أولا : الالتزام في الشعر المعاصر

تناول عز الدين علاقة الأدب بالقضايا الاجتماعية من الناحية التاريخية، فذكر أن الإيمان تقلب منذ عصر النهضة بين ثلاث أفكار حضارية عامة، وأولى تلك الأفكار هي فكرة الإيمان بالإنسان، وتمثلت في الإيمان بالعبقرية والإنسان العبقري، ويذكر أن الإيمان بتلك الفكرة تداعى مع قيام الثورة الفرنسية، وإعدام لويس السادس عشر ملك فرنسا، ويرى أن سببين قد عملا على زلزلة الإيمان بها، ويتمثل الأول في التحول من المجتمع الزراعي والتجاري إلى المجتمع الصناعي ويتمثل الآخر في أن الدراسات النفسية كشفت أن العبقري يختلف عن غيره في الذكاء اختلافا كميا لا نوعيا[(1)] وأحسب أنه يقصد بالسبب الأول أن الثورة الصناعية أدت إلى تحسن أحوال المجتمع المعيشية فأخذت الفروق بين طبقة الإقطاعيين وطبقة الفقراء بالتقلص، ونتحفظ على السبب الأخير المتعلق بالعبقرية إذ كيف تنهار فكرة في أواخر القرن الثامن عشر بسبب لم يحدث إلا في القرن العشرين فالدراسات التي كشفت حقيقة العبقرية لم تظهر إلا بعد الحرب العالمية الأولى.[(2)]

ويرى أن الفكرة السابقة قد تلتها فكرة الإيمان بالفن ذاته، ويظهر أنها المرحلة التي شهدت ظهور نظرية الفن للفن ولكنه يذكر أن تلك الفكرة انهارت لأن الفن نتاج بشري، والنتاج البشري يحتاج إلى عقيدة تسنده لا أن يكون عقيدة في ذاته[(3)] ومن الملحوظ هنا انه لم يوضح توضيحا كافيا أسباب ضعف فكرة الإيمان بالفن حتى عندما ذكر أن الإيمان ذكر بالنتاج البشري أو الإنساني يحتاج إلى عقيدة تسنده فإنه لم يذكر في الفكرة التي قبلها أن الإيمان بالإنسان نفسه يحتاج كذلك إلى عقيدة تسنده.

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص325.

(2) – مصطفى سويف: العبقرية في الفن، القاهرة، دار القلم،1960م، د ط، ص8، 9.

(3) – الشعر العربي المعاصر، ص325.

ويرى **عز الدين** أن فكرة الإيمان بالمجتمع قد رافقت توجه بعض الدول نحو الجماعية والاشتراكية وقيام الثورات السياسية العسكرية وهذه المرحلة جاءت بعد مرحلتي: الإيمان بالإنسان ثم الإيمان بالفن ذاته.

وفي هذه المرحلة يجد الإنسان نفسه منخرطا في واقع الجماعة التي يعيش فيها فيعبّر عن قضاياها و مشكلاتها، وهنا يتحدد عنده مفهوم الالتزام.(1)

وتظهر بوضوح علاقة المرحلتين الأخيرتين بالأدب وتأثيرهما فيه أما المرحلة الأولى حيث فكرة الإيمان بالإنسان أو بالعبقرية، فإنها قد ترتبط بالسياسة ومن مظاهرها سياسيا انتشار الأنظمة الملكية وزوال تلك الفكرة أو المرحلة قد يؤدي إلى إسقاطها وقد مثل لذلك سقوط الملك الفرنسي **لويس السادس عشر**، ولكنه لم يربطها بالأدب والنقد ولم يتبين تأثرهما بالفكرة السائدة في تلك المرحلة فضلا على أن يذكر بعض مظاهر ذلك التأثر.

كما يؤخذ على تقسيماته السابقة انه جعل بينها ما يشبه الفواصل والحدود القاطعة فهو مثلا يقول على نهاية المرحلة الأولى وبداية الثانية "ومع حطام هذه العقيدة المنهارة بزغت عقيدة تؤمن بالفن في ذاته".(2)

ثم نجده في موضع آخر، يقسم تلك المراحل تقسيما مختلفا فهو يحصلها بالترتيب التالي: الإيمان بالمجتمع ثم بالإنسان ثم بالفرد.(3)

وظن أن السبب في الاختلاف هو أنه يبدأ هنا هذه المراحل منذ بداية الوجود البشري وليس منذ عصر النهضة كما في التقسيم الأول فمرحلة الإيمان بالمجتمع في التقسيم الأخير متعلقة بالبداية القديمة للبشر أما مرحلة الإيمان بالإنسان فموجودة في التقسيمين وأما مرحلة الإيمان بالفرد فيبدو أنها مرحلة الإيمان بالفن في التقسيم الأول بدليل أنه يذكر أن كلا منهما

---

(1) – الشعر العربي المعاصر ،ص326.

(2) – المرجع نفسه ،ص325.

(3) – عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، د ت، د ط ،ص81-83.

قد بدأت في أواخر القرن التاسع عشر اظافة إلى أن كلا منهما حطمت عقيدة الإيمان بالإنسان.[1]

يرتكز عز الدين هنا على الأديب مستعرضا فكرة الالتزام، ويرى أنها نبعت من مرحلة الإيمان بالمجتمع كما يرى أنها فكرة حديثة من الوجهة التاريخية فمصطلح الالتزام لم يعرفه الأدباء والنقاد قديما.[2]

ولكنهم طبقوه عمليا وبدأ التصريح به نظريا في القرن التاسع عشر وما بعده، كما عند **ماركس** ثم **سارتر**.[3]

ويستمر تناوله فكرة الالتزام تاريخيا فهو يذكر أنها نشأت نتيجة احتكاك الأديب بمشكلات الحياة وإدراكه خطورة الدور الذي يقوم به إزاءها ويرى أنه قد "**تحدد مفهوم الأدب منذ وقت مبكر في العصر الحديث في العصر الحديث بأنه نقد للحياة أو تفسيرا لها، وكان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره و قضاياه**"[4]

ولكن رأيه السابق لم يوضح لنا سبب نشوء فكرة الالتزام فعلا فان كان المقصود بأن الالتزام ظهر نتيجة احتكاك الأديب بمشكلات عصره بمعنى إن الأديب أخذ يتناولها في أدبه، فهذا من مظاهر الالتزام إن لم يكن الالتزام نفسه وإن كان المقصود باحتكاك الأديب بمشكلات عصره أنها لم تكون موجودة، فلما ظهرت ظهر معها الالتزام. فهذا غير صحيح فكل عصر لا يخلوا من مشكلاته الخاصة.

والالتزام عنده يقدم الأديب للآخرين أعمالا ايجابية في تأثيرها لتمس حياتهم ومشكلاتهم مسّا مباشرا، وهو عنده أيضا بمعنى **(ارتباط الأديب بقضايا الناس في مجتمعه و ما يتقدم به من حلول لهذه القضايا أو بمجرد التنبيه إليها).**[5]

---

(1) – الشعر العربي المعاصر ،ص325-326 .

(2) – الشعر العربي المعاصر (المرجع نفسه)، ص321 .

(3) – صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، بيروت ، دار اقرأ ،1983، د ط ،ص86-87 .

(4) – الشعر العربي المعاصر ،ص322.

(5) – المرجع نفسه ،ص323.

وعلى هذا فالتزام الأديب عنده مرتبط بقضايا المجتمع ويمكننا أن نستنتج بناءا على نظرته السابقة أنه يخرج من باب الالتزام عدم ارتباط الأديب بأية قضية، أو حتى ارتباط الأديب بقضية خاصة به وحده.

ويرى أن الأديب ليس ملتزما بالضرورة ويحتج لذلك منطقيا بأنه لو كان كل أديب ملتزما، لما كان هناك مسوّغ لما يجور حول هذا المفهوم من مناقشات بين القبول والرفض".[1]

ومن المناقشات التي دارت حول فكرة الالتزام شبهتان طرحهما معارضوا الالتزام في الأدب أو الفن عامة وقد حّللهما وردّ عليهما أمّا الأولى فتقوم على أن الالتزام **إيديولوجية** (عقيدة) تمثل موقفا فكريا محددا، في حين أن الفن طليق لا يحدد، وإخضاع الفن **للإيديولوجية** معناه بالتالي إخضاع المطلق للمحدود أو الحرية للقيود.[2]

ويتجه وجهة تاريخية في رده على هذه الشبهة إذ اشار إلى الفن الذي نشأ في أحضان العقيدة، وظل زمنا طويلا مرتبطا بها، ويرى في منهج مقارن أن العقيدة التي ارتبط بها الفن قديما كانت عقيدة دينية بينما أصبحت **إيديولوجية** غير دينية في العصور الحديثة، كالإيمان بالفرد، أو الفن ذاته، أو المجتمع على التوالي.[3]

كما تدور الشبهة الأخرى التي أثارها معارضو فكرة الالتزام حول علاقة الفن **بالإيديولوجية** أيضا، ومفادها أن عملية الإبداع الفني يقوم بها الفرد بينما الالتزام يتوجه للجماعة فكيف يتوجه ما أصله فردي إلى الجماعة وهما متقابلين ويجيب بأن الفنان الأصيل إنما هو فرد في جماعة، لا فرد مطلق وعندما يعبّر عن عقيدة الجماعة وقضاياها فإنه يعبر

(1) – الشعر العربي المعاصر (المرجع نفسه)، ص322.

(2) – المرجع السابق، ص324.

(3) – الشعر العربي المعاصر، ص325.

عن عقيدته و قضاياه بمعنى أنه يتنازل عن نزواته الضيقة المحدودة في سبيل تحقيق النظرة الكلية الشاملة فالجزء يخضع للكل.[1]

وجوابه عن تلك الشبه يكشف عن ميل نسبي للمجتمع على حساب الفرد وتحديدا عندما ذكر أن الجزء (الفرد) يخضع لكل (المجتمع) إضافة إلى أن جوابه لم يلتفت مثلا للأديب الذي يخالف في عقيدته عقيدة مجتمعه إذ سيصبح تعبيره عن عقيدته الشخصية مخالفا لعقيدة مجتمعه، بل قد تتكاثر الآراء الفردية المتخالفة فلا يكون لدينا ما يعبّر عن رأي جماعي موحد.

– و يفرق بين الالتزام والإلزام مبينا أن الفنان يتخذ عند الالتزام موقفه باختياره أما الإلزام فيفرض فيه على الفنان موقفه من الخارج ويرى تعارض الفن مع الفرض، حيث يقول "**وحين يكون فرض لا يكون فن**".[2]

– لم يوضح هنا مصدر الفرض ولكنه بلا شك مصدر ذو قوة تستطيع ذلك الفرض كالسلطات السياسية والعسكرية مثلا.

