن شعر البادية في الجزيرة

العربية ، إلا بقدر ما يمليه اختلاف اللهجة . وبذلك تكون هذه المقطوعة ،من أقدم النماذج التي وصلتنا من الشعر العامي من بادية الجزيرة العربية ، وهي تقدم برهاناً قاطعاً ، على أنه في القرن الثامن الهجري ، عصر (ابن خلدون) (732هـ – 808 هـ) ، كانت العامية قد طغت وأصبحت لغة الشعر ، في الصحراء العربية وبادية الشام . وشيوع التسميات " قيسي "و" حوراني "و" بدوي " بين أهل المشرق ، كما يقول (ابن خلدون) ، يفيد تفشي هذا الشعر الملحون ، قبل عصره بين أبناء القبائل البدوية في شرق الجزيرة وشمالها ، و حتى في بلاد المغرب العربي . ونسبة الشعر إلى قيس وحوران ،قد لا تخلو من دلالة لها أهميتها . إن منطقة حوران في شمال الجزيرة العربية ، ومنطقة البحرين في شرقها ، حيث تسكن قبائل قيس ، من مناطق الأطراف البعيدة عن مناطق الفصاحة القحة ، والإستشهاد اللغوي في قلب الجزيرة العربية . فمنذ أيام الجاهلية ، كانت لغة عرب تلك المناطق لا يحتج بها ، ولا يعدون من العرب الفصحاء ، بمقاييس النحويين القدماء ، وعلماء اللغة الكلاسيكيين.(26)

—

26 . ينظر : الدكتور سعد الصويان : مرجع سابق .

وتدل الشواهد على أن اللحن ، بدأ يتفشى في عربية سكان تلك الأطراف ، قبل نجد ووسط الجزيرة ، وكان كلامهم أسرع في التحول من النسق الفصيح إلى النسق العامي ، ولكن هذا لا ينفي أن أصل الشعر العامي عربي ، وأنه امتداد للشعر العربي القديم ، لأن القبائل التي جاءتنا منها أقدم نماذجه ، قبائل عربية ، وإن فسدت لغتها . هذا عدا كون هذه النماذج ، تمثل مرحلة انتقال طبيعية متدرجة من الفصحى إلى العامية ويؤكد (ابن خلدون)(27) أن حوران من منازل عرب البادية ومساكنهم ، بمعنى أنه حتى لو جاء هذا الشعر، من منطقة حوران ، التي تقع على أطراف العراق ومشارف الشام ، فإن من يتعاطونه وينظمونه ويتغنون به ، هم من عرب البادية الأقحاح وليسوا من الأنباط ولا

من شعراء الحاضرة . كما تشير المسميات " قيسي "و" بدوي " على عروبة هذا الشعر وأعرابيته ، فلا أحد يشك في بداوة قبائل قيس ولا يطعن في انتمائها إلى الجنس العربي .

إن الشعر الهلالي ، الذي ورد في مقدمة (ابن خلدون) هو الأصل ، الذي نشأ منه الشعر العامي ، إنهما فرعان انحدرا من أصل واحد ، هو الشعر العربي الفصيح ، وأنهما سارا في بداية نشأتهما وتطورهما ، في طريقين متقاربين متوازيين ، ثم بدأ يتباعدان شيئاً فشيئاً ، من حيث اللغة والشكل والوظائف والمضامين حتى افترقا ؛ ليتحول أحدهما فيما بعد ، إلى ما نسميه الآن الشعر النبطي ، أما الفرع الآخر والذي ترعرع ، بين بني هلال في المغرب العربي ، فإنه انقسم بدوره إلى شعر قصصي ، يمثل بدايات السيرة الهلالية ، وشعر ذاتي تاريخي ، يمثل البذرة التي نبت منها الشعر الملحون .

---

27 . ينظر: ابن خلدون : مصدر سابق ، ص 502 .

3 . 2 : جماليات الشعر العامي :

تنحصر قضية الشعر الشعبي أو العامي أو النبطي أو البدوي أو الملحون ، أياً كانت التسمية ، مع الأدب والشعر في مشكلتين أساسيتين هما : قوانين اللغة العربية و الأوزان المستحدثة .

فالشعر .. شعر ، سواء أكان بلغة عربية فصيحة ، أو بلهجة عاميّة أو حتى بلغة أخرى ، وكل بحور الشعر العربية الموروثة والمبتكرة ، تهتم بالحرف المنطوق به فقط ، سواء أكان مكتوباً أو غير مكتوب . ومن ثم يمكن أن تتشكل عليه أي قصيدة ، سواء كتبت بالعربية الفصحى أو بالشعبية المحلية . ومن ثم يمكن القول ، إن عدم مراعاة

قوانين اللغة العربية ، واستخدام اللهجة المحلية في الشعر البدوي والشعبي والنبطي ، لا يمكن بأي حال من الأحوال ، أن تحرم القصيدة مسمّى شعر ، وقد سبق لـ(ابن خلدون) أن أنكر، على أولئك الذين يمجّون وسيتنكرون الشعر العامي غير الفصيح ، وفسر ذلك بسبب عدم فهم هؤلاء للغة العامية ، أو بسبب آفة في فطرتهم ونظرتهم ، ووضح أن الإعراب والنحو ، لا علاقة له بالبلاغة والصور الشعرية ، فالبلاغة تعنى وتهتم بمطابقة الكلام للمقصود تصويره ، فإذا صحت البلاغة والصورة الشعرية ، فلا عبرة بقوانين النحاة . ويضيف (ابن خلدون) حول تنوع اللهجات واللغات في الشعر : "... لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد منهم ، مدرك لبلاغة لغته وذائق لمحاسن الشعر من أهل جلدته ، وفي خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم آيات ..."(28)

—

28 . ينظر ابن خلدون : مرجع سابق ، ص : 501 .

3 . 2 . 1 : جماليات الخيال و الصورة :

فجماليات الشعر العامي ، هي نفسها جماليات الشعر الفصيح ، أي أن الشاعر الفصيح ، يستخدم الخيال بمعناه الفني و الجمالي ، و يستخدم الصور الفنية ، للتأثير في المتلقي. كذلك الشاعر الشعبي يعمد إلى الخيال بمعناه الفني ، و إلى الصور ، للتأثير في المتلقي، لأن الشعر هو في النهاية شعر ، بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالات ، سواء أكان بلغة فصحي ، أم باللهجة العامية .

و لكن على الرغم من وجود هذه المسلمات في النموذجين : الشعر الفصيح و الشعر العامي ، إلا إن لكل نموذج منهما خصوصياته ، على المستوى الجمالي. ربما تكون هذه الخصوصيات الجمالية على مستوى الخيال و الصور أكثر تجلياً ، ذلك أن الشعر

الفصيح (كما رأينا سابقاً) يوظف الخيال و الصور بطريقة قصدية واعية ، و في الكثير من الأحيان بشكل مبالغ فيه ، و على وجه الخصوص نجد هذه الظاهرة ، تميز الشعر الفصيح الحديث ، و الذي يرتكز على الصور ، في حين يرتكز الشعر الفصيح القديم على الفكرة. أما الشعر العامي فحاله أشبه بالشعرالفصيح القديم ، أي أنه لا يرتكز من الناحية الفنية و الجمالية على الصور ، بل على الأفكار. إن الشعر العامي و في أكثر نماذجه المدونة لا يوظف الخيال و الصور إلا بالقدر الذي يوحي ، بأن هذا الإبداع هو شعر . لقد خلصنا إلى هذه النتيجة من خلال تصفحنا للكثير من القصائد العامية , و كذلك بعض الدراسات النقدية التي قدمت للشعر العامي .و مما يؤكد صحة هذه النتيجة هو تلك الخاصية التي تميز بها الشعر العامي ، أقصد بالطبع: شفاهية النقل و التلقي ، أو عدم التدوين ، أو الارتجال ؛ هذا الوضع يدفع الشاعر في الغالب ، إلى عدم الاكتراث بالخيال و الصور . و هذا الحكم الجمالي لا يعني بالضرورة ، خلو الشعر العامي تماماً من الخيال و الصور , إذ لا يخلو شعر منها ، و لكن المسألة تكمن في الكم و القيمة ؛ ففحين يقدم الشعر الفصيح حيزاً أكبر في القصيدة للخيال و الصور الفنية ، لا يفعل ذلك الشعر العامي ، و الأسباب واضحة . فبالإضافة إلى مسألة شفاهية الشعر العامي ، ثمة عوامل أخرى ، منها المستوى الثقافي و التعليمي للشاعر الشعبي (و الذي قد يكون أمياً لا يعرف القراءة و الكتابة إطلاقاً) ، ومنها أيضاً وضعية المتلقي (الفرد أو الجمهور) و مستواه الفكري و الثقافي و حتى الجمالي . ومن ثمة ، لا نجد من الصور الفنية في الشعر العامي إلا بعض الشذرات ، التي لا تسقي الغليل و لا تشفي العليل ، و هذا راجع أيضاً إلى صعوبة فهم هذا الشعر، بسبب عاميته و إقليميته. وللتأكد من صحة هذه المعطيات ، نتأمل هذه الأبيات من قصيدة حيزية: (29)

وإذا تمشي أقبال تسلب العقال * أختي باى المحال راشق كميا

طلقت ممشوط طاح بروايح كى فاح * حاجب فوق اللماح نونين بريا

عينك قرد الرصاص حربى فى قرطاس * سورى قياس فى يدين حربيا
خدك ورد الصباح و قرنفل وضاح * الدم عليه ساح مثل الضوايـا شوف
الرقبة خيار من طلعة جمار * جعبة بلار و العواقد ذهبيـا فى بازر حاطين
أنصبح فى الزين * واحـنا متبسطين فى خير الدنيا

إن الصور الواردة في هذه الأبيات ، لا تتعدى كونها وصفاً تقريرياً ، لمفاتن المرأة أو المحبوبة ، دأب عليه شعراء الفصيح القدامى ، و حتى شعراء الكلاسيكية الجديدة . و هذا الحكم ليس الغرض منه ، الإنقاص من جماليات الشعر العامي , أوحتى الشعر الفصيح ، بل القصد منه ، التنبيه على أن مسألة ، عدم وجود الصور في القصيدة ، أو عدم توقف الشاعر العامي عندها ، ما هي إلا قضية أولويات جمالية ، نابعة أصلاً من بيئة الشاعر ،

و ثقافته ، و أيضاً متطلبات التلقي الفنية ، و هذا هو الأهم : إرضاء المتلقي .

—

29 . اقتبسنا هذه القصيدة من الموقع الالكتروني :
Http//www.Startimes2.com

3 . 2 . 2 : جماليات الصورة الموسيقية

لعله من نافلة القول ، إن الشعر العامي يلتقي ، في بحوره مع أبحر الشعر العربي الفصيح ذلك لأنه استنبط كلهجة جديدة محدثة ، استنبطها بنو هلال القبيلة العربية المعروفة ،كما تشير أغلب المصادر(و أهمها مقدمة ابن خلدون). وسار الشعر العامي ، على لهجتها حتى عصرنا هذا ، بدليل أنه يصطنع لغة واحدة ، على الرغم من وجود اختلافات قليلة أو كثيرة ، بين لهجات القبائل العربية المختلفة والمتفرقة ، والتي ينتسب إليها هذا الشعر، وتذكرنا هذه الظاهرة ، بما وصلنا من شعر الجاهلية ؛ فهو بلغة واحدة على الرغم من انتماء الشعر لقبائل مختلفة ، توجد بين لهجاتها فروق في نطق كلمات

معينة ، واستخدام بعض الأساليب أو دلالاتها، ولعل هذه الوحدة اللغوية ، التي تبدو في الشعر العامي، راجعة إلى اتخاذ الشعراء ، من القبائل جميعها ، اللهجة الهلالية ، أساساً لهذا الشعر ،كما اتخذ العرب في الجاهلية ، اللهجة القرشية أساساً لشعرهم ... إذاً فهو شعر عربي أصيل تعمقت جذوره في العروبة ، و تناقلته قبائل البادية ، حسب ترحالها ، وتوارثته هذه القبائل حتى الآن .

و من المؤكد أن الشعر الشعبي ، لا يلتزم بقواعد اللغة العربية ، ولا يلتزم بالبلاغة وأساليبها وأحوالها وعلومها ، ولا يلتزم بالوزن والعروض والبحور الستة عشر، يقول ابن خلدون : "فالإعراب لا مدخل له في البلاغة إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود و لمقتضى الحال من الوجود فيه سواء كان الرفع دالا على الفاعل و النصب دالا على المفعول أو بالعكس و إنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه. فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة فإذا عرف اصطلاح في ملكة و اشتهر صحة الدلالة و إذا طابقت تلك الدلالة المقصود و مقتضى الحال صحت البلاغة و لا عبرة بقوانين النحاة في ذلك. و أساليب الشعر و فنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلم فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر. و يتميز عندهم الفاعل من المفعول و المبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب."(30) ولا كان هنالك حتى هذه اللحظة ، من يعتقد تجانس بحور الشعر العامي مع الفصيح ، فهو مجانب للصواب بلا شك، إذ أن هناك موانع عروضية ، لا يمكن أن تنسجم فيما بينهما ، وكذلك في التقطيع والتفعيلات، فضلا عن موانع أخرى أكثر دقة . ولا يعني هذا التقليل من شأن الشعر الشعبي ، من جهة الجودة والجمال الشعري ، إذ إنه متربع على عرش الشعر، بل إنه استطاع أن يسحب البساط من تحت أقدام أصحاب الشعر الفصيح المعاصر. لكن فهذا أمر مقارنته بالشعر الفصيح وتهجين بحور الشعر العربي الفصيح لتتماشى معه ، مجانب للموضوعية و الصواب . وعلى الرغم من محاولات بعض الباحثين تطبيق بحور الشعر الفصيح على الشعر العامي ، إلا أن ثمة عوائق تحول دون ذلك ، يدركها أصحاب

الشأن من المتخصصين، والأسلم لمن يصر على تكرار هذه المحاولة ، أن يقوم باختراع تسميات جديدة ، يطلق عليها أوزان وبحور الشعر الشعبي. وتكون مستقلة عن الشعر الفصيح، فعند ذلك تتضح جمالية هذا الشعر ، دون إلحاق الضرر به ، أو بالشعر الفصيح و يبقى كل واحدة منهما في خصوصياته و جمالياته.

---

30 . ينظر : عبد الرحمن بن خلدون : مصدر سابق , ص : 501 . 502 .

3 . 2 . 2 . 1 :جماليات الأوزان في الشعر العامي :

من الصعب حصر جميع أوزان الشعر العامي ، لأن أوزانه في تجدد مستمر ، و هنا تكمن جماليات هذا النوع من الشعر ، لأنه لا يقف عند حدود معينة ، بل يستعين في تحقيق وجوده ، بكل ما هو متاح ، معرفياً و منهجياً . و هذا ما تحدث عنه الكثير من الباحثين في حقل الأدب الشعبي ، و من بينهم الدكتور محمد سعيدي , في كتابه "الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ".(31) و هذه أشهر الأوزان في البادية العربية :

-

1-بحر المسحوب :

بحر شعبي وهو أشهرها وأكثرها ذيوعاً ، وتفعيلاتة هي: (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن)

و مثال ذلك:

انسى ترى النسيان نعمة كبيرة ..... ودليل هذا في حضورك نسيتك

انسى ويمكن ما حصل فيه خيرة ..... خلني لأقول اقدار ما قول ليتك

اما مجزوؤه فيقل النظم عليه ، وتفاعيله (مستفعلن مستفعلن فعل)نحو:

طال الصبر واستفحل الشوق.....وأمرني اسهر حتى الاشراق

ولك النظر يا صاحبي الذوق.....هل هذا لك قد طاب أولاق

2- بحر الهجيني :

بحر شعبي وله عدة أوزان ، منها ما يلتقي مع البحر العربي المسمي بالمتدارك ، وتفاعيله (فاعلاتن فعولن..فاعلاتن فعولن) مثال:

يا رسول البشاير ... بلغ الشوق عني

قل له القلب حاير ... والسنين اتعبني

والنوع الآخر يقابل بحر المجتث ، وهو قليل الأستعمال في الوقت الحاضر

---

31 . ينظر : الدكتور محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر1998 .

وتفاعيله (مستفعلن فاعلاتن..مستفعلن فاعلاتن) نحو:

من عادة السعد ما يدوم.....ياسرع ما تمضي ساعاته

لو اسعدك وقتك بيوم.....لابد بتذوق لوعاته

ويوجد نوع للهجيني مشهور جداً ، يضاهي شهرة المسحوب ، ويلتقي مع بحر الرمل وتفعيلاته (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) نحو:

أجرحيني جرح في قلبي عميق ... جرح ذكرى ما تداويه السنين

والرسايل ولّعي فيها حريق ... و اثبتي شكي في حبك بي اليقين

و مجزوؤه (فاعلاتن فاعلاتن...فاعلاتن فاعلاتن) نحو:

اسمحي لي في كلام .....بعد تجريبٍ بقوله

تجهلين انتي من الحب .....كل معانيه و اصوله

3-بحر الصخر :

ويلتقي مع الوافر ، ويكثر النظم عليه قديماً وحديثاً ، وتفاعيله (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)
و مثال ذلك :
حبيبي بالعفو أرجو شمولي ... سجين وباالعـدل اطلق وثاقي
كلام لفقه شخص فضولي ... على شخصي ترا محض اختـلاقي
4-بحر الطويل :
وهو بحر عربي وتفاعيله (فعولن مفاعيلن..فعولن مفاعيلن) مثال :
نوي القلب نيه ما نواها لأحد غيرك * نوى القلب يمشي لك على السمع والطاعه
مع الشك والغيره وهجرك وتقصيرك * أحبك واقول أمرك لـه الروح خضاعه
5-بحر الهزج :
وهو بحر عربي كثير الاستعمال ، وتفعيلاته (مفاعيلن مفاعيلن..مفاعيلن مفاعيلن) مثال :

مشاعر تختلج فيني ... لخلّي كيف أوصّلها
وشوق بناره يكويني ... يذيب الروح و يقتلها
6- بحر الرجز:
بحر عربي وتفاعيله (مستفعلن مستفعلن .. مستفعلن مستفعلن) مثال :
والله ما استجدي بشر لو عشت وبساطي حصير
أذل نفسي لا حشا لا نسان و اطلب حاجتي
ما همّني بين البشر كلمة تقال أني فقير
دام الكرامـة داخلي أمشي ورافع هامتي
7-بحر البسيط :
بحر عربي وتفاعيله (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) و مثال ذلك:
أرجوك جفت دموعي لا تبكيني ... يكفيني اللي مع الهجران قاسيته
8- بحر المديد :

بحر عربي وتفعيلاته (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) و مثال ذلك:

طايرات الميق واحد وعشرين ... ما تصيب اهدافها مثل عينك

والرموش السود صفت جيشين ... واشرقت شمس الضحى من جبينك

9- بحرالمتقارب:

بحر عربي ويقل استعماله حالياً ، وتفعيلاته (فعولن فعولن...فعولن فعولن) نحو :

صديقي عرفته آلا ما لحظته.....واميز عدوي وفيهم وسايم

حجاجه وعينه لمثلي دليل.....وغبي المعرفه فلا هو بفاهم

10- بحر الهلالي :

و هو بحر شعبي ، ويزيد على بحر المسحوب بحرف واحد ، في نهاية شطري البيت نحو:

فارقت من لا كان ودي أفارقه ... بعد الظلام وتوها الشمس شارقه

وثمة بحور كثيره لا نعرف اصطلاحها العامي ، علماً بأن بحور الشعر العامي وأوزانه من الصعب أن تحصى لكثرتها ، بخلاف الشعر العربي الذي أحصيت بحوره ست عشرة بحراً

ومن بحور الشعر الشعبي ، غير معروفة الاسم ، ما يقوم على التفاعيل التالية:

1- (فاعلاتن فعولن فاعلن)نحو:

في جمالك تجسد السحر....وفي عيونك تجسد الشعر

وصار يغار الجمال وينتحر....والشعر مثله كلما يراك

2-(فاعلن مستفعلن فعلن) نحو:

ياسلام وياسلام الله....ياحمامٍ جر الأحاني

3-(مستفعلن فاعلن فاعلن) نحو:

ابشر من عيوني الثنتين ....مثلك تلبى مطالبيه

القلب مايسكنه شخصين....واحد ويكفيه تعذيبه

4-(مفاعيلن فعولن فاعلاتن) نحو:

يبان الشوق في عين المعذب.....ويبقى الدمع تذكار الأحبه

أنا أتعب أنا بالحيل أتعب.....اذا قالوا تحبه قلت احبه (32)

كما يجوز للشاعر ، أن يخترع أوزاناً جديدة ، غير الأوزان المعروفة في الشعر العامي ، شريطة أن يكون شطرا البيت الشعري متساويان تماماً ، من ناحية الوزن ، ويستمر هذا الوزن ، حتى نهاية القصيدة.

32Http//www.Alnadawi.com/vb . استعنا في بحثنا حول هذا الموضوع بالموقع الالكتروني من الإنترنت :

و خلاصة القول ؛ يمكن تصنيف الشعر البدوي أو النبطي أو الشعبي السائد في المنطقة اليوم ، كما يلي :

1- بحور أصيله : تسمية جديدة لبحور عربية أصيلة ، من دوائر الخليل المشهورة ومطابقة لها تماما : فمثلاً فن الهلالي ، هو في الأصل بحر الطويل ، باستثناء إضافة عرض وضرب جديدين ، وفن الصخري هو تماماً بحر الوافر دون أي تغيير ، والمسحوب هو تماماً بحر السريع باستثناء اعتماده على ضرب إضافي ، وآخر مماثل تماما لبحر المطرد .

2- بحور مدمجة : مسميات و أوزان مدمجة : دمج عدة مسميات لبحور الخليل الستة عشر المشهورة تحت مسمى واحد فمثلاً : فن الهجيني ، فن دمج فيه عدة بحور ... فهجيني على بحر البسيط ، وهجيني على بحر المتقارب ، وهجيني على بحر الرمل ... من غير أي انحراف عن الميزان الأصلي . وهو أمر قد يعزى إلى بساطة البدوي ، وبعده عن تعقيد الأشياء ! أو ، بدون حرج ، تدني الذائقة السمعية ، كما تتدنى لدى

بعض المجتمعات البدائية الذائقة البصرية ، فتجهل الاسماء الأخرى للون الأزرق مثلاً ، فلا تستطيع استيعاب ، إمكانية تدرج هذا اللون ، واختلاف مسماه عند كل درجة . فكله عندهم... "أزرق" ... بما يتلاءم مع ذوقهم ، ويتفق مع قدراتهم واحتياجاتهم البدوية البسيطة البعيدة عن التعقيد .

3- فنون مبتكرة : فنون مبتكرة يصعب حصرها أو وضع آلية لوزنها ، والفنون الشعبية المدرجة تحت هذا البند ، خاضعة لذوق الشاعر وبراعته ... ومدى تقبل الذوق العام لها ... فمثلاً الهزج النبطي تتكرر فيه تفعيلة مفاعيلن سبع مرات ، وربما تسع وخمس وأربع وست ... في كل مصراع ! وكذلك الرجز النبطي حيث تكرار تفعيلة مستفعلن بالطريقة نفسها . وقس على ذلك جميع بحور الشعر في دوائر الخليل ... وسمّها بالرمل النبطي أو العامي أو الشعبي و كذلك المتقارب والمتدارك ... الخ .

3 . 2 . 2 . 2 :الكتابة العروضية في اللهجة البدوية :

فمن المتعارف عليه أن العربي لا يبدأ كلامه بسكون . لكن حرف العطف الواو المكتوب في أول الكلمة ربما يكون مجرد علامة تشكيل الضم للكلمة السابقة له . فمثلاً حرف الواو بعد كلمة صدر في المصراع التالي (صدْر وْقطاةٍ فلْوتيْ) هو مجرد علامة تشكيل الضم لحرف الراء ، ويجب وضع علامة سكون فوقه ليستقيم وزن المصراع . كما أن بعض الحروف لا تنطق في اللهجة الشعبية وخاصة حرف (أ) إذا جاء في وسط الكلام وليس بدايته .فمثلاً كلمة (الأيّام) تنطق (اَلَيّام) بوضع علامة الفتحة على لام التعريف ، و وضع علامة حرف محذوف (×) بعد حرف (أ) مباشرة . وكذلك جملة (كنت أنا) تنطق (كنت نا) وتكتب في البرنامج (كنت أ×نا) ... وهكذا .

إن للقصيدة الشعبية قافيتين : قافية صدر البيت ويسمى (المشد) وقافية عجز البيت ويسمى (القفلة) . ويجب إلتزام القافية الخاصة بكل مصراع صدراً وعجزاً في القصيدة كلها . ويسمح بتنوع قافية الصدر (المشد) في فني : الهلالي أو الطويل و الصخري أو الوافر .

أما عن مشكلة الأوزان والفنون المستحدثة . فهذه تخضع لذوق المجتمع ومدى تقبله لها ، من جهة ، ولحرص الشاعر من جهة أخرى على تحاشيها تخوفاً من مصير الاندثار الذي طال معظم الأوزان والفنون المستحدثة على مر التاريخ . فضلاً عن عدم الصرامة وكثرة الزحافات والعلل التي بلغت من الكثرة في معظم البحور درجة طمس حدود ومعالم كل بحر ودخوله في مجال بحر آخر لدرجة اندماج عدة بحور في بحر واحد دون أن توجد طريقة علمية تمكن من الفصل بينها ، ولشرح هذه النقطة نشير إلى أن مثال التشابه المثير في بحور الخليل يوجد ، فقط ، بين بحري مجزوء الوافر ومجزوء الهزج ، حيث يجوز نسبة بيت كل تفعيلاته على وزن مفاعيلن إلى أي من هذين البحرين ولكن مراقبة الزحافات والعلل في بقية أبيات القصيدة كفيل بحسم نسبتها إلى بحر واحد فقط

منهما.(33) أما في البحور البدوية ، فإن أمثلة التشابه بين هذه البحور لا حصر لها ، ونسبة القصيدة إلى أكثر من بحر أمر غير مستهجن ! ومن ثم فإن التزام القصيدة لبحور الخليل الاختيار المناسب لكل مبدع يبحث عن خلود .

والجدول التالي يلخص ، الأوزان المشهورة في الشعر العامي، و خاصة المشتقة من الوزن الخليلي : (34)

لمهملة	المبتكرة	الشعبي	الحديث
رباعي متقارب	ثلاثي متقارب	رباعي متدارك	ثلاثي – الرجز متدارك
ثلاثي رجز	ثنائي – الحداء رجز	رباعي رمل	ثلاثي رمل
لمجزوء الممتد	رباعي – الشيباني هزج	ثلاثي هزج	ثنائي هزج
لسريع - المسحوب	المطرد - المسحوب	التام المديد	المجزوء المديد
لطويل - الهلالي	الهلالي مجزوء	الوافر - الصخري	البسيط - الهجيني

وهذه الأوزان مشهورة في المشرق العربي و بلاد الخليج , أما في المغرب العربي ، فلم نعرث أثناء بحثنا عن معلومات حول الأوزان المستخمة في شعره العامي .

—

33 . ينظر على سبيل المثال في هذه القضية : الدكتور عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية , دار النهضة العربية . بيروت ، د . ت .

و كذلك الموقع 34Http//www.almhml.com/vb . استعنا في جمع هذه المعلومات بالموقع الالكتروني التالي : . Http//knsite.comالالكتروني التالي:

3 . 3 : جماليات الشعر العامي الجزائري :

يرى أحد الباحثين الجزائريين ، في حقل الشعر العامي أو الشعبي ، في هذه المنطقة من الوطن العربي "بأن انتشار الشعر الشعبي ، يعود إلى عدة عوامل ؛ ثقافية و

اجتماعية و دينية ، ساهمت كلها في بلورة الواقع الراهن للشعر الشعبي في الجزائر ، و حددت سماته الرئيسية ، و أغراضه الشعرية و مواضيعه الاجتماعية . إضافة إلى كل ذلك ، فقد زاد من أهمية الشعر الشعبي في الذاكرة الشعبية ، هو سهولة صياغته البعيدة عن كل تكلف و حذلقة ، و الخالية من كل تنميق كلامي ، و الذي يتطلب معرفة عميقة بقواعد اللغة العربية و علومها ... هذه اللغة التي صدرت بشأنها العديد من القوانين الجائرة المانعة المحرمة لتعليمها و تعلمها .. و هذا عزز مكانة الشعر الشعبي في الأوساط الشعبية ، و حرر أغراضه و مواضيعه من المدائح الدينية و الأذكار الصوفية إلى مختلف القضايا الاجتماعية الأخرى."(35)

ولنتعرف على هذه الجماليات في شعرنا العامي ، نستعين بنموذج شعري من الملحون الجزائري ، يتمثل في قصيدة (حيزية) و التي تعتبر قصة واقعية ، دارت أحداثها بالجنوب الشرقي الجزائري ، منطقة الزيبان وبالضبط بقرية سيدي خالد سنة 1295هـ /1878 م . هذه المنظومة ألفها الشاعر الشهير (محمد بن قيطون البوزيدي الخالدي) بطلب من أحد أصدقائه يدعى (سعيد) ، وكان هذا الأخير قد مني بوفاة امرأة عزيزة عليه ، أسمها (حيزية) ، فأراد أن يرثيها بهذه الباقة الرائعة ، تخليداً لجمالها الفتان . تزوج منها (سعيد) بعد معارضة شديدة من الأهل ، بعد أن ضاق الأمرين . أما عن سبب الوفاة ، التي حصلت بعد زواجه ، بأقل من شهر ، أختلف فيه ، و السائد أنه كان راجعاً من رحلة صيد ، فرءاها أمام خيمته ، وهي ترتدي برنس ، فظن أنها

—

35 . ينظر : أحمد حمدي : ديوان الشعر الشعبي ، شعر الثورة المسلحة ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد . الجزائر 1994 ، ص : 5 .

رجل يريد أن يعتدي على بيته ، فأطلق عليها النار وأرداها قتيلة.ويتجلى في هذه القصيدة ، صدق العواطف وعمق التأثر، وقد جاء في آخرها ، أنها نضمت ثلاثة أيام بعد وفاة (حيزية) . وألفت هذه القصيدة على منوال القصائد العربية الكلاسيكية ، حيث تبدأ بمخاطبة الأصدقاء ، ثم يتلو ذلك ذكرى أيام الحب والسعادة ووصف الحبيب والرجوع إلى

الموضوع الرئيسي وهو الرثاء ، فيذكر الشاعر دفن حيزية ، ويختم القصيدة بتفجعه ، والالتجاء إلى الله ، طالباً الرحمة والمغفرة منه تعالى.(36)، و يورد الدكتور محمد سعيدي ، رأياً آخر حول ظروف إبداع هذه القصيدة ، فيقول :" وقد اختلف الرواة في سبب نظم هذه القصيدة ، فالبعض يروي أن (حيزية) اسم امرأة تعلق بها الشاعر (ابن قيطون) و لما توفيت رثاها بهذه الرائعة الشعبية المشهورة و التي مطلعها:

عزوني يا ملاح في رايس لبنات * سكنت تحت اللحود ناري مقديا

و البعض الآخر من الرواة يقول إن (ابن قيطون) نظم هذه القصيدة بعدما بلغه خبر وفاة زوجة أحد أصدقائه كانت تسمى (حيزية). البعض الآخر من الرواة يذهب أبعد من السابقين ، يقول إن (حيزية) موضوع قصيدة (ابن قيطون) ، شخصية خيالية. و لكن مهما يكن من أمر حديث الرواة ، فالنص يدفع عن نفسه. و قائم بذاته ، يندرج في إطار الشعر الشعبي الجزائري ، مكتوب بلغة شعبية ... و نشير بإيجاز إلى أن فضاءه الدلالي ، التحمت محاوره حول تشاكل الموت ، الحزن ، البكاء ، الدموع ، القبر ، حفار القبر ، فنص القصيدة رثاء."(37) و هذه أبيات من قصيدة (حيزية):

ياخي انا ضرير بيا ما بيا * قلبي سافر مع الضامر حيزيه يا حصراه

على قبيل كنا في تاويل * كي نوار العطيل شاو النقصيا

36Http//www.Startimes2.com . استعنا في جمع هذه المعلومات بالموقع الالكتروني :

37 . ينظر الدكتور محمد سعيدي : حيزية :عاشقة من رذاذ الغابات ، مقاربة بنيوية، مقال بمجلة :دراسات سال ، العدد السابع . 1992 ، المغرب ، ص : 88 . 89 .

ما شفنا من أدلال كي ظل الخيال * راحت جدي الغزال بالجهد عليا

نصبح فى الغزال انصرش للفال * كالى ساعي المال وكنوز قويا ما يسواش

المال نقحات الخلخال * كى انجبي للجبال نلقى حيزيا تتسحوج فالمروج

بخلخيل تسوج * عقلي منها يروج قلبي وأعضيا فالتل مصيفين جينا

أمحـدرين * للصحراء قاصدين نا والطوايـا الأجحاف مغلقين و البارود إنين * الأزرق بي يمين ساحـة حيزيا
ماذا درنا أعراس لزرق فى المرداس * يدرق بي خلاص في روحنيـا تاقت طول العلام جوهر فالتبسام * تمعني فالكـلام و تفهم فيـا
بنت حميده اتبان كى ضي الومان * نخلة بستان غى وحدها شعويـا
...
زند عنها الريـح قلعها فالميح * ما نحسبـها أطيح دايم محضيـا
في واد أثل نعيد حاطين سماط فريد * رايسـة الغيد ودعتني يا خويـا
في ذا الليلة وفات عادت في الممات * كحلا الرمقات ودعت دار الدنيا
خطفت عقلي راح مصبوغة الألماح * بنت الناس الملاح زادتني كيا حطوها في لكفان بنت عالي الشان * زادتني حمان نفضت مخ حجايـا حطوها في فنعاش مطبوعة الاخراس * راني وليت باص واش إلي بيا
في حومتها أخراب كي نجم الكوكاب * زيد أقدح في أسحاب ضيق العشويا
كثرت عني هموم من صافي الخرطوم * ما عادتش أتقوم في دار الدنيـا ماتت موت الجهاد مصبوغة الاثماد * قصدوا بيها بلاد خالد مسميـا عشَّات تحت الألحاد موشومة الأعضاد * عين الشراد غابت على عينيا أحفار القبور سايس ريم الـقور * لا تطيحشي الصخور على حيزيا قسمت لك بالكتاب وحروف الوهاب * لا طيح التراب فوق أم مرايـا لو تجي للعـناد ننطح ثلث اعقاد * نديها بالزناد عن قوم العد يـا واذا نحلف وراس مصبوغة الأنعاس * مانحسب شي النـاس لو تجي ميا
لو انتجي للزحـام نفتن عنها عام * نديها بالدوام نابو سهمـيا كي عاد أمر الحنين رب العـالمين * لا صبتلـها من أين نقلبـها حيا

صبري صبري عليك نصبر أن ناتيك * نتفكر فيك يا أختي غير انتيا عودي
في ذا التلول رعى كل خيول * و اذا والى الهول شاو المشليا ما يعمل ذا
الحصان في حرب الميدان * يخرج شاو القران أمه ركبيا بعد شهر ما يدوم
عندي ذا الملجوم * نهار ثلاثين يوم أوراء حيزيا توفى ذا الجواد ولى فالأوهاد
* بعد أختي مازاد يحيا في الدنيا صدوا صد الوداع هو وأختي قاع * طاح من
يدي صداع لزرق آدايا
رب أجعل الحياة وراهم ممات * منهم روحي فنات الأثنين أرزيا
نبكي بكي الفراق كي بكي العشاق * زادت قلبي حراق خوضت مايا يا عيني
واش بيك تنوحي لا تشكيك * زهو الدنيا بديك ما تعفي شي عليا زادت قلبي
عذاب مصبوغة الأهداب * سكنت تحت التراب قرة عينيا نبكي والراس شاب
عن مبروم الناب * فرقة الأحباب ما تصبر عينيا الشمس إلي ضوات طلعت
وأتمسات * سخفت بعد أن ستوات وقت الضحويا القمر ألي بان شعشع في
رمضان * جاه المسيان طلب وداع الدنيا هذا حكم الإله سيدي مولى الجاه *
ربي نزل قضاه وداى حيزيا صبرني يا اله قلبي مات ابداه * حب الزينه أداه
كي صدت هيا

إن جمالية هذه القصيدة تتجاوز الوصف ، على الرغم من عامية لغتها ، فهي تصنف بكل تأكيد ، في مستوى الشعر الرفيع فنياً و جمالياً . و إذا كان الحيز لا يكفي للتعبير عن كل ما يشعر به المتأمل لهذه القصيدة ، لأنها و بكل بساطة تأخذ لب كل من يفهم لهجتها العامية ، و هذه المسألة التي تحز في نفس الباحث ، إذ يتحسر أن مثل هذا الشعر يبقى سجين حدود اللهجة المحلية أو الإقليمية ، و لا يكتب له الانتشار و الذيوع ، بسبب ضيق أفق اللهجة المحكية ، و صعوبة التواصل الجمالي و الفني ، و لو كتبت هذه القصيدة باللغة الفصحى ، لانتشرت في الآفاق انتشار النار في الهشيم . فالعاميات على جمالها مثل عامية هذه القصيدة ، تُبقي النص المبدع بها في حدود إقليمية ضيقة ، و تحد من

وصوله إلى جمهور كبير من المتلقين ، هو الجمهور العربي من المحيط إلى الخليج ، بل و في كل أنحاء المعمورة التي فيها وجود عربي .