– يذكر **عز الدين** أن سارتر يرى أن الالتزام يكون في النثر دون الشعر ويعزو **عز الدين** ذلك إلى الطريقة التي يفهم بها سارتر الشعر إذ يرى الأخير أن الألفاظ في الشعر لا تتجمع بتوجيه من معنى يريد الشاعر الإفضاء به بل تجمعها تداعيات سحرية خارج عن نطاق الشاعر ووعيه[3] فكأن سارتر بذلك يرى أن الشاعر يبدع بسبب الهام خارج عن الإرادة وأن ذلك خاص بالشعر دون أجناس الأدب الأخرى.

– هذا مجمل ما حاولنا الاستفادة منه من فكرة الالتزام وكيف ناقشها ناقدنا من أهم الزوايا التي تمس هذه الفكرة. حيث يقول "**أن التزام الشاعر بموقف فكري لا يصير الشاعر ذاته في**

---

(1) – المرجع السابق، ص326 .

(2) – الشعر العربي المعاصر (المرجع نفسه) ، ص330 .

(3) – الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه،ص331 –332 .

شيء أو يناقض طبيعته بل هو ـ على العكس ـ يضمن له الفعالية والأهمية ويحقق للشاعر الوصف القديم أنه بني قومه وطفلهم وخادمهم في آن واحد"[1]

وتختم بقول الدكتور **محمد غنيمي هلال** "أن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه بل حين يواجه التبعة فيه يقصد تغييره أي حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع لأن المسألة التي يبحث عن حلها بوسائله الفنية الخاصة هي مسألة الجميع."[2]

[1] – المرجع السابق، ص338.

[2] – الدكتور محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، الفجالة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د ت ، د ط.

ثانيا: الثورية في الشعر المعاصر

نحاول في هذا الجزء التعرف على أراء عز الدين في مدى تأثير بعض الظروف المحيطة بالشعر فيه، وتحديدا مدى تأثير الأحداث السياسية في الشعر سواء أكانت تلك الأحداث السياسية ثورات أم هزات م حروبا ونحو ذلك. ووصلت القضية ذروتها عنده من جهة التقصي والمتابعة في كتابه "الشعر في إطار العصر الثوري".

– وهو لا يفصل بين الشعر أو النثر من جهة قابليتهما للتأثر بالسياسة لأننا نجد في بعض الحالات يقرنهما معا، تحت مفهوم الأدب.

والسؤال المطروح ما علاقة السياسة بالشعر؟ وما مدى تأثيرها فيه؟

إن السياسة جزء من الحضارة فهو يذكر أن الإطار الحضاري يجمع بداخله ثلاث اطر متوازية و هي الإطار الفكري والإطار الاجتماعي والإطار السياسي.[1]

وعند تحليل أعمال شعرية لابد أن نأخذ في الحسبان أن تلك الأعمال الشعرية إلى ضرورة النظر إليها في ضوء تلك الأطر التي تشكل في محصلتها الإطار الحضاري العام.[2]

وننبه هنا إلى تداخل هذه الأطر فليس الإطار السياسي مثلا مستقلا عن الإطارين الآخرين وقد أشار **عز الدين** إلى هذا في سياق آخر فقد ذكر أن الوجه السياسي للحياة في أي بلد لا ينفصل عن الوجه الاجتماعي مثلا إلا لمجرد الدراسة والتصنيف.[3]

ومن تأثير الأحداث السياسية الكبرى في الشعر تأثيرا غير مباشر أنه واكب تلك الأحداث فقد ظهرت كثير من القصائد التي تندد بالظلم السياسية والتحكم الأجنبي بكل صوره وتطالب بالحرية والاستقلال.[4]

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص338.

(2) – عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، القاهرة، دار الحداثة، 1985 ، ط2 ،ص47.

(3) – عز الدين إسماعيل: الشعر القومي في السودان، بيروت، دار الثقافة،1988، ط2 ، ص176.

(4) – الشعر العربي المعاصر، ص352 .

يرى **عز الدين** أن الروح الثوري قد تمثل في الشعر قبل قيام الثورات الجماعية ذاتها، فقد بدأت الثورة على الإطار التقليدي للقصيدة منذ أواخر العقد الخامس من هذا القرن فكان ذلك شاهدا على إرهاصات المواجهة الذاتية التي ظلت تتحرك في مساربها الدفينة من الوجدان الجماعي حتى استعلنت في ثورة 23 يوليو الجماعية وما تلاها من ثورات في الأقطار الأخرى من العالم العربي.[1]

فعز الدين يعني بمصطلح الثورية معنيين وهما ثورية على الإطار الخارجي للشعر أي الثورية على النظام القديم للقصيدة أولا كما كان في البداية، وثانيا صارت ثورية في مضمونه كذلك ومن ثم كان مضى اللقاء كما يقول **عز الدين** "**وعند ذاك تم اللقاء الحقيقي بين الذات المتفردة والذات الجماعية**"[2]

وتركيز **عز الدين** على قضية تأثير السياسة في الشعر يزداد عند بحث علاقة الثورات السياسية العربية بالشعر العربي المعاصر ونحاول الآن التعرف على آرائه في علاقة التجديد في الشكل الشعري العربي بفكرة الثورة.

في منتصف الستينات الميلادية يشير إلى أن ذلك التجديد قد وقع في أواخر الأربعينات أي انه سبق الثورات العربية.[3]

ويظهر انه يعني هنا تلك الثورات التي توالى وقوعها في بعض الدول العربية منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدا منذ الثورة المصرية سنة 1952 ، فكأنه هنا لا يربط ذلك التجديد بفكرة الثورة.

ولكنه أشار في أواخر الستينات إلى وجود ارتباط بينهما وذلك عندما ذكر أن التجديد في الشكل الشعري والحب إرهاصات الثورات العربية ومقدماتها الشعبية.[4]

[1] – الشعر العربي المعاصر (المرجع السابق)، ص340.
[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – المرجع نفسه، ص 340.
[4] – الشعر في إطار العصر الثوري، ص52.

وتلك الإرهاصات والمقدمات تعد المرحلة الأولى من مراحل الثورة وهي عنده مرحلة مواجهة الذات.[1]

ثم نجده في مطلع السبعينات يربط ذلك التجديد أيضا بالثورات التي وقعت في النصف الأول من القرن العشرين كثورتي 1919 في **مصر**، و سنة 1924 في **السودان** ويرى أن الشعوب العربية في تلك المرحلة أحسّت بضرورة تغيير أوضاعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وانعكس هذا على ضمير الشعراء فتمردوا على الشكل التقليدي للشعر.[2]

ونستطيع القول إن آراءه في المراحل الثلاث تختلف اختلاف تنوع لا اختلاف تعارض واحسب أن ذلك الاختلاف يرجع إلى مفهومه للثورات العربية فقد حصرها في المرحلتين الأولى والثانية في الثورات العربية التي وقعت منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين وتحديدا تلك الثورات التي دعت إلى تطبيق الاشتراكية أما في المرحلة الأخيرة فانه رأى ما واجهته الثورة بمفهومها السابق من نكسات وأزمات كنكسة سنة 1967 م ووفاة الرئيس المصري **جمال عبد الناصر** سنة 1970 وربما لأجل ذلك وسع **عز الدين** ذلك المفهوم فصار يشمل كل الثورات العربية في ذلك القرن فتكون الثورة مرادفة للمطالبة بالاستقلال أو الإصلاح عامة ولو لم ترتبط بالفكر الاشتراكي.

وقبل الحديث عن تأثير السياسة في مضمون الشعر بعد استعراضنا تأثيرها في شكل الشعر لابد أن نتوقف عند ما عرضه من مراحل فكرة الثورة وأمثلتها وتحديدا يف مصر لنجده يذكر أن كل مرحلة منها تمثل إطارا حضاريا ضمن فكرة الثورة العامة علما أن الإطار الحضاري عملت على تكوينه عدة عوامل فكرية واجتماعية وسياسية وتهمنا الآن العوامل السياسية.

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص340 .

(2) – الشعر القومي في السودان، ص318 – 319.

أما المرحلة فهي مرحلة البحث عن الذات، وتتمثل سياسيا في دعوة **احمد لطفي** السيد **مصر** للمصريين في النصف الأول من القرن العشرين وأما الثانية فهي مرحلة مواجهة الذات وتتمثل في استقلال **مصر**.

وحرب **فلسطين** 1948 م والثورة **المصرية** سنة 1952م وأما الثالثة فيه مواجهة العالم الخارجي، وتتمثل في العدوان الثلاثي على **مصر** 1956 ثم جاءت المرحلة الأخيرة حيث البناء المستمر والتحول الاشتراكي بعد الاستقرار السياسي النسبي.(1)

وكان من المتوقع أن يربط تلك المراحل في **مصر** بالفكر والفن عموما أو بالأدب خصوصا ولكنه لم يقم بذلك إلا في المرحلة الأولى فحسب فقد ذكر أن فكرة البحث عن الذات المصرية يمكن العثور عليها يف شعر **احمد شوقي** ويرى أن ذلك ليس يسيرا وأن العثور عليها أسير في **شعر حافظ إبراهيم**. (2)

ولم يبين عز الدين أسباب ذلك، وقد مال بعض دارسي الأدب إلى أن الذي أخر **شوقيا عن حافظ** في هذا المجال هو أن الأول ذوا أصول غير عربية إضافة إلى اتصاله **بالخديوي إسماعيل** وأبناءه وما ناله منهم من عطايا وافرة مما جعله يبتعد نوعا ما عن الإحساس بمعاناة الإنسان المصري(3)

وقد جعل **عز الدين** فكرة الثورة في أربع مراحل أخرى ونلحظ أنها تنطبق هذه المرة على الدول العربية التي قامت فيها ثورات عسكري لأنه جعل الكفاح المسلح مرحلة من مراحل الثورة هنا وتلك المراحل هي مرحلة إيقاظ الجماهير، ومرحلة مواجهة عناصر الطغيان والاستبداد ومرحلة الكفاح المسلح ومرحلة البناء الثوري والمجتمع الاشتراكي.(4)

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص339.

(2) – نفس المرجع، الصفحة نفسها

(3) – شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة ، دار المعارف، د ت، ط12، ص 111.

(4) – الشعر في إطار العصر الثوري، ص97-106.