أين تكمن جمالية هذه القصيدة ؟ أهو موضوعها ؟ أم أسلوبها ؟ أم ألفاظها ؟

ربما تكون الإجابة ، و بكل بساطة فيها جميعاً ، لأنه من خصائص الشعر العامي أو الشعبي ، أننا لا نستطيع فصل هذا العنصر عن ذاك ، بل ينبغي أن ننظر إلى العمل الأدبي ككل لا يتجزأ ، و إذا ما حاولنا تفكيك النص ، و إخضاعه لأدوات التحليل المعروفة في النقد الفصيح ، فقد يؤدي ذلك إلى قتل النص و تحطيم جمالياته ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور محمد سعيدي(38).و ربما يكون تهرب الكثير من الباحثين في حقل الأدب الشعبي ، من مسألة تحليل الشعر العامي ، و الاستعاضة عنه بتحليل الأعمال النثرية كالحكاية أو الأسطورة ، خوفاً من الوقوع في ذلك الفخ الجمالي/الفني.(39)

—

38 . ينظر الدكتور محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ص : 33 .

39 . و نشير و نحن نتحدث عن قصيدة (حيزية) أننا حاولنا معرفة وزنها العروضي ، و قمنا بتقطيع بعض الأبيات ، باستخدام تقنية التقطيع العروضي الخليلي ، و لكن للأسف لم نحصل على نتيجة تذكر ، و الواضح أن هذه القصيدة لها وزن عامي لا توزن إلا به ، و بعد إلحاحنا في تقطيع بعض الأبيات و مقارنتها مع الأوزان التي ذكرناها سابقاً ، وجدنا بعض أبيات القصيدة تتفق مع بحر المسحوب و تفعيلاته : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن .

3 . 3 . 1 :أغراض الشعر العامي الجزائري

أ . الشعر الوطني الثوري

يقول أحد الباحثين الجزائريين إن " الشعر الشعبي و الذي يسمى كذلك ، الشعر الملحون ، جزء هام من الذاكرة الشعبية , و مقوم أساسي من مقومات الشخصية الوطنية .

ظل المرآة الصادقة التي لم تستطع ، أن تعبث بها يد الاستعمار ، الذي عمل كل ما في وسعه لتدمير كل مقومات هذا الشعب ، و كل ما يعبر عنها ، منذ أن وطئت أقدامه أرض الجزائر المجاهدة . فعندما نصب العراقيل و الحواجز و القوانين أمام تعليم اللغة العربية ، بحيث لم تعد تنجب الشعراء الكبار ، تفجرت قريحة الشعب الجزائري في فنون الشعر الملحون . و هكذا نجد شعراء كباراً واكبوا مختلف الثورات الوطنية التي توالت منذ 1830 ، مثل الشاعر (محمد بلخير) الذي تغنى بثورة الشيخ (بوعمامة). أو الشاعر (مصطفى بن ابراهيم) الذي لجأ إلى استخدام الرموز الداعية للتحرر، عندما لم يستطع أن يفصح عن ثورته ، وكذلك (بن كريو) و (بن قيطون)و غيرهم والذين سموا بالشعر الملحون إلى أعلى قمم الإبداع ، و عبروا بما لا يدع أي مجال للشك ، عن توقهم للثورة و التحرر . و نددوا بكل أشكال التسلط الاستعماري و عنجهيته."(40)

و يضيف باحث آخر أن "الشعر الشعبي الجزائري يتميز بالروح الوطنيـة ، و الدفاع عن الحرية و الكرامة ، فقد تابع الثورات الجزائرية المتعاقبة ، و سجل انتصاراتها في حماس كبير ، كما سجل هزائمها في حسرة و حزن ، و حارب الظلم و الطغيان في كل أشكاله و صوره ، و كان مدفوعاً في هذا الحماس الفياض ، بروح دينية إسلامية ،

---

40 . ينظر : أحمد حمدي : ديوان الشعر الشعبي ، شعر الثورة المسلحة ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد . الجزائر 1994 ، ص 5 .

فرأى في الغزو الاستعماري ، غزواً للإسلام لا يختلف في أهدافه عن الحروب الصليبية التي تعرض لها الإسلام في المشرق و المغرب ، بحيث يمكن القول بأن منطلقات الشعر الشعبي الجزائري منطلقات واقعية ، نابعة من آلام و جراح الشعب الجزائري ، ليس فيها من الخيال و التصور، إلا ما يدعم الواقع الاجتماعي ، و يعطي الصورة الشعرية بعدها ووقعها في نفس القارئ."(41)

ب . الشعر الديني :

وتشكل الأغراض الشعرية للشعر الملحون صورة عن قابلية هذا الشعر للتطور و مواكبة الحياة الاجتماعية و تحولاتها . و لعل أهم غرض شعري طغى على مجرى الشعر الملحون عبر العصور هو الغرض الديني . إذ احتضن المتصوفة و الطرقية فيما بعد هذا الشعر و صبوا فيه كل تصوراتهم و أحاسيسهم و تجلياتهم و أفكارهم عن الكون و الحياة و الموت و كرسوا هذا الشعر للعديد من المدائح التي ما زالت العامة ترددها في مختلف أرجاء الوطن . و من المفيد أن نشير إلى أن طغيان هذا الغرض الشعري قد شحن الشعر الشعبي بقوة العاطفة و الخيال . و أسبل عليه نوعاً من الطابع الغنائي الديني كما وسمه من ناحية المضمون بسمة الشكوى و التذمر من الدنيا و مآسيها . و أضفى عليه طابع الزهد و الانزواء و الهروب من مشاكل الحياة ، بل ويبلغ عند بعضهم أنه وصل إلى حد جلد النفس و تعذيبها و تحميلها الذنوب التي لم ترتكبها".(42) و ينبغي أن نخرج من هذا "الحكم" العام الشعر الديني الذي يتميز بنوع من الشمولية تتجاوز النظرة القومية , بحيث يمكن القول بأن الشعر الديني يمثل نموذجاً خاصاً في الشعر الشعبي الجزائري , هو أقرب إلى الروح الإسلامية منه إلى النظرة الإقليمية أو

—

41 . ينظر: التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1990 , ص : 6 و 7

42 . ينظر: أحمد حمدي : مرجع سابق ، ص : 6 .

القومية , و من هذا المنظور يمكن اعتبار الشعر الديني شعراً إنسانياً يستهدف الدفاع عن الفضيلة , و الذود عن كرامة الإنسان المسلم مهما كان جنسه و موطنه , ووضعه في النسق الاجتماعي.(43)

هكذا استمر الوضع إلى أن حدثت تطورات اجتماعية أثرت بصفة فعلية في مسار الشعر الملحون و دفعته نحو تجديد أغراضه بحيث لم يبق هذا الغرض الديني هو المهيمن على الشعر الملحون بل طرق أغراضاً أخرى اجتماعية و سياسية ..و الملاحظة

التي لا ينبغي نسيانها هي أن الغرض الديني ، بقي موجوداً في القصائد الشعرية ،كبداية للقصيدة
و كخاتمة . و الواقع أن الغرض الديني ، قد تولد منه غرض آخر هام ، يمتد من الحروب الصليبية و الجهاد البحري ، إلى الثورة المباركة ؛ ذلك هو الغرض الجهادي.(44)
و يرتبط بهذا الغرض الجهادي ، غرض آخر ، يتعلق بالشجاعة و البطولة و الفروسية . ذلك هو البطل في الشعر الشعبي ، إذ تنبثق من هذه الفكرة ، تلك الصورة الجميلة المتوارثة عبر الأجيال ، و زادها الحس الشعبي تألقاً ، من خلال إسقاط العديد من الكرامات و الأشياء الخارقة . و يمكن لظاهرة البطل في الشعر الملحون ، أن يلمس مرجعيتها، في الحديث عن جهاد الصحابة ، و خاصة الإمام (علي بن أبي طالب) كرم الله وجهه ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة شعبية ، من ذكره عبر أسمائه المختلفة ، و سواء بالتصريح أم بالتلميح.(45) و تتبع فكرة البطولة ، فكرة العدل التي تتمحور حول المساواة و إحقاق الحق و نجدة المظلوم . الأمر الذي يدفع بالشاعر إلى الإفصاح عن شكل نظام الحكم الذي يحلم به ، بحيث أن الأمير أو السلطان أو الخليفة منزه عن الخطأ

—

43 . ينظر: التلي بن الشيخ : المرجع السابق ، ص : 13 .
44 . ينظر: أحمد حمدي : مرجع سابق ، ص : 7 .
45 . ينظر : أحمد حمدي : المرجع نفسه ، ص : 8 .

و عادل في حكمه ، و يقاسم الناس أتعابهم و يشاطرهم في أعمالهم و نلاحظ ذلك مثلاً في قصائد (عناد علي و صالح) (46)

3 . 3 . 2 : النقد الموجه إلى الشعر العامي :

أشرنا سابقاً أثناء حديثنا عن الوزن في الشعر العامي ، و كذلك عند حديثنا عن اللغة التي يبدع بها الشعر العامي ، أن هذا الأخير قد وجهت له بعض الملاحظات ، حول مسألة ضيق أفقه ، بسبب إقليميته ، و هذا يدخل ضمن النقد الذي وُجّه إلى الشعر

العامي . يقول أحد الباحثين في هذا المعنى:" و قد يؤخذ على الشعر الشعبي أنه شعر إقليمي ، لم يتناول القضايا القومية أو الإنسانية ، ورغم إدراك الشاعر لأهداف الغزو الاستعماري البعيدة من أنه غزو للإسلام ، فلم يستطع الشاعر الشعبي أن ينظر إلى هذا الاحتلال ، على إنه كان يستهدف احتلال بلدان المغرب العربي على الأقل ، بل نلاحظ أن رؤية الشاعر الشعبي للثورات الجزائرية المتتالية ،لم تأخذ بعداً اجتماعياً موحداً ،يعطي هذه الثورات أصالة ووحدة وطنية متكاملة ، فقد ظلت الثورات الجزائرية في الشعر الشعبي ، ثورات جهوية . في الغالب . لكل ثورة بطولتها و أبطالها ، و انتصاراتها و هزائمها ، مما جعل رؤية الشاعر الشعبي ، تنحدر أحياناً إلى رؤية جهوية ضيقة."(47) هذا النقد المحتشم له ما يبرره ، فاللهجات العامية المحلية ، و المنتشرة بشكل واسع ، في عموم التراب الوطني ، و المتباينة فيما بينها تبايناً ، قد يصل حد التضاد ، تدفع بالشعر إلى أن يكون إقليمياً في النظرة و التوجه ، بل قد يكون اكثر محلية من أجناس الأدب الشعبي الأخرى. و لم يكن هذا التصور خاصاً فقط بالرؤية الوطنية ، بل ظهر جلياً في مواقف أخرى .

—

46 . ينظر: التلي بن الشيخ : مرجع سابق ، ص : 11 .

47 . التلي بن الشيخ : المرجع نفسه ، ص : 12 .

يقول الباحث نفسه في هذا المعنى :" يضاف إلى هذا التصور في الرؤية الوطنية ، أن موقف الشاعر الشعبي من المرأة ،كان موقفاً غير موفق ، إن لم نقل موقفاً خاطئاً و غريباً ، فقد جاءت صورة المرأة في الشعر الشعبي ، صورة شاذة مع ما نعرفه عن المرأة الجزائرية . ذلك أن علاقة الشاعر مع المرأة ، سرعان ما تتعرض إلى القطيعة ، و تتحمل المرأة وحدها هذه النتيجة السيئة ...و يكاد هذا الاتجاه في الشعر

الشعبي قبل ثورة 1954 , يشكل الطابع العام في شعر الغزل ،بالإضافة إلى عدم الإشارة إلى موضوع الزواج في شعر الغزل."(48)

و يؤخذ على الشاعر الشعبي ، في هذا السياق أنه لا يطرح القضايا، في إطار قومي أو إنساني , و إنما يطرحها في إطار إقليمي ضيق ، يكاد في بعض الأحيان ،ينحو منحى جهوياً واضحاً. ومن أجل ذلك كانت النظرة إلى هذا الشعر، نظرة سطحية ، لا تتعامل مع هذا الإبداع ، بالتحليل العميق ، متجاوزة الشكل إلى الجوهر، فمن السهل الحكم على الأشياء من ظاهرها ، و لكن استقراء المكنونات، يبقى مطلباً عسير التحقيق و السبب المعلن دائماً ، هو اللهجة العامية و الإقليمية .

يقول باحث في هذا المجال: "صحيح أن الشعر الشعبي ،يبقى مرتبطاً برؤية إقليمية واضحة ، أكثر من الشعر المدرسي تبعاً لثقافته المحدودة , و عزلته الفكرية التي تحول بينه و بين الاستفادة من الفكر القومي، و الاطلاع على قضايا الإنسان العربي المعاصر ,و لعل ما يبرر هذا الموقف هو أن الشاعر الشعبي ، لا ينحو هذا المنحى عن وعي ،و مناهضة لروح القومية أو الإنسانية ، و إنما هو أسير واقع إقليمي , لا يفرق بين الإقليمية و القومية .."(49)

---

48 . التلي بن الشيخ : مرجع سابق ، ص : 12 .

49 . ينظر: أحمد حمدي : مرجع سابق ، ص : 8 .

<u>رأينا في الموضوع :</u>

لا بد أن نعترف ، في نهاية هذا الفصل ، بالتقصير في بلوغ المرام ، بل و أن نعترف بصعوبة المسلك ، فالبحث في الشعر العامي ، كالاحتطاب في الليل . و ليس هذا بسبب الشعر العامي في حد ذاته ، إذ هو شعر، بغض النظر عن طبيعته اللغوية ، أو شكله الفني، و لكن السبب يكمن ، حسب ما استقريناه ، في كثرة الإنتاج و تنوعه

و تباينه ، من منطقة إلى أخرى ، داخل الوطن و خارجه . إن قضية الشعر العامي أو الشعبي أو الملحون أو النبطي ..و غيرها من المسميات ، تتمثل كما أشرنا سابقاً ، في إشكالين : اللغة و الوزن . فالوطن العربي ، لاتساع رقعته الجغرافية ، تباينت لهجاته و عامياته ، و تنوعت ، ربما إلى درجة عدم القدرة على إحصاء عددها. و هذه الإشكالية نجدها أيضاً على مستوى كل قطر عربي ، فقد كثرت اللهجات و تعددت داخل القطر الواحد ، حتى أننا نستطيع تقسيمه إلى مناطق ثقافية ، كل منطقها لها لهجتها أو عاميتها ، و عاداتها و تقاليدها ، بل و حتى شعرها الشعبي ، و التي تختلف من منطقة إلى أخرى ، و هذا أشار الباحثون ، و نعتوه بالجهوية أو المحلية أو الإقليمية ..

إن السبيل المثمر في اعتقادنا ، لدراسة الشعر الشعبي ، هو تخصيص المنطقة الجغرافية و الثقافية أولاً ، و جمع المادة الإبداعية و تدوينها في هذه المنطقة ثانياً، ثم تحليلها و دراستها بعد ذلك ، و هكذا يتم الأمر منطقة بعد أخرى ، حتى يتم في نهاية المطاف ، جمع الجهد في مدونة خاصة بكل قطر عربي على حدة . و قد لاحظنا أثناء بحثنا ، في الشعر العامي على الإنترنت ، و تصفح الكثير من المواقع الإلكترونية ، التي تهتم بهذا الشكل الأدبي ، لاحظنا أن هنالك حركية و نشاط دائبين ، في سبيل جمع و إثراء هذا الموضوع , و على وجه الخصوص ، في المشرق العربي و بلاد الخليج ، و هذا قد يعود بالفائدة و النفع على المهتمين بالشعر العامي .

الفصل الرابع

جماليات القصيدة العربية في شعر الجواهري

4 . 1 : مدخل : في سيرة الجواهري .

4 . 2 : الرؤية التقليدية و جمالياتها .
4 . 2 . 1 : مراحل التطور الفني في شعر الجواهري .
4 . 2 . 2 : الرؤية التقليدية في شعر الجواهري .
4 . 3 : اضطراب الرؤية .
4 . 4 : الرؤية الثورية .
4 . 5 : خلاصة القول .

4 . 1 : مدخل : في السيرة الجواهرية :

ولد شاعرنا كما يعرف أغلب الناس في مدينة النجف الأشرف في يوم 26 تموز 1899 , و النجف كما يعرف أغلب الناس أيضاً مركز خطير من مراكز دراسة العلم الدينية , و علوم العربية من نحو , و بلاغة , و صرف , و أدب ... و من هنا لم يكن غريباً على النجف أن ينبغ فيها شعراء كثيرون , و بين الذين نبغوا فيها شاعرنا : محمد مهدي الجواهري .(1)

و يذكر الدكتور سليمان جبران في مؤلفه عن الجواهري (2) أن " مسألة عمر الجواهري غدت " مشكلة " بحيث أفرد لها الدكتور علي جواد الطاهر ثلاث صفحات من مقدمة ديوان الجواهري ليثبت آخر الأمر أنه " ولد يوم الأربعاء , السادس و العشرين من تموز 1899 ". (3)

إذا كان تحديد سنة و لادته بدقة غير ذي بال , فإن الفترة التي ولد فيها ذات دلالة كبيرة . فقد رأت عيناه النور و الدولة العثمانية تعيش أيامها الأخيرة , بحيث كان الشاعر شاهد زوالها في صباه ... و شاهد قيام الحركة القومية العربية التي ورثتها, بشكل أو بآخر , بعد الحرب العالمية الأولى .(4)

---

1 . ينظر : محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , دار المدى للثقافة و النشر . دمشق , الطبعة الأولى 2002 , ص : 17 .

2 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , دراسة في سيرة الجواهري و شعره , المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت , الطبعة الأولى 2003 , ص : 10 .

3 . الجواهري محمد مهدي : ديوان الجواهري , دار العودة . بيروت , المجلد الأول , الطبعة الثالثة 1982 , ص : 15 .

4 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 10 .

و يضيف:" فهولا جذور عثمانية له. إنه يأتي محمولاً على الموجة العربية العارمة, وهي تصعد و تحتدم , و تصطدم بمطامع الغرب المتألب على العرب "(5).

نستطيع القول إذن أن سنوات تكوينه شهدت تحولات سياسية كبرى في هذه المنطقة : انحسار الدولة العثمانية و سقوطها , و قيام الدولة العربية من مستقلة أو شبه مستقلة , ثم أخيراً بداية نضال الشعوب العربية الطويل في سبيل الاستقلال الحقيقي و السيادة التامة .(6)

يقول الجواهري نفسه عن هذه الفترة : "كان الحكم العثماني البغيض يحكم بلادنا باسم الدين , و بالكرباج , ووعيت منذ البداية التململ الصاعد المطالب بالدستور و بالحقوق القومية و الدينية , و كانت سوريا و لبنان و العراق تتحمل الثقل الأشد للاحتلال , و التمرد الأكثر للتخفيف من هذا الثقل , إذ كانت لا تقدر على التخلص منه , و لكن بين هذه البلدان الثلاثة تحمل العراق الوزر الأكبر . و تحت وطأة الاحتلال العثماني كانت المشاعر القومية تتنامى , و يتضح للمتوهمين الحقيقة القاسية و المتخفية وراء القناع الديني , فكانت القوميات المغلوبة تنهض و تنتفض . جاء إعلان الدستور العثماني بمثابة فتيل تفجير لكل القوميات .و قد بدأ التفجر العربي سوريا
و استمر حتى بداية الحرب العالمية الأولى , ثم شمل العراق و النجف بصورة خاصة ."(7).

—

5 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , دراسات في الشعر , المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت , الطبعة الثالثة 1982 , ص : 25 .

6 . ينظر : د . سليمان جبران : مرجع سابق , ص : 11 .

7 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , دار الرافدين . دمشق 1988 , ص : 73 .

أما مكان الولادة فهي مدينة النجف , بلد الدين و الثورة و الأدب , فالنجف كما هو معروف مركز هام من مراكز الشيعة في جنوب العراق تقع على طرف الصحراء , و في النجف قبر الإمام علي بن طالب (كرم الله وجهه) يأتي إليه المؤمنون من كل بقاع الأرض لزيارته (8)." و في النجف آثار علمية من القرن الخامس للهجرة , و قد انتقل النتاج الفكري إلى النجف ، من كافة مدن الشيعة العلمية ، التي تعاقبت في الظهور ؛

حسب الأحوال الاجتماعية و السياسية ، التي تنقلت بهذه الطائفة ، من مركز إلى مركز ؛ حتى رسخت المركزية الفكرية في النجف و أصبحت هذه المدينة جامعة علمية .. " (9)
كل ما في النجف لابد أن يتصل بشكل أو بآخر , بالدين سواء في ذلك حياة الناس العاديين و التعليم و الثقافة و التأليف , " فالزعامة الروحية المطلقة في النجف هي المهيمنة ، و هي التي بعثت في الأدباء و غير الأدباء الشخصية المستقلة و الكرامة التي ترتفع إلى حد الجفاف في بعض الأحيان , فقيمة المرء في النجف تُحدَد بمعارفه , و بغير هذه لا يحسب حسابه " (10).
كان للنجف آنذاك نوع من الاستقلال عن الحكم المركزي , جعلها تتمتع بالحرية الثقافية في الطباعة و النشر , بحيث غدت مركزاً للعربية و علومها أيضاً بالإضافة إلى مركزها الديني , و ذلك بخلاف بغداد العاصمة التي كانت تخضع للسلطة

---

8 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 11 .
9 . الجواهري : ديوان الجواهري , طبعة وزارة الإعلام . بغداد , مطبعة الأديب البغدادية 1973 , ص : 81 .
10 . عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , مطبعة الآداب . النجف , العراق 1972 , ص : 24 .

المركزية مباشرة , سواء في الفترة العثمانية أو بعد الحرب الأولى تحت حكم الإنجليز (11) . كانت النجف تعيش في جو من الحرية لم تعرفه مدن العراق الأخرى , فلم يكن النشاط الفكري في النجف يخضع لسلطة الدولة العثمانية , كما لم يخضع لسلطة بغداد بعد إقامة المملكة العراقية الحديثة عام 1921 . و استمرت النجف تتمتع بحرية العمل الفكري بعيداً عن قوانين المطبوعات و الرقابة (12) .
كانت الثقافة السائدة فيها إسلامية عربية , لا تتأثر مباشرة بالسياسة العليا

و المناهج الرسمية للدولة العثمانية : " نحن أمام مصدرين للتعليم و الثقافة في العراق : مصدر رسمي لتتريك العرب , و مصدر ديني في النجف و الأعظمية الكاظمية و كربلاء يتم فيه تعريب الأجانب فضلاً عن مهمة التعليم الأساسية ، و باعتقادي فإن ذلك ساعد على اعتبار النجف تاريخياً الأرض العراقية الأولى التي نمت فوقها الأفكار الإصلاحية "(13).

كانت المدارس و النوادي و المحافل في النجف تُعنى عناية كبرى بالدين , و بالعربية , إلا أن الشعر كانت له المنزلة الأولى بين هذه العلوم و الموضوعات , فالأحداث السياسية يخلدها الشعر , و المناسبات الدينية و الاجتماعية لا بد أن ينظم فيها الشعر و تتلى القصائد : " ما من مناسبة إلا و كان الشعر حاضراً فيها , يجري

---

11 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 16 .

12 . ينظر : حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , منشورات وزارة الثقافة . دمشق , 1986 , ص : 254 .

13 . حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , ص : 18 .

و كذلك ينظر : الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأولى ، ص : 73 .

كالطعام و الماء . فإذا كانت المناسبة فرحاً زغردت القصائد جميلة كالأغاني و إذا كانت المناسبة حزينة خيمت القصائد مذكرة بالحادث الجلل أو غير الجلل و بعد ذلك تعود تلك القصائد و أصحابها حديث الناس من جديد حيث يقيم كل ذلك و يجادَل فيه , و لتأخذ هذه القصيدة أو هذا الشاعر محلهما من الإعراب في موازين النقد قدحاً أو مدحاً أو فيما بين هذا أو ذاك . و كان الشعر متعة المجالس الأثيرة , حيث المطاردات الشعرية التي تمتد ليالي و أياماً , و في المقدمة منها مسابقة التقفية الصعبة .. " (14).

يلفت النظر في هذا المجال أن الشعر في النجف لم يكن من نصيب " الخاصة " فحسب , كما هي الحال في معظم المدن العربية آنذاك , بل هو أيضاً من اهتمامات الناس العاديين جميعاً , و خصوصاً " الشعر الشعبي " الذي يتردد في المناسبات الدينية . يقول الجواهري : " في مدينتي النجف يرى المرء العجب العجاب , فحتى القصاب أو البقال , إذا أراد الاستراحة من عناء العمل , قرأ شيئاً مما يتلى على المنابر الحسينية , أو على الأقل فمن أبلغ ما كان يتغنى به الشعراء الشعبيون الأوائل . و بلدتي من هذا المنطلق الأدبي تتميز عن كل مدن العراق , بل عن كل البلاد العربية . من هنا أقول إن الظاهرتين الدينية و الأدبية كانتا تلتقيان و تصب كل منهما في مجرى الأخرى " (15).

و يضيف الدجيلي: " إن مآتم العزاء التي تقام لوفاة عالم من علماء النجف تشكل حلقة أدبية يُلقى فيها من أجود الشعر و أعذب الألحان . هذا إلى جانب المجالس التأبينية القائمة ليل نهار لعزاء الحسين في عرض السنة و طولها , يُلقى فيها من ريق الشعر

---

14 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 70 .

15 . محمد مهدي الجواهري : المرجع نفسه , ص : 65 .

و أجود القريض الذي يكون مادة أدبية كانت من أسباب نمو الشعر في العراق و عاملاً من عوامل ارتفاعه " (16).

إلى جانب هذا الرافد الكلاسيكي الواضح من دين و أدب و في موازاته عرفت البيئة النجفية , رافداً تجديدياً عصرياً هاماً كان يصلها عن طريق المجلات المصرية و السورية التي تحمل هذا الفكر الجديد مكتوباً بأقلام الأدباء العرب المجددين أو مترجماً عن اللغات الأجنبية (17) حيث : " كانت بيئة الجواهري تستقبل الأفكار الحديثة في المطبوعات المصرية و الشامية , فانعقدت صلة بين أدباء مصر و الشام من جهة و أدباء النجف من جهة أخرى و كانت اللقاءات الفكرية و الأدبية تتم على صفحات

مجلات الهلال و المقتطف و الكاتب المصري و العرفان اللبنانية و لسان العرب البغدادية و الهاتف النجفية و ألف باء الشامية " (18).

في هذه البيئة النجفية المشبعة بالدين و الثورة و التراث الأدبي القديم ؛" وُلد شاعرنا الجواهري .. في أسرة نجفية تنتمي إلى عائلة عريقة ، عرفت في النجف بتميزها في العلوم الدينية و الأدب و الشعر . تقوم شهرة هذه العائلة أساساً ، على المكانة المرموقة التي كانت للشيخ محمد الحسن في علوم الدين و الفقه . فقد ألف هذا الفقيه كتاباً هاماً في الفقه سماه : " جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام " , و طار صيت الكتاب حتى عُرف به مؤلفه , و إذا أنجب أعلاماً كانوا أولاد صاحب الجواهر , و جواهريين , و آل الجواهري " (19).

---

16 . عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 25 .

17 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 18 .

18 . حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , ص : 254 .

19 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 16 .

و يذكر الدجيلي المكانة الرفيعة التي كانت للشيخ الفقيه محمد الحسن فيصفه بأنه كان المرجع الديني الأعلى للأقطار التي يقطنها الإمامية في كل أطراف المعمورة(20).

ظل الجواهري في صباه ظلاً لأبيه , يشده والده إلى طريق و تميل نفسه إلى أخرى فيسلكها سراً, و لم يتحرر تماماً من هذا الحكم الثقيل و النظام الصارم إلا بوفاة أبيه عند بلوغه السابعة عشرة من عمره .. بعد رحيله خرج الشاعر الحبيس من جبة الفقيه و رجل الدين التي فرضت عليه (21).

في نطاق هذا النظام الصارم لتعليم الجواهري و تنشئته , يبدأ الطفل تعلم مبادئ القراءة و الكتابة و بعض الآيات القرآنية , و هو ما يزال في الخامسة : " تناوب علي و

أنا الطفل الغض كثرة متخالطة من المعلمين , لقنوني ما يصعب على الكبـار تعلمه .." (22)

في السادسة أو السابعة من عمره ينتقل إلى مرحلة رسمية في دراسته , فيلتحق بكتاب في المدينة , في أحد لواوين الصحن العلوي . و بعد الكتاب يلتحق بالمدرسة الابتدائية العلوية في النجف , فيتعلم فيها حتى الصف الخامس , و إذ ينتقل منها إلى المدرسة الرشدية ليواصل تعلمه ، تنشب الحرب العالمية الأولى , فيكون الاحتلال الإنجليزي و تقفل المدرسة أبوابها .(23)

---

20 . ينظر : عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 22 .

21 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 24 .

22 . الجواهري : ذكرياتي , المجلد الأول ، ص : 49 .

23 . ينظر : عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 20 .

و كذلك ينظر : فاروق البقيلي : الجواهري , ذكريات أيامي , دار العودة . بيروت 1972 , ص : 26 .

بعد هذه المرحلة الرسمية القصيرة التي اكتسب فيها مهارات القراءة و الكتابة و مبادئ الفهم و الشرح , ينتقل الجواهري إلى المرحلة الجادة من الدراسة , فيأخذ بدراسة الموضوعات التقليدية , من نحو و صرف و بلاغة و شعر و نثر على الأساتذة المتخصصين في النجف , تماماً كما كانت طريقة الدراسة و التحصيل في العصور الوسطى (24). يقول الجواهري : " دخلت بعد ذلك المرحلة الأصعب , و في الحقيقة فالأنفع , هي الأكثر التصاقاً بما وُجدت و خُلقت له . فقد تحتم علي أن أحفظ عصر كل يوم خطبة من نهج البلاغة أو قطعة من أمالي أبي علي القالي , و قصيدة أو قطعة من ديوان المتنبي و مادة من الجغرافيا , و في الوقت نفسه , و في صباح اليوم التالي , كان

ينبغي أن أدرس النحو و الصرف .. و بعد النحو و الصرف درست علم البلاغة و البيان " (25)

والده أراد له الفقه , إلا أن نفسه لم تكن تميل إلا إلى الشعر , و لا تطرب إلا لترتيله . و الشعر في النجف متاح لكل من يرغب في سماعه , يُسمع في البيوت حيث تعقد أحياناً مجالس الشعر في المناسبات و يسمع على منابر العزاء و التهاني , و يُسمع في الشارع أيضاً . فليدرس الصبي الفقه إذن انصياعاً لرغبة أبيه , و ليختلس الشعر اختلاساً استجابة للرغبة الجامحة في نفسه , فلا فن في نظره يعلو على الشعر , و لا هيبة توازي هيبة الشاعر.(26)

---

24 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 25 .

25 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 52 .

26 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 26 .

يقول الجواهري : "كان الشعر لي منذ البداية , لعبة خطرة مهيبة , فرغم أن بيتي كان كله بيت شعر و أدب , شأن بيوتات و أسر كثيرة في النجف , و رغم المنزلة التي يتمتع بها رجل الدين و الفقيه , إلا أن هيبته بالنسبة لي لا تقاس بهيبة الشاعر "(27).

في الرابعة عشرة بدأ الجواهري , بكتابة الشعر أو قرزمته , و لا بد أن الشعر في هذه السن المبكرة كان صبيانياً ساذجاً لا يساحق النشر , إلا أن هذه البداية تشير إلى عزيمة الفتى على " احتراف " الشعر بعد إعجابه الشديد به. (28)

يقول الجواهري عن هذه البداية : " كنت قد بدأت قرزمة الشعر و أنا في الرابعة عشرة , و قد أبقيت أول قصائدي طي الكتمان , لأنني لم أكن واثقاً من هذه البدايات , و لأن النشر في الصحافة كان محرماً علي بتحذير شديد من والدي , و ليس أمامي إلا قراءة هذه القصائد في ما يسمى الآن بالصالونات الأدبية ... "(29)

و يضيف كذلك :" منذ أول قصيدة حتى العام 1920 , مررت بفترة يحق لي أن أسمها بميسم التطور و التبدل في أسلوب الحرف عندي , كان أهم في الكتب و الدواوين و نسخ ما صغر منها ... و لاسيما غير المتداول منها في عصرنا هذا : (سبط بن التعاويذي) , (ابن النبيه) , (الأرجاني) , (الأبيوردي) , (البهاء زهير) , (ابن سناء الملك) , و كل دواوين الشعراء في عهد المماليك , هذا عدا دواوين الشعراء الضخام من عهد الجاهلية و صدر الإسلام و العهدين الأموي و العباسي . لقد كان ذلك هوساً أتمنى , عبثاً أن أعود إليه اليوم و أنا في العقد التاسع من عمري " (30).

—

27 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 65 .

28 . ينظر : د . سليمان جبران : مرجع سابق , ص : 28 .

29 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 92 .

و كذلك ينظر : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 41 .

30 . محمد مهدي الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 89 . 90 .

و يذكر (الجواهري) أن مطالعاته لم تقتصر على التراث القديم , بل تعدتها إلى الأدب المعاصر و المترجم عن اللغات الأجنبية أيضاً .(31)

أخيراً انتقل (الجواهري) من الحلقات النجفية الضيقة إلى النشر في الصحف البغدادية , من المحلية في المناسبات الاجتماعية في بلده إلى المجال الأوسع , إلى الصحافة العراقية و بعدها إلى اللبنانية و المصرية , ليذيع اسمه في وطنه العراق و في العالم العربي كله , مواصلاً كتابة الشعر و إلقاءه و نشره منذ أوائل العشرينات حتى التسعينات من القرن العشرين. (32)

" كتب أول قصيدة له في جريدة العراق التي اختارت له اسم نابغة النجف و وصل العدد بين يديه فاعترف لأول مرة أمام أخيه (عبد العزيز) بأنه هو نابغة النجف . و قد نشرت القصيدة بعنوان " الشاعر المقبور " في الخامس من أيار 1920 " (33).

أما (الدجيلي) فيرى أن قصيدته الأولى التي نُشرت في صحيفة العراق عنوانها " شكوى و آمال " (34). و يرى (الأعرجي) أنه :"على الرغم من أن قصائد ديوانه قد رُتبت ترتيباً زمنياً فكانت أقدم قصيدة في هذا الترتيب هي قصيدته " العزم و أبناؤه " التي نشرت في جريدة "الاستقلال" البغدادية يوم 26 / 1 / 1921 ".(35)

---

31 . ينظر : محمد مهدي الجواهري : المرجع السابق , ص : 92 .

32 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 30 .

33 . حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , ص : 21 . 22 .

34 . ينظر : عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 40 .

35 . محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , ص : 18 .

4 . 2 : الرؤية التقليدية و جمالياتها

4 . 2 . 1 : مراحل التطور الفني في شعر الجواهري :

بدأ (الجواهري) بنشر قصائده في أوائل العشرينيات , وظل كذلك حتى أوائل التسعينيات من القرن العشرين . حيث تجمعت لديه مجموعة كبيرة من القصائد تصل تقريباً إلى أربعمائة قصيدة , نشرت الأولى منها في 26 كانون الثاني 1921 و عنوانها "العزم و أبناؤه " (36). و القصيدة الأخيرة (مما هو موجود و مطبوع في ديوانه الموجود بين أيدينا) بعنوان " يا فتية الوطن الحبيب " و تاريخ نشرها هو 30 أيار 1979 . (37) في هذه الفترة الطويلة , من عطاء الشاعر و تاريخ الشعر المعاصر , مر الشعر العربي بمراحل و ثورات , و حقق الإنجازات الكثيرة في تجديد القصيدة المعاصرة , و (الجواهري) يواصل طريقه مستقلاً أو شبه مستقل يكاد لا يتأثر بالإنجازات الشعرية الحديثة , كأنما هو عالم شعري قائم بذاته مستقل عن كل ما حوله.(38)

يقول أحد الباحثين حول هذه الفكرة : " ظل الجواهري يقذف بهذه البينات التي هي خلاصة الأدب القديم الزاهر , و ذوب النفس الشاعرة الرقيقة , و هو الصنّاع الذي يعطيك من هذا المزاج شيئاً جديداً لا تراه في القديم و لا تجده عند القائلين بالجديد بل هو نمط جواهري كون طريقة أدبية خاصة وجدت قبولاً عند المتأدبين , فكأنّ هناك مدرسة جواهرية تحسها و أنت تقرأ لنفر من الشعراء العراقيين " (39).

—

36 . ينظر : محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 47 .

37 . ينظر : محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الرابع , ص : 264 .

38 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 66 .

39 . إبراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين , دار العودة . بيروت , الطبعة الثانية 1980 , ص : 125 .

لا يعقل . إذن . و لا يمكن أن تظل القصيدة الجواهرية طوال هذه الحقبة من الزمن دونما تأثر أو تغير أو تجدد , كأنما هي بمعزل عن كل ما حولها , و إلاّ فقدت القصيدة قيمتها الإنسانية و الفنية . إذا كان إيقاع هذه القصيدة ظلّ يدور بشكل أو بآخر في نطاق الشكل الإيقاعي التقليدي , أو ما يسمى القصيدة العمودية , دونما تأثر يذكر بالثورة الشكلية الكبرى التي عرفتها القصيدة العربية في أواخر الأربعينيات , فإن المقومات الفنية الأخرى لابد أن تستجيب للمتغيرات الموضوعية من حول الشاعر و المتغيرات الذاتية في شخصية الشاعر و ثقافته . بل إن الإيقاع الشعري ذاته لا بد أن يشهد بعض التجديد و التغيير أيضاً , و إن ظلّ ينتمي إلى الشكل الإيقاعي التقليدي (40).

في سبيل الكشف عن خط التجدد و التطور في القصيدة الجواهرية نحاول تقسيمها من الناحية الفنية إلى مراحل . و من أجل ذلك , نبدأ تتبع هذه التقسيمات مع الجواهري نفسه , حيث يعمد إلى تحديد مراحل تطوره الشعري فيرى أنها تنقسم إلى مراحل أربعة :

1) من النشأة في النجف إلى عام 1920 .

2) من الثورة العراقية و في ضمنها انتقالي إلى بغداد , و كان لها تأثير خاص للتوسع في الأفق .

3) من عام 1927 و التي خرجت لأول مرة عن العراق إلى إيران بسفرة قصيرة و للتداوي أثرت على ناحية الإرهاف الحسي و الوصفي لمشاهدات في الطبيعة جميلة .

4) تبدأ من انقلاب بكر صدقي ، و تشتد في الحرب العالمية الثانية حتى الآن [1954]. (41)

---

40 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 67 .

41 . ينظر : علي الخاقاني : شعراء الغري , الجزء العاشر , المطبعة الحيدرية . النجف , 1954 , ص : 147.

و يحذو باحث محدث حذو الجواهري في تحديد مراحل شعره حيث يقسمها إلى ثلاثة مراحل :

1) النشأة في النجف و كل القصائد التي نشرت حتى العام 1925 .

2) تبدأ على وجه التقريب عام 1925 و تنتهي عام 1936 و معيار هذه المرحلة هو ديوان الشاعر الذي صدر في النجف عام 1935 .

3) تبدأ من سنة 1936 إلى وقتنا هذا [1959] و يؤرخ هذه الحقبة ديوانه بأجزائه الثلاثة. (42)

و هناك تقسيم آخر لمراحل التطور الفني في شعر الجواهري عند باحث حديث نظر فيه إلى المقومات الفنية عند الشاعر , جاعلاً تطوره الفني من ثلاث مراحل :

1) تنتهي في عام 1928 بإصدار الشاعر ديوانه المسمى "بين العاطفية و الشعور" .

2) تمتد من هذا التاريخ حتى صدور ديوانه المسمى "ديوان الجواهري" عام 1935 .

3) هي مرحلة الأربعينيات و ما بعدها "مرحلة النضج". (43)

هذا الاختلاف بين النقاد و الدارسين حول تحديد مراحل التطور الفني لدى الجواهري مصدره , في الأساس , تصريحات و تحديدات الشاعر نفسه , الذي غالباً ما يحكم على الأمور، وفق مواقف ذاتية و اعتبارات شخصية ، يشوبها التناقض الداخلي في أحيان كثيرة .

---

42 . ينظر:عبد الكريم الدجيلي : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث , معهد الدراسات العربية العالية . بغداد , 1959 ، ص : 181 .

43 . ينظر:علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق , وزارة الإعلام . بغداد , 1975 , ص : 259 . 272

و كذلك ينظر: د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 68 . 69 .

و المصدر الثاني لهذا الاختلاف هو اتخاذ دواوين الشاعر و تواريخ صدورها معياراً في تحديد المراحل الفنية في شعره حيث لا يمكن الاعتماد عليها لما فيها من اضطراب و تداخل حيث " طُبعت هذه الدواوين في أجزاء غير متصلة , على فترات تتباعد و تتقارب و يكرر بعضها بعضاً . و الشاعر .. يرفض كدأبه أن يجعل لترتيب قصائده هدفاً واضحاً فهو لا يهمه التسلسل الزمني لقصائده , إذ كثيراً ما يسبق المتأخر المبكر ، و يراوح في السنين , في ما يبدو , كيفما اتفق ".(44)

أما التقسيم الأحدث لمراحل التطور الفني للقصيدة الجواهرية , فهو تقسيم الباحث الدكتور سليمان جبران يقول : " بعد مراجعة آخر طبعة لديوان الشاعر (و هي طبعة دار العودة سنة 1982) و النظر في آراء النقاد و الدارسين حول مراحل تطور الشاعر , رأينا أن نحدد هذا التطور في مراحل ثلاث :

1) المرحلة الأولى هي مرحلة " الرؤية التقليدية " و تضم ما كتبه الشاعر حتى عام 1927 , عندما انتقل من النجف إلى بغداد , و باشر عمله موظفاً في بلاط فيصل الأول .

2) المرحلة الثانية – " اضطراب الرؤية "– تضم ما كتبه خلال فترة عمله في البلاط و في الثلاثينيات كلها , و تنتهي عام 1940 بقصيدة " اجب أيها القلب " بالذات
3) المرحلة الثالثة – " الرؤية الثورية " – تبدأ بأوائل الأربعينيات و تضم أساساً قصائد الأربعينيات و الخمسينيات . يستطيع الناقد أن يتابع مرحلة رابعة ابتداء بأوائل الستينيات حين هجر الشاعر وطنه إلى "مغتربه" في براغ , إذ تختلف قصائده في هذه الفترة بعض الاختلاف ، في لهجتها و فنها الشعري عنها في الأربعينيات

—

44 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , دراسات في الشعر , ص : 8 .
و كذلك ينظر : سليم طه التكريتي : محمد مهدي الجواهري , رياض الريس للكتب و النشر .
لندن ، 1989 , ص : 137 .

و الخمسينيات , إلا إنها في نظرنا مرحلة ما بعد القمة , و لن نعرض لها إلا في سياق المرحلة الثالثة التي تمثل , في رأينا , قمة باذخة في الفن الشعري لدى الجواهري و الشعر السياسي المعاصر عامة ". (45)
أما الباحث (محمد حسين الأعرجي) فلا يختلف كثيراً عن الدكتور سليمان جبران في تقسيماته الفنية تلك , و لربما كان الاختلاف في التسميات فقط , (فالأعرجي) يجعل هذه عناوين فصول في كتابه عن (الجواهري) , فيسمي المرحلة الأولى :
"رياضة القول" (46) ، و يعتبرها مرحلة تقليد القدامى يقول في هذا المعنى:"ولم يقف تقليد القدامى لديه في مرحلة البدايات عند تقليد معانيهم , أو النظر إليها , أو أخذها , و إنما تعداه إلى بناء القصيدة نفسه , و أكتفي بضرب مثل واحد على ذلك فأقول : من تقاليد بناء القصيدة العربية القديمة منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي ولع الشاعر بما يمكن أن نسميه الوصف الاستطرادي ،كأن يبدأ بمبتدأ , أو بأداة نفي , أو بأداة تشبيه أو ما إلى ذلك ثم يستطرد في الوصف فلا يذكر ما يتم به المعنى إلا بعد جملة أبيات"(47) , يقول (الجواهري) (48) :

و مما دهاني , و القلوب ذواهل هناك , و طير الموت جاث و واقعُ
و قد سدت الأفق العجاجة و التقت جحافل يحدوها الردى و قطائعُ
و قدٍ بُح صوت الحق فيها فلم يكن ليُسمعَ إلا ما تقول المدافعُ
كميٍ مشى بين الكماة و حوله نجومٌ بليل من عجاج طوالعُ

---

45 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 71 .
46 . ينظر : محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , ص : 15 و ما بعدها .
47 . محمد حسين الأعرجي : المرجع نفسه , ص : 28 .
48 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , دار العودة . بيروت , 1982 , ص : 57 .

و يسمي المرحلة الثانية "الخروج من الشرنقة "(49), فيقول :"و(الجواهري) ليس مبدعاً فحسب , و إنما هو مبدع كبير.لذا , كان لا بد أن يخرج من شرنقة النجف و لا أعني بهذه الشرنقة مدينة النجف من حيث هي مكان , و إنما أعني بها أعراف المجتمع , و تقاليده , و معتقداته , و ما إلى ذلك". (50)

و بدأ التصريح بضرورة الخروج على النجف في قصيدته : "بلدتي و الانقلاب" (51) و التي نشرت سنة 1926 و منها هذه الأبيات :

إنزعـي يا بلدتي ما رث من هذي الثيـابِ
لو سُئلنا كيف نظم الشعـ ـر حرنا في الجوابِ
لست أدري غير أنـي كان حب الشعر دأبي
و إذا ما عـددوا أهل نبوغ و اكتسابِ
لم يكن عندي سوى الشاعر من خلق عجابِ

أما المرحلة الثالثة , فيطلق عليها تسمية " بذور االتمرد " (52), يقول : " و تهيأ الآن (للجواهري) أن ينقم على كل شيء , و أن يتمرد على كل شيء . و كان من أسباب نقمته و تمرده أن خاب أمله بهؤلاء السياسيين الحاكمين أن يستوزروه .. و تهيأ له أن أغلقوا حتى مورد رزقه : جريدة الفرات .."(53)

49 . محمد حسين الأعرجي : المرجع السابق , ص : 49 .
50 . محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , ص : 51 .
51 . محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 176 و ما بعدها .
52 . محمد حسين الأعرجي : المرجع نفسه , ص : 85 .
53 . محمد حسين الأعرجي : المرجع نفسه , ص : 107 .

يقول الجواهري في هذه المعاني :

سأقذف حر القول غير مخاتل و لا بد أن يبدو فيخزى المُخاتلُ
لئن كان بالتهديم تبنى رغائب و بالخبط و التكدير تصفو مناهلُ
و إن كان بالزلفى يُؤمل آيس و بالخطة المُثلى يخيب آملُ
أرى القوم من يُقذع يُقرب إليهم و من يجتنب يكثر عليه التحاملُ .(54)

و يقول في المعنى نفسه من قصيدة أخرى :

لعمري أني سوف أختط خطة تضاعف دائي أو تكون دوائيا
و سوف أري الأيام نقمة حاقد إذا ما تقاضاها أساء التقاضيا. (55)

54 . محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 68 . 69 .
55 . محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 107 . 108 .

4 . 2 . 2 : الرؤية التقليدية في شعر الجواهري :

و هي تمثل . كما أشرنا سابقاً . المرحلة الأولى من مراحل تطور القصيدة عند (الجواهري) , و تنتهي تقريباً في السنة التي انتقل فيها إلى بغداد , أي سنة 1927 وهي بالنسبة إلى (الجواهري) بداية " الشاعرية ". إنها بداية (الجواهري) "الشاعر" إذن : لم يعد الشعر هواية و منافسة في حلقات الأصدقاء النجفية بل غدا "حرفة " (الجواهري) الأولى , و ستظل كذلك مهما تقلب الشاعر في الوظائف و الأعمال .

و إذ غدا شاعراً تعترف به الصحف في العاصمة ، الأوساط الأدبية فيها ، بل ينشر قصائده خارج العراق أيضاً , فلا بد له من القيام بدور الشاعر، في تسجيل الأحداث الكبرى و الصغرى و منافسة الشعراء الكبار , قدماء و معاصرين , بتدريب القريحة و شحذ الأداة ، واستكمال العدة الشعرية لغة و إيقاعاً و صياغة.(56)

كان من الطبيعي في فترته الأولى هذه ، أن يحاول مجاراة كبار الشعراء ومعارضتهم ليضمن له مكاناً بين " الكبار " فكان تبعاً لذلك تقليدياً في رؤيته و مواقفه , و في موضوعاته الشعرية و صياغته أيضاً. (57) و كمثال على ذلك قصيدته : " عد عند الكؤوس " (58) و هي سينية من بحر الخفيف ، تبلغ 66 بيتاً نظمها ليظهر تفوقه و امتلاكه ناصية الغة , و يختمها بأبيات تنم عن رؤيته الشعرية في تلك الفترة يقول :

أنا لا أدعي النبـوة إلا أنني أرجع المقاويل خُرسـا
أنا في الشعر فارسٌ إن أغالب يكن الطبع لي مجناً أو ترسـا

---

56 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 72 .
57 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 73 .
58 . محمد مهدي الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 136 . 139 .

كل محبوكة فلا تبصر المعنى معمى , و لا ترى اللفظ لبسا
و إذا ما ارتمت علي القوافي نلت مختارها و عفت الأخسا
إن أكن أصغر المجيدين سناً فأنا أكبر المجيدين نفـسا
طبقت شهرتي البلاد ومـا جاوزعمري عشراً و سبعاً وخمسا

هذا هو" المثل الأعلى " للشاعر و الشاعريـة لدى الجواهري في هذه الفترة : كأنما تنبئ أصداء هذه الأبيات بطموح الشاعر إلى أن يجمع في شخصه و شعره فنية البحتري و عظمة المتنبي و عبقرية أبي العلاء . (59)

تضم هذه الفترة حوالي 95 قصيدة من بينها مقطوعات كثيرة يبدو أن الشاعر و يتمها قصائد كاملة . و إذا نظرنا في مجال هذه القصـائد نجد أنها تضم الإخوانيات و المدح , و الرثاء , و الوصف , و مجموعة من القصائد في القضايا الوطنية و السياسية , و قصائد غزلية وجدانية . إن الصفة الغالبة على هذه القصائد أنها من شعر المناسبات . أول ما يلفت النظر في ديوانه الأول أنه " مجموعة شعرية , في عشر قصائد من نظمه , عارض بها شعراء عصره و غير عصره من البارزين مثل (أحمد شوقي) و (إيليا أبي ماضي) , و (علي الشرقي) , و (محمد رضا الشبيبي) , و (ابن التعاويذي) و (لسان الدين بن الخطيب).كما ترجم لكل واحد من هؤلاء ترجمة قصيرة للتعريف بهم ".(60)

و من ثَم فإنه "من الطبيعي أن تكون هذه القصائد تقليدية , إذ التقليد هو غايتها الأولى و الأخيرة و لذا فإن القصيدة لا بد أن تدور في مجال القصيدة الأصل و تحذو

حذوها لا في الوزن و الروي فحسب , و إنما في المعجم الشعري و الصياغة و الاستعارة أيضاً ".(61).

—

59 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 73 .

60 . عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 128 .

61 . د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 75 .

لا تختلف القصائد الوطنية في هذه المرحلة أيضاً عما ذكرنا من تقليد و استحضار لإيقاعات القدماء و معانيهم و ألفاظهم . فقصيدة "الثورة العراقية"(62) مثلا التي يعتز بها الشاعر و يرى أنها تلوح و كأنها من نهاياته (63). و يعتبرها الدكتور (إبراهيم السامرائي): " من قصائد الحرب الفريدة التي قيلت في هذا القرن " (64) , تكاد تكون مجمعاً كبيراً لإيقاع القصائد القديمة و ألفاظها و تراكيبها و معانيها كلما قرأت بيتاً منها تقول لك أذنك إنها سمعته من قبل و ما هو بالجديد.(65)

و يعتبر أحد النقاد المحدثين ,أن القصائد أل" 95 " التي تشكل نتاج المرحلة الأولى عند (الجواهري) , يغلب عليها من حيث الوزن بحر الطويل : " في غلبة الطويل على هذا النحو دلالة تنسحب على المرحلة كلها . فالطويل بإيقاعه الفخم الرصين هو أكثر الأوزان شيوعاً في القصيدة الكلاسيكية , و فيه كُتبت معظم قصائد الشعر القديم " الجادة " خاصة , و لذا فإن غلبته الواضحة في هذه المرحلة تدل بوضوح على أن (الجواهري) كان تقليدياً فيها أكثر من الشعراء الكلاسيكيين الجدد أنفسهم " (66).

—

62 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول ، ص : 55 . 59 .

63 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 76 .

64 . د . إبراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين , ص : 122 .

65 . قدم الباحث علي عباس علوان تحليلاً تفصيلياً للقصيدة المشار إليها في كتابه : تطور الشعر العربي الحديث في العراق , وزارة الإعلام . بغداد 1975 , أشار فيه إلى مدى تقليديتها في كل مقوماتها الفنية(ص:259 . 265) و لكن للقصيدة جمالياتها التي لا تنكر , لذلك نخالفهم الرأي و نعتبر هذا النقد تحاملاً على الشاعر .

66 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 78 .

أين جماليات الشعر في قصائد (الجواهري) في مرحلة التقليد ؟ أم أن هذه القصائد لا تعد شعراً لأنه لا يشع منها أدنى مستوى من مستويات الجمال . إنه تحامل النقاد , لا غير , ومن أجل هذا , و نحن نبحث عن الجمال في الشعر , في شعر (الجواهري) على الخصوص , لا بد لنا أن نقرأ الشعر قبل أن نقرأ النقد . و لنتأمل هذه الأبيات التي اخترناها عفو الخاطر ، من ديوان الشاعر من المجلد الأول الذي يمثل تقريباً المرحلة الأولى , أي مرحلة التقليد الفني :

. قصيدة " شكوى و آمال " (67) :

كأن بلاد الحر سجن لمجرم و ما جرمه إلا العلى و الترفعُ
ستحملني من مسكن الذل عزمةٌ بوطأتها السبعُ السوائرُ تخشعُ
تجنبني من كنتُ في الخطب ضلةً بإسعافه دون البرية أطمعُ
لعل زماناً ضيعتني صروفه يرق فيُرعى فيه قدرٌ مضيعُ

. و من قصيدة " صحو بعد سكر " (68):

خليلي هل كان السها قبلُ واجداً خفوق الحشا أم من فؤادي تعلما
وهل بحمام الأيك ما بي من الأسى شكا فتغنى و استراب فجمجما
أظنك ما رنمت إلا تجلداً و إن قال أقوام سلا فترنما
و ما ذاك من ظلم الطبيعة أن ترى شجياً و لكن كي ترى الحزن مثلما

—

67 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 62 .
68 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 63 .

. و من قصيدة " على ذكرى الربيع " (69):

جيل من الناس عدواهم لإخوتهم من الخبائث عدوى السم في الزادِ
يستظهرون لساني أن يجازفهم و يعلم الله أن الصدق معتادي
كلفتموني من الأقوال أصعبها نطقاً كما كُلفَ الأعجامُ بالضادِ

. و من قصيدة " على سعد " (70):

قم و التمس أثر الضريح الزاكي و سل " الكنانة " كيف مات فتاكِ
و سل الكنانة من أصابك غِرةً و استلَّ سهمك غيلة فرماكِ
أهرام مصر و قد بناك لغاية "فرعون" ذو الأوتاد حين بناكِ
علموا بأن ستداس مصر و ما بها حتى قبور المالكين سواكِ
فاستوطنوك و حسب أرضك ميزة أن لم يروا ثقة بغير ثراكِ

. و من قصيدة " أيها المتمردون " (71):

أساتذتي أهل الشعور الذين هم مناري في تدريبتي و عمادي
أروني انبلاجاً في حياتي فإنني سئمتُ حياة جُللت بسوادِ
و ما الشاعر الحساس صنوٌ لعيشةٍ مكررة مخلوقة لجمادِ
لئن جئتُ عن أزمانكم متأخراً فإني قريب منكم بفؤادي

و لا نستطرد كثيراً في هذه الاختيارت ، لأنها كثيرة لا يسع المقام لذكرها جميعاً ، لأن الغاية ليست في الاختيار و الجمع , و إنما الغاية هي التدليل على الجمال الكامن في قصائد (الجواهري) في المرحلة الأولى , أي مرحلة التقليد .

69 . الجواهري : المصدر السابق , ص : 171 .
70 . الجواهري : المصدر نفسه , ص , 230 .
71 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 241 .

و هذا ما يشير إليه . و ربما تلميحاً . الباحث و الناقد سليمان جبران عندما يقول : " الإنصاف يقتضينا أخيراً الإشارة إلى أن هذه السمات التقليدية الواضحة في قصائد الطويل لا تنسحب على قصائد المرحلة جميعها و بالدرجة ذاتها . ففي القصائد الأخرى حين يتخلص الشاعر من "طغيان " الطويل , و في الأوزان القصيرة
و المجزوءات خاصة , تبتعد الصياغة نوعاً ما عن هذا التقليد المغالي , بل تخرج في أحيان قليلة عن الصياغة السائدة في هذه المرحلة , ففي القصيدة المسماة " ثورة العراق " (72)يستخدم الشاعر مجزوء الرجز , فتختلف القصيدة عن " الثورة العراقية " المذكورة آنفاً اختلافاً كبيراً , و إن كان الموضوع واحداً . لا نقول إن في القصيدة تجديداً هاماً , إلا أن ألفاظها أسهل , و صلة البيت بأخيه أقوى , و اتكاءها على الموروث أقل ..." (73).
و يضيف : " ثم هناك قصيدة أخيراً , تبدو شاذة فعلاً في هذه البيئة التقليدية المهيمنة على هذه المرحلة . إنها قصيدة " الشاعر " (74) التي كتبها سنة 1924 و فيها تتجلى رؤية مغايرة للشعر و الشاعر , كما أن إيقاعها و ألفاظها و موتيفاتها غريبة عن الجواهري في أوائل العشرينيات , حتى عدها الدكتور (مصطفى بدوي)
" تعبيراً عن رؤية للشعر أقرب إلى الرومانسية ".(75)

72 . الجواهري : ديوان الجواهري ، المجلد الأول , ص : 50 . 54 .

73 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 80 .
74 . الجواهري المصدر السابق , ص : 141 . 142 .
75 . د . سليمان جبران : مرجع سابق , ص : 81 .

و هذه أبيات من قصيدة "الشاعر" على سبيل التمثيل :

لا أريد الناي إنـي حامل في الصدر نايا
عازفـاً آنا فآنـا بالأمانـي و الشـكايا
...
حجز الهم على أنفاسه إلا بـقـايا
أفلتت في نبـرات شـائعات في البـرايا
ترقص الفتيان إن غنيتُ فيه و الفتـايا
هو وردي في صباحـي و صلاتي في مسـايا
معجز تهييجه كل المغنـين سـوايا
أدركت ظاهره الناس و أدركت الخـفـايا
...
حمل الناس سكوناً و جـلالاً في الحـنايا
شاعراً أدركه الموت غريباً فـي الـزوايا

أليست هذه " الاستثناءات " (إن جاز لنا أن نسميها كذلك) دليل واضح على أن شعر الجواهري , حتى في مرحلة التقليد , لا يخلو إطلاقاً من مسحة جمالية , تشد إليها الكثير من المتذوقين للفن الأصيل مثل الباحث .

4 . 3 : اضطراب الرؤية :

تبد أ هذه المرحلة , بانتقال الشاعر من النجف إلى بغداد , حيث مظاهر الحياة الحديثة , كما تتميز قصائد هذه المرحلة بما يسميه الدكتور سليمان جبران :

" اضطراب في الرؤية و برم بالحياة و غزل يخرج عن المعروف و المألوف " (76)

و أول ما يلفت النظر في هذه المرحلة هو الاضطراب الشديد في حياة الشاعر و رؤيته و شعره . انتقل الشاعر إلى بغداد حاملاً طموحاً لا يُحد يمنيه بالوصول إلى المجد الشعري و أرقى المناصب السياسية في آن معاً ... من هنا كان اضطرابه في الوظائف و الأعمال دون أن يرضى طموحه بأي منها . هذا الاضطراب في حياة الشاعر تبعه بالطبع اضطراب في مواقفه , ثم في شعره .(77)

" إن نفسية الجواهري في هذا الدور (1925 . 1936) كانت مضطربة جد الاضطراب لا تقر على حال , فانتقاله من محيط متزمت إلى آخر منطلق رخي العنان , و إلى قلة معرفة في مداخل السياسة العراقية و مخارجها , و إلى طبيعته المتكشفة و ذكائه المفرط , و إلى قرب الملك الذي كانت تترامى على أقدامه كبار الساسة و إلى أشياء أخرى من هذا القبيل كثيرة مما جعله غير مستقر على أمر ".(78)

الشاعر نفسه يلخص هذا الاضطراب في حياته و رؤيته و مواقفه , و ذلك في قصيدة سماها " معرض العواطف " (79) نشرت سنة 1935 , ومنها هذه الأبيات :

—

76 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 86 .
77 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 87 .
78 . عبد الكريم الدجيلي : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث , ص : 183 .
79 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 78 . 80 .

أبرزتُ قلبي للرماة مُعرضاً و جلوتُ شعري للعواطف مَعرضا
و وجدتني في صفحة و عقيبها متناقضاً في السخط مني و الرضا
أبرمتُ ما أبرمته مستسهلاً إن حان موعد نقضه أن ينقضا
و نزلتُ منه على الطبيعة منزلاً ألفيتني فيه على جمر الغضا
متجانباً عن خير من أبغضتهُ و لشر من أحببته متعرضا
و مدحتُ من لا يستحق وراق لي تكفيرتي بهجائه عما مضى
ووجدتُني مستصعباً إطراء من أطريته بالأمس طوعاً ريضا
وحمدت أني عبد قلبي ما اشتهى أن ينثني بوداده أو يمحضا
و حمدتُ من هذا اللسان سكوته حتى يحركه الفؤاد فينبضا
فوضته و حملتُ ألف مصيبة من أجل أن راح الفؤاد مفوضا

و يختم هذه القصيدة التي بلغت أقصى الصدق و الجرأة في "نقد الذات" معللاً مواقفه المضطربة هذه بأنها نتيجة المزاج أو الطبع , واعداً بقضاء واجبه الوطني نحو بلاده في الأيام الآتية (80):

سيسوء بعضاً ما أرى إثباته ويسر بعضاً ما أرى أن يُرفضا
و مزيتي و هي الوحيدة أنني جاريتُ طبعي في الكثير كما اقضى
و جعلتُ آخر ما يمر بخاطري تفكيرتي أن يُجتوى أو يرتضى
و لعل أحسن ما به من صالح عن شر ما فيه يكون معوضا
و هناك دَين للبلاد قضاؤه حتم علي و قد أعيش فيقتضى

—

80 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 88 .

و يثور في مرة أخرى على المقولة بأن الشعر وليد الألم , من خلال ثورته على حياته و ظروفها القاسية , فيرى أن هذه المواضعات هي نتاج المجتمعات المتخلفة المستكينة , أم المجتمعات الراقية فتعضد الأديب و تناصر الفن (81):

و قد ظن قوم أن في الشعر حاجةً إلى فاقة تهتز منها المشاعرُ
و أن نتاج الرفهِ أعجف خامل و أن نتاج البؤس ريان زاهرُ
كأن شعوراً بالحياة و عيشة بها يُشتهى طعم الحياة ضرائرُ
وما إن يُرى فكر كهذا مزيف لدى أمة للفن فيها مناصرُ
و لا أمة تحيا حية رفيهة يجيش بها فيما يصور شاعرُ
و لكنه في أمة مستكينة طغى الذل فيها فهو ناهٍ و آمرُ
و آنسها بؤس الأديب و أعجبت بشعر عليه مهجة تتناثرُ.(82)

أصل الداء في اضطراب الرؤية و اهتزاز القيم , في هذه المرحلة , أن الشاعر محكوم بازدواجية لم يستطع الفكاك منها : يدفع به طموحه الذاتي إلى البلاط إلى الساسة و المسؤولين من جهة , و يشده المجد الأدبي و إباؤه و تراث آبائه و بيئته في الاتجاه المعاكس . إنها ازدواجية الجاه و المجد أو " الطمع و الإباء " بتعبير الشاعر نفسه (83).

" و للجواهري الآن حليلتان هما الحكومة و الشعب . و الحليلتان تحبانه
و لكن الأولى تمنيه الأماني المعسولة , و تغريه بها ممزوجة بحب فيه شيء من كذب
و الثانية تمنيه بالحب الصادق وحده دونما إغراء فأيهما سيختار؟ هذا و هو يشعر منذ

---

81 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 88 .
82 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 43 .
83 . ينظر : الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 447 .

زمن أنه يجمع في راحة يد واحدة بين المـاء و النار , فإلى متى الجمع ؟"(84)
إزدواجية الذات و الجماعة هذه ، ستظل ترافق الشاعر حتى في المرحلة الثالثة ،و لكنها هناك بعد انحياز الشاعر إلى الجماعة , سوف تتخذ صوراً و كنايات أقرب إلى الإيماء و التلميح . أما في هذه المرحلة فإنها تأخذ بخيال الشاعر و فنـه فيعبر عنها في قصائد كثيرة و صور كثيرة , يشيع فيها الإحباط و التذمر و الشكوى و اهتزاز القيم , لأن الذات ما زالت هنا أقوى , و جاه المنصب أكثر إغراء من مجد الجماعة (85).
ضاق الشاعر ذرعاً بهذه الحياة المضطربة و لم يجد من يلومه سوى نفسه الأمارة بالسوء و طموحه الذي يؤدي إلى حتفه حيث يقول (86) :

بناء أقيم بجهد الجهـود و سـهرة أم و رعـيا أبِ
و أضفت عليه الـــدروس الثقال لوناً من الأدب المعجبِ
عدوتُ عليه فهدمتــه كأن ليـس لي فيه من مطلبِ
يداي أعـانت يد الحادثات فرُنق طوع يدي مشـربي .

إن هذا الأسف يتحول في مواضع كثيرة إلى ما يشبه رثاء الذات و البكاء على الشباب و هو مازال في ريعان شبابه . يقول في قصيدته :" شباب يذوي " (87)

ذوى شبابي لم ينعم بسراء كما ذوى الغصن ممنوعاً من الماءِ
سدت علي مجاري العيش صافيةً كف الليالي و أجرتها بأقذاءِ
فمن عناء بليات نهكتُ بـها إلى عنـاء ومن داء إلى داءِ
ست و عشرون ما كانت خلاصتها و هي الشباب طرياً غير غمـاءِ

---

84 . محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , ص : 129 .
85 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 90 .
86 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 292 .
87 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 328 .

فإن عجبت لشكوى شاعر طرب طول الليالي يُرى في زي بكاءِ
فلستُ أجهل مافي العيش من نعم أنا الخبير بأشياءٍ و أشيـاءِ
و لا أُحب ظـلام القبر يغمرني أنا المشع بآمـال وأهـواءِ
و إنما أنا و الدنيا و محنتها كشـارب الماء لما غص بالماءِ
أريدها لمسـرات فتعكسها وللهنـاء فتثنيه لإيـذاءِ
و قد تتبعتُ أسلافي فما وقعت عيني على غير مشغوف بدنياءِ ..

هذا الإحساس بالفشل و بالشباب يذوي هذراً دون تحقيق الأماني , قاد الشاعر إلى محاسبة نفسه أيضاً .. و سوف يستمر هذا الحساب في هذه المرحلة ، و في المرحلة الثالثة , حتى يمكن اعتبار حساب النفس المكشوف الجريء ، سمة من سمات شاعرية الجواهري و صدقها (88). " هذا الجدل الداخلي من ميزات شعر الجواهري , فهو كثيراً ما يناقش نفسه و يحاسبها , و هو سيناقشها و يحاسبها في قصائد كثيرة , كلما أدرك أنه تقاعس أو داهن حيثما لا ينفع تقاعس أو مداهنـة , فيستعيد سخطه و نقمته " (89).

حول هذه المعاني , نقف هنيهة مع أبيات للشاعر فيها . إلى جانب ما نستشهد بها لأجله . من الجمال و الرقة في التعبير , و متانة الأسلوب و غيرها من الخصائص الجمالية في شعر الجواهري , ما يدفعنا إلى اعتبارها من عيون الشعر العربي الحديث , وهي أبيات من قصيدة " حالنا أو في سبيل الحكم " (90):

رجعتُ لنفسي أستثير اهتمامها و ألزمها ذنب الصـريح المجاهرِ
و أثقلها بالعتب أن كان لي غنىً عن الشر لولا حبها للمخـاطرِ

---

88 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 92 .

89 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , ص : 13 .

90 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 84 . 86 .

و ساءلتها عما تريد من التي ترشحها للمهلكات الجـوائرِ
أأنتِ بعورات النفوس زعيمـة موكلة عنها بِعد الجـرائرِ

ومأأنتِ والغرم الذي راح مغنماً لقد غامر الأقوام فيه فغامـري
خذي وجهة في العيش يرضيك غيها ولا تستطيبي منه قعدة خـائرِ
و إن شذوذاً أن تثيري و تصدعي شذاة محيط بالمداجاة زاخـرِ
و أحسن مما تدعين صلابـة سماح المحابي و انتهاز المسايـرِ.

تتواصل مناقشة النفس على هذا النحو , بما فيها من اضطراب في الرؤية و اهتزاز في القيم , حتى نصل إلى آخر المرحلة , و إلى قصيدة " أجب أيهاالقلب " بالذات (91) التي نعتبرها خاتمة هذا الاضطراب و تتويجا له في آن , و لذا نوليها بعض العناية , محاولين النظر في دلالتها بالنسبة إلى (الجواهري) و إلى المرحلة أيضاً (92) .

تتألف القصيدة من 52 بيتاً , نظمها الشاعر بعد عام من الصمـت , حيث يشير في الديوان أنها نظمت سنة 1940.و الشاعر على حالة شديدة من التأثر النفسي و يبدو أنه لم قصيدة غيرها خلال تلك السنة , و الملاحظ من الديوان (93)أن الشاعر كان يولي هذه القصيدة مكانة خاصة .