وذكر أن هذه المراحل قد تتداخل فليس بينها حدود فاصلة فقد تكون الثورة السياسية في مراحلها الأولى حين تستيقظ الجماهير وتبدأ في التذمر من الطغاة ونجد من الشعراء من يحلم بالمجتمع الذي تتحقق فيه العدالة والمساواة وهكذا.(1)

ويبين هذه المرة أن مضامين الشعر العربي واكبت تلك المراحل فالشعر تأثر **بالمرحلة الأولى** فجاء موجها للجماهير الغفيرة واتضحت فيه النبرة العالية التي تصل أحيانا إلى حد الصراخ.

وأما المرحلة الثانية فمثلها بشعر المقاومة الفلسطينية وأما المرحلة الرابعة الأخيرة فطالب الأدباء عموما، والشعراء خصوصا بالتفاعل معها، وذكر أن مهمة الأديب أو الشاعر في هذه المرحلة هي تأكيد القيم الاشتراكية في نفوس الجماهير.(2)

وأما المرحلة الثالثة مرحلة الكفاح المسلح فقد توقف عندها وذكر أن الشعر نفسه فهو فن قولي والكفاح المسلح فصل وبسبب هذا التناقض صار الشعر في مأزق.

إذن الثورات العربية أثرت في الشعراء العرب و لكن ذلك كان تأثير غير مباشر

ويرى **عز الدين** أن الثورات العربية وخصوصا الثورة **المصرية** سنة 1952 قد حولت ثورة الشعر إلى المضمون وأن الشعر حينها عثر على مضامين فكرية واجتماعية وسياسية جديدة وعندها تحول تمرد الشعر إلى ثورة(3) والمقصود بالتمرد هنا ظهور شعر التفعيلة في أواخر الأربعينات لأنه يقرنهما في غير موضع.(4)

وقد يكون تعليله لرأيه منطلقا من أن الأحداث الكبرى التي مر بها العالم العربي قد عملت على تلاحم المواقف التاريخية الجماعية بالشعر في تلك المرحلة الزمنية فحصل اللقاء

---

(1) – المرجع السابق ،ص104.

(2) – المرجع نفسه، ص97-106.

(3) – المرجع نفسه ،ص83 ، 84.

(4) – الشعر العربي المعاصر ،ص340.

بين ذات الشاعر والذات الجماعية بينما يرى أننا في السابق كنا نواجه في أدبنا العربي نبض الذات المتفردة.[1]

وبما أن عز الدين يرى أن الثورات السياسية تعمل على تغذية الوعي الجماعي فإن لنا أن نستنتج أن الثورات السياسية ستعمل في النهاية على تغذية الوعي الذاتي أيضا، وبالتالي ظهور الفن العظيم وظهور الفنانين العظماء لان المجتمع عندها سيتمتع بالوعي بنوعيه.

آراء وأحكام تقييمية:

[1] – المرجع السابق ،ص346.

لقد أثرى عز الدين الساحة النقدية بإنتاجه النقدي الغزير المتنوع ونحن في حاجة إلى وقفة نتأمل فيها ذلك النتاج وما يتضمنه من دراسة أنواع علاقات الأدب وما يتخلل كل نوع من القضايا البارزة، حتى نتعرف على مواقفه في كل قضية.

وقد ركزنا في بحثنا هذا على كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الصادر عام 1967م. وهو أحد البيانات النقدية الأساسية في التعريف بالشعر المعاصر، والتأصيل لمقوماته الفكرية والجمالية، وقد حرص عز الدين على أن يظل هذا الكتاب أفقا مفتوحا، فكان يزود طبعاته المتتالية بدراسات إضافية لما استجد في الظاهرة الشعرية، أبدى خلالها تعاطفا مع الموجات الشعرية الجديدة مقدار حقها في التجريب والتمرد.

وقد ركزنا نحن في هذا البحث على ست قضايا مهمة من الكتاب وكل قضيتين تتدرج تحت نوع من القضايا كما سماها عز الدين فالفصل الأول عنوانه القضايا الفنية للقصيدة الجديدة اخترت قضيتي التشكيل ألزماني والتشكيل المكاني للقصيدة الجديدة حيث ركز عز الدين في هاتين القضيتين على اللغة وشكلها حيث أن اللغة في نظره أداة زمانية تمثل مجموعة من الأصوات المتقطعة في مقاطع، وهو يرى أن التشكيل المكاني أي تشكيل الصورة هو الذي يخلق الشاعر من خلالها توافقا بين ما هو نفسي وطبيعي والصورة عنده هي رمز مصدره اللاشعور.

والتشكيل الزماني عنده هو ما اتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية وإيقاع وصورة موسيقية.

والفصل الثاني اختاره عز الدين ليكون للقضايا الشعرية للقصيدة الجديدة وأنا ركزت على قضيتي الغموض والرمز والأسطورة وهنا عز الدين يقول أن هذه الظواهر تميز الشعر المعاصر عن القديم وهي راجعة لتغير ظروفنا فالشاعر المعاصر استخدم هذه الرموز بأنواعها اللغوية والأسطورية نتيجة تغير في أفكاره وتصوره ففرض هذا التغيير في الظروف حتمية تغيير الشكل الخارجي والداخلي للشعر فكان بذلك شكل جديد للغة التي نتكلم بها،

فبذلك يجد القارئ غموضا يحسبه غريب لكنه ليس كذلك فروعة الشعر المعاصر تكمن في غموضه فالغموض هو جوهر الشعر الجديد.

والفصل الثالث خصصه للقضايا الموضوعاتية للقصيدة الجديدة وأنا ركزت في الدراسة على قضيتي الإلتزام والثورية وهي ظواهر جديدة كما قال عز الدين لأنها تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة الواقع الذي يعيش فيه واحتكاكه بهذا الواقع بما يعج به من مشاكل مختلفة الأبعاد وهنا كان تركيزه عن علاقة الأدب بالقضايا الاجتماعية وعلاقة الأدب بالإحداث السياسية الكبرى وما مدى تأثير السياسة في الشعر فالأديب في نظره يساير هذه الأحداث ويتأثر بها إلى حد كبير لدرجة أن التغير الذي حصل في الوطن العربي من خلال الثورات العربية واكبه تغير في شكل ومضمون الشعر وكأن الأديب ثار على قيود القصيدة القديمة كثورة الشعب من أجل تخلص من قيود الاستعمار فالثورة كانت موضوع الشاعر في شعره.

وقد استخدم **عز الدين** في دراسة هاته العديد من المناهج النقدية كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي ولم يكتف عز الدين بهاته المناهج بل اطلع على المناهج النقدية الأحدث نسبيا كالمنهج الأسلوبي والبنيوي ونظرية التلقي.

كان الناقد في الماضي يشعر بأنه قاض أو حكم وكانت مهمته تنتهي بإصدار الأحكام وربما يكتفي بالقول بأن هذا العمل جيد أو رديء من غير أن يبدي الأسباب التي قد تؤدي وجهة نظره في أحكامه النقدية، أما اليوم فالناقدة لا يستطيع أن يصدر حكما من غير دليل أو مبرر لتأييد ذلك الحكم إذ لا بد لإصدار الحكم من قوانين أدبية مستمدة من الدراسة المتواصلة.(1)

الناقد **عز الدين إسماعيل** في معالجته للأعمال الأدبية يستهدف الحصول على اللذة الذهنية التي تتوفر له حين يقبل على العمل الأدبي، ثم يحاول نقل هذه اللذة إلى سواه فمهمة

(1) – د. علوي عبد الله طاهر: منهج النقد الأدبي لدى الدكتور عز الدين إسماعيل، صحيفة (14 أكتوبر)، الأردن، العدد 15317، 22 نوفمبر 2011م، ص 10.

الناقد أن يقرأ ويفهم ويجب ثم يسهل القراءة والفهم والحب للآخرين وهذا هو المنهج الذي اتبعه عز الدين في تعاطيه مع النقد الأدبي قولا وعملا. [1]

فهو يقول في كتابه "**الأدب وفنونه**" <<**إن النقد يؤدي إلينا في الحقيقة وخاصة في عصرنا الحاضر الذي يتميز بالسرعة والذي لا نجد فيه الوقت الكافي لقراءة كل ما نريد من قديم وحديث يؤدي إلينا خدمة كبيرة عندما يتولى عرض ذلك الأدب علينا فنحن نتوق لأن تقرأ (المعري) في "رسالة الغفران" وفي (سقط الزند) وفي (اللزوميات) وغير ذلك من انتاجه الأدبي ولكننا لا نجد الوقت لذلك لأن هناك عشرات بل مئات من الأدباء غير المعري نتوق لقراءتهم ...**>> [2] إذا ما طبقنا هذه المقولة على كتابات الدكتور **عز الدين إسماعيل** النقدية فإننا نستطيع أن نستكشف منهجه النقدي بكل سهولة ونتبين خصائص ذلك المنهج والمتمثل في الآتي.[3]

إن عز الدين إسماعيل لديه مقدرة خاصة تساعده على استحضار تجربة الأدباء والمنشئين، سواء أكانوا شعراء أو قصاصين ومن ثم لديه القدرة على تحليل النص الأدبي وتفسيره.

نهج **عز الدين اسماعيل** منهجا علميا في نقده للعمل الأدبي بما يدل على سعة ثقافته وبمعرفته الجيدة بالحياة التي استمد الشاعر منها قيمه فهو حين يصدر حكمه على أي عمل أدبي يدخل في حسابه أن النص متصل بالحياة، وما هو إلا حلقة وصل تربط بين العمل الأدبي والحياة.

ومن خصائص منهجه النزاهة والموضوعية والتجرد من الغرض الشخصي الذي يقتضي الثناء أحيانا على أدب الأصدقاء وذم أدب الأعداء.

---

[1] – د. علوي عبد الله طاهر: منهج النقد الأدبي لدى الدكتور عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 10..

[2] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، 1978م، ط7، ص 67.

[3] – د. علوي عبد الله طاهر: منهج النقد الأدبي لدى الدكتور عز الدين ، ص 10.

يغلب عليه الجانب التفسيري، أي تفسير للتفسير – بحسب تعبيره – <<**فإذا أمكن تعريف الأدب بأنه تفسير للحياة في صور أدبية مختلفة فإن النقد يمكن أن يعرّف بأنه تفسير للتغيير، أي للصورة الفنية التي خرج بها الأديب**>>.[1]

يرى عز الدين أن على الناقد ألا يكتفي بمنهج واحد، لأن أي منهج لن يغني عن غيره[2] فلكل منه إضاءته الخاصة، مما سيمكننا عند استخدامه من رؤية جانب من النص لم نره من قبل، ولا شك أن هذا الرأي يدخل ضمن فكرته العامة التي ترى بأن للظاهرة الواحدة عدة أوجه، وتلك الأوجه لا يمكن رؤيتها إلا من عدة زوايا مختلفة.[3]

وعليه يمكننا القول أن **عز الدين إسماعيل** بما تميز به من معرفة واسعة وخيال بعيد وعاطفة حية، وذكاء حاد وذوق عال، ودقة في الملاحظة، وصلة مباشرة بالحياة، وغيرها من المزايا التي أعطته قدرة خاصة استطاع بواسطتها أن ينظر إلى النصوص نظرة فاحصة فيحللها، ويقف على العناصر التي تتألف منها. ثم يقدم وصفا كاملا للمضمون والشكل بلغة سليمة، وتراكيب متينة، يفهمها القارئ بسهولة. ولقد نجح **عز الدين اسماعيل** في أن يكون ناقدا متميزا، فاستطاع أن يكون رائدا لما يمكن تسميته بالنقد الإبداعي. [4]

كانت هذه خلاصة وإلمام لما تطرقت له في هذا البحث واستنتاجات حول منهج **عز الدين** النقدي الذي اتبعه في دراسة الأدب بأشكاله المتنوعة فتنوع دراساته توحي بأن هذا الناقد العظيم يستحق دراسة بكاملها حول منهجه الذي اتبعه في دراسة الأدب.

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص 67.

[2] – المرجع نفسه، ص 107.

[3] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: مرجع سابق، ص 252.

[4] – د.علوي عبد الله طاهر: منهج النقد الأدبي لدى الدكتور عز الدين إسماعيل، صحيفة 14 أكتوبر، ص 10.

أولا: ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر

إن قراء الشعر العربي القديم يجدون صعوبة كبيرة في التجاوب بينه وبين الشعر الجديد وقد يكون هذا عاملا في رفضه، فالشعر الجديد إنما يمثل اتجاها جماليا مخالفا عما ألفناه في الشعر العربي القديم بل هو يكاد يكون نقيضا له.

رد ناقدنا عز الدين على بعض الاتهامات حول الغموض في الشعر المعاصر وناقش هذه القضية من عدة زوايا، فالشعر المعاصر بالنسبة إليه اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض، حيث يقول أن الجادون لم يقفوا وقفة المتأمل حيث حاولوا التغلب على هذه الصعوبة من خلال التكيف مع هذا النمط من الشعر الجديد في حين أن المعوق الذي يقف حائلا دون تحقيق هذا التكييف إنما هو وجود خاصية في الشعر الجديد وهي مقوم من مقومات وجوده لا غنى عنها، ألا وهو غموض هذا الشعر.[1]

من هنا نقول: تختلف وجهات النظر والآراء حول هذا المصطلح فما هو الجدل القائم حول هذه القضية؟ وأي جد يمكن اعتبار الغموض مقوم لا غنى عنه في الشعر؟

نلاحظ من استقرائنا للشعر العربي أن الغموض كلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد تبلغ فيه الإبهام مثلما شهدنا ذلك في العقدين الأخيرين.[2]

نفهم من هذا أن ظاهرة الغموض ظاهرة ملازمة للشعر أي الشعر القديم لم يخلو منه وإنما كان قليلا مقارنة به بالشعر المعاصر، لأن الشعر الحديث تفتّح على ضروب كثيرة من الغموض المكثف، وهل هذا يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحا وأقرب منالا من غموض الشعر المعاصر.[3]

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص 161.

(2) – د. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، د ط، ص113.

(3) – المرجع السابق، ص 114.

يقول ناقدنا أنه هناك من يرفض الشعر الجديد، لما يكتسبه من طابع الغموض وهم يرون أن هناك قدرا هائلا من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة وهو في الوقت نفسه قادر على أن يهزنا وثيرنا، وكان فيه الانفعال، فيخلصون إلى أن العدول عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا تمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق.[1]

ومن جهة أخرى يقول: نجد أن هناك من الشعر ما يثيرنا وإن كان غامضا، فالغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، بل هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على حد السواء، فلا يمكن أن تكون مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة المتلقي من خلال وضعه في إطار الطلاسم التي تعيق الفهم مثلما كان يصنع المتنبي، فيبيت ملئ جفونه ناعم البال ويترك الناس ساهرين يجادلون ويختصمون فيما قال من شعر.[2]

يتساءل محمد الهادي الطرابلسي عن مشكلة يثيرها الغموض بوصفه مقوما إبداعيا يولد الطاقة الشعرية في النص "فهل يسلم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعري الحر".[3]

لا نعتقد أن هناك إمكانية للمفاضلة بين ضربين من الشعر لا يلتقيان في أكثر عناصرها، إذن أن الحديث يبدو مناقضا كليا للقديم، تأسيسا جديدا لوجود لم يكن بحلم به القدماء لأنه نتاج زمن غريب زمن "**كوانتي**" غامض.[4]

لم يأخذ الغموض في شعرنا القديم شكل الظاهرة، إلا عند اشتداد الصراع حول مسألة القديم والحديث، التي ترجمت حركة الفصل الاجتماعي والفلسفي في محاولته

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 161.
[2] – المرجع نفسه، ص 162.
[3] – مجلة فصول ع4، م4، القاهرة، 1984، ص 31.
[4] – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 114.

الخروج عن الإيديولوجيا السائدة والثقافة الموروثة، محاولة تجسد الرغبة في التغيير التي يفرزها الوضع الحضاري الجديد.[1]

يقول **هربرت ريد:** أن الغموض مجرد صفة سلبية، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالت الوضوح التام، وإنما هو صفة إيجابية بل أكثر من هذا بل مجموعة من الصفات الإيجابية.[2]

ويقول **عز الدين** أن الشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها وهذا شيء نتفق عليه، وهو أيضا لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، فلماذا نصف الشاعر أنه غامض، ونحن نحكم هذا الحكم كوننا نميل إلى الوضوح وحقيقيون في حين الشاعر يدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى مما نتصوّر، ولهذا لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان، فلماذا يذهب إلى الاختراع، اختراع الألفاظ وصور التعبير، والاختراع هو خيال ومنطق الخيال غير منطق الواقع. [3]

نفهم من خلال قول عز الدين أن الشاعر يبحث في الماورائيات أي ما وراء طبيعة الواقع مستعملا ملكته وموهبته الشعرية وفق منطق الخيال وهذه فلسفة الشعر الحديث. فهو لا يستطيع التعبير على ما يجول في خاطره دائما وفق ألفاظ يفهمها المتلقي دائما.

نزع الشعر الحديث نزعة ميتافيزيقية بوصفه فعالية إبداعية لا تعرف الاكتمال، لأنها تساؤل مستمر حول ماهية الإنسان والوجود هذه الماهية التي طمست تحت تراكم معطيات حضارة "**الآلة الذرية**" ويثير هذا التساؤل حدّة الوعي النقدي يتطور في مناخ

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 163.

[3] – المرجع نفسه، ص 165.

الرفض لغدو موقفا فلسفيا متطرفا يلغي كل المذاهب والنظريات الجاهزة بوصفها أيديولوجية لغياب الشعر وموت الحداثة.[1]

والميتافيزيقا هي رؤيا الشعر الحديث القائمة على الحدس "**البرغسوني**" كمعرفة مباشرة، يتم عبرها حلول الذات في الوجود وتوجد المتناقضات في صيغة جديدة لم نألفها، وجدت مستواها التنظيري الجيد في "**نظرية المراسلات**" الرمزية[2] وفي هذا يعرف **أدونيس** الشعر "بمعي أخر فلسفي، من أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الميتافيزيقي"[3] بعيدا عن منطق العقل ومعطيات الحلم بل غير الخيال والحلم، أي بمنطق خاص يجعل الشعر أصلا، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر، إنه روح الشعب وروح الأمة.[4]

من هذا نلاحظ أن منطق الخيال عند عز الدين حين قال أن الشاعر يذهب إلى الاختراع اختراع الألفاظ بواسطة الخيال والحلم هذه النظرية صحيحة لأنها توافق نظرة النقاد والشعراء معا كما رأينا الشعر الحديث عندهم هو رؤيا قائمة على الميتافيزيقا أي الاكتشاف اكتشاف الواقع برؤية جديدة، وهذه الرؤية الجديدة تحمل في طياتها لغة جديدة هي لغة توافق خيال الشاعر.

يقول ناقدنا إن الغموض ليس نقيضا للبساطة والشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق فالبساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا فالبساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل[5] يقول ناقدنا فإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض فالآن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي

---

(1) – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 124.

(2) – نفس المرجع، الصفحة نفسها.

(3) – أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت، 1972، د ط، ص 255.

(4) – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 125.

(5) – الشعر العربي المعاصر ، ص166.

بها ضرورة أنه يقول الشعر، فهذا يعني أننا نستقبل الشعر الجديد كونه غامض، شعرا تميزه الأصالة شعرا حقيقيا.[1]

ونختم هذا الجزء بنتيجة هي أن ناقدنا عز الدين يرجع سبب الغموض في الشعر المعاصر إلى أربعة أسباب وهي:

السبب الأول: إن الغموض في الشعر خاصة في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصة في طبيعة التفسير الشعري وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها، فالإنسان يشكل أفكارا خيالية قبل أن يشكل أفكارا عامة، وأن يدرك الأشياء، إدراكا متداخلا ومضطربا قبل أن يصل إلى مرحل التفكير في هذه الأشياء تفكيرا منظما، وعليه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر، ويستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية وأن استخدامه للألفاظ استخداما استعاريا هو بالنسبة إليه شيء طبيعي هذا التشكيل الشعري يعتمد الخيال، وبالتالي فإن الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابلا للتصديق، وهذا عين الغموض.

السبب الثاني: إن الغموض في الشعر لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد صفة سلبية أي على أنه فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام وإنما هو صفة إيجابية، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية، فبعيدا من قيم الألفاظ الصوتية الصرف، التي لا تحمل معنى وبعيدا من سحرها اللاعقلي، أي عمالها من قوة التعويذة السحرية، نجد غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته.

السبب الثالث: الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل، فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولا

---

[1] – نفس المرجع، ص 167.

معتمدا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشهر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعصي على الفهم كما كان المتنبي يصنع أو غيره من شعراء الشعر القديم.

السبب الرابع: فيكمن في أن الشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل وكلما قلت تفصيلات الحالة الشعورية زاد تأثيرها المباشر.