و نستشهد هنا بتحليل مختصر للقصيدة , أورده الدكتور (سليمان جبران) قد يعيننا إلى فهم بعض الأسرار الفنية الكامنة وراء إعجاب الشاعر بقصيدته هذه :

" يبدأ القصيدة في المقطع الأول بالرد على لائميه الذين يتساءلون فيما إذا كان هجر الشعر , أم هو لم يعد يستطيعه : " أعيذ القوافي زاهيات المطالع / مزامير عزافٍ أغاريد ساجعِ ".في المقطع الثاني يلتفت إلى قلبـه :" أجب أيها القلب "

—

91 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 152 . 154 .
92 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 94 .
93 . ينظر : الجواهري : المصدر السابق , ص : 152 و ما بعدها .

فالناس يعرفون الظاهر و يجهلون " خافيات الدوافع " ؛ يظنون أن الشعر " سلعة بائع " يطلبونها فيجدونها , و يُسرون بـ " فادحات القوارع " التي أنتجت هذا الشعر . و

يختم المقطع بأن دوافع الشعر ما زالت قائمة إلا أنه كبت جمرها حتى لم يعد يحس به : " و ما فارقتني الملهبات و إنما / تطامنتُ حتى جمرها غيرُ لاذعي"
في المقطع الثالث يدعو الشعر إلى اقتناص اللواعج التي عرضت , و تفجير القروح التي طال احتقانها , ثم يلتفت إلى قلبه فيلومه لأنه يجيش بهذه العواطف , و قد حمله أربعين سنة في صدره فكأنما كان هذا القلب " عدوه ", يسوقه إلى " شر المراعي " و يورده " مستوبآت الشرائع " معطلاً فيه منطق العقل : " و عطلت مني منطق العقل ملقياً / لعاطفة عميا زمام المتابعِ " . المقطع الرابع أطول المقاطع من 21 بيتاً , و فيه يلتفت الشاعر إلى الماضي يلم " شتائتاً من الذكريات " التي ظل يتحاشاها و يخاف انبعاثها . و يأخذ بتفصيل هذه الذكريات , فيذكر عذاباته الأليمة ملخصاً بالتلميح و الإشارة كل ما مر به في الثلاثينيات من اضطراب
و تقلبات و آمال تقرب مرة و تبتعد مرات , بما فيها أيضاً دخوله السجن ووفاة زوجته :" حوى السجن منها ثلة و تحدرت / إلى القبر أخرى و هي أم الفجائعِ". المقطع الخامس هو " بيت القصيد "و فيه تلخيص للصراع الداخلي بين الذات
و الجماعة , ثم الحسم , كما بدا له آنذاك , لصالح الذات بتفضيل حياة " المجُاري " على حياة " المقارع " . بكلمة أخرى يقرر الشاعر أن اضطرابه في الماضي و شعره
و إباءه و نضاله و ثورته على الأوضاع , لم تجر عليه إلا الوبال , فلتكن إذن الاستكانة , و ليكن الإخلاد إلى الراحة .

أما المقطع السادس و الأخير فلا يعدو تكراراً لمبدأ " المصانعة " الذي نادى به زهير قبل قرون و يتمنى فيه لو أن زوجته تعود لتهنأ في " رخاء تواضعه " بعد أن عانت منه عواقب " تطامحه ". (94)

هذا الاضطراب الذي رأيناه في قصائده " الذاتية " ينسحب أيضاً على موقفه من الحاكمين , و على قصائده التي نظمها في هذا المجال , حيث يمدح الشاعر في هذه المرحلة , رجال الحكم القائم ...و يتمثل اضطراب الرؤية و تناقض الموقف ، كذلك في موقفه من الدين و رجال الدين . ليس غريباً أن يكون هذا الموقف إصلاحياً في جوهره ، شأنه في ذلك شأن (الزهاوي) و (الرصافي) و غيرهما من الشعراء الكلاسيكيين الجدد. (95) و هو يبدي موقفه في قصيدة " أمان الله " (96) التي كتبها بأسلوب إصلاحي صريح .و ينظم الشاعر بعد هذه القصيدة قصيدتان يعرض فيهما لرجال الدين بلهجته الشديدة القاسية , و يتهم هؤلاء بأخس التهم و أشنعها , غير آبهٍ بالنتائج , حيث يدفع به " إباؤه " إلى ذم رجال الدين بأسلوب جريء في قصيدة " علموها " و منها هذه الأبيات :

إزدراء بالدين أن يحسب الدين بجهل و خزيــة أمــارا
و بلاء الأديان في الشرق هوج باسمه ساموا النفوس احتكـارا
تزدرى رغبة الجماهير في الشـرق و تنسى إن خالفت أنفـارا
أسلموا أمرهم إلى " الشيخ " عميـاناً وساروا يقفونـه حيث سارا
و امتطاهم حتى إذا نال بغياً خلع اللجم عنهم و العذارا.(97)

---

94 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 95 . 96 .
95 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 102 .
96 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 250 . 251 .
97 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 252 . 253 .

و يدفعه " إباؤه " إلى كتابة قصيدة أخرى بعنوان " الرجعيون " يهز بها كل الأوساط , و في طليعتهم طبعاً رجال الدين . يقول في بعض أبياتها :

تحكم باسم الدين كل مذمم و مرتكب حفـت به الشبهاتُ
و ما الدين إلا آلةٌ يشهرونـها إلى غرض يقضـونه و أداةُ

و خلفهم الأسباط تترى ومنهم لصوص ومنهم لاطـة و زناةُ
فهل قضت الأديان أن لا تذيعها على الناس إلا هذه النكراتُ.(98)

وربما قد يتبادر إلى الأذهان تساؤل : لماذا اختيار هذه الأبيات دون غيرها على الرغم من أن القصيدتين فيهما أبيات غير هذه كثيرة , فنقول إن مسألة الاختيار تتبع في الأساس من" رؤية جمالية " لدى الباحث . و إلا لما كان عنوان بحثـنا جماليات القصيدة في شعر (الجواهري) .

و قبل الانتقال من مواقفه السياسية و الاجتماعية المتناقضة , يقول الدكتور (سليمان جبران) (99) , لا بد لنا أن نعرض لقصيدة تعتبر شـذوذاً في مناخ هذه المرحلة من شاعرية (الجواهري) . إنها قصيدة " تحرك اللحد " (100) , التي كتبها الشاعر في مناصرة انقلاب بكر صدقي سنة 1936 . القصيدة تبدو غريبة عن روح المرحلة في رؤيتها و إيقاعاتها و موتيفاتها , حتى أن (الجواهري) " أعاد نشر القصيدة في ظروف صراع معقدة , بعد ثورة 14 تموز 1958 , فانطـبع في الذهن الشعبي أنها كُتبت في تلك الفترة لا في عام 1936 ". (101)

—

98 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 254 . 255 .
99 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 103 .
100 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 111 . 113 .
101 . ينظر : حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , ص : 87 .

و لعل هذه القصيدة بالذات هي التي جعلت (الدجيلي) يعتبر سنة 1936 بداية المرحلة الثالثة , ذلك أن القصيدة " هزت المحافل الأدبية من ناحيتها الفنية و هزت المحافل السياسية لتصويره وضع العراق و ما حاق به من ظلم و جور كما يحذر رجل

الثورة من عاقبة المصير إذا ظل الوضع كما هو عليه و يحثه على أن يخطو سريعاً للإصلاح و العمل المثمر و الضرب على أيدي العابثين و المخربين " (102)
تقع القصيدة في 51 بيتاً من بحر البسيط , فيها مدح للانقلابيين و على رأسهم " حكمت سليمان " , يتجلى ذلك في هذه الأبيات :

الكابتُ النفس أزماناً على حنق حتى طغى فرأينا كيف ينفجرُ
والضاربُ الضربة العظمى لصدمتها لحم العلوج على الأقدام ينتثرُ
...
دبرت أعظم تدبير و أحسنه تُتلى مآثره عمراً و تُدكرُ
فهل تحاول أن تلقي نتائجه يأتي القضاء بها أو يذهب القدرُ
و هل يسرك قول المصطلين به و المستغلين أن الأمر مبتسرُ
و أن كل الذي قد كان عندهم على التبدل في الأسماء مقتصرُ .

حتى المدح , كما نرى أعلاه يتجاوز المدح التقليدي : كبت الغضب زمناً ثم الانفجار .. المدح يومئ إلى تغيير جذري , كما رآه الشاعر , إلى تغيير يتخطى مدلول " الانقلاب " العادي . و الانقلاب أو " الثورة " في نظر الشاعر , لا بد أن يقضي على الإقطاع , و القضاء على الاستغلال و الاحتكار أيضاً (103):

---

102 . عبد الكريم الدجيلي : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث , ص : 200 .
103 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 104 .

تجري الأحاديث نكراء كعادتها و لم يُرع سامر منهم و لا سمرُ
فحاسب القوم عن كل الذي اجترحوا عما أراقوا و ما اغتلوا وما احتكروا
للآن لم يُلغَ شبر من مزارعهم و لا تزحزح مما شيدوا حجرُ

و هذا الانقلاب / الثورة هو نتيجة طبيعية لمساوئ الأمس , و الجماجم هي"الجسر " إلى المستقبل , كما في كل " الثورات " القادمة , و بالشهداء و الدماء تُختصر الطريق أيضاً :

تذكروا أمس و استوحوا مساوئه فقد تكون لكم في طيه عبرُ
مدوا جماجمكم جسراً إلى أمل تحاولون و شقوا الدرب و اختصروا

هذه الصورة العنيفة ستظل تتردد في المرحلة الثالثة , بأشكال كثيرة و بألوان متعددة على طول الرؤية الثورية . ثم هناك صور للعنف تتمثل في الثأر و التحريض على الانتقام و البطش بالأعداء و هي صور تميز أكثر ما تميز مرحلة الرؤية الثوريــة في شعر (الجواهري) :

أقدم فأنت على الإقدام منطبع وابطش فأنت علىالتنكيل مقتدرُ
وثق بأن البلاد اليوم أجمعها لما ترجيه من مسعاك تنتظرُ
لا تبقِ دابر أقوام وترتــهم فهم إذا وجدوها فرصة ثأروا
هناك تنتظر الأحرار مجزرة شنعاء سوداء لا تبقي ولا تذرُ

...

فضيق الحبل و اشدد من خناقهم فربما كان في إرخائه ضررُ
و لا تقل ترة تبقى حزازتــها فهم علىأي حال كنت قد وُتروا
تصور الأمر معكوساً و خذ مثلاً مما يجرونه لو أنهم نُصــروا
أكان للرفق ذكر في معاجمهم أوكان عن حكمة أو صحبه خبرُ
و الله لاقتيد زيد باسم زائدة و لاصطلى عامر و المبتغى عمرُ
و لانمحى كل رسم من معالمكم و لا شتفت بكم الأمثال و السيرُ

يا للجمال و يا للروعة , كل ما قرأناه في الشعر العربي قديمه و حديثه (باستثناء المتنبي) عن الثورة و الثوار، لا يبلغ شأو هذا الشعر (الجواهري) , الذي يعتبر في رأينا جواهراً نفيسة لا تُقدر بتعبير أو تحليل , و كفى (الجواهري) عظمة أن تُعد نفائسهُ .

ويقول أحد الباحثين في الظاهرة الجواهرية : " لا شك أن هذه القصيدة تتجاوز فعلاً حجم الانقلاب إلى الثورة الوطنية , و تتجاوز الثورة الوطنية إلى الثورة الاشتراكية ". (104)

ولا شك أن القصيدة تحمل رؤية ثورية تختلف تماماً عما عهدناه في هذه المرحلة حتى رأينا الشاعر يعيد نشرها بعد ثورة 1958 , كما أسلفنا. إلا أن هذه القصيدة بخطابها الثوري المتميز ظلت غريبة عن سربها في الثلاثينيات , لم تتبعها قصائد أخرى بهذا المستوى و هذه الرؤية .(105)

" ثم إن الثورة التي بشر بها الشاعر في قصيدته تكشف عن انقلاب ضيق لم يطل كثيراً ريثما أعلن عن فشله أولاً , و لفظ أنفاسه الأخيرة ثانياً " (106)"

و فرحته بالانقلاب لم تدم طويلاً ؛ إذ سرعان ما لاحظ أنه لم يتغير شيء في العهد الجديد لا على المستوى العام , و لا على مستوى مطامحه الشخصية . (107)

---

104 . حسن العلوي : الجواهري ديوان العصر , ص : 87 .

105 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 106 .

106 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 324 .

107 . ينظر : محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة و وثائق , ص : 138 .

هناك غرض آخر تجلى فيه الاضطراب في الرؤية , كما رأينا في المدح آنفاً في هذه المرحلة التي نحن بصدد الحديث عنها , أعني المرحلة الثانية من شاعرية (الجواهري) , أقول تجلى اضطراب الرؤية , و لا يقل جمالية عما ذكرنا , و هذا الغرض هو الغزل , و لا نقول الغزل بمعناه المتعارف عليه في الشعر العربي ، سواء منه القديم

أو الحديث , بل إنه الغزل بمعناه (الجواهري) , و بخصوصياته " الجواهرية " كذلك كما نلاحظ ذلك في الكثير من القصائد الجواهرية ، التي ينسبها الباحثون إلى غرض الغزل . و من أشهر هذه القصائد , قصيدة :" جريبيني "(108) و التي نشرت سنة : 1929 . و لهذا التاريخ مدلوليته ، إذا عرفنا ما في القصيدة من جرأة نادرة في " التغزل " ، كان المجتمع العراقي آنذاك يعتبره من المحرمات . إنه الأدب المكشوف بتعبير الشاعر .
لنتأمل هذه الأبيات :

إئذني لي أنزل خفيفاً على صدركِ عذباً كقطرة من معينِ
و افتحي لي الحديث تستملحي خفة روحي و تستطيبي مجوني
تعرفي أنني ظريفٌ جديرٌ فوق هذي " النهود " أن ترفعيني
مؤنسٌ كابتسامة حول ثغريك جذوب كسحر تلك العيونِ
إسمحي لي بقبلة تملكيني ودعي لي الخيار في التعيينِ
قربيني من اللذاذة ألمسها أريني بداعة التكوينِ
إنزليني إلى " الحضيض " إذا ما شئتِ أو فوق ربوة فضعيني
إحمليني كالطفل بين ذراعيك احتضاناً و مثله دلليني
و إذا ما سُئلتِ عني فقولي ليس بدعاً إغاثة المسكينِ

---

108 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 265 . 267 .

لستُ أماً لكن بأمثال "هذا " شاءت الأمهات أن تبتليني
أشتهي أن أراكِ يوماً على ما ينبغي من تكشُفٍ للمصونِ
غير أني أرجو إذا ازدهت النفس و فاض الغرام أن تعذريني
إلطميني إذا مجنتُ فعمداً أتحري المجون كي تلطميني
و إذا ما يدي استطالت فمن شعركِ لطفاً بخُصلة قيديني

ما أشد احتياجة الشاعر الحساس يوماً لساعة من جنونٍ.
إنها أبيات . على الرغم مما قد يُثار حولها . تدل كل الدلالة ، على الحس الجمالي الرفيع لدى شاعر ، سبق شعراء الحداثة بسنوات طويلة ، في تصوير العلاقة الحميمية بالجنس اللطيف , بل و أكثر من ذلك , التصوير الصادق للتجربة . ربما من أجل ذاك يتساءل (جبران) : " كيف ينشر الشاعر هذا الغزل المكشوف و هو موظف في البلاط و في مجتمع كالعراق في أواخر العشرينيات ؟ حتى في 1950 صادرت السلطات العراقية ديوان (حسين مردان) . " قصائد عارية " . و اعتبرته " مخالفاً للآداب و خطراً على الأخلاق العامة و أحالت الشاعر إلى المحاكمة" (109) , فكيف ينشر" شاعر البلاط " قبل (مردان) بحوالي عشرين سنة شعراً بهذه الجرأة متحدياً المجتمع العراقي ؟ كانت قصيدة " جريبيني " صدمة للمجتمع , حينئذ , بعنوانها و محتواها و أدائها و صراحتها من حيث الجنس . و هذا شيء كان
و ما يزال في العراق , شيئاً محرماً أو شبه محرم , فلما ظهرت في جريدة العراق , قامت ضجة كبرى لأنها كانت من الشعر الذي لم ينشر في العراق . و نفدت الجريدة بعد نصف ساعة , و انهالت الاحتجاجات من الناس و من العلماء , حتى من الصحافة نفسها". (110)

---

109 . جلال الخياط : الشعر العراقي الحديث , مراحله و تطوره , دار صادر . بيروت 1970 , ص : 92 .
110 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 108 , نقلاً عن مجلة شعر 1968 . بيروت .

فالشاعر في غزله المكشوف كان يصور تجارب ذاتية عاشها فعلاً , فذكر كل ما جرى بالتفصيل , دونما خوف أو رقابة ذاتية . يقول (الجواهري) : " في أوخر العشرينيات , و أوائل الثلاثينيات , أعطيتُ رجولتي حقها في ليالي ماجنات عابرات ، و لم يكن

جهري بها شعراً إلا برماً بقضبان القفص الذهبي في البلاط ليس إلا ، أو جرياً على سجيتي دون التفات للعواقب ".(111)

أما القصيدة الثانية فهي قصيدة " النزغة ..أو ليلة من ليالي الشراب"(112):

و اقتحمنا بيتاً تعود أن نطرق في الليل خلسة أحلاسه
و أخذنا بكف كل مهاة رنقت في الجفون منها نعاسه
لم أطل سومها و كنتُ متى يعجبني الشيء لا أطيل مكاسه
قلتُ إذا عيرتني الضعف لما خذلتني عنها يد فراسه
لستُ أعيا إن فاتني أخذي الشيء بعنف عن أخذه بالسياسه
ثم كانت دعابة فمجون فارتخاء فلذة فانغماسه
و على اسم الشيطان دُستُ عضوضاً ناتئ الجنبتين حلو المداسه

فهل هناك ثورة على التقاليد و تحد لكل القيم السائدة , أكثر من هذا الشعر الماجن المكشوف ينشر في الصحيفة في مجتمع محافظ .. و كم كان جريئاً في تصوير علاقته بالمرأة , فإنه لم يتورع أيضاً عن وصف تضاريس جسدها و أعضائها في أكثر من موضع من قصائده المذكورة .إذا كان (نزار قباني) أثار ضجة كبرى بين القراء و النقاد بجرأته و صراحته في ديوان " قالت لي السمراء " سنة 1944 و هي جرأة

---

111 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الثاني , دار الرافدين . دمشق 1991 , ص : 50 .

112 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 256 . 261 .

لا تتعدى الشفاه و النهود إلى ما دونها من الأعضاء , فـ(الجواهري) كتب سنة 1932 قبل نزار بسنوات طويلة مثل هذا الشعر (113) :

ليت شعري ما السر في أن بدت للعين جهراً أعضاؤكِ الحُسانهْ
و اختفى عضوكِ الذي مازه الله على كل ما لديك وزانهْ

الذي نال حظوةً حُرم الإنسان منها و خصت الإنسانهْ
و تمنى على الطبيعة شكلاً هو من خير ما يكون فكانهْ
و محلاً خصباً فحلَّ بوادٍ أنبت الله حوله ريحانهْ .

هكذا كان غزل الشاعر في هذه المرحلة تحدياً لمواضعات المجتمع من حوله و احتجاجاً على الأوضاع السياسية و الاجتماعية في العراق . إنه شعر ذاتي يسرد فيه الشاعر تجاربه الشخصية , و يخرج فيه عن مقومات القصيدة الكلاسيكية الجديدة في أحيان كثيرة , بحيث غدا أبعد ما يكون عن غزله التقليدي في المرحلة السابقة , بل نستطيع القول إنه في غزل هذه الفترة كان أكثر تجديداً و اقتراباً من الحياة المعاصرة مما في كل قصائد هذه المرحلة (114)

في الثلاثينيات , و قد عانى من الاضطراب في عمله و حياته و فكره , و من شرور الناس , وجد في الطبيعة رفيقاً له و مواسياً , يلجأ إليها من الشرور , لا غرضاً من أغراض الشعر التقليدية , كما في المرحلة الأولى , يدرب فيه قريحته و يضاهي الأقدمين في رؤيتهم و خطابهم .

---

113 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 339 . و هذه الأبيات من قصيدة " عريانة " .
114 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 112 .

من هنا يمكننا القول إن شعر الطبيعة في هذه المرحلة تشيع فيه " الروح الرومانسية " : يحس الشاعر فيه الطبيعة من حوله و " يقرأ " حركاتها و عناصرها , بل يبعث الحياة أيضاً في جوامدها (115), حتى رأى الأستاذ (جبرا ابراهيم جبرا) أن قصيدة " القرية العراقية " تضاهي أجمل ما كتب (وردزورث) شاعر

الطبيعة الإنجليزي , بل إن فيها عين النزعة الوردزورثية , الروسوية إذ يتغنى بالبداوة . أو الريفية . التي لم تفسدها لوثة التحضر المصطنع (116).

في قصيدة " شاغور حمانا " (117) يصف الشاعر الطبيعة اللبنانية الجميلة في رؤية " رومانسية " واضحة . لنتأمل هذه الأبيات من القصيدة :

أوغلتُ في أحراجه و كأنني أصبحتُ أول مرة فنانا
وكأنني فيما أحاول هارب حذر مخافة أن يرى إنسانا
ووجدتُ نفسي و الطبيعة ناسيا ماذا يضم العالمان سوانا
و رميتُ أثقال المطامح جانباً ووجدتُ عن خدعاتها سلوانا
و حسبت عصفوراً يلاعب ظله في الماء ينعم راحة و أمانا
واستسلمت نفسي لأحلام الصبا و لمستُ طيف خيالها يقظانا
و مزجتُ بين الذكريات خليطة فوجدتني متلذذاً أسيانا
و تسللت بالرغم مني مرة صور الحقائق تبعث الأشجانا
فإذا الخيال المحض يلمع زاهياً و إذا الحقيقة تطفئ اللمعانا .

---

115 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 114 .
116 . ينظر : جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , دراسات في الشعر , ص : 15 .
117 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 128 . 130 .

إن هذا " الهروب الرومانسي " إلى أحضان الطبيعة , بعيداً عن شرور الإنسان يتبعه بالطبع تمجيد الطبيعة الريفية النقية و هجاء " المدينة " رمز الحضارة و السلطة . إنها " المدينة " ذاتها التي ستشكل عنواناً للهجاء و الذم و الشتم و شعر الجيل الثاني بعده . جيل البياتي و السياب . في الخمسينيات خاصة باعتبارها رمزاً للسلطة و الظلم و القسوة و الشرور (118). لنتأمل هذه الأبيات من قصيدته " القرية العراقية " (119) :

قلتُ إذ ريع خاطري من محيط كل ما فيه موحش و كئيبُ
ليس عدلاً تشاؤم المرء في الدنيا و فيها هذا المحيط الطـروبُ
ملء عينيك خضرة تستسر النفس منها و تستطار القلوبُ
عندهم مثل غيرهم رغبات و عليهم كما عليه خطوبُ
غير أن الحياة حيث تكون المدنيات جلـها تعذيـبُ
كلما استحدثت ضروب أمان أعقبتها من البلايا ضـروبُ
و كأن السرور يومض برقاً من خلال الغيوم ثم يغيبُ .

هكذا كان شعر الطبيعة , في هذه المرحلة , خطوة كبيرة إلى الأمام على طريق التجديد في الفن الشعري , حتى يمكن اعتبار مقاطع كثيرة من شعره في الطبيعة تجديداً في الرؤية و الإيقاع و الصياغة , و هو ما لا يقابله تجديد موازٍ في الشعر السياسي الإصلاحي ، و في ذلك مظهر آخر من مظاهر الاضطراب و اهتزاز القيم في هذه المرحلة أيضاً .(120)

---

118 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 115 .
119 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 18 . 23 .
120 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 118 .

أما فيما يخص إيقاع القصيدة في هذه المرحلة , فلا يختلف كثيراً عن إيقاعها في المرحلة السابقة . ذلك أن الوزن المسيطر على إيقاع القصيدة هو بحر الطويل بنسبة 25 بالمئة من مجموع 92 قصيدة في هذ المرحلة .

يقول (إبراهيم أنيس) عن بحر الطويل : " يظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر , و لهذا هبطة نسبة شيوعه هبوطاً ملحـوظاً في الشعر الحديث "

(121). فلماذا إذن ظل (الجواهري) ينظم على هذا البحر على الرغم من تخلي الكثير من الشعراء المحدثين عن هذا الوزن ؟

يرى (سليمان جبران) : " أن الشاعر في هذه المرحلة واصل استخدام الطويل بنسبة كبيرة , و في ذلك مؤشر واضح أن (الجواهري) ظل تقليدياً في رؤيته و إيقاعه و خطابه في عدد كبير نسبياً من قصائد المرحلة . مازال الشاعر يستحضر الطويل بإيقاعه الرصين المتثاقل , و ما يتبع ذلك من المقومات الفنية الأخرى كلما شعر أن الموقف جاد " مصيري " يتصل بـ " القضايا الكبرى " التي تشغل بال الأمة " (122).

الظاهرة الثانية البارزة في إيقاع هذه المرحلة هي ارتفاع نسبة البسيط و الخفيف ارتفاعاً كبيراً ... فالبسيط هو بمثابة بديل للطويل , و ارتفاعه دليل على بداية التغيير في إيقاع القصيدة الجواهرية و رؤيتها , و لن يحسم الأمر إلا في المرحلة الثالثة حين يختفي الطويل أو يكاد , و يواصل البسيط ظهوره واضحاً , إلى جانب بحر الكامل الطاغي و الوافر و المتقارب , باعتباره وريثاً للطويل ،

---

121 . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر , مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة , 1972 , ص : 208 .

122 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 119 .

فيه من الطويل بعض رصانته و أناته , لكنه أسرع إيقاعاً و أخف حركة ،

أما الخفيف فارتفاع نسبته على هذا النحو (16 بالمئة) ظاهرة غريبة , تشكل في رأينا مؤشراً للتجديد (123). فالخفيف في شعر (البارودي) مثلاً , و هو أقرب الكلاسيكيين الجدد إلى القديم , يبلغ 6 بالمئة فقط , و في " الشوقيات " 11 بالمئة

و (عند محمود حسن اسماعيل) 31 بالمئة و عند (أحمد رامي) الشاعر الغنائي 58 بالمئة (124). شيوع الخفيف إذن في هذه المرحلة هو خطوة نحو التجديد بإيقاعه الخافت , خصوصاً حين يقع فيه التدوير الذي يعتبر من سماته الواضحة .

و عندما عدنا إلى قصائد الخفيف في هذه الفترة ، وجدناها يغلب عليها الغزل فعلاً و شعر الخواطر الذاتية ووصف الطبيعة . و نظرنا في قصائد الخفيف ألفاظاً و صياغةً ، فوجدناها تجري عذبة سهلة ، بعيدة عن الألفاظ و المباني المعقدة في أغلب الأحيان , حتى يمكننا اعتبار مقاطع منها مجددة لا تكاد تختلف عن شعر " الرومانسيين " أمثال (محمود حسن اسماعيل) و (أبي القاسم الشابي) و (علي محمود طه) (125) و كمثال على ذلك هذه الأبيات من قصيدة " آخر العهد " (126):

و هي سمراء في التقاطيع منها يجد الحالمون شبعاً و ريا
ينفح العطرَ جلدُها و يسيل الدفء في عرقها لذيذاً شهيا
لو قرأتَ الخط الذي واسط النهدين يستهدف الطريق السويا
لتمشيتَ فوقه بالتمني ووصلتَ الكنز الثمين الخفيا
و تصباك منتهاه تصبي عالم آخر تقياً نقيا .

---

123 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 121 .
124 . ينظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر , ص : 199 . 208 .
125 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 121 .
126 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 91 .

إضافة إلى ما ذكرناه سابقاً , هناك ظاهرة أخرى تطبع شعر الجواهري , و تتمثل في طول القصيدة : " هو إرهاص بما سيكون في المرحلة القادمة من " مطولات " هي بلا شك من خواص القصيدة الجواهرية . فمعظم القصائد هنا تزيد عن الخمسين بيتاً , بل إن بعضها مثل " القرية العراقية " يصل إلى 107 أبيات .

و يعكس طول القصيدة على هذا النحو , في رأينا, اتساع ثقافة الشاعر و تجاربه و نظرته العميقة إلى الناس و الحياة , حتى عد الشاعر نفسه هذه الظاهرة من سمات الإجادة و النضوج "(127):" إن ذلك لم يحصل عندي بسهولة . و أذكر أن نفسي الشعري , و بالضبط في العشرينيات بدأ يتصاعد , و بدأت القصيدة تطول بحكم الطبيعة

و التمعن و العمر . هكذا كان تفجر الشعر عندي طبيعياً . و هكذا كانت الفكرة عندي محدودة و لم تأخذ مجراها المتفرع و الأعمق إلا عاماً بعد عام و هزة بعد هزة و تجربة بعد أخرى . إن فكرة تولد فكرة ،

كما هو الآن , و كلمة تذكر بكلمة , و موقف يذكر بموقف لكي تكون القصيدة متكاملة بتناسبها الفكري و الأدبي و الفني " (128).

تقوم قصائد الجواهري الطويلة عادة على المقاطع , يتناول في كل مقطع منها ناحية أو زاوية من فضاء القصيدة ليشكل مجموع هذه الزوايا قصيدة طويلة متماسكة تلم بالموضوع من كل جوانبه .

على هذا النحو تميزت هذه المرحلة , باضطراب الرؤية و اهتزاز القيم و جمع المتناقضات , سواء في فلسفة الشاعر و مواقفه السياسية . الاجتماعية , أو في الخطاب الشعري و مقومات القصيدة الفنية , و التي أكسبتها جمالاً و رونقاً لا

---

127 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 125 .

128 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 121 .

يسع المتأمل و المتذوق إلا أن يبدي إعجابه الشديد , على الرغم مما قد يبدو في الظاهر من أحكام تدفع القارئ إلى أن يتساءل : ألا يوجد في هذا الكلام تناقضاً ؟ كيف يكون الجمال في مواضع الاضطراب و الاهتزاز و التناقضات ؟ فنجيب هنالك يكمن السر , هنالك تكمن خصوصية (الجواهري) و عبقريته

و تكمن كذلك شاعريته , و تتشكل جماليات الشعر الرفيع , و الأدلة على هذه الأحكام التي لا يرقَ إليها الشك , كثيرة ذكرنا بعضاً منها في ما سبق من الصفحات , و على طالب البينة أن يرجع إلى ديوان الشاعر ففيه يطلب المبتغى .

4 . 4 : الرؤية الثورية :

في أوائل الأربعينيات تبدأ المرحلة الثالثة من شاعرية الجواهري . مرحلة الرؤية الثورية أو " مرحلة النضج " كما يسميها (علي عباس علوان) (129). في هذه المرحلة كتب الشاعر أشهر قصائده السياسية الوطنية التي بلغ بها قمة فنه الشعري . هذا التطور الكبير في رؤية الشاعر و في فنه أيضاً كان استجابة طبيعية للأحداث
و المتغيرات الكبرى التي شهدها العراق و العالم العربي : بداية نضال الشعوب العربية في سبيل الاستقلال الحقيقي و التغيير السياسي الاجتماعي (130).

إن (الجواهري) في أوائل الأربعينيات أصبح نتيجة للمتغيرات السياسية الكبرى و بحكم صلاته الوثيقة بالأحزاب اليسارية المعارضة , ذا رؤية ثورية يسارية واضحة , و أن كانت هذه الرؤية لم تترجم مباشرة إلى مواقف شخصية معارضة ,
و قصائد سياسية مناوئة لبريطانيا و النظام في العراق بالذات , و في ذلك مظهر آخر من مظاهر التناقضات في شخصية (الجواهري) و سيرته (131).
من ناحية أخرى تتجلى الرؤية الثورية الجديدة لدى الجواهري في تصوره للشعر و دور الشاعر . و تحتدم رؤية الشاعر الثورية بحيث يغدو الشعر " لعبة لاعب " لا طائل تحتها إذا لم تضطرم في النار اللاهبة , و أما قصائده فإنها تغدو السلاح الذي يقوض مجد الحاكمين الكاذب , و يحمل الفكر الثوري حتى إلى قصورهم ..(132)

—

129 . ينظر : علي عباس علوان : تطور الشعر العراقي الحديث في العراق , ص : 283 .
130 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد ، ص : 130 .
131 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 133 .
132 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 136 .

يقول في قصيدته" هاشم الوتري"(133):

كذبوا فملء فم الزمان قصائدي أبداً تجوب مشارقاً و مغاربا
تستل من أظفارهم وتحط من أقدارهم وتثل مجداً كاذبا
أنا حتفهم ألج البيوت عليهم أغري الوليد بشتمهم والحاجبا.

فالرؤية الثورية في هذه المرحلة , لا تجعل الشعر ملتزماً بالقضية الوطنية فحسب بل تجنده سلاحاً فاعلاً في النضال ضد الاستعمار و أتباعه من الحاكمين لتقويض عروشهم و أمجادهم , فلا تصدر أنغامه إلا عن الشهدة و الشهداء , و لا يهتدي بغير ضمير الشهيد و دمائه الحارة . هذا هو الموقف الثوري , كما يتجلى في الرؤية الجواهرية لدور الشعر و الشاعر في هذه المرحلة (134).

وتتجلى الرؤية الثورية في الفكر اليساري ، الذي يتخلل قصائد المرحلة بشكل واضح و (الجواهري) يحاول دفع تهمة الحزبية و اليسارية عن نفسه : " أنا لم أكن في يوم من الأيام منتمياً إلى جماعة أو حزب , تقول إنني يساري ، ما اليسارية ؟ هذه كلمة فضفاضة لا تعني شيئاً على التحديد , إنها رداء واسع لجميع الأجسام , أنا مجرد إنسان متطور يأبى الظلم و يعاف الانقياد "(135).

في هذه المرحلة ينظم الشاعر قصيدتين , تتجلى فيهما رؤيته الثورية , هما قصيدة " أبو العلاء المعري " (136) , و التي ألقيت في ذكرى المعري بدمشق سنة 1944 .

---

133 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 24 . 25 .

134 . ينظر : د . سليمان جبران : مرجع سابق , ص : 137 .

135 . جلال الخياط : الشعر العراقي الحديث , ص : 95 . 96 .

136 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 186 . 190 .

أما القصيدة الثانية فهي قصيدة " جمال الدين الأفغاني " (137) و التي نظمها بمناسبة مرور رفات جمال الدين الأفغاني بالعراق في السنة نفسها في القصيدة الأولى رسم الشاعر للمعري صورة : " الثورة الشاملة على كل ما في المجتمع من ظلم و قهر و استغلال و تملق و زيف , بحيث تمثلت في القصيدة رؤية الشاعر الثورية على أحسن وجه . لا نغالي إذا أضفنا أيضاً أن قصيدة المعري هذه يمكن اعتبارها المثال الكلاسيكي الجديد من " قصيدة القناع " في الشعر العربي الحديث , و عند (عبد الوهاب البياتي) خاصة , كما أن " المسيح " رمز للفداء و العذاب يظهر في قصيدة " المعري " لأول مرة في الشعر الحديث , و إن كانت الصياغة كلاسيكية هنا أيضاً " (138).

في قصيدته الثانية " جمال الدين الأفغاني " تتجلى الرؤية الثورية ذاتها و إن كانت أقل عنفاً و شمولاً منها في قصيدة المعري . (الأفغاني) يكاد يقتصر على مثال "

المناضل " السياسي الشجاع , صاحب الفكر و العقيـدة , الذي يرفض الحياد بين الظالم و المظلوم ..

من مظاهر " الرؤية الثورية " صور العنف و الثأر و الدم التي تصطبغ بها قصائد الشاعر في هذه المرحلة . يحتدم الصراع بين المعارضـة الوطنية و النظام الحاكم ليبلغ ذروته في أواخر الأربعينيات في مظـاهرات "الوثبة " الدامية , و بموازاة هذا النضال تحتد " الرؤية الثورية " لدى الشاعر لتبلغ أعلى درجات عنفها في هذه الفترة , متواصلة بعدها بدرجات متفاوتة حتى سقوط النظام الملكي عام 1958. (139)

---

137 . ينظر : الجواهري : المصدر نفسه , ص : 193 . 196 .

138 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 143 .

139 . ينظر : د . جبران سليمان : المرجع نفسه , ص : 144 .