كما نستطيع أيضا أن ناقدنا عز الدين فرق بين الغموض والإبهام فالأخير يقصد من ورائه الشاعر طلسمة قصيدته، فيفتعل التضليل والمراوغة في اللفظ والمعنى، ونجد ذلك بشكل كبير في العصر العباسي وخصوصا عند المتنبي، وهي صفة سيئة حسب ناقدنا حمّلوها للشعر، أما الغموض فهو عفوي من جهة، ولا يقصد من ورائه التضليل من جهة أخرى. كما يأتي لأن الكلمات حسب النظرية الشعرية المعاصرة يجب أن تخلق من جديد ويعاد بعثها، بالتعبير عن روح القصيدة الجديدة ولهذا تبدو غامضة خصوصا عند العوام، كما أن ذلك الغموض هو ما يبعث التوقد في القصيدة المعاصرة ويحث الذهن على التحليق معها ليصل إلى الجمال المحمول بين طياتها.

يقول ناقدنا في نهاية هذا الجزء "لو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الإقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا"[1]

من هذا نقول يرادف غموض التجربة الشعرية العمق والثراء والتعدد والانفتاح على كل ما يجعلنا نحس بجوهر حياتنا، وهو نفاذ إلى قلب الوجود، تحسس لألام مفاصل تاريخنا المهزوم، هو الذهول الذي يعرينا بالتقرب من الشعر، وتخريج الوعي الظاهر والباطن وبلوغ الانفعال والتحرك نحو التغيير، غير أن هذا الغموض قد يغدوا إبهاما، عندما يحيل التجربة إلى حطام للعقل وأشلاء للمنطق.

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 167.

ثانيا: الرمز والأسطورة في الشعر العربي المعاصر

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير يقول ناقدنا <<**وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره، فالعلاقة قديمة بينهما وبين الشعر، ترشح لهذا الاستخدام،**

وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري، ولكن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون وفي طريقة استخدامهم لها يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة إجمالا وتقويمها>>[1]

اهتم ناقدنا بقضية الرمز والأسطورة اهتماما كبيرا حيث درس القضية من جميع جوانبها الفنية والفلسفية والاجتماعية حيث ربط هذه الدراسة بالصورة الشعرية وما قدمه من تحليلات يكشف لنا علاقة الرموز والأساطير بالشعر علاقة وثيقة لا يمكن الفصل فيها، وصور شعرنا المعاصر تكشف لنا ذلك بوضوح لما فيها من طبيعة غنية ومثيرة بالرموز بأنواعها الشعرية والأسطورية ولأن الرمز كما يؤكد ناقدنا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة الفنية الشعرية.

حديثنا في هذا القسم من هذا الفصل عن الرمز والأسطورة دون أن ننحرف على موضوع الصورة، فالعلاقة كما يقول ناقدنا علاقة وطيدة منذ القدم قدم الرموز والأساطير. يحدد ناقدنا ويقول أن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة. [2]

ويحدد ناقدنا هذه المعارف بالدينية والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة نفسه، ويقول "أن الدراسة في هذا الكتاب بعامة وطبيعية هذا الفصل بخاصة لا تسمح بتمثل طبيعة الرمز والأسطورة في إطار المعارف السابقة، والذي يهمنا هنا هو أن نتفهم طبيعة الرمز الشعري"[3] والمفهوم من كلام عز الدين هو أنه يريد الوصول بدراسته إلى طبيعة الرمز، الرمز الشعري على وجه التجديد ولا يهمه أصول الرمز أي تطوره التاريخي في حياة الإنسان، نفهم من كلامه أنه خصص هذا القسم من الدراسة في دراسة

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 169.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة، ص 170.

[3] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الرمز الشعري والسؤال المطروح ما طبيعة الرمز الشعري؟ وهل تختلف طبيعته عن طبيعة الرموز في المجالات الأخرى؟

الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة: تجنح نحو الإيغال والاستبطان والكشف، الشمولية والمغايرة واللاتحدد، الإنفعالية والكثافة والغموض، التعقيد والتعدد واللاواقعية، لكن كيف يمكن التعبير بالمحدد عن اللامحدد، بالواضح عن الغامض، بالبسيط عن المعقد؟![1]

إن اللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة تعجز عن ذلك، فيكون من الضروري إذن اختيار أسلوب خيالي غير مباشر، يتخطى اللغة المعيارية ويخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكنه صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها وشموليتها وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص "**باللغة الرمزية**"[2]

تعرض مصطلح الرمز إلى كثير من الاضطراب والتضارب، لاختلاف زوايا النظر إليه، كاسيريه أن الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه.[3]

وهذا التعريف يحدد الرمز في مستواه العام بمضي الإشارة، ويحدد أرسطو على المستوى اللغوي قائلا: "**الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة**"[4] .

ويذهب **فرويد** في المفهوم النفسي للرمز إلى أنه نتاج الخيال اللاشعوري، وأولى يشبه صور التراث والأساطير[5] ويعرفه **كارل يونغ** على نحو جيد، يقارب تعريف الرمز الأدبي، مفرقا إياه عن الإشارة التي تعبر عن شيء معلوم محدد في وضوح بخلاف الرمز

(1) – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 337.

(2) – نفس المرجع، الصفحة نفسها.

(3) – فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978م، ط2، ص 35.

(4) – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، د ط، ص 37، 38.

(5) – الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 36.

الذي هو "أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للإيحاء، بل التناقض كذلك."[1]

يوضح عز الدين أن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة، تتفرع دراستها من فروع شتى من المعرفة كما قلنا سابقا، في علم الديانات والأنثروبولوجيا وغيرها كما قلنا، وكل مغارات الإنسان الطويلة ليست في أقصى غاياتها إلا طريق لتحقيق وجوده، ومن ثم لإدراك معنى هذا الوجود فهذه المغارات أخذت أشكالا مختلفة فهي تتجسد تارة فيما نسميه البحث عن الحقيقة، وأخرى في البحث عن الله وثالثة في محاولة تفهم ما النفس!(2) وهذه العلاقات تترجم علاقة الإنسان بالكون وبالله والإنسان نفسه، وهذا يحيل إلى مختلف تفريعات الحياة من الحياة والموت الحب والكره، الخلود والفناء، الشجاعة والخوف وغيرها من التفريعات، كل هذه المعاني استقرت في الضمير الإنساني واستقرت منذ زمن طويل، فارتبطت بذاكرة الإنسان التي تكونت عبر التاريخ.

نفهم من كلام عز الدين أن الرمز ارتبط بهذه المواقف منذ البداية وهو وضح ذلك بكلامه فقال: "ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية ومن ثم ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة"[3]

ثم ينفي ناقدنا ويقول أن الشاعر المعاصر لا يفكر بهذه المواقف في استخدامه للرمز أي لا يفكر بالعقلية الدينية ووضح عز الدين السبب كما أعطانا الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية وأعطانا الشاعر مفاهيم وفروقات لأنواع الرموز ولكن ما يهمنا نحن في هذه الدراسة هو الرمز الشعري في تجربة الشعر المعاصر حيث يقول: "**إن الحديث عن الرمز الشعري يجعلنا ندخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما: التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، حيث التجربة الشعرية بما لها من خصوصية في**

---

(1) – نفس المرجع، الصفحة نفسها.

(2) – الشعر العربي المعاصر، ص 170.

(3) – نفس المرجع، الصفحة نفسها.

كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وهذا حينما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية وهذا حينما يكون الرمز المستخدم جديدا"[1]

نفهم من كلام ناقدنا أنه من واجب الشاعر المعاصر حين استخدام رمزا جديدا أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الزمن ونشير هنا إلى أن بعض الشعراء المعاصرين الناشئين يقعون في الخطأ وهو خطأ فهم معزى الرمز فيستخدمونه استخداما خاطئ وهذا راجع إلى إخفاقهم في خلق السياق الرمزي المناسب، ونجد عدم الارتباط الحيوي في شعرهم بين الرمز والتجربة.

إن الرمز يقوم على مبدأ اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا مبتكرا، من غير تقيد بعرف أو عادة وبالتالي فدلالته وقيمته تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج وبهذا يكون تعريفه كما يقول ناقد الرمزية الكبير، **وليم يرك تندال w.ytindel <<تركيبا لفظيا، أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج والشعور والفكر>>.**[2]

ويقول **عز الدين** في موضع آخر أن للرمز معنى ظاهري ومباشر وآخر باطني وغير مباشر، إذ أنه ثنائي كما تقول **فلورنس كين.**[3]

معنى يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي الواقعي والخيالي فهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه، لا يرتبط به كمشاكله مماثلة وتناظرا بل استكناه له وتحطيم لعلاقاته، وإعادة تشكيل له عبر حدس شعري ورؤيا ذاتية، هو تكثيف للواقع لا تحليل له، كشف عن

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 172

[2] – الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 41، نقلا عن كتاب تندال (الرمز الأدبي)، ص 12.

[3] – التفسير النفسي للأدب، ص 106.

المعنى الباطن والمغزى العميق، تجريد كلي، وإيحاء خصب قادر على البث المتواصل والتفجير المستمر والتأويل المتعدد لا يتحدد ولا يتحجر، هو ابن السياق وأبوه معا يتفاعل مع البنية الداخلية في النص ومع البنية الخارجية في العالم، ليجعل منهما بنية واحدة غير قابلة للفصل أو الاختصار.[1]

يقول ناقدنا أن الرمز يختلف من سياق لأخر فهو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر وأشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة فالقوة في استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد السياق.[2]

فحين نقف مثلا عند **السندباد** وهو شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية فماذا نجد؟

السندباد نفسه تاجر يجوب بسفينة البلدان بحثا عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة، هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه، عادية على المستوى الجمعي للإنسان كونها قصة لمغامرة في سبيل كشف المجهول، وغير عادية على المستوى الفردي، فطبيعة الرمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين العادي وما فوق العادي.[3]

فهي شخصية رمزية من الطراز الأول، ويبقى مصطلح الرمز يتعرض للاضطراب والتضارب لاختلاف زوايا النظر إليه.

يقول **عز الدين** في زاوية أخرى أنه ينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى الرمز يكون أداة لنقل المشاعر

---

(1) – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 338، 339.

(2) – الشعر العربي المعاصر، ص 173.

(3) –المرجع السابق، ص 175.

المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية وفي هذا يجب وينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها.[1]

ارتبط مفهوم الرمز بفلسفة الحلم التي اهتم بها الرومانسيون في البداية ومنحوها قيمة كبرى، وخاصة على يد الكاتب والفيلسوف الألماني **هيردر** إلا أنهم ظلوا يتحركون على سطوح الظاهرة دون الأعماق التي بلغها الرمزيون، الذين استفادوا من تراث الرومانسية ونظريات **فرويد** في معالجة الحلم، الذي غدا عندهم ضربا من الممارسة الصوفية ومنبعا للخيال الشعري وغدا عند **بودلير** معادلا للرؤيا وأداة لاقتناص الرمز المعقد.[2]

مجد **بودلير** الرمز، وكان يرى أن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز، يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات.[3]

يمدنا هنا عز الدين بمثال ويقول: "**عندما نقول أن الشاعر قد استخدم كلمة "البحر" مثلا استخداما رمزيا أو أي كلمة أخرى صار لها في السياق الشعري قوة الرمز، فلا معنى لقولنا عندئذ أن البحر هنا يرمز إلى الخوف أو الرهبة مثلا، ما لم نتدبر هذا المعنى في السياق الشعري نفسه**".[4]

ويتضح من كلامه هذا أنه متأثر بفلسفة **بودلير** لأنه قال أن الكلمة تصبح في السياق الشعري رمزا أي كل ما في الكون يمثل رمزا والكلمة يختلف تفسيرها حسب الحالة الشعورية للفنان فكلمة البحر لا تعني دائما الخوف والرهبة ففي موضع آخر قد ترمز للعمق والكبر والشساعة أو القوة وغيرها من المعاني فالشاعر يختار الكلمة بما توافق حالته الشعورية فالرمز يستمد معناه وقوته من معطيات الحواس وعلاقتها كما يقول

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[2] – الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 339.

[3] – الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 112.

[4] – الشعر العربي المعاصر، ص 174.

بودلير، وكل شاعر له نظرة خاصة لتلك الكلمة فتعدد التفسيرات والتأويلات للكلمة الواحدة.

أما بالنسبة للأسطورة فيقول عز الدين أن العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فالأساطير كانت مصدر إلهام الفنان والشاعر وهناك الكثير من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة. فالأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، فلهذا هي لا تتفق وعصور الحضارة، بل هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وضمن إطار أرقى للحضارات.[1]

ولفظة "أسطورة" من الاصطلاحات المحبوبة في النقد الحديث وهي متداولة في الدين والفولكلور وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي والفنون، وأحيانا تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفة أو الحقيقة، ولكن منذ عهد فيكو أصبحت على يد الرومانطيقيين الألمان وكولردج تعني العنصر المتمم للحقيقة التاريخية أو العلمية.[2]

لأكثر من سبب بعث الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين براثن العلمية وكانت الأساطير تعني مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون، وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقسا أو كهانة، كما تكون خرافية قصصية تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة والحياة[3] كانت وجهات النظر مختلفة للأسطورة، تتعدد الآراء والتعريفات والمفاهيم في هذا المجال بتعدد الدراسات التي قام بها العديد من نقاد الغرب، والعرب.

وها هي دراسة عز الدين كأبرز مثال حول هذه القضية.

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 191.

[2] – الدكتور إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1996، ط1، ص

[3] – أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة (فصول)، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981، ص 91.

فنجد العديد من البحوث المتواضعة التي قام بها العديد من النقاد والباحثين العرب في السنوات الأخيرة نذكر من بينها البحوث التي أجراها أحمد كمال زكي عن التفسير الأسطوري للشعر (كما رأينا في مجلة فصول: ومعظم هذه البحوث تدور أساسا حول تفسير الشعر (قديمة وحديثة) تفسيرا أسطوريا وتدعو إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهمل الذي لم يهتم أحد بتطويره وهو حين يدعونا إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز التي تكمن في الأساطير لا يريد أن يقدم لنا تفسيرا جديدا للأسطورة بقدر ما يريد الكشف لنا عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها نمطا من أنماط التعبير المرتبط بالأحوال الأدبية القديمة أو "**بالحالة الوجودية الأولى**"[1] ومجموعة كبيرة أخرى من البحوث حول الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ولأنه لا يسعنا ذكرها جميعها فهو دليل على أن الأسطورة حضيت بالاهتمام الكبير من قبل الدارسين العرب حيث اهتموا بهذا الاتجاه ودعوا إلى تطبيق مناهجه على الأدب والشعر خاصة قديمه وحديثه.

أكد ناقدنا أن العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة قدم الحضارات الإنسانية. وأكد عز الدين أن نفس المبادئ التي تحكم الرمز واستخدامه تخضع لها كذلك الأسطورة، فتعامل الشاعر المعاصر معها كما تعامل مع الرمز وأنواعه، وأكد أن الأسطورة عبارة عن طائفة من الرموز المتجاوبة أي أنها تخضع كذلك لمنطق السياق الشعري شأنها شأن الرموز الغير المرتبطة بأسطورة، وفي هذا لا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة عن شخوص الأسطورة.[2]

فيقول ناقدنا "حيثما يظهر **السندباد** أو سيزيف في القصيدة ينبغي أن يكون ظهورهما نابعا من منطق السياق الشعوري للقصيدة شأنهما في ذلك شأن الرموز[3] ولهذا أطلق هز الدين على الأساطير مصطلح "الرمز الأسطوري" وأكد أنها نوع من الرموز.

---

[1] – سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007، ط1، ص 125.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 174.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهنا أيضا يؤكد **أحمد كمال زكي** <<**ففي الحالين لا ينمو الرمز الأسطوري خارج علاقتنا الاجتماعية وغاية ما في الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز تكمن فيها بدلالات معينة لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول أي قادرة على التبليغ بشيء... غير أن هذا الرمز يكتفي في استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم إله قديم كتموز أو بعل، لنرى مثلا في السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعني الانتصار أو البعث، وأن ذكر ألام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليست إلا ترديدا لعذابات سيزيف**>>.[1]

كانت دراسة عز الدين في هذا الجزء عبارة عن وقفة تأملية عند رموز الشعر المعاصر القديم منها والجديد، الأسطوري والغير الأسطوري، كما قال كان غرضه من هذه الوقفة هو معرفة ما كان الشاعر قد وفق أو أخفق في استخدام الرموز استخداما شعريا.

ومن خلال هذه الوقفة استنتج هو الدين أن الرموز التي يستخدمها الشعراء المعاصرون إنما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين كشخوص "**السندباد**" و"**وسيزيف**" و"**تموز**" و"**عشتروت**" "**أيوب**"، "**هابيل وقابيل**" و"**إينياس**" و"**الخضر**" و"**عنتر وعبلة**" و"**شهريار**" "**هرقل**" "**السيرين**" "**سقراط**" وغيرهم من الشخوص.[2]

نلاحظ هنا أن عز الدين خلط بين الشخوص الأسطورية والقصص القرآني وهذا خطأ وقع فيه، لأنه لا يجوز الخلط بين الخرافة وقصص القرآن.

فلطالما استلهم الشاعر المعاصر من القرآن الكريم مادته الشعرية فالتناص واضح كما قلنا في بداية بحثنا.[3]

---

[1] – أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة (فصول)، المجلد1، ع4، يوليو 1981، ص 92.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 175.

[3] – أنظر البحث، ص5.

كما استنتج أيضا أن الشعراء يستلهمون في كتاباتهم الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين، كأسطورة "**أوديب**" و"**أبي الهول**" و"**قصة بنيلوب وأوليس**".[1]

حيث يقول: <<**التجربة الشعرية تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الإمتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني**>>[2]

ويؤكد ناقدنا أن النقد تعامل مع هذه الرموز حيث صنفوا هذه الرموز تصنيفا فكريا خاصا وراحوا بناءا على هذا التصنيف يصنفون الشعراء أنفسهم، فالقصيدة أحيانا "**سيزيفية**" وأحيانا "**بروميثيوسية**" وقد يلتقي فيها أحيانا "**سيزيف**" و"**بروميثيوس**" معا.[3] فالرمز – كما قلنا – يجمع في السياق الشعري بين الخاص والعام أو بين الفردي والجمعي، وحين يقسم **أدونيس** هذا القسم.[4]

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء

***

أقسمت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحث في المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 175.
[2] – نفس المرجع، الصفحة نفسها.
[3] – نفس المرجع، ص 177.
[4] – المرجع السابق، ص 177، 178.

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار. [1]

***

يرفض عز الدين فكرة التصنيف تلك ويقول: "لا يحق أن نعلق لافتة على **أدونيس** أو على شعره تقول: <<**هذا سيزيفي**>>".[2]

يؤكد **عز الدين** أن **أدونيس** يتعامل هنا مع سيزيف الرمز لا سيزيف المقولة هذا ما ينبغي للشاعر والشعر، **وسيزيف** هنا في هذا السياق الشعر شيئا خاصا أو فرديا بالنسبة **(لأدونيس)** ولتجربته الشعرية، فليس من الصدق أن نسمي الشاعر بالسيزيفية.[3]

يقول عز الدين أن رمز **السندباد**، قد استهوى معظم الشعراء ويقول أن قصيدة: "**رحل النهار**" **لبدر شاكر السياب** خير مثال يوضح لنا فيه كيف استخدم الرمز استخداما شعريا ناجحا حيث يقول **بدر**[4]:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هكذا رآه الشاعر ورأى نفسه فيه، إن رحلته ليست رحلة كشف ومغامرة يعود بعدها بالطرف كما قلنا من قبل ولكنها رحلة في عالم الضباب والمجهول رحلة لا عودة منها، هذه كانت رؤية عز الدين وتحليله لهذه القصيدة حيث سماها رحلة الموت حيث ربط بدر رحلته برحلة **السندباد** ولأن بدر كان يعاني مرض العضال وكان فاقدا الأمل بالرجوع إلى

---

[1] – مقطع "إلى سيزيف" ، من قصيدة "الإله الميت"، ص 127.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 178.

[3] – نفس المرجع، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع السابق، ص 179، 180.

الحياة مرة أخرى وهذا التعبير الرمزي عن حالة الشاعر الشعورية فكان شعوره بأنه سيفارق الحياة ولا أمل للرجوع لها فهو يخاطب من يحب ويدعوها للكف عن انتظاره، ولأن عز الدين كان يعلم ما يعانيه الشاعر من مرض فكان تحليله للصورة صائب وفي محله.

وهكذا يقول ناقدنا "**إن رمز السندباد في هذه القصيدة قد جمع بين مغزاه الشعوري العام والمغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر الخاصة.**" [1]

ذكر عز الدين مجموعة من الشعراء الذين استخدموا "**رمز السندباد**" لكن المجال لا يسمح بذكرها جميعا. اكتفينا بمثال لرائد شعر التفعيلة **بدر شاكر السياب** وكان خير مثال لذلك.