و تمثل قصيدة : " أخي جعفر " (140) و قصيدة " يوم الشهيد " (141) أحسن و أروع مثال لهذه المرحلة , حيث يبلغ العنف الثوري ذروته , في هاتين القصيدتين : " إن (الجواهري) يبلغ هنا ذروة من ذرى أغراض الشعر السياسي الخطابي نادرة في التاريخ . حيث يكون الشعر فعلاً دافعاً إلى فعل يحرج أهل الحكم و يقلقهم , و يضطرهم إلى معالجته باللين حيناً و بالقسـوة أحياناً , و تبقى إمكانية الفعل ماثلة كسيف مسلط ما دامت القصيدة قائمة ".(142)

و لنتأمل هذه الأبيات من قصيدة "أخي جعفر " :

أتعلمُ أم أنت لا تعلـم بأن جراح الضحايا فمُ

فم يس كالمدعي قولـة وليس كآخر يسترحـمُ

يصيح على المدقعين الجياع أريقوا دماءكم تُطعمـوا

و يهتف بالنفر المهطعين أهينوا لئامكم تُكرمـوا

...

تقحم لُعنتَ فما ترتجي من العيش عن ورده تحـرمُ
أأوجع من أنك المزدرى وأُقتلُ من أنك المعـدِمُ
تقحم فمن ذا يخوض المنون إذا عافها الأنكد الأشـأمُ
تقحم فمن ذا يلوم البطين إذا كان مثلك لا يقحـمُ
و أفهمـهم بدم أنهم عبيدك إن تدعهم يخدمـوا
و أنك أشرف من خيرهم و كعبك من خده أكـرمُ

---

140 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 279 . 284 .
141 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 285 . 295 .
142 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , دراسات في الشعر , ص : 24 .

أنبيك أن الحمى ملهبٌ و واديه من ألم مُفعمُ
و يا ويح خانقة من غد إذا نفس الغد ما يكظـمُ
و أن الدمـاء التي طلـها مُدل بشرطته معـرمُ
تنضج من صدرك المستطـاب نزيفاً إلى الله يستظلـمُ
ستبقى طويلاً تجر الدمـاء و لن يبرد الدم إلا الدمُ

...

إنها قصيدة طويلة بلغ عدد أبياتها 96 بيتاً قمنا بإحصاء عفوي لكلمة " دم " التي لاحظنا تكرارها في القصيدة , فوجدناها تكررت 13 مرة , مما يدفعنا إلى الحكم على هذه القصيدة , بأنها دموية عنيفة , تبرز بوضـوح تأثر الشاعر باستشهاد أخيه في وثبة 1948 .و ربما قد تكون مثلها قصيدة " يوم الشهيد" التي نتمثل بهذه الأبيات منها :

يوم الشهيد تحية و سلامُ بك و النضـال تؤرخ الأعوامُ

بك يبعث الجيل المحتم بعثه وبك القيامة للطغاة تقامُ
وبك العتاة سيحشرون وجوههم سود و حشو أنوفهم إرغامُ
و سيسألونَ من الذين تسخروا هذي الجموع كأنها أنعامُ
و من استبيح على يديهم حقها هدراً وديست حرمة و ذمامُ
...
فالوعي بغي و التحرر سبة والهمس جرم و الكلام حرامُ
و مُدافع عما يدين مخرب ومطالب بحقوقه هدامُ
...

وقصيدة "يوم الشهيد " قصيدة طويلة جدا , بلغ عدد أبياتها 194 بيتاً , تدل دلالة واضحة . كما أسلفنا سابقاً . على طول نفس الشاعر و تنوع تجاربه
و أهم من ذا و ذاك , شاعريته الفذة . و من ثَم طغت الرؤية الثورية على قصائد هذه المرحلة و ارتفعت بها إلى أرقى المستويات الفنية في نتاج الشاعر , حتى غدا (الجواهري) الشاعر السياسي الأول في العراق و العالم العربي (143).
تغلب . إذن . القصيدة السياسية على هذه المرحلة بشكل واضح , حتى يمكن القول إن شعر (الجواهري) في الأربعينيات و الخمسينيات كان سجلاً لتاريخ العراق في هذه الفترة العاصفة , و للأحداث العربية الكبرى أيضاً.
من بين قصائد المرحلة التي تبلغ حوالي مئة قصيدة تبرز ست " كتل " كانت وليدة أحداث هامة في حياة الشاعر و تاريخ العراق على حد سواء : تبدأ هذه المرحلة بما أسميناه " القصائد السوفياتية " في أوائل الأربعينيات , تتلوها قصائده " الفلسطينية " في النصف الثاني من الأربعينيات , و هناك " قصائد الوثبة " في أواخر الأربعينيات , ثم " القصائد المصرية " التي كتبها الشاعر أوائل الخمسينيات عن نضال الشعب المصري

بمناسبة رحلتيه إلى مصر عامي: 1950 . 1951 , و في أواسط الخمسينيات ، يقيم الشاعر في سوريا ، لاجئاً سياسياً فيكتب " القصائد السورية " في عدنان المالكي و ثورة الجزائر و بور سعيد , لتختتم هذه المرحلة
بـ " قصائد الثورة " التي كتبها في ثورة العراق سنة 1958 و الأوضاع السياسية التي أعقبتها إلى أن غادر العراق سنة 1961 .(144)
" إن (الجواهري) لا يمكن فصله عن الخط التاريخي طيلة السنين الأربعين الماضية . و لو استطعنا أن نتصور قارئ (الجواهري) اليوم { 1969 } جاهلاً لتاريخ العراق في

—

143 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 148 .
144 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 149 .

هذه الفترة , فإنه و لا ريب سيرى هذا التاريخ من خلال شعره فيما يشبه المأساة الإغريقية , يكون فيها الشاعر في كثير من الأحيان هو الكورس : يعلق على الأحداث الجسام و يدفع بها إن استطاع منذراً ساخطاً , داعياً إلى التمرد " (145) .
و يقول (الجواهري) عن نفسه : " كتب علي أن أكون أكثر من أي شاعر معاصر عشته و عاشني انشداداً بالجماهير العربية و لا سيما بالطلائع الواعية منها , و أشد مشاركة في مطامحهم و معاناتهم , طيلة أكثر من نصف قرن ".(146)
دور (الجواهري) في هذه المرحلة خاصة , شديد الشبه بدور شاعر القبيلة القديم : إنه " الناطق بلسانها " , يهجو أعدائها و يدافع عنها مسجلاً مآثرها , و محرضاً جموعها على القتال و الثأر , بينما " قبيلة " (الجواهري) هي الجماهير العراقية طبعاً (147) ؛ " بات الناس كلما تأزمت الأمور أو اضطربت الأحداث , يتوقعون من الجواهري أن يهيئ لهم ما هو أشبه بتطهير مراسيمي , و ذلك بنظم قصيدة جديدة تؤجج الخواطر و تنفس

عنها في آن معاً . لقد أصبح له مكان في الكيان الشعبي أشبه بمكان الشاعر العربي القديم من الكيان القبلي " (148).

---

145 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , ص : 9 .
146 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 14 .
147 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 150 .
148 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , ص : 18 .

يقول (الجواهري) : " غير أن تكريمي يأتي قبل كل شيء , و في مثل هذه المناسبات , ليكون مدخلاً لإثارة الناس ، و لمجرد مشاركتهم آلامهم و عذاباتهم , و لمجرد بغيتي في أن ينتفض المحكومون على الحاكمين , أي أني لا يخطر على بالي سوى أن تكون القصيدة سبيلاً و مدخلاً إلى الجماهير لا أكثر، لأقول الكلمة الجريئة , الحق , و لأعبر عن نفسي و خوالجها . و في كثير من هذه المواقف التي تبدو و كأنها شخصية , قي سبيل رثاء فلان أو تكريم فلان أو ذكرى فلان , كنتُ أدفع أحياناً أثماناً بين الغالية و المتوسطة " (149).

يضاف إلى هذا الصدد أن القصيدة التي يُعدها الشاعر لإلقائها على الجماهير مهما كانت مناسبتها , لا بد أن تختلف في مقوماتها الفنية عن القصائد التي تُكتب لتنشر في صحيفة أو ديوان , و تصل إلى متلقيها قراءة لا سماعاً . من هنا كانت القصيدة الجواهرية أقرب القصائد المعاصرة , بما فيها القصيدة الكلاسيكية الجديدة , إلى الشعر القديم في جهارتها و خطابيتها , بل إنها أقرب القصائد القديمة و المعاصرة ربما إلى إيقاع

المتنبي الجهير , و هذا ما جعل (الجواهري) الشاعر " الجماهيري " الأول , و قصائده السياسية أكثر القصائد المعاصرة أثراً و إثارة في متلقيه. (150)

كانت الناقدة (سلمى الخضراء الجيوسي) تقول :" (الجواهري) هو شاعر المناسبة الأول . فقد أثبت , في أجود نماذجه , أن قصيدة المناسبة يمكنها أن تتناول التجربة الخارجية و تحتفظ مع ذلك بقيمتها الشعرية . فتصويره العاطفة جلي جداً , و هو يأسر الروح الجماعية بحيث لا يقوم حد فاصل بين غضبه أو فرحه هو و ما يشعر به جمهوره " (151).

---

149 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 422 .

150 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 152 .

151 . سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر , تطوره و مستقبله , ص : 199 .

و يقول (الأعرجي) في المعنى نفسه تقريباً : " الفرق بين (الجواهري) و سواه من الشعراء الآخرين ، أنهم ينظرون إلى الموضوع الذي يُدعون إلى القول فيه ، على أنه مناسبة محايدة للقول لا أكثر و لا أقل . أما (الجواهري) فيتوحد بالموضوع , لا لأنه يريد هذا التوحد , و لكنه إذا لم يجد شيئاً مشتركاً بينه و بين المناسبة أعرض . في الأعم الأغلب . عنها . و لعل في هذا ما يفسر قوله عن المناسبات التي يُدعى إلى القول فيها (152) ، " أنا بمزاجي الخاص , و على مدى الحياة , لا تنفع معي كل الشفاعات و المحاولات بما لا ينسجم مع هذا المزاج , و مع ما تفرضه قناعتي الذاتية به ..." (153).

و يضيف (الأعرجي) : " إن من أبرز ميزات قصيدة (الجواهري) شبوب العاطفة شبوباً يأخذك إلى ما تقوله هذه العاطفة , لا إلى ما تراه أنت " (154).

هكذا نرى أن الغلبة الواضحة , في شعر هذه المرحلة , هي للقصائد السياسية الوطنية بلا ريب , سواء في عدد القصائد أو طولها أو مقوماتها الفنية . بهذه القصائد

السياسية نال الشاعر شهرته في العراق و العالم العربي على حد سواء , و بها بلغ أيضاً قمة فنه الشعري حتى طغت على كل ما كتبه الشاعر في هذه المرحلة , و في المراحل الأخرى جميعاً. (155)

---

152 . محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة ووثائق , ص : 231 . 232 .
153 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 411 .
154 . محمد حسين الأعرجي : المرجع السابق , ص : 235 .
155 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 156 .

في أواخر الأربعينيات استجاب الشعر العربي , في العراق , ثم في العالم العربي كله , للمتغيرات الكبرى و الظروف الموضوعية الجديدة , بكسر الإيقاع التقليدي للقصيدة , ثم بالثورة الشاملة في مقومات القصيدة الفنية كلها . هذه الثورة الشاملة في الشعرية العربية , التي سمتها (نازك الملائكة) " الشعر الحر " بدأت في العراق بالذات , و قام بها الشعراء الشباب (بدر شاكر السياب) و (نازك الملائكة) و (عبد الوهاب البياتي) , إلا أن (الجواهري) لم يكن مؤهلاً أو قادراً على استيعابها و الأخذ بها .
كان (الجواهري) آنذاك في أواخر العقد الرابع من عمره , بعد ثلاثين سنة أو أكثر من كتابة القصيدة بإيقاعها التقليدي , كما عهدها في مخزونه التراثي الهائل , و توظيفها في إقامة الصلة المباشرة بالجماهير , لذلك لم يستطع أن يتخلص من إسار هذا الإيقاع الطاغي , و المغامرة بركوب " الموجة الجديدة " التي لا توافق مزاجه و ثقافته أصلاً و لا تضمن له هذه الصلة الحميمة مع جماهيره (156).
لقد حاول (الجواهري) ركوب الموجة الجديدة بالفعل , عندما جرب الخروج على إيقاع القصيدة التقليدي , و من بين التجارب التي خاضها في هذا المضمار

(على قلتها) تجربته في كتابة قصائد أقرب إلى "التوشيح " . و قد كتب (الجواهري) عن هذه التجربة و عن رؤيته للتجديد في الشعر , شيئاً من النقد ضمنه في رسالة إلى صاحب صحيفة "مرآة العراق " مع موشحة ، بعنوان " وشاح من الورد " (157):

" أخي المحترم صاحب " مرآة العراق " المفضال .. بعد السلام عليك .. بمناسبة إرسالي الموشحة الصغيرة لجريدتك الغراء أقول :

—

156 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 157 .

157 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الرابع , ص : 266 .

إن إخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد و أنا معهم .. و لكني , مع هذا كله , فأنا غيرهم ..

لقد ضاقت خطة الأدب العربي الوسيعة بكثير من إخواني أصحاب الأذواق في الأدب الشرقي كما يظنون , و عوضاً من أن يستخرجوا من أوزانه و أعاريضه أوزاناً و أعاريض أخرى لتكون لهم أيادي خالدة عليه , فقد نزلوا كلاً على الأدب الإفرنجي , و آخر ما أتحفونا به من ذلك الشعر المنثور

أجل .. أخي , خير من هذا الشعر المنثور الغربي الفاقد لرنة الشعر الموسيقية التي تنزل بها القافية على أعماق القلب بلا إذن , الموشحات الأندلسية المتشعبة الفنون , الكثيرة اللطف و الرونق .

و خير لناقلها إلى العرب الأديب (أمين الريحاني) ، أن يكون ثاني (ابن باجه) و (ابن زهر) و (ابن الخطيب) ، من أن يكون ثاني فلان الافرنسي و الأمريكاني و هو العربي القح .

أما أنا , المخلص , فلا أزال مشغوفاً بالآثار الأندلسية المعتوقة أقرأها عند كل صباح و مساء , بنغمتي التي أقرأ بها كل ما يعجبني و يطربني .. و لا تزال موشحات الأندلسيين و أهازيجهم قبلتي و قدوتي .
و إليك واحدة منها نظمت قبل سنين عثرت عليها بين أوراقي المتناثرة و بعثت بها إليك , على ما بها , دليلاً على إعجابي بهذا النوع من النظم منذ صغري . و السلام عليك ". (158)

---

158 . ينظر الموشحة بعد هذه الرسالة في الديوان المشار إليه سابقا , ص : 267 . 268 .

الشاعرية في هذا " التوشيح " الذي ساير به (الجواهري) التجديد , مشكولة قاصرة : لا تقوى على الانطلاق و التدفق و إبداع الصور الغنية المتلاحقة كما في الشكل التقليدي , و لا تحمل من سمات التجديد سوى تنويع القافية و الإكثار من النقط .. الأغرب من ذلك أن يحاول (الجواهري) كتابة " الشعر الحر " أيضاً في أقل تعديل من هذا " الشكل الجديد " حيث وجدنا في ديوانه خمس قصائد :
" الشيخ و الغابة " (159) , " زوربا " (160) , " وشاح من الورد" (161) ,
" يا حبيبي " (162) , " كاليجولا " (163).
معظم هذه القصائد ظلت في مبناها الإيقاعي أقرب إلى الشكل التقليدي
و ذلك رغم توزيع الجملة الإيقاعية على أكثر من سطر , و التنويع في القوافي بل تضمين القصيدة الواحدة أحياناً , كما نجد في قصيدة "زوربا " إيقاعي الرمل و الكامل معاً . من ناحية أخرى تلفت النظر , من بين القصائد المذكورة قطعة " يا حبيبي " التي تبدو قريبة فعلاً من " الشعر الحر " و يبرز فيها التدوير واضحاً رغم عدد أسطرها القليلة (164). و نعرضها كاملة :

" يا حبيبي .. لست وحدي
أنا و الغربة و الوحشة ..
و الرأس عليه من نديف الثلج

---

159 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 234 . 236 .
160 . الجواهري : المصدر نفسه , المجلد الرابع , ص : 100 . 104 .
161 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 266 . 268 .
162 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : .315
163 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 316 . 321 .
164 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 159 .

ما يهزأ بالموقد في قلبي مشبوبا
كعهدي .. و أنا ابن الخمس
و العشرين عاما.
يتلظى بالصبابات
ضراماً و غراما .." (165).

محاولة جمالية لكنها قصيرة و لو طالت أكثر , لكانت لوحة فنية لشاعر عبقري هذه المحاولات للخروج على إيقاع القصيدة التقليدي ظلت ظاهرة هامشية في ديوان الشاعر , في عددها و في فنها الشعري , و إذا كان في هذه المحاولات من دلالة فلا شك أنها تشير إلى " روح العصر " في الخمسينيات خاصة بحيث دعت شاعراً من كبار الكلاسيكيين الجدد كالجواهري إلى تجريب هذا " الزي " الجديد رغم أنه غريب عن مزاجه و ثقافته و تقاليد نظمه الشعر .(166)

وبعد عملية إحصاء للقصائد التي كتبها الشاعر في هذه الفترة , وجدنا تقريباً 105 قصيدة , تظهر في المجلد الثاني و المجلد الثالث من ديوان الشاعر . و إذا نظرنا في إيقاع هذه القصائد وجدناها موزعة على الشكل التالي : الكامل 27 قصيدة

و مجزوء الكامل 13 قصيدة , المتقارب 16 , الوافر 11 , البسيط 9 و مخلعه 1 , الخفيف 7 و مجزوءه 1 , الطويل 7 , الرمل 6 و مجزوءه 1 , الرجز 1 و مجزوءه 2 , المديد 2 , الهزج 1 . (167)

---

165 . هكذا كتبت في الديوان , و كتب في أعلاها : قطعة كتبت على غلاف مجلة " الفكر " التونسية , العدد السابع نيسان 1962 .

166 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 161 .

167 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

نلاحظ انحسار الطويل إلى حد بعيد , في مرحلة " الرؤية الثورية " هذه و هذا يدل على أن بحر الطويل لم يد مناسباً لإيقاع هذه المرحلة المتلاحق بأحداثها العاصفة العنيفة , فانحسر حتى كاد يختفي ليمثل بانحساره الحاد انتصار الرؤية الثورية و ابتعاد الشاعر عن التقليدية رؤية و فناً .

ومن ناحية أخرى يلاحظ غلبة إيقاع بحر الكامل بشكل واضح على قصائد هذه المرحلة , فالكامل هو بلا شك إيقاع الرؤية الثورية الجديدة .(168)

أما بحر المتقارب فقد ازدادت نسبته كذلك , بالمقارنة مع المرحلة السابقة , و يمثل إيقاع المتقارب ، مزاج الشاعر النزق ، أو الغضب المتفجر ، دونما إعمال الفكر و الروية فيه , وكنموذج لهذا الإيقاع قصيدة " أخي جعفر " التي تمثل : الغضب المتفجر .

و لمزيد من التوضيح لهذه المسألة , دون الدخول في تفاصيلها كثيراً , نورد هنا نموذجاً من شعر (الجواهري) , يمثل في اعتقادنا الرؤية الثورية التي تميزت بها هذه المرحلة من شاعرية (الجواهري) , و نقصد بالنموذج قصيدته المدوية " خلفت غاشية الخنوع " (169) و التي هي على إيقاع بحر الكامل .

ولنتأمل منها هذه الأبيات :

خلفتُ غاشية الخنوع ورائي و أتيتُ أقبس جمرة الشهداءِ
خلفتها وأتيت يعتصر الأسى قلبي و ينتصب الكفاح إزائي
و حمدتُ نفساً حرة لم تنتقص شهد الوفاء بعلقم الإغراءِ
من عهد قابيل وكل ضحية رمز اصطراع الحق و الأهواءِ

---

168 . ينظر : د . سليمان جبران : مرجع سابق , ص : 162 .
169 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , 157 . 163 .

و مرارة الثكل المقدس إرثة من آدم جاءت ومن حواءِ
وفظاعة التاريخ بلوى فكرة تهدي السبيل بفكرة عمياءِ
دوى على المستعمرين صواعقاً وعي الشعوب و يقظة الدهماءِ
وتكشفوا عرياً على أضوائها مثل اللصوص بليلة قمراءِ
وتقيحت من زمنة فتعفنت بصديدهن ضمائر الأجراءِ
فهم كفاجرة تغطي جهدها صدق الفجور بكاذب الخيلاءِ

...

و القصيدة طويلة و كل بيت فيها أجمل مما قبله و ما بعده , فليس بمقدورنا إذن تناولها جميعاً , ولمن أراد المزيد فعليه بالديوان . بالإضافة إلى هذه البحور الخطابية الواضحة يورد الجواهري في قصائد هذه المرحلة عناصر إيقاعية أخرى ترتفع بإيقاع القصيدة إلى أقصى درجات الخطابية و الجهارة , خصوصاً في قصائده السياسية العامرة . من هذه العناصر الإيقاعية تعتبر القافية المطلقة الموحدة أبرزها و أقواها جميعاً. فالقصيدة مهما طالت تلتزم قافية واحدة على الطريقة الكلاسيكية حتى تكاد تستنفد ألفاظ اللغة كلها دون أن تقع عادة في الإغراب البغيض أو التكرار (170).

فالجواهري كما يصفه (الدجيلي) " يستنزف جميع الكلمات في القاموس للقافية حيث إنه لا يريد تكرارها , و نادراً ما يقع له مثل هذا مهما طالت القصيدة " (171).

---

170 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 165 .

171 . عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 45 .

و يقول (الأعرجي) : " إن الجواهري يلجأ أحياناً في رسم الصورة إلى مهارته اللغوية , و إلى امتلاك هذه المهارة امتلاكاً عجيباً يكاد يكون نادراً في شعرنا المعاصر كمثل قوله (172) :

دفع الصدر دفعة أعجب النهـ دين منـه طيب المقام فرفا

الشهيان لُملما فاستـدارا فاستثارا فاستضريا فاستخـفا

و ثنى طيةً فضمر كشحاً ورأى فسحـة فدور خلفا.

فالأبيات لا تقوم في جمالها على الخيال المجنح وحده في تصـور خلق المرأة , و لا على تحرق الشاعر إليها , و إنما على هذه اللغة الساحرة التي أتقنت العربيـة و التلاعب بها أحسن ما يكون الإتقان , و أجمل ما يكون التلاعب .

و نظرة واحدة إلى فاء الترتيب في البيت الثاني , و توالي التثنية , هذا التوالي الجميل فيهما مقنع على ما أزعم لمن له أدنى مسكة من تذوق العربية الأصيلـة هذا و قد ضمنت له صيغة التثنية , و تواليها إيقاعاً داخلياً راقصاً يبدأ هيناً ليناً بقوله " لملما فاستدارا " ثم يتصاعد بـ " فاستثارا " و كأن اللعب على القوافي الداخلية ، مما قصد إليه الشاعر , ثم ليبلغ قمتـه في قوله : " فاستضريا " و كأن الضراوة ليست مما يخص النهدين وحدهما , و إنما البيت الشعري نفسه , ثم تنحصر الموجة في قولـه :

" فاستخفا " " (173).

كذلك يتخير لقافيته , في الأغلب روياً سهلاً مقبولاً على الأسماع , مثل الراء و الدال و اللام و الميم و النون و الهمزة .

---

172 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الرابع , ص : 160 .

173 . محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة ووثائق , ص : 244 . 245 .

ثم إن قصائده تُفتتح بمطالع مصرعة على خطة الشعراء الكلاسيكيين , بل نجد التصريع أحياناً يتخلل القصيدة أيضاً , في بداية المقطع أو في ثناياه , ليعزز بذلك من إيقاع القصيدة و خطابيتها ففي قصيدة " ستالينغراد " (174) مثلا نجد عشرة أبيات مصرعة , بالإضافة إلى المطلع , بعضها في بداية مقطع جديد و البعض الآخر في ثناياه , و في مطولته " يوم الشهيد " (175) تبدأ المقاطع الثلاثة الأخيرة بأبيات مصرعة أيضاً , كأنما القصيدة الطويلة من 193 بيتاً لا تقدر على استنفاد كل مخزونه اللغوي (176).

و يرى (لأعرجي) أن أغلب قصائده (الجواهري) تقوم على مطلع . شأنه في ذلك شأن الشعراء القدماء . و لكن الفرق بينه و بينهم ، أنه لا يحتفل بمطلع قصيدته كثيراً ؛ فإن كان النقاد القدماء يلحون أن يحتفل الشاعر كثيراً بجودة مطلعه ؛ لأنه هو الذي من شأنه أن ينبه الناس إلى جودة قصيدته , و إلى الإصغاء إليها , كان (الجواهري) يتخذ من المطلع أداة تنفيس لما يريد أن يقول و ليس شيئاً آخر . و بمعنى آخر يخيل إلي أن (الجواهري) في الجياد من قصائده يزدحم في نفسه القول ازدحاماً . و هذا من آثار عنف الانفعال . بحيث يريد من المطلع سلماً إلى القول لا أكثر . أما لماذا يتشبث بالمطلع . و هو عائق من عوائق القول . فلسببين هما :

أولهما : تأثره بالثقافة الشعرية القديمة .

و ثانيهما : حب الترنم .

---

174 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 168 . 173 .

175 . الجواهري : المصدر نفسه , ص : 285 . 295 .
176 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 165 .

و يؤيد قولي : إن (الجواهري) يتخذ من المطلع أداة تنفيس لما يريد أن يقول كما لو أن تصريع المطلع عقبة كأداء في درب قصيدته , يؤيده أن ما نراه ما إن يتخلص منه حتى ينسج عليه نسيجاً عجيباً هو إبداعه . و إلا فأين من حسن المطالع افتتاحه رائعته : " المقصورة " (177)بقوله :

برغم الإباء و رغم العلا و رغم أنوف كرام الملا

لا سيما إذا نظرنا إلى الشطر الثاني منه ؛ إذ هو نثر محض . و أين من حسن المطلع و براعته قوله :

حييتُ سفحك عن بعد فحييني يا دجلة الخير يا أم البساتينِ .(178)

إنها مطالع تكاد تكون عادية , ليس فيها شيء من جمال شعره , و لكن الشعر يأتي عادة عند (الجواهري) ابتداءً من البيت الثاني كمثل قوله في

" دجلة الخير " بعد أن فرغ من المطلع :

حييتُ سفحك ظمآناً ألوذ به لوذ الحمائم بين الماء و الطينِ

يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه على الكراهة بين الحين و الحينِ

إني وردتُ عيون الماء صافية نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني

على أن قولي هذا لا ينطبق على كل مطالع قصائده . و لعل الشاعر كان يحس بشيء من هذا . أعني عدم اهتمامه بالمطلع . إلا بمقدار ما يستولد منه , في أحيان كثيرة , فصار يكرر شيئاً من المطلع أو ما هو قريب منه في البيت الثاني . و كأنه يريد أن يتخلص من فكرة المطلع لينفسح له المجال لتنظيم انفعالاته . (179)

—

177 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 248 .

178 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 279 .
179 . ينظر : محمد حسين الأعرجي : الجواهري , دراسة ووثائق , ص : 246 . 247 .

ويضيف الباحث ذاته في نفس الصدد : " نرى أن (الجواهري) لا يحشد نفسه كثيراً في انتخاب المطلع بمقدار ما يحشد نفسه لما بعده ؛ لا لأنه لا يريد لمطالعه أن تكون مثل مطالع أبي تمام أو المتنبي أو الرضي في جمالها ، و لكنه يشعر . و هو يبدأ القصيدة ـ أن لديه من الانفعال العاطفي ما يحسن به أن يتجاوز المطلع إلى ما سيأتي بعده من أبيات القصيدة . على أن هذا لا يعني أن ليست لديه مطالع رائعة . و ارتبط بعدم الاحتشاد للمطلع أن رأينا الشاعر مولعاً بالتصريع في القصيدة الواحدة ,
و كأنه يعوض بهذا التصريع ما فاته من أمر مطلعها , خاصة عندما ينتقل من فكرة إلى فكرة . و كان يعضد الشاعر في كل هذا طول نفس عجيب لم يتهيأ لشاعر إلا (لابن الرومي) , و لكن طول نفس ابن الرومي ليس فيه عاطفة (الجواهري) المشبوبة " (180).
من العناصر الإيقاعية البارزة في قصائد المرحلة , و في قصائد الكامل بوجه خاص , نذكر التساوق , و نعني بالتساوق أن يأتي الشاعر في البيت ، بجملتين متساويتين في الطول و المبنى النحوي بحيث ينشأ تماثل إيقاعي متميز بين شطري البيت يعزز إيقاع البحر الأصلي إلى أبعد الحدود (181) مثل قوله :

بدا له الحق عرياناً فلم يره و لاح مقتل ذي بغي فما ضربا.

و قوله :

ذعر الجنوب فقيل كيد خوارج و شكا الشمال فقيل صنع جوارِ.

---

180 . ينظر : محمد حسين الأعرجي : المرجع السابق , ص : 248 . 249 .
181 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 166 .

و قوله :

الفقر إذ طرق الغنى مفتوحة و البؤس إذ غدق النعيم جواري.

و قوله :

ولسوف يبرأ عاقب من أهله و لسوف يتهم البنون الوالدا.

و قوله :

والمغدقون على البياض نعيمهم والخالعون على السواد زرائبا.

و قوله :

ولقد دمغتَ بما نظمت قرائحاً و لقد عقدتَ بما نثرت الألسنا

و لقد ضربتَ فلستُ أملك مضرباً و لقد طعنتَ فلستُ أملك مطعنا.

و قد يقوم" التساوق " الإيقاعي أحياناً في أكثر من طرفين في البيت ذاته و هو ما يسمى عادة "التقسيم " و قد يقوم بين البيت و تاليه أيضاً , فيؤدي مهما اختلفت أشكاله إلى تعزيز الإيقاع و إثرائه (182). و مثال ذلك قوله :

فالوعي بغي و التحرر سبة و الهمس جرم و الكلام حرامُ

و قوله :

فكرامة يُهزى بها و كرامة يُرثى لها و كرامة تستامُ

و قوله :

صحت سماء و غامت وانجلى أفق و اربد و اختلفت شمس و أمطارُ

و قوله :

و المجد أن تهتدي حياتك كلها للناس لا برم ولا إقتارُ

و المجد أن يحميك مجدك وحده في الناس لا شرط و لا أنصارُ

---

182 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 167 .

و قوله :

منهم و إن سلخت جلود نسائهم للغانيات معاطف و فراءُ

و بهم وإن فجرت عروقهم دما للشاربين تفجر الصهباءُ .

أما العنصر الفني الثالث في تعزيز إيقاع القصيدة هو " التكرار " و نعني به تكرار لفظ أو أكثر لتشكل فواتح للأبيات المتتالية (183). هذا النوع من التكرار تسميه (نازك الملائكة) " التكرار البياني " (184) , لما فيه من تأكيد المعنى , و لعله يلائم الشعر الخطابي بالذات أكثر من غيره , و للتمثيل لذلك نختار الأبيات التالية , يقول (الجواهري) :

أتعلم أن جراح الشهيد تظل عن الثأر تستفهمُ

أتعلم أن جراح الشهيد من الجوع تهضم ما تلهمُ

و قوله :

ماذا يضر الجوع مجد شامخ أني أضل مع الرعية ساغبا

أني أضل مع الرعية مرهقاً أني أضل مع الرعية لاغبا

و قوله :

آمنت إيمان الحجيج بقصده فهناك لي جدث على البيداءِ

آمنت إيمان النهاربشمسه فلقد غُمرت بنورها الوضاءِ

آمنت إيمان الدماء بنفسها فأنا الصبيع بها صباح مساءِ .

من هذه العناصر الإيقاعية مجتمعة يرتفع الشاعر بقصيدته في هذه المرحلة إلى خطابية نادرة في الشعرية العربية , لتشكل بذلك استجابة صادقة مباشرة للرؤية الثورية

---

183 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 168 .

184 . ينظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر , ص : 246 .

و النضال الوطني العاصف في هذه الحقبة من تاريخ العراق الحديث (185).
أما من حيث مبنى القصيدة , فأبرز ما يلاحظ في قصائد هذه المرحلة , و في القصائد السياسية الجادة خاصة هو طول النفس الجواهري , حيث أسمينا هذه القصائد " مطولات " لأن عدد ابيات كل واحدة منها يفوق المائة بيت , بل و يزيد , فمثلاً قصيدة " يوم الشهيد " بلغت 193 بيتاً , و يبدو أن طول القصيدة يمثل في نظر الشاعر مظهراً من مظاهر الإجادة .
يقول (الجواهري) في هذا المعنى :" لقد بدأت بقصائد قصيرة لا تتجاوز أبياتها أصابع اليدين . و لكن التراث الذي تلقفته كان يتفاعل مع موهبتي و يدفعني دفعاً . و قد استطالت قصائدي و توسعت و اغتنت بقراءاتي لطلائع العصر الحديث التي بدأت تصل النجف عن طريق الصحافة و المجلات " (186).
طول القصيدة على هذا النحو .. يدل بوضوح على سعة ثقافة الشاعر و غزارة صوره و إلمامه بألفاظ اللغة و تراكيبها . صحيح أن إطار القصيدة الجواهرية فضفاض يتسع لمجالات شتى و صور شتى .. إلا أن ذلك لا يقلل من دلالة هذا النفس الطويل مع المحافظة على المستوى الفني في الوقت ذاته (187): " يميل شاعرنا إلى النظم المطول و لكنه لا يسف .. نجد شواهد لا حصر لها على الشاعرية المتوقدة , و على المثالية الرفيعة , و على الديباجة الجزلة الفريدة في صياغتها الكلاسيكية الفخمة , حينما هي في الوقت ذاته تعلن أنها خادمة و حية , و ليست بالمسيطرة التي يحتمي وراءها الشعراء السطحيون " (188).

---

185 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 170 .
186 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 93 .
187 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 172 .
188 . أحمد زكي أبو شادي : شعراء العرب المعاصرون , دار الطباعة الحديثة . القاهرة , 1958 , ص : 239 . 240 .

ويتساءل الباحث سليمان جبران , و هو يلاحظ هذا الطول و هذا النفس في قصائد (الجواهري) : هل تحافظ هذه المطولات على "الوحدة الموضوعية " فتدور حول محور واحد من أولها إلى آخرها , و ما الوسائل التي يشد بها الشاعر أوصال القصيدة إلى بعضها بحيث تظل مترابطة متماسكة ؟ (189)

و تأتي الإجابة من باحث آخر هو (الدجيلي) الذي يرى أن :" الصفة البارزة في شعر (الجواهري) أنه لا يخرج عن الموضوع الذي هو فيه ، و إن طالت القصيدة ، و من المستهل إلى الختام هو في صميم الموضوع ؛ يتناوله من جميع أطرافه و شراشره " (190).

و يبدو أن الشاعر نفسه يدرك وحدة الموضوع و يحرص عليها أيضاً . فقد رأيناه يستل قطعة من قصيدته " الثورة العراقية " (191) وصف فيها الليل و أطال على طريقة الأقدمين لينشرها مستقلة تحت عنوان :

" الليل و الشاعر" (192) و يقدم لها بالكلمة الآتية : " هذه قطعة مستلة من قصيدة " الثورة العراقية " كان الشاعر قد نشرها مع القصيدة , عند نشرها أول مرة , في مجلة العرفان و ط 28 , و لكنه أبعدها عند نشره القصيدة في دواوينه الأخرى لتحافظ القصيدة على وحدة الموضوع .. و قد ارتأى نشرها منفصلة .." (193).

---

189 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 172 .

190 . عبد الكريم الدجيلي : الجواهري شاعر العربية , ص : 53 .

191 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الأول , ص : 55 .

192 . ينظر : الجواهري : المصدر نفسه , ص : 60 .

193 . الجواهري : المصدر السابق , ص : 60 .

إن هذه المسألة غاية في الأهمية بالنسبة لبحثنا الذي يسائل النص (الجواهري) عن جمالياته الفنية و الشعرية , إذ يفصح عن مدلولات طالما تجاهلها النقاد و الباحثون في شعر (الجواهري) , و من أهمها ربما : إلى أي فئة ينتسب (الجواهري) ؟ و إلى أية مدرسة ينضم ؟ أهو كلاسيكي ؟ أو رومانطيقي ؟ أو من شعراء التجديد ؟ و ما إلى ذلك من الأسئلة المثارة حول هذه الشخصية , و شعرها .

و من خلال هذه التساؤلات يقرر الباحث (سليمان جبران) أنه : " لابد لنا من الإقرار , بأن الوحدة الموضوعية كما يراها (الدجيلي) و الشاعر نفسه , هي إطار فضفاض , يحكمه التداعي و التداعي الحر أحياناً , بحيث تنقلب المناسبة مهما كانت , رثاء أو مدحاً أو تكريماً , إلى مطولة جواهرية سياسية تدور حول محورين أساسيين دائماً هما: الصراع بين الجماعة و الحاكم , و الصراع بين الشاعر و خصومه من الحاكمين و أتباعهم . ليست القصيدة الجواهرية إذن ذات وحدة موضوعية بالمعنى الضيق المحدد , و لكنها من ناحية أخرى مشدودة بخيط التداعي المذكور حتى تبدو طبيعية في تدفقها و انتقالها من مقطع إلى مقطع ,

و من مشهد إلى مشهد , في إطار المحورين المركزيين المذكورين "(194).

التداعي هو أبرز العوامل ، في تدفق المطولات الجواهرية على هذا النحو العام ، يؤدي إلى الخاص , فعرض الأوضاع السياسية العامة يقود إلى دور الشاعر في هذا النضال ... (الجواهري) نفسه يشير إلى التداعي في تشكيل قصائده , و إن لم يذكره بالاسم , حيث يقول : " إن الفكرة تولد الفكرة كما هو الآن , و كلمة تذكر بكلمة , و موقف يذكر بموقف لكي تكون القصيدة متكاملة بتتاسلها الفكري و الأدبي و الفني و بتسلسلها " (195).

---

194 . د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 174 .

195 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 121 .

يقوم هيكل القصيـدة الجواهرية دائماً على " المقاطع " أو " الموارد " كما يسميها الشاعر نفسه , تبدأ بالمقطع / المطلع , ثم تتـوالى هذه المقاطع في طـول متفاوت حتى تصل بالقصيدة إلى خاتمتها . تبدو القصيدة في مبناها المذكور أقرب إلى الشكل الدائري. (196)

المبنى العام لمطولات المقاطع الجواهرية : في مركزها يقوم صاحب المناسبـة مكرماً أو مرثياً , و إليه يتوجه الخطاب في بداية كل مقطع عادة , أو في ثناياه أحياناً , لينطلق المقطع بالتداعي متناولاً الأبعاد المختلفـة في هذا المركز أولاً ثم الوجوه المختلفة من المحورين الرئيسين . الجماعة و الذات . حتى تنتهي القصيدة إلى خاتمتها ، و قد ضمت كل ما يشغل الشاعر و يهمه في ذلك الظرف من هنا نجد هذه المطولات غالباً ما " تتسامى " و تبلغ قمتها الفنية في أواسطها أو في أواخرها , بعد أن تخترق المناسبة الآنية و تنفذ إلى فضاء المحورين المذكورين (197) , يقول (الجواهري) مشـيراً إلى هذا المعنى : " لقد كانت قصيدتي هذه (ذكرى أبو التمن) شأن قصيـدة (المعرة) قد تسامت في آخر لحظة . و كأن أجود ما عندي في كل قصيـدة يأتي على هذا المنوال , كأن الشحنة تتفجر عندي و تنفلت أشد الانفلات و أنا في أجيج اللمسات الأخيرة منها " .(198)

قيام المبنى في مطولات المقاطع على هذا النحـو نجم عنه بالضرورة ظـاهرة أسلوبية بارزة في هذه القصائد , هي غلبة " الفواتح " بشكل واضـح على بدايات المقاطع فيها.

---

196 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 176 .

197 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع نفسه , ص : 182 .

198 . الجواهري : ذكرياتي , الجزء الأول , ص : 424 .

في قصيدة " الجزائر " (199) مثلاً يفتتح المطلع مخاطباً الجزائر بفعل الأمر " ردي علقم الموت " :

ردي علقم الموت لا تجزعي و لا ترهبي جمرة المصرعِ .

ثم يتكرر خطاب الجزائر بالنداء " جزائرُ " في بداية ستة مقاطع أخرى :

جزائرُ يا كوكب المشرقيـ ـن دجا الشرق من كربة فاطلعي

جزائر يا جدث الغاصبين بُوركتِ في الموت من مربعِ

جزائر كيلي بصاعي حقو دٍ عمٍ في ضراوته مقذعِ

جزائر دقي بجرس المنو ن على مسمع مغلق يسمعِ

جزائر لو نهنه السادرو ن و لو آب غاوٍ إلى مهيعِ

جزائر أسطورة حلوة بشمس تُرد على يوشعِ .

إن تكرار الفواتح في قصائد هذه المرحلة , سواء كان في بدايات المقاطع فقط أو على هذا النحو الطاغي في المثال المذكور و في قصيدتي : " أطبق دجى " (200) و " تنويمة الجياع " (201), يرتفع بإيقاع القصيدة إلى خطابية نادرة قلما نجدها في الشعر القديم أو الشعر الكلاسيكي الجديد كما يشكل من ناحية أخرى عنصراً مبنوياً بارزاً في القصيدة الجواهرية يشد إليه المقاطع المختلفة و يستهل الصور الغنية المسترسلة .(202)

---

199 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 167 . 172 .

200 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 29 . 32 .

201 . ينظر : الجواهري : المصدر السابق , ص : 74 .

202 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 184 .

على هذا النحو يتشكل المقطع في هذه القصائد , و في مطولات (الجواهري) عامة , متماسكاً مترابطاً , بيت يفرغ في بيت , و صورة تستدعي صورة , حتى ينتهي إلى آخره في يسر , ليبدأ من ثم مقطع / بُعد جديد , إلى أن يكتمل آخر الأمر إطار القصيدة بكل أبعاده .

أما فيما يخص " الصورة الشعرية " فهي بلا شك أبرز مقومات القصيدة الجواهرية في هذه المرحلة , بل إنها الأساس أيضاً لما نجده في قصائد المرحلة من تماسك

و تدفق و طول نفس متميز . ينظر الباحث في مطولات هذه المرحلة فيدهش لهذا الفيض من الصور تنهال بيتاً بعد بيت , و مقطع بعد مقطع , إلى أن تكتمل القصيدة أخيراً فضاء حافلاً بالصور الكثيرة المتنوعة : القديمة و المعاصرة , العريضة

و الضامرة , الجدلية و البسيطة , كأنما الشاعر يستقي من مخزون لا ينفد أبداً. (203)

و تأكيداً لهذا الرأي ما نجده عند الناقدة (سلمى الجيوسي) التي اعتبرت الصورة الشعرية بالذات خير ما يمثل عبقرية الجواهري الشعرية : " تتمثل عبقرية (الجواهري) الفذة في صوره الشعرية . فالتشبيه القديم بإشاراته المسطحة قلما يُستعمل , بينما نجد بالمقابل هذا الميل الحديث إلى صور الحس العينية الحية ذات التأثير البالغ و المشاعر الجياشة "(204)

الصورة الشعرية الجواهرية تجمع القديم إلى جانب المعاصر , فلا تتخلى عن التراث الكلاسيكي بشعره و نثره و نصوصه الدينية , و لا تنبت في الوقت ذاته عن الحياة المعاصرة بكل قيمها و حساسياتها الجديدة .

---

203 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 193 .

204 . سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر , ص : 202 .

قرأ (الجواهري) التراث القديم قراءة طويلة جادة , فاستوعب قيمه و صوره و إيقاعاته و مبانيه .. إلا أنه من ناحية أخرى انغمس في الحياة المعاصرة عملاً و نضالاً و فكراً , شأن الشعراء المجددين , حتى كان له هذا " المزيج " العجيب أساساً لشاعريته الفذة .(205)

فـ " (الجواهري) هو الشاعر السياسي الأول . و الفريد في قصائده السياسية الناضجة أن الشكل فيها كلاسيكي واضح , و المعجم الشعري من غريب اللغة أحياناً , في حين أن الوعي السياسي و درجته و حرارة الزخم الثوري هي حديثة تماماً . لذا فإن الكلاسيكيين الجدد يعترفون به واحداً منهم تماماً , بينما يعتبره حتى غلاة المجددين معلماً لهم " (206).

هذا التوتر بين القديم و الجديد , بين الصياغة الكلاسيكية و القيم المعاصرة , ماثل في القصيدة الجواهرية دائماً , و نذكر لذلك مثالين يزاوج فيهما الشاعر بين الصور القديمة و الجديدة . المثال الأول من قصيدة " الجزائر " (207) يخاطب فيه الشاعر الجزائر المناضلة في سبيل استقلالها فيقول :

دعي شفرات سيوف الطغاة تطبق منكِ على المقطعِ
فأنشودة المجد ما وُقعت على غير أوردةٍ قطعِ
وخلي النفوس العذاب الصلاب تسيل على الأسل الشرِع
فسارية العلم المستقل بغير يد الموت لم تُرفعِ

---

205 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 194 .

206 . محمد مصطفى بدوي : الشعر العربي الحديث , مدخل نقدي , مطابع جامعة كامبريدج . لندن , 1975 ص : 66 .

207 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 167 .

على هذا النحو يزاوج الشاعر بين الصور القديمة و الجديدة في المقطع ذاته و السياق ذاته : في البيتين الأول و الثالث صورتان قديمتان استقاهما الشاعر من شعر

الحماسة القديم . فهناك السيوف و الأسل الشرع . الرماح المصوبة . و هي من الصور القديمة طبعاً , بل إن الصورة في البيت الثالث تذكر بالصورة القديمة بألفاظها أيضاً .. إلا أن البيتين الثاني و الرابع يأتيان بصورتين معاصرتين تماماً : "أنشودة المجد توقع " على الأوردة المقطعة بدلاً من الأوتار , و " سارية العلم المستقل " , " ترفعها يد الموت ". (208)

المثال الثاني من قصيدة " ذكرى المالكي " (209), التي كتبها الشاعر حين كان لاجئاً في سوريا , و يفسر فيه إقامته في دمشق بعيداً عن وطنه العراق , فيقول :

دمشق ما جئتُ عن عيش أضيق به فضرع دجلة لو مسحتُ درارُ

و ثَم لولا ضمير عاصمٌ حفرٌ للمغريات و للبترول آبارُ .

هنا يورد الشاعر الصورة القديمة مجاورة للصورة المعاصرة في انسجام عجيب : في البيت الأول صورة ضرع دجلة الحافل باللبن يدره بمجرد التمسيح دونما شد عليه أو ضغط , و هي صورة قديمة واضحة تنتمي إلى عالم الإبل و الشاء .و في البيت الثاني صورة أخرى لخيرات العراق ذاتها , و لكنها صورة جد معاصرة . آبار البترول , ثروة العراق المعاصر. ثم هناك في البيت الثاني صورة " حفر المغريات " و هي صورة جواهرية خالصة , لم يشبه المغريات فيها بالحفر من باب المشاكلة مع الآبار فحسب , بل هي تتصل بسيرته و مواقفه اتصالاً وثيقاً. (210)

---

208 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 194 .

209 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 189 .

210 . ينظر : د . سليمان جبران , المرجع السابق , ص : 195 .

كذلك من عوامل شيوع القصيدة الجواهرية الحسية في صوره الشعرية , والتي تجعل من القصيدة أكثر جماهيرية , حيث يكون الشاعر في هذا المجال أقرب إلى الشعر القديم , فحين يعمد إلى تناول المجردات بالوصف , فهو يستقي عناصر صورته من

المحسوسات , من هنا كانت الصور قريبة سائغة .و كمثال على ذلك نتأمل هذه الأبيات من قصيدته " أنشودة السلام " (211):

تبارك السلم شهماً كله أنفٌ من عزة و حيياً كله خفرُ
و بئست الحرب قزماً عنده صلفٌ من التعالي وفي سيقانه قصرُ
عجبتُ للحرب بلهاء و منطقها إن أغمضت أو أبانت منطق هذرُ
ترجو على نفسها البقيا و يفرحها من لا يبقي على شيء ولا يذرُ
وما يزال لها شمطاء فاركـة خليل سوء إلى مهواه تنحدرُ .

يصف كما هو واضح , في هذه الأبيات الحرب بأبشع الصفات الحسية , مثل : قزم . عنده صلف . في سيقانه قصر . بلهاء ...

و يصف السلام بأحسن الصفات الحسية كذلك مثل : شهم . أنف من عزة . حيي . كله خفر ...

و كأنه في هذه الأوصاف يتحدث عن أشخاص طبيعيين ماثلتين أمامنا ، نراهم في واقعنا و نتعامل معهم , و هذا هو في اعتقادنا سر جمالية القصيـدة الجواهرية , الذي يدفعنا إلى الإعجاب بها , دون البحث عن قدمها أو حداثتها .

---

211 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 222 . 223 .

كذلك من السمات البارزة في الصور الشعرية للقصيدة الجواهرية , نجد تلك الجدلية القائمة بين الثنائيات المتناقضة أحياناً و المنسجمة أحياناً أخرى , هذا ما لاحظناه في

المرحلة السابقة , أما في هذه المرحلة فتتشكل صور جدلية غنية . و كمثال على ذلك , نتأمل هذه الأبيات من قصيدة " سر في جهادك " (212):

يتفيأ المتحكمون ظلالها و الأجنبي ... وأهلها فقراءُ
و تروح تستسقي الغمام ظواميء في حين يُغرق آخرين المـاءُ
و بجمرة الدستور تشقى أمـة و عليه يبرد معشر سعداءُ
أخذ العبيد الموثقون بحبلـه و انسل منه عبيده الطلقـاءُ
و كأن نصفاً زبدة مواعـة منه و نصفاً صخرة صمـاءُ .

يصف الشاعر في هذه الأبيات كيف ينعم الحكام و المستعمرون بخيرات البلاد بينما يشقى أبناء البلاد و يُظلمون .(213)

و يرتقي الشاعر بجدليته أحياناً ، حتى ينتهي بها إلى مشارف المنطق و التجريد ففي قصيدته " اليأس المنشود " (214) ، يتناول الشاعر اليأس و الأمل ، في رؤية جدلية / منطقية تنجم عنها هذه الصورة العريضة المركبة :

ردوا إلى اليأس ما لم يتسع طمعا شر من الشر خوف منه أن يقعا
شر من الأمل المكذوب بارقـه أن تحمل الهم والتأميل و الهلـعا
قالوا غدٌ فوجدتُ اليوم يفضله والصبرقالوا وكان الشهم من جزعا
و لم أجد كمجال الصبر من وطن يرتاده الجبن مصطافاً و مرتبـعا
و إن من حسنات اليأس أن له حداً إذا كل حد غيره قطـعا.

---

212 . ينظر : الجواهري : المصدر السابق , ص : 41 .
213 . ينظر : د . سليمان جبران , مجمع الأضداد , ص : 196 .
214 . ينظر : الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثاني , ص : 240 . 242 .

يقول الناقد (جبرا إبراهيم جبرا) عن مصادر الصورة الشعرية في القصيـدة الجواهرية : " إنه شعر صور , و صوره على الأغلب مستقاة من مصدرين : الشعر

العربي القديم إذ يعيد صوغ الكثير من كناياته على غراره الخاص و حياة الناس في العراق التي يرى أجزاءها بنفاذ و قوة " (215).

صلة (الجواهري) بالشعر القديم صلة وثيقة مركبة , حتى يمكن القول إن رافد الشعر الكلاسيكي هو أقوى الروافد و أبرزها في الصورة الشعرية الجواهرية . حفظ الشاعر كمية هائلة من هذا الشعر في صباه , و في قصائده أبقى على الشكل الإيقاعي التقليدي و مبانيه إلى حد بعيد , فلا غرو إذا تناول كثيراً من موتيفات هذا الشعر في قصيدته , يدرجها كما هي في ثنايا صياغته حيناً , و يولدها لتلائم سياقه و رؤيته الجديدة حيناً آخر .(216)

و إلى هذا المعنى يشير باحث محدث في قوله : " فقصائده في معظمها هي المثل الأكمل لشعر يستهدف التأثير في الجماهير , آنياً و بعنف , مستخدماً صورا و إشارات لها جذور بعيدة الغور في وعي الأمة و لاوعيها , مما يحرك فيها عواطف النقمة و الحس بالخيبة و الاضطهاد و بأنها ضحية يجب أن تثور على مضحيها ". (217)

إن أكثر ما يمثل هذه المرحلة , و التي سميناها مرحلة " الرؤية الثورية " و نحن نتحدث عن الصورة الشعرية في القصيدة الجواهرية , هو هذا الحشد الهائل من صور العنف و الثأر و الدم , حتى يكاد يطغى على كل ما عداه من مقومات القصيدة الأخرى و لذلك يحق للناقد أن يتساءل : من أي معين يستقي الشاعر هذه الصور

—

215 . جبرا إبراهيم جبرا : النار و الجوهر , ص : 34 .

216 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 203 .

217 . جبرا إبراهيم جبرا : مرجع سابق , ص : 34 .

الغنية الحادة ؟ ما السر في هذه الجمرة التي لا تنطفئ مهما طال بها الزمن و استنفدها الإبداع الشعري ؟(218)

و التساؤل نفسه يطرحه باحث آخر , فيقول : " (الجواهري) شاعر التناقضات و المتناقضات ..هلل للثورات , ثم هرب من بطشها إذ انقلب عليها حين رآها لا تحقق

العدالة و الكرامة ... و قد استجاب لها (الجواهري) بأقصى طاقة من الحدة و العنف و الغضب . حتى أن قارئ ديوانه يتساءل عن مصادر هذا الانفعال الجامح : كيف تكون في نفس الشاعر , و ماهي عناصره , و لماذا ظل في تفجر دائم متصاعد مدة ثمانين عاماً ؟ " (219)

يقول (سليمان جبران) في محاولة للإجابة : الموهبة الفذة و المزاج العصبي لهما نصيب , وشعر الحماسة " القبلي" من التراث الكلاسيكي له نصيب واضح أيضاً .. إلا أن ذلك لا يمنعنا من افتراض قيام الصلة أيضاً بين هذا الشعر الساخط المتمرد المحرض و البيئة الثقافية الدينية في النجف , حيث عاش الشاعر سنوات صباه و شبابه الأول يتنفس هواءها المشبع بالشعر الشيعي , الرسمي و الشعبي , يُتلى على "المنابر الحسينية " على مدار السنة مذكراً بفاجعة الحسين " شهيد الطف " التي تتجدد في يوم عاشوراء من كل سنة حادة ساخنة رغم تقادم السنين و الأيام . بل إننا لا نغالي , في هذا الصدد إذا زعمنا ، أن العنف و الدم و الثأر في القصيدة الجواهرية هي بشكل أو آخر , استمرار لصور الشهادة و الدم و النقمة في قصة الحسين " شهيد الطف " . محور التراث الشيعي الرسمي و الشعبي الذي في المجالس و على المنابر .

---

218 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 220 .

219 . محي الدين صبحي : الجواهري لماذا العنف و الغضب , كتاب العربي . الكويت , العدد 53 , سنة : 2003 , ص : 58 .

لا شك أن الجواهري انتقل بهذه "النقمة " إلى السياق السياسي المعاصر , و إلى درجة أعلى عنفاً و شيوعاً , إلا أن هذا لا يحول دون قيام الوشائج بين " جمرة " الحسين المتجددة كل عام ، و " جمرة " الشهادة في ساحات النضال في العراق المعاصر .(220)

أما المصدر الثاني لهذا الفيض من الصور الجواهرية هو الحياة المعاصرة بكل أبعادها السياسية و الاقتصادية و الإيديولوجية . انخرط الشاعر في الصحافة و السياسة و النضال الوطني فاستقى من هذه الروافد جميعها صوراً شعرية جديدة تبرز واضحة في قصائد هذه المرحلة , و إن ظل مبناها عادة القالب الكلاسيكي من الإيقاع , و بعض ألفاظها من المعجم الشعري القديم , و بذلك يمتاز (الجواهري) عن كل الشعراء الكلاسيكيين الجدد.(221) و مثال ذلك نتلمسه في الأبيات التالية من قصيدته : " تنويمة الجياع " (222):

نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعامِ
نامي فإن لم تشبعي من يقظة فمن المنامِ
نامي على زبد الوعود يُداف في عسل الكلامِ
نامي تزرك عرائس الأحلام في جنح الظلامِ
تتنوري قرص الرغيف كدورة البدرالتمامِ
و تري زرائبك الفساح مبلطات بالرخامِ .

---

220 . ينظر : د . سليمان جبران : مجمع الأضداد , ص : 221 .
221 . ينظر : د . سليمان جبران : المرجع السابق , ص : 224 .
222 . الجواهري : ديوان الجواهري , المجلد الثالث , ص : 74 . 79 .

في هذه الأبيات الكثير من الصور الجديدة : آلهة الطعام . زبد الوعود . عسل الكلام . عرائس الأحلام . قرص الرغيف . الزرائب الفساح ... و هذه الصور , هي صور جواهرية خالصة , إما اختراعاً أو تركيباً .

لا نغالي . إذن . إذا قلنا بأن (الجواهري) ، هو أكثر من اقترب بالقصيدة الكلاسيكية الجديدة من الحياة المعاصرة بقيمها و حساسياتها الجديدة.

5 . 4 : خلاصة القول

عرضنا في هذا الفصل لسيرة الشاعر (محمد مهدي الجواهري) و شعره .
و تناولنا في البداية مدخلاً ، تحدثنا فيه عن البيئة الثقافية ، التي نشأ فيها الشاعر في النجف , و حياة الشاعر بكل تنقلاتها و تقلباتها . في البيئة النجفية حاولنا الوقوف على المناخ السياسي الديني الأدبي الذي نبت فيه الشاعر و ترعرع ،
و كان له أثر كبير على تشكيل شخصيته و شاعريته .
و في حياته شاعراً عرضنا بإيجاز للأحداث الكبرى , العامة و الخاصة , لما لها من صلة وثيقة بشعره منذ العشرينيات , حين بدأ بنشر قصائده في المجلات و الصحف , و حتى آخر ما كتبه الشاعر , بحيث يصعب دراسة هذا الشعر منبتاً عن حياة الشاعر الخاصة و الحياة السياسية في العراق عامة . ثم إن في حياة الشاعر بعض الزوايا التي ظلت بعيدة عن الأضواء فترة طويلة , فلم يكشفها إلا في ذكرياته , و من هنا كانت هذه الذكريات , بعد مقابلتها بما كتبه عنه مؤرخوه عوناً لنا على إضاءة هذه الزوايا و تفسير بعض التناقض الذي تحمله قصائده في مراحلها المختلفة .
عرضنا لفن (الجواهري) الشعري محاولين الوقوف على تطوره , بحيث يمكن تناول هذا الشعر في مراحل لكل منها زمنها المحدد و سماتها الفنية البارزة .
و من ثَم ، استطعنا من خلال النظر في حياته و شعره معاً , تقسيم شعره إلى مراحل ثلاث محددة , تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافاً واضحاً ، سواء في رؤية الشاعر أو موضوعات قصائده و مقوماتها الفنية . صحيح أن الشاعر التزم بشكل أو بآخر , الشكل الإيقاعي التقليدي في جل نتاجه الشعري , إلا أن ذلك لم يمنعنا من ملاحظة تطوره الفني في نطاق الإيقاع التقليدي ذاته , و في عناصر القصيدة الفنية , و هو الأهم , كالمعجم الشعري و الصياغة و الموتيفات الشائعة .
المرحلة الأولى أسميناها " مرحلة الرؤية التقليدية " و تمتد منذ بدأ الشاعر نشر قصائده في أوائل العشرينيات حتى رحيله إلى بغداد و دخوله بلاط فيصل الأول موظفاً

في دائرة التشريفات سنة 1927. لم نجد في هذه المرحلة تجديداً يُذكر في رؤية الشاعر أو موضوعات قصائده و مقوماتها الفنية .

كان الشاعر في بداية الطريق يستكمل عدته الثقافية و الفنية , و لذا رأيناه يسير على نهج الأقدمين إيقاعاً و صياغة في كل ما كتب , بل يقلدهم أحياناً بكتابة المعارضات شأنه في ذلك شأن الكلاسيكيين الجدد آنذاك .

دخول الشاعر بلاط الملك فيصل يُؤرخ في نظرنا , لمرحلة جديدة تمتد حتى أوائل الأربعينات . تميزت هذه المرحلة بالاضطراب الشديد , و التناقض أحياناً , في سيرة الشاعر نفسه و في رؤيته الفكرية / السياسية , فانسحب هذا الاضطراب جلياً على فنه الشعري أيضاً , و من هنا كانت تسميتنا لهذه المرحلة باسم اضطراب الرؤية . تقاذفت الشاعر في هذه الفترة الوظائف و الأعمال , فلم يستقر في وظيفة و لم تطل إقامته في موضع حتى غادره إلى غيره من ناحية أخرى بدأ الشاعر في هذه الفترة بالتعرف أيضاً على الحياة السياسية و السياسيين في بغداد , بل إنه اتصل أيضاً بالأوساط الوطنية اليسارية فيها و تأثر بفكرها و مقولاتها في الصحف و المجلات , فكان من أثر ذلك انعطاف في رؤية الشاعر و فنه , فالتفت إلى قضايا الناس السياسية و الاجتماعية , و عبر عن ذلك في رؤية إصلاحية لا تختلف في جوهرها عما نجده عند الشعراء الكلاسيكيين الجدد , و عند (الزهاوي)

و (الرصافي) بوجه خاص . إلا أن هذا الانعطاف لم يخلص الشاعر من طموحاته الذاتية بالجاه و المنصب , فعبر عن ذلك بصراحة أيضاً , و من هنا هذه الازدواجية الواضحة في الرؤية و الموقف بين الذات و الجماعة , ثم انعكاس هذه الازدواجية على موضوعات شعره و فنه أيضاً .

و من ثَم وجدنا هذه الازدواجية في الرؤية تتمثل في المزاوجة بين القديم و الجديد في إيقاع القصيدة و معجمها الشعري و موضوعاتها أيضاً . بل إن هذا الاضطراب

تمثل أيضاً في غزله المكشوف الجريء , الذي اعتبرناه احتجاجاً على الأوضاع السياسية و الاجتماعية السائدة , و في شعر الطبيعة الذي يحمل في مواضـع كثيرة روحاً رومانسية واضحة تجلت في برمه بالحياة و التفتيش عن الطبيعة ملاذاً من شرور المجتمع و الإحباط الذاتي , و ذلك إلى جانب القصائد التقليدية , روحاً و صياغة , التي واصل كتابتها في الوقت نفسه .

المرحلة الثالثة و الأخيرة تبدأ بأوائل الأربعينيات , و تؤرخ لها الحـرب العالمية الثانية , و تتخللها الأحداث العاصفة في العراق خلال الأربعينات و الخمسينات حتى سقوط النظام الملكي , ثم مغادرة الشاعر وطنه في أوائل الستينات إلى مغتربه في براغ . واصل الشاعر الكتابة , طبعاً بعد هذه الفترة , إلا أن هذه المرحلة بالذات ، تمثل في رأينا قمة الشاعرية الجواهرية وإليها ينظر الباحث أساساً في تقييم الشاعر و شعره .

تصاعد النضال الوطني الشعبي ضد الإنجليز و الحكم الموالي في العراق ...

دفعت بالشاعر (الجواهري) إلى تبني رؤية جديدة أسميناه الرؤية الثورية : انحاز الشاعر إلى الجماعة , إلى القضية الوطنية انحيازاً تاماً , و مع تصاعد الأحداث و احتدامها تصاعدت و احتدت رؤية الشاعر أيضاً , حتى أصبحت قصائده " بيانات " عنيفة للنضال الوطني , و سلاحاً هاماً في مقاومة الإنجليز و الحكم في العراق . بل إن قصائده تخطت حدود وطنه العراق لتشارك في نضال الشعوب العربية الأخرى في سبيل الاستقلال التام والحرية و الديمقراطية .

الرؤية الثورية الجديدة تمثلت في اليسارية الواضحة في شعره , و في التحريض الجريء على الإطاحة بالحكم و ممثليه , و التبشير بالخلاص عن طريق الثورة , حتى اصطبغت قصائد هذه المرحلة بصور العنف و النقمة و الثأر و الدم , مستكملاً بذلك سمات الشعر الثوري الحقيقي .

كما لم يتخل الشاعر في هذه المرحلة عن الذات و طموحات الذات تماماً , و لم تخلُ مواقفه الشخصية من " سقطات " تناقض رؤيته الثورية و القيم التي نادى بها في شعره . إلا أنه سرعان ما كان ينهض من عثراته ليواصل دوره الوطني و قصائده الثورية ، بل إن هذا النكوص كان في الأغلب حافزاً على عودة الشاعر بعزيمة أقوى و شعر أشد مضاء و نفاذاً .

في هذه المرحلة بلغت القصيدة الجواهرية قمة فنها الشعري , و لاقت من الذيوع و التأثير , في العراق و خارجه , ما لم تعرفه القصيدة السياسية / الثورية في تاريخ الشعر المعاصر , حتى يمكننا القول مطمئنين إن (الجواهري) غدا في هذه الفترة الشاعر السياسي الأول في العراق و العالم العربي دون منازع .

لذا حاولنا النظر في شعر هذه المرحلة ببعض الإسهاب للوقوف على سر هذه الشاعرية , ووقفنا بالتفصيل على الإيقاع و المبنى و الصورة الشعرية الجواهرية . لم يستطع الشاعر التجديد الشامل في القصيدة العربية و لكنه اقترب بالقصيدة الكلاسيكية من الحياة المعاصرة . *

- . استقينا الكثير من المعلومات في هذه الخاتمة , مع بعض التصرف و التلخيص من عند الدكتور: (سليمان جبران) في كتابه : مجمع الأضداد , دراسة في سيرة الجواهري و شعره , الصفحات : 239 . 242 .

خـاتـمة

ليس من السهل على الباحث ، مغادرة بحثه دونما إعادة التذكير بالنتائج ، التي توصل إليها خلال مسيرة البحث ، و لا ينبغي أن يتوقف عند النتائج فقط ، بل لابد على الباحث أن يعيد طرح الإشكاليات و التساؤلات و التي بقيت مطروحة في البحث دون إجابة . إن من خصائص البحث المتجدد ، أن تكون خاتمته مقدمة لبحث آخر ، و ذلك لا يتم بدون إعادة النظر في النتائج ، و تشكيل افتراضات جديدة ، من خلال المزيد من التساؤلات ، لأن البحث الصحيح ، يطرح الإشكاليات أكثر مما يجيب عليها لقد كانت الإشكالية الأساسية لهذا البحث في الفصل الأول ، محاولة تحديد مفهوم واضح لعلم الجمال أو ما أسميناه بالجمالية ، و من أجل بلوغ هذه الغاية قمنا باستقراء آراء الفلاسفة و العلماء في مجال علم الجمال و فلسفة الفن ، و توصلنا إلى العديد من المفاهيم الجمالية و التي اختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية و الفنية ، و لكن أعطتنا في النهاية صورة واضحة لعلم الجمال ، و علاقته بالفن و الفلسفة ، و كذا علاقته بالإبداع الأدبي على العموم ، و الشعر منه على الخصوص . و كان لابد علينا لتحقيق هذه الغاية أن نتتبع مسيرة علم الجمال ، منذ بدايته عند الفلاسفة الإغريق ، و الذين تركوا فيه

الكثير من الكتابات الفلسفية و النقدية ، إلى العصر الحديث ، مروراً بكل العصور التي ظهر فيها الاهتمام بعلم الجمال . و لكن الإشكالية التي بقيت مطروحة ، تتمثل في دور علم الجمال المعاصر في تنمية الذوق الفني و الجمالي لدى المتلقي ، و كذا دور علم الجمال في توجيه المبدع نحو الاهتمام أكثر فأكثر بالمتلقي ، حتى لا ينقطع حبل التواصل بين طرفي العملية الإبداعية : المبدع . المتلقي ، و من ثَم تكون العلاقة بينها علاقة تفاعلية ، و ليس علاقة تعسفية كعلاقة الآمر و المأمور . و هذا ما لاحظناه في الفصل الثاني من هذا البحث ، حيث وصلت العلاقة بين الأديب الشاعر و المتلقي إلى درجة من اللامبالاة و الإهمال ، كان ضحيتها الأول الشعر ذاته . و إلا بما نفسر هذا العزوف عند المتلقي عن الشعر الفصيح و توجهه نحو الشعر العامي ، يستوي في هذا الأمر المثقف

و غير المثقف ، و تدني نسبة المقروئية لدى المتلقي العربي للشعر الفصيح على وجه الخصوص ، من هذا القبيل . و السبب المعلن لهذه القطيعة الفنية هو عدم الفهم أو الغموض أو قلة الوضوح ، لأن الشاعر يصيح في وادٍ و المتلقي يصيح في وادٍ آخر ، و لا أحد يستمع للآخر أو يحاول على الأقل الاقتراب من الآخر .

إن المهمة المنوطة بعلم قديم . حديث كعلم الجمال هي التقريب بين طرفي المعادلة : الشاعر . المتلقي ، و التوفيق بينهما ، ومن ثَم الوصول إلى إحداث الانسجام المفقود بينهما ، إن علم الجمال مطالب اليوم ، بإحداث التغيير ، و النقلة النوعية الكبيرة من الاهتمام بالنص الإبداعي ، إلى الاهتمام بالمتلقي , هذا الأخير وجد نفسه ، في ظل التجديد و الحداثة و ما بعد الحداثة مهملاً ، لا دور له في الإبداع ، في حين أنه هو أس العملية الإبداعية برمتها.

إن الإشارة إلى توجه جمهور المتلقين ، نحو الشعر العامي ليس من باب الإنقاص من أهمية و دور هذا الشعر في الحياة و الفن و الأدب ، و ليبس من باب تفضيل الشعر الفصيح على الشعر العامي ، و لكن المقصود به لفت الأنظار إلى الخلل الواقع في

الذوق الجمالي و الفني العربي الحديث ، و المسؤولية كل المسؤولية تقع على عاتق شعراء ما يسمى بالحداثة و التجديد ، و بالأخص أولئك الذين حاولوا ، قتل القصيدة العمودية و نسفها من جذورها ، متأثرين بالشعر الغربي عند (إليوت) و (بوند) و الشعر الإنجليزي

و الفرنسي و مدارسهما الفنية و الأدبية ، و قد وصل هذا التأثر إلى درجة الانسلاخ ، و التردي في مهاوي التقليد الأعمى ، في كل شيء ، بدءً من التجربة الشعرية ، مروراً بالصورة و الخيال ، و موسيقى الشعر ،وصولاً إلى اللغة , و هذا الذي عابوه على الشعر القديم و انتقدوه فيه و ثاروا من أجله ، وقعوا في أقبح منه . و من ثَم هل نوجه اللوم إلى المتلقي أو الجمهور ؟ لأنه انصرف عن مثل هؤلاء الشعراء ، الذين لم يعد يفهم ما يريدون (لأنهم هم أنفسهم لا يعرفون ما يريدون) و اتجه إلى الشعر القريب إلى عقله و قلبه ، الشعر الذي يفهمه و يتذوقه بسهولة و بساطة ، و يشعر أنه يتحدث عنه و إليه ، إنه الشعر العامي .

لقد كان الجواهري (و الذي لم يكن اختياره ليكون النموذج الجمالي للشعر الحديث اعتباطياً) هو الشاعر ، الذي يمكن الاعتماد عليه ، لتصوير جمالية العلاقة بين الشاعر المبدع حقاً و المتلقي العربي ، المتطلع في شوق و لهفة ، إلى من يهتم بأمره ، و يعبر عما يحسه و يحز في نفسه ، إلى من ينقل معاناته النفسية و الاجتماعية و السياسية إلى العالم ، إلى من يُسمع صراخه المكتوم إلى الآخرين ، إلى من يُنفس عن مكبوتاته القاتلة ، إلى من يحرره من الظلم و القهر و التسلط في كل أشكاله ، يحرره من تجبر الطغاة ، و يفك أغلاله ، إلى من يذيقه طعم الحرية المفقود المنشود .