قدم ناقدنا مجموعة من الأمثلة لشعراء معاصرين منهم من نجح ومنهم من أخفق في توظيف الأسطورة كما يقول وقد أرجع عدم توفيق الشاعر في استخدام الأسطورة القديمة إلى سببين فيقول: "**وغالبا ما يرجع عدم التوفيق هذا إلى أحد السببين أو إليهما معا، إما أن يستخدم الشاعر الرمز القديم بوصفه مقابلا عقليا فيفقده طبيعة الرمز، وإما أن يكدس هذه الرموز تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة.**"[2]

وهنا يحق لنا أن نتساءل عن سؤال لم يطرحه ناقدنا في دراسته هاته حول الأسطورة وهو لماذا يوظف الشاعر العربي المعاصر الأسطورة وهو لماذا يوظف الشاعر العربي المعاصر الأسطوري في شعره؟

ويجيب بعض النقاد في دراساتهم حيث يقول أحد النقاد: لقد أتاحت الظروف والمستجدات العالمية، وفي الوطن العربي بخاصة فرصا كبيرة للشاعر الحديث مكنته من الإطلاع على ثقافات أخرى إذ عكف الشعراء والأدباء على دراسة النتاجات الأدبية

---

(1) – نفس المرجع، ص 183.

(2) – الشعر العربي المعاصر، ص 184.

الغربية وتحليلها وحاولوا الاستفادة منها، بعد أن تعددت مصادرها ونماذجها، وأخذت، تنتشر في الأوساط الثقافية العربية، عن طريق ترجمتها أو استلهامها أو الاستفادة من أفكارها وأساليب بنائها، وقد يكون إطلاع المبدعين العرب على نتاجات الرمزيين في فرنسا، والتصوريين في انجلترا أعظم الأثر على الانتاجات الأدبية العربية.[1]

هذا دليل على الاحتكاك الحاصل بين حضارة العرب والغرب فكان وليد هذا الاحتكاك إطلاع شعرائنا العرب على المذاهب الغربية.

ويقول آخر "ويعود توظيف الأسطورة في الشعر الحر إلى التأثر بالشعراء الأوربيين وعلى رأسهم "**إليوت**" صاحب مصطلح المنهج الأسطوري وقد تأثر به شعراء كثيرون منهم "**السياب**" و"**البياتي**" و"**صلاح عبد الصبور**" و"**أدونيس**" وغيرهم.[2]

ويختلف الشعراء في مقدار شغفهم بالأسطورة، فبعضهم يكثر منها مثل **السياب**، وبعضهم قليل الإلتفات إليها مثل "**محمود درويش**".

أما شعراء العراق ولبنان على وجه العموم لا يجدون غضاضة في تطلبها من أي مصدر، بينما شعراء مصر مثلا يتحفظون تجاه بعضها ويقبلون على بعضها الآخر.[3]

وتعد الدعوة إلى الدين من بين الأفكار التي بثها **إليوت** تصور أزمنة الحضارة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب، إلا بالعودة إلى أحضان الدين ومن هذه النقطة بالتحديد نلتقي بوجهة النظر الحضارية عند **إليوت** بتكنيه الشعري الذي تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية، فإن هذه العلاقة بين الدين والبعث الحضاري يقد

---

[1] – محمدي علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية بنغازي، ليبيا، مارس 2003، ط1، ص 148.

[2] – د. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، د ط، ص 349.

[3] – د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، د ط، ص 129.

وجدت صداها في الرؤية الحداثية لخليل حاوي ويوسف الخال حيث يتخذ تموز ملامح المسيح.

وكما يقول ناقدنا **عز الدين** من المتلقين ما يتأفف من استخدام الأساطير وهذا التأفف يعود إلى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز فاستخدام الرمز كما يؤكد ناقدنا هو عملية إبداعية وابتكارية بها يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة على مستوى الكلمة الرامزة.(1)

ونختم هذا الجزء من الرمز والأسطورة ونقول: أن الرمز عبارة عن معبر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن تجربتهم بصدق، باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة، كما أنه يثري توظيف التراث في التجربة الشعرية الحديثة، ويضفي عليها أبعادا فنية وإنسانية لم يكن من الممكن استحضارها بدونه يفتح أمام الشاعر والقارئ أفقا غامضا، يوحي بدلالات متنامية. للشعر الذي يمارس فعاليته في الوجود.

سواء أكانت هذه الرموز رموز لكلمات عادية من الوجود وما يحتويه أو رموز أسطورية قديمة فالشعراء كما يقول عز الدين: "الشعراء المعاصرون بمحاولتهم خلق الرمز العصري إنما يعملون في الوقت نفسه على إثراء المصطلح الشعري وكل من يتصفح دواوين الشعر الحديثة يستطيع في يسر أن يتمثل الفن التعبيري الذي أفادته لغة الشعر على أيدي هؤلاء الشعراء".(2)

الشاعر في نظري إنسان يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة وملكة فطرية من إلهام وقوة متخيلة، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو من ربة شعر أو من سماء، وإنما تصدر من قراره نفسه، فذلك هو مركز الأسطورة وذلك هو اللاشعور.

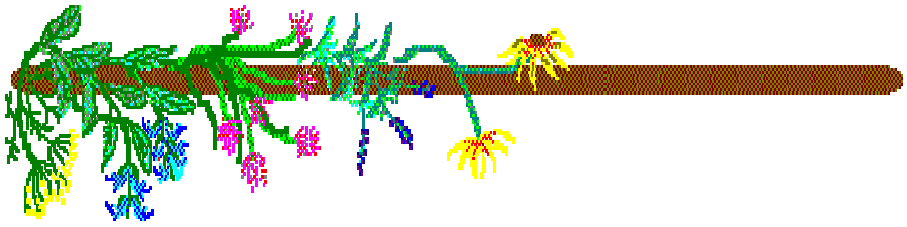
(1) – الشعر المعاصر، ص 187.

(2) – الشعر العربي المعاصر، ص 189.

الفصل الثاني ـــــــ

فهرس الموضوعات

أ – المقدمة	**أ،ب،ج**
مدخل	
1- الشعر العربي الحديث بين التراث والمعاصرة	**5**
2- السيرة الذاتية لعز الدين إسماعيل	**11**
3- ملخص الكتاب	**15**
الفصل الأول: القضايا الفنية للقصيدة	
1-التشكيل الموسيقي في تجربة الشعر الجديد	**19**
2- تشكيل الصورة في الشعر المعاصر	**32**
الفصل الثاني: القضايا الشعرية المعنوية للقصيدة	
1- ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر	**39**
2- الرمز والأسطورة في الشعر المعاصر	**46**
الفصل الثالث: القضايا الموضوعاتية للقصيدة	
1- الإلتزام في الشعر المعاصر	**62**
2- الثورية في الشعر المعاصر	**68**
3- آراء وأحكام تقييمية	**74**
الخاتمة	**79**
قائمة المصادر والمراجع	



شكر وتقدير

الحمد لله الذي أهدانا القوة وطول الصبر لإنهاء هذا العمل المتواضع.

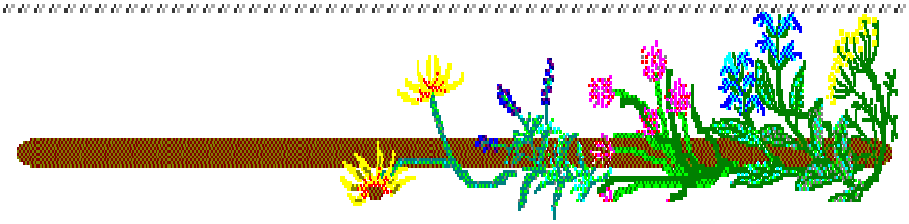
وإذا كان هناك من كلمة شكر أسوقها بين يدي البحث فهي الإقرار بالفضل لذويه فلكل من أعان بمشورة أو سدد رأيا أو أسهم بأية مساعدة نتقدم لهم بكل الشكر وعميق التقدير كما نتقدم بفائق الشكر والتقدير للدكتور المشرف « عقاب بلخير » الذي كان خير مشرف وأساس عملنا المتواضع. وشكر خاص لكل أساتذة جامعة محمد بوضياف بالمسيلة خاصة كلية الآداب والعلوم الإجتماعية فيكم نقول:

منكم سقينا بماء الأمل

ومنكم ورثنا حب العمل

ومنكم حملنا خير القيم

وإليكم نهدي هذا العمل



إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع خطوة مباركة إلى أغلى ما في الوجود وأغلى هبة من الخالق المعبود إلى من غمرتنى بحنانها وأنارت لي دربي

أمي ...أمي...أمي حفظها الله إلى من ربانى على الفضيلة والأخلاق وشملني بالعطف والحنان والذي أحبه كثيرا أبي العزيز .....أطال الله في عمره

إلى أخي الوحيد العزيز علي وإلى إخوتي فطيمة،زهيرة ،خيرة ،أشواق ،فرح ،عبير ،جهينة سميحة وزوجها وأولادها هبة ومحمد أخي الثاني عامر وإلى جميع الأقارب من قريب وبعيد ....

إلى عقد الؤلؤ صديقاتي نور الهدى بوزيان ،هجيرة بلبول، صباح بوفاتح، أمال زيتوني

وإلى جميع أساتذتي ومعلمي من الطور الابتدائي إلى الطور الجامعي عرفانا وشكرا إلى كل من كان له فضل علم علي

إلي كل السائرين على طريق الهدى والحق .....

إلي كل من يعرف سارة ....أهدي ثمرة جهدي

سارة

أولا: الشعر العربي الحديث بين التراث والمعاصرة

"ليس المجدد في الشعر إذن من عرّف الطيارة والصاروخ وكتب عنها فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددا حتى وهو يتحدث عن الناقة والجمل"[1] بهذه العبارات انطلق **عز الدين إسماعيل** في بلورة نظريته النقدية، التي تعد في بداياتها جملة أراء تحوّرت بفعل قوتها وواقعيتها إلى نظرية ذات وزن في النقد العربي بل والعالمي، لما تلامسه من حقيقة وكنه الشعر والشاعر في تجربته، فناقدنا يبدأ كلامه عن المجددين ويشير صراحة لمفارقة مهمة، وهي أن التجديد لا يعني لبس قشور الحضارة والبعد عن التراث، بقدر ما هو ملامسة لروح العصر، وإن عبّر الشاعر عن ذلك باستخدام ألفاظ قديمة.

من هذه النقطة انطلق ناقدنا نحو أفق نقدي حافل بالمعاناة، معاناة الكلمة من جهة لكونه شاعرا، ومعاناة الواقع الرافض للتجديد، رغم أن ذلك من طبيعة الشعر ذاته، وسنحاول من خلال هذه الصفحات تتبع أهم أراء ناقدنا حول عدة قضايا في الشعر العربي المعاصر، مركزين في ذلك على كتابه "**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**" لنستلهم منه الآراء التي سنقدمها.