لقد كان (الجواهري) بحق ، ذلك الشاعر المبدع ، الذي قدم نفسه و شعره على مذبح التضحية ، من أجل أن يرفع العربي رأسه شامخاً ، رغم الداء و الأعداء كما قال (الشابي) إنه الشاعر الذي رفع مطالب الجماهير العربية إلى حكامها ، مطالب الحرية

و العدالة و العيش الكريم ، إنه الشاعر المدافع عن الضعفاء ، لأنه جرب مرارة الضعف ، أمام مصالح الأقوياء ، إنه الشاعر الذي صرخ في وجه الطغاة المستبدين ، فلم يهنأ بعيش و لم يستقر في مكان ، حتى أدركه الموت غريباً مشرداً ممنوعاً من دخول وطنه ، أو حتى أن يُدفن فيه ، إنها مأساة الشاعر العظيم .

و بعدُ ، هل أجبنا عن كل التساؤلات ، و الإشكاليات التي طرحناها في مقدمة هذا البحث ؟ هل حققنا ما كنا نصبو إليه من أهداف معرفية و منهجية ؟ و هل توصلنا إلى إيضاح الصورة الفنية و الجمالية لشعرنا الحديث ، فصيحه و عاميّه ؟ ذلك ما نرجوه و لم نألُ جهداً لتحقيقه ، و الله الموفق .

قائمة المصادر و المراجع

أولا . المصادر :

. إبن خلدون عبد الرحمن : مقدمة ابن خلدون ، دار الكتب العلمية . بيروت 1993 م ، الطبعة الأولى .

ثانياً . المراجع :

. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفكر في الفن المعاصر ، دار مصر للطباعة . القاهرة 1988 م .

. أبو شادي ، أحمد زكي : شعراء العرب المعاصرون ، دار الطباعة الحديثة . القاهرة 1958 م .

. أدونيس (علي أحمد سعيد) : الثابت و المتحول ، الجزء الثالث ، صدمة الحداثة ، دار العودة . بيروت 1979 م ، الطبعة الثانية .

. أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ، دار الآداب . بيروت 2000 م ، الطبعة الثالثة .
. الأعرجي ، محمد حسين : الجواهري ، دراسة ووثائق ، دار المدى للثقافة و النشر . دمشق 2002 م ، الطبعة الأولى .
. إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي . القاهرة 1967.
. أنيس ، إبراهيم : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو مصرية . القاهرة 1958 م .
. أنيس ، إبراهيم : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية . القاهرة 1972 م .
. بدوي ، عبد الرحمن : ملحقة موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1996 م .
. بدوي ، محمد مصطفى : الشعر العربي الحديث ، مدخل نقدي ، مطابع جامعة كامبردج . لندن 1975 .
. بدوي ، محمد مصطفى : كولردج ، دار المعارف بمصر . القاهرة (دون تاريخ).
. البصري ، عبد الجبار داود : مقال في الشعر العراقي الحديث ، دار الجمهورية . بغداد 1968 م.
. البقيلي ، فاروق : الجواهري ، ذكريات أيامي ، دار العودة . بيروت 1972 م.
. بن الشيخ ، التلي : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1990 م .
. بنو هلال : سيرة بني هلال ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية . الجزائر 1988 م .
. بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاته ، الجزء الثالث : الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ، المغرب 1990 م .
. بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاته ، الجزء الرابع : مساء الحداثة دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ، المغرب 1991 م .

. بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف و فن الموسيقى ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1974 م .
. التكريتي ، سليم طه : محمد مهدي الجواهري ، رياض الريس للكتب و النشر . لندن 1989 م .
. الجابري ، محمد صالح : الشعر التونسي المعاصر خلال قرن ، الشركة التونسية للتوزيع . تونس 1974 م .
. جبرا ، إبراهيم جبرا : النار و الجوهر ، دراسات في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت 1982 م ، الطبعة الثالثة .
. جبران ، سليمان : مجمع الأضداد ، دراسة في سيرة الجواهري و شعره ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت 2003 م ، الطبعة الأولى .
. الجواهري ، محمد مهدي : ذكرياتي ، الجزء الأول ، دار الرافدين . دمشق 1988.
. الجواهري ، محمد مهدي : ذكرياتي ، الجزء الثاني ، دار الرافدين . دمشق 1991.
. جونسون ، ر ف : الجمالية ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت 1983 م .
. الحاوي ، إيليا : في النقد و الأدب ، الجزء الثاني ، دار الكتاب اللبناني . بيروت 1986 م ، الطبعة الثانية .
. حمدي ، أحمد : ديوان الشعر الشعبي ، شعر الثورة المسلحة ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد . الجزائر 1994 م .
. الخاقاني ، علي : شعراء الغري ، الجزء العاشر ، المطبعة الحيدرية . النجف . العراق 1954 م .
. الخياط ، جلال : الشعر العراقي الحديث ، مراحله و تطوره ، دار صادر . بيروت 1970 م .

. داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي ، دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . المغرب 1988 م .
. الدجيلي ، عبد الكريم : الجواهري شاعر العربية ، مطبعة الآداب . النجف . العراق 1972 م .
. الدجيلي ، عبد الكريم : محاضرات عن الشعر العراقي الحديث ، معهد الدراسات العربية العالية . بغداد 1959 م .
. رتشاردز ، إ أ : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة . القاهرة 1963 م .
. رشيد ، عدنان : دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية . بيروت 1985 م الطبعة الأولى .
. الركيبي ، عبد الله : دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث ، الدار القومية . القاهرة (دون تاريخ).
. السامرائي ، إبراهيم : لغة الشعر بين جيلين ، دار العودة . بيروت 1980 م ، الطبعة الثانية .
. ستيتية ، صلاح : ليل المعنى ، مواقف و آراء في الشعر و الوجود ، دار الفارابي . بيروت 1990 م .
. سعيدي ، محمد : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1998 م .
. ضيف ، شوقي : فصول في الشعر و نقده ، دار المعارف بمصر . القاهرة 1971 م
. طاليس ، أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة : إحسان عباس ، دار الفكر العربي . القاهرة (دون تاريخ).
. الظاهري ، عبد الرحمن بن عقيل : بنو هلال أصحاب التغريبة في التاريخ و الأدب ، النادي الأدبي . الرياض 1981 م .

. عاصي ، ميشال : مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ ، مؤسسة نوفل . بيروت 1981 م ، الطبعة الثانية .
. عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة . الكويت 1978 م
. عباس ، إحسان : فن الشعر ، دار الثقافة . بيروت (دون تاريخ) ، الطبعة الثانية .
. عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة . الكويت 2001 م .
. عبد الصبور ، صلاح : قراءة جديدة لشعرنا القديم ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر . القاهرة 1968 م .
. عتيق ، عبد العزيز : علم العروض و القافية ، دار النهضة العربية . بيروت (دون تاريخ) .
. عز الدين ، يوسف : الشعر العراقي الحديث و أثر التيارات السياسية و الاجتماعية فيه ، الدار القومية . القاهرة 1965 م .
. العشماوي ، محمد زكي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية 1974 م ، الطبعة الثانية .
. العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية 1975 م .
. العشماوي ، محمد زكي : الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ، دار النهضة العربية . بيروت 1983 م .
. عفيفي ، محمد الصادق : الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث ، دار الكشاف بيروت 1969 م .
. العلاق ، علي جعفر : الشعر و التلقي ، دراسات نقدية ، دار الشروق . الأردن 1997 م ، الطبعة الأولى .

. علوان ، علي عباس : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، وزارة الإعلام . بغداد 1975 م .
. العلوي ، حسن : الجواهري ديوان العصر ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق 1986 م .
. فاخوري ، محمود : موسيقا الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب . سوريا 1989 م .
. فريدريش ، هوجو : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1972 م .
. قباني ، نزار : الشعر قنديل أخضر ، المكتب التجاري . بيروت 1964 م ، الطبعة الثانية .
. القط ، عبد القادر : قضايا و مواقف ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر . القاهرة 1971 م .
. لالو ، شارل : مبادئ علم الجمال ، دار إحياء الكتب العربية . القاهرة 1959 م .
. محفوظ ، عصام : دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني . بيروت 1973 الطبعة الأولى .
. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر و التوزيع . القاهرة 1984
. المقالح ، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب . بيروت 1985 م .
. المقدسي ، أنيس الخوري : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين . بيروت 1963 م .
. الملائكة ، نازك : قضايا الشعر العربي ، مكتبة النهضة . بغداد 1967 م ، الطبعة الثالثة .
. ميخائيل ، امطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث ، منشورات المكتبة العصرية . بيروت 1968 م ، الطبعة الأولى .

. هدارة ، محمد مصطفى : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، دار الثقافة . بيروت 1972 م .
. هلال ، محمد غنيمي : الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر . القاهرة (دون تاريخ).
. هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى ، تطوره ، فلسفته الجمالية و مذاهبه ؛ دار الشعب . القاهرة 1964 م ، الطبعة الثالثة .
. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ترجمة : ظافر الحسن ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر 1975 م ، الطبعة الثانية .
. الورقي ، السعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية . بيروت 1984 الطبعة الثالثة .
. اليوسف ، يوسف سامي : الشعر العربي المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1980 م .
. يونس ، علي : النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1984 م .

ثالثاً . الدواوين الشعرية :

. أدونيس ، علي أحمد سعيد :_الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة . بيروت 1971 م .
. البياتي ، عبد الوهاب : الديوان ، المجلد الأول ، دار العودة . بيروت 1990 م ، الطبعة الرابعة .
. الجواهري ، محمد مهدي : ديوان الجواهري ، طبعة وزارة الإعلام . بغداد ، مطبعة الأديب البغدادية 1973 م .
. الجواهري ، محمد مهدي : ديوان الجواهري ، أربع مجلدات ، دار العودة . بيروت 1982 م ، الطبعة الثالثة .
. السياب ، بدر شاكر : أنشودة المطر ، دار العودة . بيروت 1983 م ، الطبعة الثالثة .

. شكري ، عبد الرحمن : ديوان عبد الرحمن شكري ، جمعه و حققه : نقولا يوسف ، الإسكندرية 1960 م ، الطبعة الأولى .
. عبد الصبور ، صلاح : الناس في بلادي ، دار الشروق . بيروت 1986 م ، الطبعة السابعة .
. الملائكة ، نازك : شجرة القمر ، دار العودة . بيروت 1971 م ، الطبعة الثالثة .
. الملائكة ، نازك : شظايا و رماد ، دار العودة . بيروت 1971 م .

رابعاً . المجلات :

. الجيوسي ، سلمى الخضراء : الشعر العربي المعاصر ، تطوره و مستقبله ، مجلة عالم الفكر . الكويت ، المجلد الرابع . العدد الثاني 1973 م .
. سعيدي ، محمد : حيزية عاشقة من رذاذ الغابات ، قصيدة لعز الدين المناصرة ، مقاربة بنيوية ، مجلة دراسات سال . فاس (المغرب) العدد السابع 1992 م .
. صبحي ، محي الدين : الجواهري لماذا العنف و الغضب ، كتاب العربي . الكويت ، العدد 53 سنة 2003 م .

خامساً . مواقع الإنترنت :

Http//www.Almhml.com/vb
Http//www.Alnabawi.com/vb
Http//www.Kniste.com
Http//www.Sobe3.com
Http//www.Startimes2.com

ملخص

يُعد علم الجمال ركناً أساسياً في البناء الفني للشعر العربي الحديث (الفصيح و العامي) فهو (علم الجمال) ، وسيلة الشعر و غايته في آن ، و الجواهري شاعر عظيم ، يعكس في شعره هذه الحقيقة بصدق .
كلمات مفتاحية :

جمالية ، شعر ، شعر عامي ، الجواهري ، فلسفة الفن .

Résumé :

L'esthétique est un coin fondamental de la construction artistique de la poésie arabe moderne , elle est l'objet de la poésie qui reflète cette évidence le mieux .
Mots clefs :
Esthétique , poésie , Aljawahiri , poésie dialectale , philosophie de l'art .

Abstract :

The aesthetic is a fundamental part , in the artistic construction , in the modern Arabic poetries ; it is the object of the poetry and his final in the same time , and Aljawahiri is a great poet , who reflects this evidence at all .
Keywords :
Aesthetic , poetries , Aljawahiri , dialectal poetry , art philosophy .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية العلوم الانسانية و العلوم الاجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

جماليات الشعر النسيج و العلمي
ديوان البواسري نموذجاً

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي

إشراف الأستاذ
الدكتور محمد مرتاض

إعداد الطالب
محمد نور

السنة الجامعية : 2010 . 2011

ملخص أطروحة الدكتوراه

تكمن لذة البحث ، في الإحساس بالخوف ، نعم الخوف الذي يلازم الباحث ، طيلة مدة البحث ، و التي قد تأخذ من عمر الباحث ، السنوات و الشهور و الأيام ذوات العدد ، و تتفاوت فيها فرص الإنتاج ، و كما يقول المثل العربي العظيم : العلم صيد و الكتابة قيد . فقد تمر على الباحث ، ساعات بل أيام ، لا يبدع شيئاً في بحثه ، و يظل واجماً في مكانه لا يقدم و لا يؤخر ، حاله حال الصياد يترقب ، و قد يصيب شيئاً إذا حالفه الحظ ، و قد لا يصيب أي شيء ، و يعود من حيث أتى ، يجر أذيال الخيبة و الفشل ، و لكنه لا يستسلم ، بل يواظب و يواظب ، و يجد و يجتهد ... إن الباحث ، على الرغم من المشقة و العناء في الاجتهاد ، يشعر و يحس في قرارات نفسه ، بشيء يدفعه و يحركه و لا يعرف مصدره ، إنه لذة البحث ، و يا لها من لذة ..

إن العنوان الذي اخترناه لبحثنا هذا ، هو على وجه التقريب : جماليات التواصل العربي في شعر الجواهري ، الفصيح و العامي .

إن بحثنا هذا و بهذا العنوان ، يراد منه الإجابة عن مجموعة تساؤلات ، منهجية و معرفية في آن ؛ و من هذه التساؤلات : ما هي مكامن الجمال في الشعر العربي الفصيح في العصر الحديث ؟ و ماهي مكامن الجمال في الشعر العربي العامي ؟ و هل تفرد الشعر العربي فصيحه و عاميّه في الإبداع الفني ؟ و لماذا كان الشاعر محمد مهدي الجواهري هو النموذج الأمثل للتدليل على جماليات الشعر العربي ؟ و هل في هذا التوجه الفني تفضيل للشعر في نمطه العمودي التقليدي ، على النموذج الجديد ؟ و ماهي مكانة الشعر العامي في دائرة الإبداع العربي ؟ و ما علاقة المتلقي العربي بالشعر الحديث ، بشكليه

الفصيح و العامي ؟ و ماهو نمط العلاقة بين الشكلين الشعريين ؟... و غيرها من التساؤلات.

و من ثم ، و من أجل الإجابة عن تلك التساؤلات ، اخترنا أن تكون خطة بحثنا على النمط التالي :

الفصل الأول : مفهوم الجمالية عند القدامى و المحدثين . إن هذا الفصل يحاول تسليط الأضواء ، على مصطلحات : الجمال . الجمالية . علم الجمال . الفن . فلسفة الفن . فلسفة الجمال .. لأن هذه المصطلحات هي مفاتيح هذا البحث ، فكان من المفيد تحديد مفاهيمها المعرفية و المنهجية ، و من أجل ذلك ، بحثنا عنها عند القدامى من فلاسفة و علماء و أدباء و فنانين ، قبل أن نصل إلى المحدثين ، لنوضح مدى التطور الحاصل في هذه المفاهيم .

الفصل الثاني : الجمال في الشعر العربي الحديث. إن هذا الفصل لا يحاول أن يستكشف كل الشعر العربي الحديث ، لأن ذلك مستحيل على باحث فرد ، و كذلك لأنه ليس موضوع البحث ، إن هذا الفصل يحاول إلقاء الضوء ، على زاوية بقيت لزمن طويل شبه مظلمة ، تلك هي زاوية الجمال ، الجمال في الشعر ، و الشعر هو الجمال ، أو لنقل شكل من أشكال الجمال ، التي يبدعها الإنسان بوصفه كائن جمالي (حتى لا نقول مع الطبيعيين ، حيوان جمالي ، قياساً على حيوان ناطق أو عاقل و غيرها من التسميات الدونية) . نقول إن الزاوية الجمالية في الشعر العربي الحديث ، بقيت شبه مظلمة لزمن طويل ، نظراً لتدني مستويات التذوق الفني لهذا الشعر ، عند جميع أطراف المعادلة : المتلقي ، النص و المبدع . و لا نريد في هذا الفصل تحميل المسؤولية ، عن هذا التدني و الانزلاق في حفر التردي ، طرفاً دون آخر ، فالمصيبة عامة ، و الخطب جلل. هذا ما لاحظناه في قراءاتنا للشعر الحديث ، و خاصة حالة التخبط الأعمى ، التي وقع فيها أصحاب شعارات التحديث و التجديد ، و أين التحديث و التجديد اليوم ؟ لا هم حافظوا على المكتسب ، و لا هم استفادوا من المجتلب ، و لا يُفهم من هذا أن الباحث قد انبرى

في هذا الفصل ، لنقد التجديد و التحديث في القصيدة العربية ، كلا ليست هذه بغية البحث و لا توجهه ، إنما المراد هنا التأكيد على أوجه الجمال في الشعر و التي يرى الباحث ، أنها لم تتحقق إلا في القصيدة العمودية ، سواء أطلق عليها كلاسيكية ، أو تقليدية ، أو قديمة ، أو أية تسمية أخرى . لقد كان الشعر العربي ، يبني جمالياته منذ أزمنة بعيدة ، ولا تُعرف على وجه التدقيق التاريخي ، و كان هذا البناء يتم بالتدرج ، لبنة جمالية تلو لبنة فنية ، حتى وصل إلى ما وصل إليه ، من النضج الجمالي و الفني الذي عرفناه به ، و تلذذنا (من اللذة الجمالية) بتلقيه . و من ثَم فإن الصناعة الجمالية و الإبداع الفني ، هما خلاصة عمل أجيال متعاقبة ، فكيف نختصر كل ذلك ، و نلغيه من الوجود بجرة قلم مأجور أو مأمور...

الفصل الثالث : هو في حقيقته تتمة للفصل الثاني ، لأنه هو نفسه يبحث في جماليات الشعر ، لكن الاختلاف بين الفصلين ، يكمن في أن هذا الفصل مخصص للشعر العامي ، أو ما يسمى كذلك بالشعر الشعبي . و قد يتبادر إلى الأذهان تساؤل ، مفاده لماذا الفصل بين الفصلين ، إذ كان بالإمكان ضمهما في فصل واحد ، طالما أن المراد هو استجلاء مكامن الجمال في الشعر ، سواء أكان فصيحاً أم عامياً ؛ و الإجابة عن هذا التساؤل ، قد لا تكون بالغة الصعوبة ، كما يعُتقد ، لأن الاختلافات بين الشعر الفصيح و الشعر العامي كثيرة ، تسهل عملية التفريق و الفصل ، و من ثَم كان لكل نمط منهما فضاؤه الفني الجمالي الذي يسبح فيه ، و يدفع الباحث دفعاً إلى تخصيص فصل بأجمعه للشعر العامي ، و الملاحظة التي ينبغي الإلحاح عليها هنا ، هي سمة الاختصار و الإيجاز التي وسم بها هذا الفصل , و السبب في ذلك هو كثرة الإنتاج و تنوعه و تشعبه ، حتى وصل الأمر ، أن كان لكل قطر عربي شعره العامي ، بل أكثر من هذا ، أن كان لكل جهة أو منطقة من القطر الواحد شعرها العامي , فكان من المستحيل أن يحيط الباحث الفرد بكل ذلك .

الفصل الرابع : نتناول في هذا الفصل ، بالدراسة و التحليل ، نموذجاً يمثل في رأينا كل سمات ، و مظاهر الجمال في الشعر العربي الحديث ، إنه الشاعر محمد مهدي الجواهري ، الشاعر الذي تعود البعض (من محبي و متذوقي الشعر العمودي) أن يلقبوه بـ"شاعر العرب الكبير"، و تعود آخرون (ممن وصفوا بأصحاب النظرة الحداثية) أن ينعتوه بـ"آخر الكلاسيكيين الجدد" ، و غيرها من الألقاب و التي نجد الكثير منها عند إخواننا العراقيين ، الذين يفتخرون به و بعبقريته في الشعر .

نتناول إذن في فصلنا هذا ، هذه الشخصية الشعرية الفذة ، بتحليل شاعريته و تفكيك تجربته الفنية ، للتعرف على المناحي الجمالية ، من خلال شاعريته و تجربته الشعرية الفنية و مدى انعكاس هذا كله على تجربته الحياتية ، و انعكاس تجربته الحياتية على شعره .

من يقرأ شعر الجواهري يعجب به و يهتز له ، هذا كان حالنا و نحن نطالع الشعر العربي من باب التثقف العام ، و لم نكن ندرك السر الكامن وراء هذا الإعجاب ، أو حتى الدافع له ، و كنا نتوق دائماً إلى القيام بعمل أكاديمي و موضوعي و منهجي ، نستكشف من خلاله الأسرار الجمالية و الفنية التي تشدنا إلى شعر الجواهري . و بعدُ فإننا أقدمنا على هذه الخطوة ، مؤمنين كل الإيمان ، بأن شاعرنا يستأهل عن جدارة ، أن يُتخذ نموذجاً للشعر العربي الحديث .

و كانت مصادرنا في هذا البحث ، إلى جانب ديوان (الجواهري) طبعة دار العودة بمجلداته الأربع ، الكثير من الدراسات الحديثة في الشعر ، و كذلك بعض الدراسات في النقد ، و التي حاولت استكشاف عوالم التجديد الجمالية في الشعر العربي الحديث. كذلك نجد الدراسات الخاصة بالشعر العامي . على قلتها . تعيننا في بحثنا هذا ، على استكشاف جماليات هذا الشعر ، و من ثَم وضعه في إطاره الجمالي المناسب .

أما عن الصعوبات و العراقيل التي واجهتنا أثناء البحث ، فهي كثيرة ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، مصادر المعلومات ، سواء أكانت كتباً أو مجلات مختصة أو

حتى مواقع إلكترونية على الويب . و كانت المعضلة الكبرى لهذا البحث هي مصادر الشعر العامي ، فالشعر العامي من حيث الإنتاج لا يمكن إحصاؤه ، أما من حيث الدراسات الجمالية و النقدية ، فهي قليلة إن لم نقل إنها نادرة ، و تطلب منا البحث عنها ، اللجوء في الكثير من الأحيان إلى "الإنترنت"، و الذي لا يغني بأي حال من الأحوال عن الكتاب . صادفتنا أيضاً في هذا البحث ، صعوبات يمكن أن نسميها فنية ، تتمثل في حجم مادة البحث الضخمة ، و التي كان ينبغي علينا اختصارها و إيجازها، لتتناسب مع المكان و الزمان المخصصان لمثل هذه الأطروحات ، و لم تكن هذه المسألة بالهينة ، فكل معلومة في هذا المجال لها أهميتها ، و أي محاولة لاختصارها أو الاستغناء عنها قد تضر بالبحث أو تشوه تناسقه ، و من ثَم الوقوع في مأزق منهجي يصعب الخروج منه .

منهج البحث :

لا يمكننا أن نفرض منهجاً معيناً على الموضوع ، بل نترك للموضوع حرية التحرك بين المناهج التي تخدمه ، على المستوى النظري ، و كذا على المستوى التطبيقي. و من ثَم كان موضوعنا متعدد المناهج ، حسب ما يقتضيه كل فصل ؛ فالفصول النظرية تراوحت ما بين المنهج الوصفي التاريخي ، و المنهج الاستقرائي ، أما الفصول التطبيقية ، فاعتمدنا فيها المنهج التحليلي أو التفكيكي البنيوي ، و كذا المنهج السيمانتيكي الدلالي عند تناولنا للشعر الثوري عند الجواهري . لقد كانت تحركنا نحو هذه المناهج ، بناءً على ما يتطلبه الموضوع ، و طالما كان موضوعنا متداخلاً في أجزائه ، كنا دائماً نبحث له عن الانسجام و التوافق ، و هذا لا يتم بدون جمع ، هذا الكم من المناهج ، المتقاربة في أهدافها ، و من ثَم إعطاء الموضوع حقه من الموضوعية و الوضوح .إن الحديث عن المناهج ، يمنحنا الفرصة ، للتأكيد على مسألة غاية في الأهمية ، تتمثل في الحذر من الوقوع في فخ خداع المنهج , أو الاحتيال به ، لأن للمناهج (و خاصة الحديثة منها) بريق جمالي خادع ، يعتقد البعض بأنه يقدم الجديد و المطور ، و بعد أن ينتهي ذاك البريق ، نستكشف الزيف و الادعاء الكاذب ، ثم لا يعدو أن تكون المسألة برمتها ، زوبعة في

فنجان ، و النتيجة لا شيء . من أجل هذا ابتعدنا ، في بحثنا هذا ، عن توظيف تلك المناهج البراقة ، و استعضنا عنها ، بمناهج بسيطة معروفة ، تخدم موضوعنا ، و تقدم لنا النتائج المعرفية التي نصبو إليها.

ليس من السهل على الباحث ، مغادرة بحثه دونما إعادة التذكير بالنتائج ، التي توصل إليها خلال مسيرة البحث ، و لا ينبغي أن يتوقف عند النتائج فقط ، بل لابد على الباحث أن يعيد طرح الإشكاليات و التساؤلات و التي بقيت مطروحة في البحث دون إجابة . إن من خصائص البحث المتجدد ، أن تكون خاتمته مقدمة لبحث آخر و ذلك لا يتم بدون إعادة النظر في النتائج ، و تشكيل افتراضات جديدة ، من خلال المزيد من التساؤلات ، لأن البحث الصحيح ، يطرح الإشكاليات أكثر مما يجيب عليها لقد كانت الإشكالية الأساسية لهذا البحث في الفصل الأول ، محاولة تحديد مفهوم واضح لعلم الجمال أو ما أسميناه بالجمالية ، و من أجل بلوغ هذه الغاية قمنا باستقراء آراء الفلاسفة و العلماء في مجال علم الجمال و فلسفة الفن ، و توصلنا إلى العديد من المفاهيم الجمالية و التي اختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية و الفنية ، و لكن أعطتنا في النهاية صورة واضحة لعلم الجمال ، و علاقته بالفن و الفلسفة ، و كذا علاقته بالإبداع الأدبي على العموم ، و الشعر منه على الخصوص . و كان لابد علينا لتحقيق هذه الغاية أن نتتبع مسيرة علم الجمال ، منذ بدايته عند الفلاسفة الإغريق ، و الذين تركوا فيه الكثير من الكتابات الفلسفية و النقدية ، إلى العصر الحديث ، مروراً بكل العصور التي ظهر فيها الاهتمام بعلم الجمال . و لكن الإشكالية التي بقيت مطروحة ، تتمثل في دور علم الجمال المعاصر في تنمية الذوق الفني و الجمالي لدى المتلقي ، و كذا دور علم الجمال في توجيه المبدع نحو الاهتمام أكثر فأكثر بالمتلقي ، حتى لا ينقطع حبل التواصل بين طرفي العملية الإبداعية : المبدع . المتلقي ، و من ثَم تكون العلاقة بينها علاقة تفاعلية ، و ليس علاقة تعسفية كعلاقة الآمر و المأمور . و هذا ما لاحظناه في الفصل الثاني من هذا البحث ، حيث وصلت العلاقة بين الأديب الشاعر و المتلقي إلى

درجة من اللامبالاة و الإهمال ، كان ضحيتها الأول الشعر ذاته . و إلا بما نفسر هذا العزوف عند المتلقي عن الشعر الفصيح و توجهه نحو الشعر العامي ، يستوي في هذا الأمر المثقف و غير المثقف ، و تدني نسبة المقروئية لدى المتلقي العربي للشعر الفصيح على وجه الخصوص ، من هذا القبيل . و السبب المعلن لهذه القطيعة الفنية هو عدم الفهم أو الغموض أو قلة الوضوح ، لأن الشاعر يصيح في وادٍ و المتلقي يصيح في وادٍ آخر ، و لا أحد يستمع للآخر أو يحاول على الأقل الاقتراب من الآخر .

إن المهمة المنوطة بعلم قديم . حديث كعلم الجمال هي التقريب بين طرفي المعادلة : الشاعر . المتلقي ، و التوفيق بينهما ، ومن ثَم الوصول إلى إحداث الانسجام المفقود بينهما ، إن علم الجمال مطالب اليوم ، بإحداث التغيير ، و النقلة النوعية الكبيرة من الاهتمام بالنص الإبداعي ، إلى الاهتمام بالمتلقي , هذا الأخير وجد نفسه ، في ظل التجديد و الحداثة و ما بعد الحداثة مهملاً ، لا دور له في الإبداع ، في حين أنه هو أس العملية الإبداعية برمتها.

إن الإشارة إلى توجه جمهور المتلقين ، نحو الشعر العامي ليس من باب الإنقاص من أهمية و دور هذا الشعر في الحياة و الفن و الأدب ، و ليبس من باب تفضيل الشعر الفصيح على الشعر العامي ، و لكن المقصود به لفت الأنظار إلى الخلل الواقع في الذوق الجمالي و الفني العربي الحديث ، و المسؤولية كل المسؤولية تقع على عاتق شعراء ما يسمى بالحداثة و التجديد ، و بالأخص أولئك الذين حاولوا ، قتل القصيدة العمودية و نسفها من جذورها ، متأثرين بالشعر الغربي عند (إليوت) و (بوند) و الشعر الإنجليزي و الفرنسي و مدارسهما الفنية و الأدبية ، و قد وصل هذا التأثر إلى درجة الانسلاخ ، و التردي في مهاوي التقليد الأعمى ، في كل شيء ، بدءً من التجربة الشعرية ، مروراً بالصورة و الخيال ، و موسيقى الشعر ،وصولاً إلى اللغة , و هذا الذي عابوه على الشعر القديم و انتقدوه فيه و ثاروا من أجله ، وقعوا في أقبح منه . و من ثَم هل نوجه

اللوم إلى المتلقي أو الجمهور ؟ لأنه انصرف عن مثل هؤلاء الشعراء ، الذين لم يعد يفهم ما يريدون (لأنهم هم أنفسهم لا يعرفون ما يريدون) و اتجه إلى الشعر القريب إلى عقله و قلبه ، الشعر الذي يفهمه و يتذوقه بسهولة و بساطة ، و يشعر أنه يتحدث عنه و إليه ، إنه الشعر العامي .

لقد كان الجواهري (و الذي لم يكن اختياره ليكون النموذج الجمالي للشعر الحديث اعتباطياً) هو الشاعر ، الذي يمكن الاعتماد عليه ، لتصوير جمالية العلاقة بين الشاعر المبدع حقاً و المتلقي العربي ، المتطلع في شوق و لهفة ، إلى من يهتم بأمره ، و يعبر عما يحسه و يحز في نفسه ، إلى من ينقل معاناته النفسية و الاجتماعية و السياسية إلى العالم ، إلى من يُسمع صراخه المكتوم إلى الآخرين ، إلى من يُنفس عن مكبوتاته القاتلة ، إلى من يحرره من الظلم و القهر و التسلط في كل أشكاله ، يحرره من تجبر الطغاة ، و يفك أغلاله ، إلى من يذيقه طعم الحرية المفقود المنشود .

لقد كان (الجواهري) بحق ، ذلك الشاعر المبدع ، الذي قدم نفسه و شعره على مذبح التضحية ، من أجل أن يرفع العربي رأسه شامخاً ، رغم الداء و الأعداء كما قال (الشابي) إنه الشاعر الذي رفع مطالب الجماهير العربية إلى حكامها ، مطالب الحرية و العدالة و العيش الكريم ، إنه الشاعر المدافع عن الضعفاء ، لأنه جرب مرارة الضعف ، أمام مصالح الأقوياء ، إنه الشاعر الذي صرخ في وجه الطغاة المستبدين ، فلم يهنأ بعيش و لم يستقر في مكان ، حتى أدركه الموت غريباً مشرداً ممنوعاً من دخول وطنه ، أو حتى أن يُدفن فيه ، إنها مأساة الشاعر العظيم .

و بعدُ ، هل أجبنا عن كل التساؤلات ، و الإشكاليات التي طرحناها في مقدمة هذا البحث ؟ هل حققنا ما كنا نصبو إليه من أهداف معرفية و منهجية ؟ و هل توصلنا إلى إيضاح الصورة الفنية و الجمالية لشعرنا الحديث ، فصيحه و عاميّه ؟ ذلك ما نرجوه و لم نألُ جهداً لتحقيقه ، و الله الموفق .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة بشار
كلية الآداب و العلوم الإنسانية

جماليات الموضوع و التلقي في الشعر العربي الحديث

مجلة القلم العدد 12 يناير 2010

إعداد الأستاذ الباحث :
محمد نور

جماليات الموضوع و التلقي

يمكن القول إن أهم مظاهر الحداثة الشعرية، الآن ، إن القصيدة ، في الكثير من نماذجها المكتملة ، لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة ، و إنما تستدرجه إلى محرقها الغائم مسلطة عليه فعلاً إبداعياً شديد الرهافة . و بذلك يتحرر هذا الموضوع من حدوده الحرفية و الخارجية ليصبح أخيراً واقعة تضفي على الواقع الماثل خارج النص سحراً و نصاعةً لم يكن يمتلكهما في الأساس . أي أن الواقع الخارجي قد يستعير من الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضوراً و ملموسية .إضافة إلى ذلك فإن الموضوع ، في القصيدة الحديثة ، ينفلت بقوة الرمز و شمولية الرؤيا من قيوده الزمانية و المكانيـة . و بذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفاً محضاً أو محاكاة مجردة . بل يغدو الموضوع و شبكة احتضانه تجلياً رمزياً مفتوحاً على دلالات ، فردية أو عامة ، يومية أو كيانية لا حصر لها .(1)

و لقد كان الموضوع الفلسطيني أكثر الموضوعات المعاصرة حركة في شعرنا الحديث ، و قد يكون أكثرها إغراءً بالحماسة و الضجيج العاصف . و لكنه لدى البعض من شعراء الحداثة فقط ، انصهر في نسيج النص الشعري و انساب في ثناياه حميماً ، شخصياً ، عميق الدلالة .و هكذا أخذ يتحرر من غطاء الظرفي

و السياسي و المباشر ليكون جزءًا من طاقة القصيدة و نبرة الشاعر الحديث و هو يبحث ، بدفء شخصي موجع ، عن حلمه في الحرية و الجمال و الحقيقة .(2)

إن فلسطين بالنسبة للشاعر العربي ، لم تكن موضوعاً خارجياً فاتراً ، بل كانت جزءًا من موضوعة الحرية و الصراع الدامي من أجلها في الوطن العربي . لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكاً مجرداً للجغرافية أو عدواناً عابراً عليها ، بل هي بالنسبة للشاعر العربي ، عدوان على حريته و تماسكه و بهجته الإنسانية و لذا كان هذا الشاعر يتماهى مع عناصر الموضوع الفلسطيني ، ليتكلم عن فجيعته هو، في وطنه ..(3)

و من ثَم ظل هذا الشعر رفيقاً حميماً لدم الكارثة الفلسطينية ، الذي كان أحد الأنساغ المغذية لهذا الشعر ، و هو يطور حداثته ، و يحكم صلته بالأرض و الواقع المحسوس . (4)

كانت الحرب قد انتهت إلا أنها حقيقة ، قد بدأت على صعيد آخر ، و بدأ معها بالنسبة للوطن العربي ، عصر جديد من القلق و العنف و التشظي ، لكنه في الوقت ذاته عهد ليقظة الوعي ، بالنسبة للعرب و معاناتهم الحديثة المقلقة . أخذ ثلج النوم العربي يتفتت تحت دم فلسطيني حار ، سلسلة من الانقلابات و التململ و الافصاح بطرق شتى عن نزوع ثقافي و سياسي و اجتماعي

لم تألفه سابقاً ، و لم يكن للقصيدة العربية غلا أن تسهم بنصيبها الشاق من تلك المهمة : أن تتوجه إلى الناس و تشارك معهم في تمزيق وجه القبح ، و تعبر عنهم في صراعهم الضاري ضد ذلك الواقع البشع ، و ما كان لها أن تفلح في ذلك لو انصرفت ، عبر عزلتها الرفيعة ، إلى تعميق سلوكها الجمالي فقط .

لقد اختارت القصيدة الحديثة ، التنازل عن بعض من سحرها الغائم و لغتها الموارية ، بحيث لم تعد مطلباً جمالياً و فنياً محضاً ، بل كانت تبدو حاجة فكرية و وطنية كان على الشاعر أحياناً ، أن يجعل من قصيدته ، في ظرف ملتهب كهذا جزءاً من فاعلية يومية عامة ، لذلك ما كانت القصيدة لديه تجربة جمالية و فنية صافية فحسب بل كانت فاعلية سياسية / فنية ، تسعى بحرقة واضحة إلى هدف يقع خارج القصيدة ، يمس واقع الناس و يلبي مطالبهم في الحرية و العدالة.(5) من خلال القضية الفلسطينية ، سيطرت على الشعر العربي الحديث المواضيع السياسية .

و كما أشرنا إلى ذلك سابقاً ، فإنه من خلال تلك القصية تولدت قضايا أخرى ارتبطت بها ، من قريب أو من بعيد بها ، فكانت ملهمة الشعراء و دافعهم إلى إعلان الثورة على كل شيء ، بما في ذلك الأنظمة الحاكمة المحلية ، و التي تتهم في الأساس بتضييع فلسطين ، بل حتى التراث العربي لم يسلم من تلك الثورة ، فاتهم بأنه السبب وراء تخلف الأمة ، بسبب تمسك هذه الأنظمة البائدة و المستبدة زيفاً بذلك التراث

و هذا ما رأيناه عند حديثنا عن التراث و دوره في جماليات الموقف الشعري .

و من جماليات الموقف الشعري ، و كذلك جماليات الموضوع الشعري (و ليست فلسطين هي الموضوع الشعري الوحيد الذي نال من الشعراء المحدثين النصيب الأكبر من إبداعاتهم ، بل هناك موضوعات أخرى لكنها لا ترقى في اعتقادنا إلى المستوى الجمالي و الفني اللذين عولجت به من خلالهما هذه القضية) إلى جماليات التلقي الشعري و تجارب الشعراء المحدثين مع المتلقي ، سواء أكان فرداً أو جماعة أو ما يسمى عادة بالجمهور. و في الواقع لا يكون المتلقي فرداً إلا أثناء ممارسة فعل القراءة ، أما بالنسبة للشعر ، فالمتلقي عادة يكون الجماعة أو ما يعرف بالجمهور .

إن الشعر العربي قديمه و حديثه ـ كما سنرى ـ لا يكتسب جمالياته إلا من خلال الإلقاء أو كما يسميه (أدونيس) الإنشاد (6) . و يضيف (أدونيس) في موقع آخر : "هكذا نُظر إلى الشعر ، نقدياً ، عبر معيار التأثير المطرب ، و بُنيت الشعرية على جمالية الإسماع و الإطراب ، التي حولها

الاستخدام السياسي الخاص و الإيديولوجي العام ، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي ، بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر بطريقته الخاصة ، في نفوس الناس ". (7)

و لا تبدو القصيدة العربية الحديثة ، في الأغلب ، بعيدة تماماً عن القصيدة التقليدية في اعتمادها الطريق الشفاهي أساساً في مخاطبة الجمهور ، فإن تأمل شعرنا العربي الحديث حركة و نمواً و ارتباطاً بالحياة ، لا يؤدي إلى حكم مختلف عن هذا. فمنذ الخمسينيات (من القرن العشرين طبعاً) و الشاعر العربي الحديث شديد الارتباط بالجمهور . و منذ ذلك الوقت و هو يسعى بدأب و مرارة إلى أن يوفر ، في قصيدته ما يُحكم صلة الجمهور بها ، و يجعل تفاعله معها مؤكداً . (8)

إن القصيدة العربية "ما تزال في صلتها بالتلقي ، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي ، ولم تستثمر حتى الآن وجودها الخطي الملموس بطريقة كافيـــة و فعالـــة ".(9)

و يصر أدونيس على: "أن المتلقي ما يزال مفتوناً بالصوت : يحركه و يشكل استجابته ، و هو في حركته باتجاه القصيدة ، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حينـــاً ، و التطريب الحسي و الوجداني حيناً آخر . و رغم المغالاة التي نلمسها أحياناً ، في الحكم على عزلة القصيدة العربية الحديثة ، أو مجافاتها لاحتياجات المتلقـــي ،فإن الشعر العربي ما يزال خطابياً في معظمه ". (10) و الجمهور لا يحقق صلته بالشاعر و قصيدته ، بأفكاره و أهوائه و مواقفه إلا عبر هذه الغلالة الصوتية الرنانة أما الشاعر و هو يدرك هذه الحقيقة بعمق ، فإنه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمناً .(11) في شعرنا الحديث عموماً ، صار للسماع أرجحية خاصة على القراءة و تقاليدها . (12)

و أخذ الشاعر الحديث لا يتردد في التفكير ، مثله في ذلك مثل الشاعر التقليدي ، في آلية الإلقاء و مواجهة الجمهور ، حتى أخذ هذا الهاجس ، هاجس الإلقاء يترك بصماته على بناء النص الشعري . (13)

و من ثَم يصبح الصوتي حاضراً في الكتابي في أكثر الأحيان . و يذهب الناقد نفسه إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن شعر أدونيس الداعي إلى تخطي الثوابت شعر مترع بالإنشاد و الشفوية .

حتى أن الكتابة الجديدة التي مارسها أدونيس بأناقة متمردة ، نظر لها ، و هي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر ، مشعة بالشفـوية و خصيصتها الإنشادية ذات صرح مكين . (14)

من الواضح أن ما كان يحذر منه أدونيس وقع فيه . هذا ما نفهمه من الرأي السابق ، و لكن ما يضير أن يمارس شعرنا الحديث الإنشاد كما كان يمارسه شعرنا القديم ، أليس هنا تكمن الجمالية بمعناها الحقيقي ؟

إن الشاعر العربي الحديث ، ما يزال حريصاً على الاحتفاء بهذا الصديق الذي لا مفر منه : المتلقي أو الجمهور . و كان الجمهور عرضة للوم و كانت جدارته كمتلقي موضع شك . و دار جدل عنيف حول الأزمة بين الشعر و متلقيه ، و كان الجدل كثيراً ما يختزل خيوط المشكلة حول ظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة تحديداً : المستوى الثقافي العام ، الاستعداد الخاص ، شروط التلقي ، وظيفة الشعر طبيعته .و لم يكن الجمهور هو المقصر دائماً ، فقد شهد الشعر العربي الحديث أنماطاً من الفوضى في تركيب القصيدة بدءاً من وحداتها الصغرى : الجملة ، و انتهاءاً بتشكيل النص الشعري عموماً . إضافة إلى ذلك فإن القصيدة لم تكن تنهض في بعض الأحيان على تجربة إنسانية محضة و حقيقية ، قدر اعتمادها على كد ذهني ، و اختلاق و افتقار ..(15) المشكلة . إذن . لا تكمن في الغموض ، لأن " الغموض خصيصة شعرية حقة تترشح عن جماع العمل الشعري ، من بنائه و رؤياه في فرادتهما و توترهما ، و ينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده و رهافته ". (16)

لحل هذه الإشكاليات بين الشاعر و المتلقي رأى أحد النقاد أنه يجب أن يتوفر لدى متلقي الشعر " تقنية خاصة ، مرتبطة بحساسيته ، و بواقعه الإنساني

و الحياتي ، و بتجاربه مع الكلام و أبعاد الكلمات ، لكي يصبح هو أيضاً ، على قدر من الشفافية و الطهارة الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر ". (17) و لابد للشاعر كذلك : " أن يتحمل قدراً غير قليل من التنازلات الجمالية لكي يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالاً ". (18)

كما واجهت القصيدة العربية شرخاً خطيراً تمثل في تلك الثنائية القاتلة : الشكل و المضمون ، و التي طحنت بين فكيها القاسيتين الكثير من الثراء الجمالي للنص ، فكانت النتيجة :" ترويض القصيدة الحديثة و إعادتها إلى دائرة الشيوع

و العمومية ، لغة و ذائقة ، الأمر الذي أدى إلى كسر نموها في سياق حداثي متجانس ".(19)

إن كثيراً من شعراء حداثتنا العربية ، هم في حقيقتهم شعراء غنائيون عدا اختلافات هينة لا تغير من جوهر الأمر شيئاً . و يفصح الشعر العربي الحديث عامة عن دفء غنائي دفين ، يتجلى

في نزعة الشاعر العربي إلى استثمار الإيقاع و الاندفاع به إلى مداه المرهف . و ربما كانت العناية بالمفتتح الشعري من أكثر مظاهر هذه الغنائية تجلياً ، حيث يحاول الشاعر الحديث أن يختار لملاقاة قارئه أعذب المداخل و أكثرها دفئاً شخصياً . و الأمثلة على هذا في شعرنا الحديث كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر (السياب) في: أنشودة المطر (20) ،و (أدونيس) في: أغاني مهيار الدمشقي (21)

و ما قبله خاصة يستجيب لتلك الذات الغنائية استجابة عميقة يكون لجمهور طرفاً صريحاً أو مضمراً فيها ، و كذلك (البياتي) (22) ، نجده يسعى إلى إقامة تلك الصلة الوجدانية و اللسانية بين القصيدة و جمهورها .(23)

إن الشاعر الحديث حين يتمتع بيقظة جمالية عالية ، فإنه يحاول استدراج الجمهور و تغذية فضوله بأساليب شتى ، مثل التلاعب بأنساق الجمل الشعرية ، و التنويع المرهف في نظام التقفية و التنقل بين الخبر و الإنشاء ، كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة و الجدة . إن القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص و أحداث و مرويات ، فإنها تفتح ميراثاً وجدانياً و معرفياً مشتركاً بين الشاعر و الجمهور ، و توقظ الذاكرة الوجدانية و الجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة و التماهي معها . (24)

و هكذا فإن لكدر الواقع أو بشاشته ، لضوئه و فوضاه أثراً لا يُنكر على تشكيل وعي الشاعر لحداثته الشعرية . كما أن ضبط مسافة التوصيل بينه و بين الآخر يسهم في تمييز سلوكه الشعري ، و الارتفاع به إلى مستوى الصياغة الجمالية المرهفة لوجدان الإنسان و فكره و جسده (25).

-

<u>خلاصة القول :</u>

للموضوع الشعري جماليته ، قبل إبداع النص و بعده ، تظل تلك الجمالية متألقة في ذهن المتلقي ، بعد انتهاء النص في الوجود الفيزيائي ، يبقى الأثر الجمالي في الذاكرة ، و في المخيلة كذلك ، لأن الموضوع يسيطر وجدانياً على المبدع قبل أن يتحول من خلال إبداعه إلى نص ، و كذلك يسيطر وجدانياً على المتلقي ، عند إدراكه و عند التأثر به . و ربما من أجل هذا ، لم يعد المبدع ينظر إلى الموضوع كشيء ثانوي ، أو لا قيمة له ، بل على العكس من ذلك ، أصبح انتقاء

موضوع العمل الإبداعي . و نتحدث هنا عن الشعر على وجه الخصوص . من أولويات الإبداع ، بل ربما هوالإبـداع في حد ذاته .

ومن المتعارف عليه ، أن الموضوع في الشعر لم يكن يكتسب هذه المكانة و هذه الأولوية إلا بعد ظهور الرومانسية كمذهب أدبي ، دفعت بالمبدعين إلى" معاناة " الموضوع وجدانياً قبل إخراجه حسياً ، و المسألة هنا مرتبطة أخص الارتباط بالمتلقي . فالمتلقي في الكثير من الأحيان يكون هو الدافع الاختيارات المتاحة أمام الشاعر فيما يخص موضوع العمل الشعري . من أجل هذه العوامل و غيرها ، تناولنا جمالية الموضوع الشعري ، و جمالية التلقي الشعري بالتحليل و الدراسة ، و حاولنا استجلاء مكامنـهما و آثارهما في عملية الإبداع الشعري . فالجمال موجود في كل شيء يحيط بنا ، و دورالشاعر أن يشعرنا به و يدفعنا إلى تذوقه و التمتع بـه و كذلك الانتفاع منه .

الإحالات

1 . ينظر : الشعر و التلقي، د. علي جعفر العلاق , دراسات نقدية , دار الشروق . الأردن 1997 , الطبعة الأولى , ص : 151 .

2 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع السابق , ص : 151 . 152 .

3 . د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 152 .

4 . الشعر العربي المعاصر (دراسة) يوسف سامي اليوسف :, إتحاد الكتاب العرب . دمشق 1980, ص : 240 5 . ينظر : د . علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي , ص : 71 .

6 . ينظر : الشعرية العربية ، أدونيس :, ص : 9 .

7 . أدونيس : المرجع نفسه , ص : 23 .

8 . ينظر : الشعر و التلقي ، د . علي جعفر العلاق :, ص : 66 .

9 ـ الشعرية العربية الحديثة , تحليل نصي ، شربل داغر :, دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1988 , ص : 14 .

10 ـ الثابت و المتحول , الجزء الثالث : صدمة الحداثة ، أدونيس :, دار العودة ـ بيروت , الطبعة الثانية , 1979 , ص : 281 .

11 ـ ينظر : الشعر و التلقي ، د . علي جعفر العلاق :, ص : 67 .

12 ـ ينظر : الشعر العربي الحديث , بنياته و إبدالاتها , الجزء الثالث : الشعر المعاصر، محمد بنيس : , دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء 1990 , ص : 112 .

13 ـ ينظر : الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها , الجزء الرابع : مساء الحداثة، محمد بنيس :, دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء 1991 , ص : 46 .

14 ـ ينظر : محمد بنيس : المرجع نفسه , الصفحة نفسها .

15 ـ ينظر : الشعر و التلقي، د . علي جعفر العلاق :, ص : 68 ـ 69 .

16 ـ أزمة القصيدة العربية , مشروع تساؤل ، د . عبد العزيز المقالح :, دار الآداب ـ بيروت , 1985
ص : 133 .

17 ـ ليل المعنى , مواقف و آراء في الشعر و الوجود ، صلاح ستيتية :, دار الفارابي ـ بيروت , 1990 , ص : 104 .

18 ـ الشعر و التلقي ، د . علي جعفر العلاق :, ص : 70 .

19 ـ د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 73 .

20 ـ ينظر : أنشودة المطر ، بدر شاكر السياب :, دار العودة ـ بيروت , الطبعة الثالثة 1983 , ص : 162 .

21 ـ ينظر : الآثار الكاملة , المجلد الأول ، أدونيس :, دار العودة ـ بيروت 1971 , ص : 338 .

22 ـ ينظر : الديوان , المجلد الأول ، عبد الوهاب البياتي :, دار العودة ـ بيروت , الطبعة الرابعة 1990 , ص : 496 .

23 ـ ينظر : الشعر و التلقي ، د . علي جعفر العلاق :, ص : 76 .

24 ـ ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 83 .

25 ـ ينظر : د . علي جعفر العلاق : المرجع نفسه , ص : 97 .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة بشار
كلية الأدب و اللغات و العلوم الإنسانية

الموقف الشعري و تجلياته الجمالية في التجربة الشعرية المعاصرة

دراسة في القيم الجمالية

مجلة القلم العدد 15 أوت 2010

إعداد الأستاذ الباحث : محمد نور
أستاذ مساعد بقسم اللغة و الأدب العربي

يقول ناقد غربي معاصر: "إن وظيفة الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط ، بل في القيمة التي تحملها في ذاتها" (1)

لعله من نافلة القول أن البحث عن القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث و المعاصر من خلال التجارب الشعرية الغنية و المتنوعة ، هو بحث في لب و جوهر هذا الشعر، لأن هذا الشعر . و بعبارة لا لبس فيها . كان و ما زال ساعياً وراء هذه التجارب الجمالية منقباً عنها ، لذلك ، و من أجل هذه الغاية بالضبط ، تعددت مداخله ، و تتابعت مدارسه و تباينت مذاهبه ، و اختلفت رؤاه و مواقفه ، كما وجد النقد فيه ما يسمن و يغني من جوع.

يقول أحد النقاد في هذا المعنى : القصيدة العربية تطورت بعوامل متباينة و بالنسبة إلى طبائع الشعراء أنفسهم و عقدة أخرى من البواعث . إلا أن تطورها كان أشبه بالنمو الوئيد الأصم منه إلى الثورة النقضية المتصلة بجذورها العميقة و كينونتها الداخلية . فبين ناصيف اليازجي و أحمد شوقي نمت القصيدة و اتسعت تجربتها و غدت أعمق تفاعلا مع العصر و الإنسان و فعلاً فيهما ، كما أن مستوى الجمالية سما و صقلت العبارة و كست حلة بلاغية مأثورة . إلا أن عمود الوضوح و الخطابية و الوصفية و السردية ظل قائماً ، كما أن النثر ظل يتسلل بطفيلياته إليها . و

لم تكد تسعى للتحرر منه و الخلوص إلى جوهر صاف إلا مع سعيد عقل و أديب مظهر و أمين نخلة و صلاح لبكي و سواهم من الشعراء الجماليين .(2)

"و الشاعر مخترع إشارات : إشارات قيد الصنع ، و تعبيرات قيد التشكيل ، و إشارات عفوية في حالة التوالد ." (3) تتحقق في مستوى العمل الإبداعي جمالياً ، عملاً و قيمة فنية .

وفي السياق ذاته يرى أحد الباحثين ، أن هذه العوامل قد أدت إلى خلق حالة من الانفجار الثقافي و الاجتماعي ، فكان لابد للصراع بين القديم و الجديد أن ينتصر لصالح الجديد، مع وجود من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله في الوجدان العربي، و هذا يفسر لنا كيف أن دعاوى التجديد في هذه الفترة تمثلت أكثر في النظريات و لم تتوفر في الإنتاج الإبداعي إلا بعد فترة. (4)

لقد تحول الحاضر إلى مسرح للتجريب و المحاصرة و تعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير، و تفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة و تساؤلاً و محاكمة للذات و للواقع، و أصبح بشكل عام إيقاعًا مأساوياً يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس و الحيدري و إبراهيم جبرا و الماغوط، والمتمرد الغاضب عند البياتي و السياب و الفيتوري و محي الدين فارس و التحدي الرافض عند توفيق صايغ و خليل حاوي و أمل دنقل، والثورية المنتفضة عند سميح القاسم و توفيق زياد و محمود درويش.(5)

القيم الجمالية للموقف الشعري :

يتساءل الدكتور إحسان عباس : أين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره و ثقافاته و إيديولوجياته : هل هو ماركسي يتحدث عن البروليتاريا و الثورة و صراع الطبقات و حتمية التاريخ ، أو هو ليبرالي ؟و هل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ ؟ أتراه يرى أن الإنسان إبن موقفه و أن مطلبه الأول و الأخير هو الحرية ، و أن حريته بالمعنى الدقيق إلتزام و هل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية و آمن بسيطرة اللاوعي و بأهميته في حياة الأفراد ، و بالأحلام و ما تعنيه من مخزونات جنسية ، و لابد أن يتأثر اتجاهه إذا هو أعجب بالسريالية و آمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي ، ليجد العقل الباطن سبيله إلى الانطلاق دون أن تعوقه أية عوائق ، أو إذا عدل في هذا الموقف .. في المزاوجة بين فيوض العقلين اللاواعي و الواعي ، لأنه لا جدال في أن الجهاز النفسي لدى الإنسان كان موحداً ، و أن الشعر وسيلة لإيجاد هذه الوحدة المفقودة . و هل يرى أن العجيب هو قلب الشعر و عصبه النابض ، و أنه إذا كان المطلب المحوري لدى الوجودي هو الحرية فإن المطلب المحوري لدى السريالي هو الرغبة ؛ و تجري في هذا النطاق

استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحبب إلى الشاعر ، هل هو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة ؟

ويضيف : من هو رفيقه المفضل من الكتاب : أهو ماكس فيبر أم ليفي شتراوس أم هيدجر ... بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف إلى اللون الغالب على قراءات الشاعر: أهو ممن يحب قراءة الروايات و القصص أو قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية .. و إذا كان يحب قراءة الشعر فهل هو يفضل (مثل السياب) الشاعرة الإنجليزية إيدث سيتول أو الشاعر الإنجليزي : ت . س . إيليوت أو لعله لا يقرأ هذا و لا ذاك ، و إنما يحب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت .(6)

كل هذه العوامل تتداخل في ما بينها لتحدد الموقف الشعري للشاعر داخل العمل أو الإبداع الشعري , والبحث في جماليات القصيدة ، حتماً سيمر عبر هذه المواقف و الاتجاهات ، و لعل الأمر لا يتوقف عند هذا الحد لأن الموقف الشعري تتدخل فيه عوامل أخرى تحدد . يضيف إحسان عباس . " اتجاهات الشعر من مثل دور المجلة و الصحيفة و الجامعة و مؤسسات الإعلام ووسائله و مدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ، ومدى صلة الشاعر بألوان التطور في الإخراج المسرحي و المنتمي جملة دون تفصيل ، و نمو المدن ، و تضاؤل شأن الحياة الريفية ، و الاتجاه نحو التصنيع ، و غير ذلك من العوامل التي تقوم بدور كبير في حياة المجتمع الحديث . بل لعلنا أغفلنا أهم عامل بين تلك العوامل جميعاً و هو "شخصية الشاعر " نفسه و مدى استقلالها و مدى قدرتها على صهر بعض هذه العوامل القابلة للصهر أو نبذ ما لا يتفق و طبيعتها ، و مدى صلابتها، و قدرتها على خوض التجارب أو مدى قابليتها للانهيار و الضعف و التخاذل ". (7)

إن الدارس للشعر الحديث سيلاحظ أن القصيدة الحديثة " تريد أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته، كياناً يشع دلالات عديدة، نسيجاً من عناصر متوترة، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل . سابقة عليه أو متجاوزة له . و تمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار و الكلمات فتشيع فيها الرعشة و الرفيف." و يضيف الباحث نفسه:" لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني و الزماني و الموضوعي و النفسي." (8)

و من ثَم كانت حركة التجديد في البدء حركة رومانسية امتلأت بالأنين و الشكوى و اختلطت بالنزعات التأملية و الإنسانية، ثم ما لبثت أن تحولت إلى شكل من أشكال الرمزية البسيطة التي تعتمد على التلميح و الإيحاء.(9)

لقد لاحظ النقاد من خلال استقرائهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين الإيجابية ... و ذلك في مقابل المقولات السلبية التي أصبحت الأساس الفلسفي للقصيدة الحديثة . لقد وجد الشاعر نفسه في مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنساني، و نتيجة لإلغاء المحتوى الحضاري للإنسان، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجاً على العصر و روحه . إن ما حدث في العصر الحديث كان ثورة عنيفة . (10) و بالتالي حاول الشعر العربي الحديث أن يكون إيقاعاً لهذه الثورات و تفجيراً لرموزها الحضارية و الإنسانية ، و تجلياً واضحاً لحركة هذه الثورات و تناقضاتها و اندفاعها الصارخ العنيف للتحقق و الاستمرار . (11) و أصبحت الصفة الرئيسية التي تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً في شقيه السلبي و الإيجابي . و أنه يحمل هماً جمالياً و هماً حياتياً.(12) و حول هذا المعنى يقول (البياتي) :" كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم ، و كان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة دون وضع بديـل له ، و الأشواق التي لا حصر لها ، و التطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيداً عن الشعارات التي استهلكت . كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير ، و إلى اكتشاف بؤسها المفزع . و هنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ، و نمو الواقع الاجتماعي و السياسي و كان هذا النمو انعكاساً و تفاعلاً مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول إلى الصورة الإيجابية نفسها ". (13)

مما تسبب– في اعتقاد الكثير من النقاد– إلى خلو نموذج الشاعر العربي منذ الخمسينيات (من القرن الماضي)، فهو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة و متباينة ، من الرفض و التمرد و الخوف و الأمل . و هذا ما وقف عليه الدارسون للشعر الحديث بكل تفاصيله مع شاعر الثورة و الغضب "محمد مهدي الجواهري" . و هو ثانياً يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته و الثورة على واقعه، وهو ثالثاً يضع في اعتباره الواقع الاجتماعي بما فيه من ظلم و قهر سواء على المستوى الوطني أو القومي أو الإنساني.(14)

لقد أصبح الشاعر الحديث شاعراً شمولي النظرة ، و من هنا كثر في الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة .. و قد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته الواضحة في الشعر

العربي الحديث . فاستفادة عبد الرحمن شكري و جيله من الثقافة الإنجليزية واضحة ظاهرة ، و كذلك السياب و عبد الصبور ، على حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس و تأثيرالثقافة الروسية في أشعار البياتي و كاظم جواد . (15)

و شخصية الشاعر كل مركب يتداخل فيه الماضي و الحاضر و حتى المستقبل ، لأن الشعراء يطمحون ، بل و يحلمون ، و تكثر في أحلامهم الشعرية البحث عن الجميل و الجليل . و للتاريخ المقام الأول في بناء هذه الرؤيا المستقبلية ، فالإنسان لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية و العضوية المنحدرة إليه ، فالتاريخ بكل امتداداته يعيش في الحاضر ." و الشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها و يمارس فيها إبداعه الفني فحسب ، بل هو مدين مع ذلك و إلى حد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طولاً و عرضاً في أعماق التاريخ و خزائنه ".(16)

وعندما نتحدث عن التاريخ و أهميته في الإبداع و في جمالية الموقف الشعري الذي يتحدد من خلال التاريخ ، فإننا في الحقيقة نتحدث عن التراث ، ليس الشعري فحسب ، بل التراث الشامل لكل مناحي الحياة إنه تراث الأمة ، بل التراث الإنساني .

"و يمثل التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانباً من تكوينه الشعري ، و ذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر ، و تحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه ".(17)

و لقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث ، "القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة ، حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفني ، و ليست مبادئ خارجية مقننة , فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون ، و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر و ذوقه و نبضه ". (18)

تتعدد المواقف الشعرية إذن ، لكن بإمكاننا حصرها في خمس مواقف كبرى كما يؤكد ذلك الدكتور إحسان عباس (19) :

1 ـ الموقف من الزمن .

2 ـ الموقف من المدينة .

3 ـ الموقف من التراث .

4 ـ الموقف من الحب (أو المرأة) .

5 ـ الموقف من المجتمع .

هكذا نشأت فكرة الحرية و الإلتزام و الثورية في الشعر العربي الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها و إدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات ، فأصبح الشاعر العربي الحديث مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب و ذلك من خلال تجربته فيها و معاناته الصحيحـة لها ، و انخراطه في هذه التجربة و هذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحيـاة و تفصيلاتها و حتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها و المسببة لوجودها . (20)

و من ثَم كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعي بدايات انفعالية ثائرة نراها في أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الانفعال الثائر أساس موقفهم الاجتماعي مثل كاظم جواد و العيسي و يوسف الخطيب و بسيسو و أغلب شعراء السودان الواقعيين .(21)

فلا غرو أن يستيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه ، فقد اغتصبت فلسطين و تشرد أهلها في الداخل و الخارج في مأساة غير عادلة و غير عادية في آن واحد ، و أصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضراً رهيباً مليئاً بالتعاسة خالياً من الاشراقات . (22)

و يعتبر عبد الوهاب البياتي أنضج شعراء الموقف الاجتماعي ، حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانفعال في أعماله الأولى ؛ في ملائكة و شياطين 1950 ، و أباريق مهشمة 1954 , و المجد للأطفال و الزيتون 1956 ، و أشعار في المنفى 1957 ، و عشرين قصيدة من برلين 1959 و كلمات لا تموت 1960 ، و النار و الكلمات 1964 .اجتاز البياتي خلال هذه الأعمال مرحلة الانفعال بالثورة و بالكفـاح , و استطاع منذ ديوانه النار و الكلمات 1964 ، أن يحدد أبعاداً فكرية لثورته و جهاده ، و بالتالي فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف إيديولوجي محدد ، خاصة و إن أعماله الأغزر تمكننا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر . (23)

و مع إيقاع الحرية يؤمن البياتي بالإنسان الذي يتحول إلى زهرة تلد الحـب و الفرح و تخضوضر مع العمل و التضحية ، و تموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى ، و أن واجبها أن تموت لكي يحيا الآخرون ، الذين ناضلت من أجلهم و حققت سعادتها و غبطتها القصوى من خلال وجودها معهم و تعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم و متطلباتهم البشرية .(24)

لقد ظهرت في الشعر العربي الحديث إلى جانب البحث عن الحرية ، كظاهرة جمالية ، الحزن كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات محددة لم يعرفها الشعر العربي إلا منذ تجارب الشعر الجديد .. فقد كان حزناً جديداً اعتمد على إدراك الإنسان لمأساة الوجود ككل و مأساة وجوده داخل هذا الوجود . لقد كانت فجيعته في مواجهته لقصوره الذاتي و إفلاس قيمه المتداولة .. لقد كانت سبباً هاماً في إحساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

لقد كان إحساس الشاعر العربي الحديث بمحنة الذات الإنسانية في العصر الحاضر و التي قامت على مشاعر من الغربة و الضياع و التمزق . لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو ، إلى إحساس الفنان المعاصر بالتعارض المحزن ، بين عالمين هما في ظاهر الأمر و في الحقيقة لابد أن يكونا عالماً واحداً . (25)

وفي هذا السياق يُعد الشاعر صلاح عبد الصبور، من أكبر ممثلي هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث ،" لأنه يعد واحداً من الجيل الذي عاش ، وسط الانذهال و الحزن و الرتابة ، خلال مرحلة التمزق العميق ، و التناقض بين معطيات التراث المقدسة ، و ثورة الجيل المتمرد المهزوم ". (26)

و من ثَم تمثلت هذه المحنة عند (صلاح عبد الصبور) في رؤيا ذاتية ذات طابع مأساوي و إحساس حاد بالمرارة الحزينة . إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءاً بالناس في بلادي 1957 فأقول لكم 1961 ، و أحلام الفارس القديم 1964 ، ثم تأملات في زمن جريح 1970 ، حتى شجر الليل 1972 ، تكشف لنا تطور هذا الإحساس من ناحية ، و محاور المأساة من ناحية أخرى.(27)

لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة في المدينة نتيجة معاينته للواقع و شعوره الزائد به , و نتيجة لبحثه عن مجال أوسع و أعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود و محاولة اكتشاف هذه الذات . كان الشاعر العربي خارجاً لتوه من المرحلة الرومانسية التي تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة و بالحياة .. ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة و تعقدها , و محاصرتها و انعدام الروابط الإنسانية و الاجتماعية فيها و انعدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل محلها هموم شخصية تتسابق بينها و بين بعضها . (28)

يقول السياب : "لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا , و قد افترست عينيه رؤيا و هو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل ". (29)

إن مشاعر الحزن في الشعر العربي الحديث قد أضفت على هذا الشعر جماليات فنية غاية في الرفعة و السمو , و لا يعتقد من لا يستسيغ هذه المعادلة : الحزن / الجمال , أن هنالك تناقضاً بين جماليات الشعر العربي الحديث و مشاعر الحزن , لأن الجمال لا يكمن في ما هو إيجابي فقط , بل في ما هو سلبي كذلك , و لعله من نافلة القول أن نحكم جازمين , على أن الشعر العربي الحديث (مما اطلعنا عليه على الأقل) اكتسب كل مقومات الجمال الرفيع و الفن الصادق عندما أبدع في الحزن بكل أشكاله و مظاهره . يقول أدونيس : "الشعرية بعبارة ثانية , نقص أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم و أسراره ".(30)

إحالات و هوامش:

1 _ بيير جيرو : علم الإشارة السيميولوجيا ، ترجمة : منذر عياشي ، دار طلاس _ دمشق ،1988 ص : 114

2 _ 1 . ينظر إيليا الحاوي : في النقد و الأدب , دار الكتاب اللبناني . بيروت , ط 2 . 1986, ص: 5

3 _ بيير جيرو : المرجع نفسه ، ص : 115 .

4 . ينظر السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية . بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص: 42 .

5 . ينظر السعيد الورقي : المرجع نفسه: ص 48 و .49

6 _ ينظر: د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر , عالم المعرفة . الكويت ، 1978 ص : 59 . 60 .

7 _ د . إحسان عباس : المرجع نفسه , ص : 60 . 61 .

8 _ هوجو فريدرتش : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ص :31 . 32 . 33 . و كذلك ، السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص: 29 . 30.

9 _ ينظر: السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 46 .

10 _ ينظر: السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 29.

11 _ ينظر : أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , منشورات المكتبة العصرية . بيروت , الطبعة الأولى , 1968 , ص : 10 .

12 . ينظر : عصام محفوظ : دفتر الثقافة العربية الحديثة , دار الكتاب اللبناني . بيروت ,

الطبعة الأولى , 1973 , ص : 17 .

13 ـ ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 227 . و لقد ورد هذا النص في مقال للشاعر عبد الوهاب البياتي , في مجلة الآداب البيروتية , مارس 1966 .

14 ـ ينظر السعيد الورقي : المرجع نفسه: ص47.

15 _ ينظر: السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : .33

16 ـ د . محمد زكي العشماوي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية 1974 ط : 2 , ص : 154 ـ 155 .

17 ـ د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 40 .

18 ـ د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر , دار الكاتب العربي ـ القاهرة 1967 ، ص: 28 .

19 _ ينظر : د . إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص : 81

20 _ ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 374 .

21 _ ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 233 .

22 _ ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 235 .

23 _ ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 245 .

24 _ ينظر : إمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , ص : 239 ـ 240

25 _ ينظر : د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر , ص : 35 .

26 _ امطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث , ص : 198 .

27 _ ينظر : د . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث , ص : 259 ـ 260 .

28 _ ينظر : د . السعيد الورقي : المرجع نفسه , ص : 266 ـ 267 .

29 _ د . السعيد الورقي : المرجع نفسه ، ص : 273 , نقلا عن مجلة شعر البيروتية , العدد الثالث 1957 , ص : 119 .

30 _ أدونيس(علي أحمد سعيد): الشعرية العربية ، دار الآداب – بيروت ، 2000م . الطبعة الثالثة ، ص : 59 .

المراجع :

_ أدونيس(علي أحمد سعيد): الشعرية العربية ، دار الآداب – بيروت ، 2000م . الطبعة الثالثة.

_ إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، دار الكتاب العربي _ القاهرة ، 1967 م

_ الحاوي ، إيليا : في النقد و الأدب ، دار الكتاب اللبناني _ بيروت ، 1986 م ، الطبعة الثانية .

_ الورقي ، السعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية _ بيروت ، 1984 م ، الطبعة الثالثة .

_ جيرو ، بيير : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة : منذر عياشي ، دار طلاس _ دمشق ، 1988 م .

_ عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة _ الكويت ، 1978

_ العشماوي ، محمد زكي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب _ الإسكندرية ، 1974 م ، الطبعة الثانية .

_ فريدريتش ، هوجو : ثورة الشعر من بودلير إلى العصر الحاضر ، ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة ، 1972 م .

_ محفوظ ، عصام : دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبناني _ بيروت ، 1973 م ، الطبعة الأولى .

_ ميخائيل ، أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث ، منشورات المكتبة العصرية _ بيروت 1968 م ، الطبعة الأولى .

_ مجلة الآداب البيروتية _ مارس 1966 م.

_ مجلة شعر البيروتية _ العدد الثالث ، 1957 م.