لقد تناول عز الدين قضية "الشعر العربي الحديث بين التراث والمعاصرة" كمدخل في كتابه "**الشعر المعاصر**" وأنا أيضا هنا اخترتها لتكون مدخل هذه الدراسة ولقد تناول عز الدين هذه القضية كثيرا في غير كتاب وفي غير مقالة وأمتد هذا التناول منذ بداياته النقدية في منتصف القرن العشرين إلى مطلع القرن الحادي والعشرين لقد كانت الظروف الداخلية والخارجية مبدئيا مواتية لذلك الناقد لأن يتناول في نقده علاقة الأدب العربي الحديث بالتراث والمعاصرة، ولكن هل قام بذلك فعلا؟

---

[1] – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، 1994م، ط5، ص 14.

ناقش ناقدنا قضية العصرية بداية من الزاوية المفهومية، حيث عرضها عند جملة من النقاد قبله، وبين الغلط الذي وقعوا فيه، فزكي نجيب محمود مثلا يربط الحداثة بالزمن، فيعتبر الشاعر الحداثي أو المعاصر هو الذي يعيش بيننا، ولكنه، تراجع عن رأيه لما تبين له أن بعض الشعراء قد يعيشون في عصرنا لكنهم غرباء عنا بما يحملوه من طرائق نظم، ومضامين شعرية.

ويصادفنا من بين ما عرضه حول قضية الحداثة تصورين مختلفي المرجعية أولهما تصور يربط الحداثة والعصرية بالتعبير عن مستحدثات العصر من الأشياء كوصف الطائرة، والقطار وغيرها، وقد نهج هذا الاتجاه بعض رواد الشعر العربي الحديث أمثال أحمد شوقي وقد فعلها قبله مجددي العصر العباسي كأبي نواس، وبشار بن برد، وتعد هذه النظرة سطحية للغاية لبعدها عن حقيقة التجديد والعصرية، وذلك لمناقشتها مادة العصر وقشوره دون الولوج لكنهه وأغاوير مشاكله، أما التصور الثاني للحداثة، فقد انطلق قبسه من أوربا وبالضبط من فرنسا وشاعرها **رامبو**، الذي أطلق العنان لعصريته، ودعا بإسقاط كل التقاليد الموروثة حين قال: "لا بد أن نكون عصريين بصورة مطلقة"[1] وعليه يرى هذا التصور بأن الحداثة هي الثورة والقطيعة مع كل الموروثات من قيم وتقاليد ومبادئ، وانطلاقا من هذا التصور الذي يراه ناقدنا خاطئ بدأ الشعراء والفنانون بالتعبير عن حداثتهم بصورة تدميرية للقديم، ولعل هذا ما جعل هذا التصور كسابقة يتناهى إلى العدم مرور بضع عقود عن إطلاق **رامبو** لصيحة الحداثة.

مما تقدم لاحظ **عز الدين إسماعيل** أن مختلف التصورات حول الحداثة لم تصب الهدف المنشود، وفي أفضل أحوالها كانت ناقصة ومشوّهة للشعر، وعليه اقترح جبائر للتصورات التي سبقته بإعطاء جملة من المواصفات للحداثة والشاعر الحداثي، نجملها فيما يلي:

---

[1] – المرجع السابق، ص 13.

1- الشعر ينبع من تجربة جمالية، ولا يمكن أن يحقق نتائجا حساسة إن لم ينبثق من معاناة حقيقية.

2- الفلسفة الجمالية للشعر المعاصر تختلف عن التي نرصدها في الشعر القديم، حيث تنبع في هذا الأخير من خارجه أي من القوالب المفروضة عليه سلفا، أما فلسفة الشعر المعاصر، فتنبع من داخله، أي ينبض الإيقاع بنبض نفس الشاعر داخل القصيدة، وعليه تصبح كل قصيدة خلقا جديدا.

3- يرتبط الشاعر المعاصر بقضايا وهموم عصره، ويقف منها موقف المحلل والمساهم في إعطاء الوصفات العلاجية حسب تصوره، كما يحرص أن يكون مراقبا لحدود ثقافته من مختلف الانتهاكات وعليه فهو يعيش بقصيدته التي تتنفس هواء واقعه، وهو بذلك يختلف عن الشاعر القديم الذي يكتفي بالوصف، والمشاهدة الخارجية.[1]

4- الشاعر المعاصر يستمد من كل الروافد الثقافية، فهو مثقف بأوسع معنى الثقافة، وذلك ليتمكن من التصدي الدائم للمستجدات في مختلف المجالات الحياتية.

5- في الشعر المعاصر مشاركة جماعية لعدة خبرات، فالجماعة بما فيهم الشاعر يشاركون في صناعة صرح القصيدة، وهذا ما لا نجده في القصيدة القديمة، ذات الخبرة الشعورية الفردية.

6- الشاعر المعاصر يستوعب التاريخ من منظور عصره، ولم يعد مرتبطا بالتاريخ ارتباطا طوليا فقط كما في السابق بل صار ارتباطه به عرضيا فكل مشكلة إنسانية تهز كيانه وتحرك قلبه بالقصيدة.[2]

7- الشعر المعاصر يستخدم الخبرة الفنية في صناعته، وهذه الخبرة لم تكن متوفرة في عصور خلت، كما أنه لا يمكن تناول مضامين عصرية بخبرات قديمة.

---

[1] – المرجع السابق، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

8- يرتبط الشعر والشاعر المعاصر بالإطار الحضاري العام، بمختلف مستوياته الثقافية والسياسية... وغيرها، ارتباطا يجعل زمنه أكثر أزمنة الشعر حداثة. [1]

قد يتبادر للأذهان بعد هذه الخطوط العريضة في وصف الشعر العصري السؤال الجدلي المعروف في نقدنا القديم والحديث، الصراع بين القديم والحديث، ويعتقد الكثير أن المجدد هو الثائر على القديم، والرافض له وغيرها من مصطلحات حربية تطلق عادة عن المجددين. وهذا ما ناقشه ناقدنا في المسألة الثانية حول العصرية والتراث. لينطلق من زاوية – ذكية – مغايرة تماما للجدلية الصراعية المعروفة بين القديم والجديد ليذيب الصراع ويحوله لاتفاق واستمرارية، حين رفض تلك الجدلية[2] واعتبرها خطأ معرفي خطير وقع فيه الفكر الإنساني عموما، والعربي على وجه الخصوص، فالمغايرة بين القديم والحديث لا تعني العداء، فالقديم له وزنه وقيمته والمقاييس التي تتناسب وعصره، ومثله في ذلك الشعر المعاصر، فكيف نريد المفاضلة بين نمطين شعريين تفصلهما قرون، سقطت فيها دول وقامت أخرى، بل تغير وجه الحضارة ومفاهيمها، ناهيك عن الحياة وأي موازنة بينهما تجعل الناقد وكأنه يوازن بين السيارة والحصان.

وفوق هذه البراهين العقلية عن زيف المشكلة، نجد من جهة أخرى إثباتات تدلل عن عدم انفصال الشعر المعاصر بالقديم، لما نجده من تناص، وتداخل نصي كبير بين النصين يمكن أن ندلل على ذلك من خلال بعض المختارات التي اختارها عز الدين إسماعيل من شعرنا المعاصر ومثال ذلك مقطع من قصيدة "**شناشيل إبنة الجلبى**" **لبدر شاكر السياب** يقول فيها:[3]

تراقصت الفقائع وهي تفجر – إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

---

[1] – المرجع السابق، ص 16.
[2] – المرجع نفسه، ص 17.
[3] – المرجع السابق، ص 28.

بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار ولا الذهب

وواضح هنا التناص وهو استغلال للآية الكريمة "**وهزي إليك بجذع النخلة...**" [1] وهو استغلال شعري فالشاعر الذي هدّه السفر وأيأسه المرض لا بد أن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد.

كما نجد مثال آخر في قول **صلاح عبد الصبور** في قصيدته "**رسالة إلى صديقة**" حيث يقول[2]: ***خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب.***

وهو قميص يوسف الذي قربه يعقوب من عينيه فارتد به بصيرا بعد أن كانت عيناه قد ابيضتا من الحزن، فقد فجر صلاح من القصة القرآنية الدلالة التي تتفق وسياقه الشعوري.

وإذ تركنا المصدر القرآني في الشعر المعاصر وانتقلنا إلى المرويات فنجد الشاعر يتعامل معها بنفس المنهج، إذ يتأملها من خلال موقفه الشعوري الراهن، ويبعث فيها النبض والحياة مرة أخرى، بادخالها في سياقه الشعوري الخاص، ومن ذلك نجد قول **البياتي** في قصيدته "**سفر الفقر والثورة**".[3]

لو أن الفقر إنسان
إذن لقتلته وشربت من دمه
لو أن الفقر إنسان

فوراء هذه الأسطر عبارة **الإمام علي – كرم الله وجهه** – المأثورة "**لو كان الفقر رجلا لقتلته**".

وإضافة إلى هذه النماذج نجد نماذج لا تحصى في شعرنا العربي المعاصر تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية،

---

[1] – سورة مريم، الآية 25.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 20.

[3] – نفس المرجع، ص 20.

فنحن هنا لا نستطيع أن نتحدث عليها جميعها فكثيرة هي وكثيرا ما يتكرر المصدر في أكثر من قصيدة ولأكثر من شاعر.

وعليه دعا **عز الدين** للخروج من هذه الجدلية التي لا تنفع النقد في شيء بل تضر الحركة الإبداعية عموما، والبحث في قضايا أكثر شائكية وخطورة يواجهها شعرنا العربي المعاصر، فآن الأوان للدعوة من أجل توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر، من أجل الدخول في غد أفضل فعلينا تقدير الماضي والتراث، وأن لا نحمله ما لا يطيق، كما علينا إعادة النظر في مختلف قضاياه بعيون عصرية.

ثانيا: السيرة الذاتية لعز الدين إسماعيل:

ولد الناقد الراحل في 29 جانفي سنة 1929 وكان من أبرز النماذج ذات الدور الفاعل في دفع حركة النقد العربي من أبناء الجامعة المصرية وقد حصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة نهاية الأربعينات وانتقل في دراسته الجامعية العليا إلى جامعة

عين شمس أوائل الخمسينات، وعرف منذ بداياته مدافعا أصيلا وناقدا حداثيا، لذلك الطور الجديد من تطور الشعر العربي ممثلا في قصيدة التفعيلة، حيث باشر باستخدام أدوات نقدية جديدة ترتب أوضاع تلك القصيدة داخل مسيرة تطور الشعر العربي. فقد عرف عنه ذلك الجهد الأكاديمي البارز في إخضاع قراءة التراث العربي لمناهج البحث النقدي التي شاعت بعد فتح الرائد طه حسين لنافذة القراءة السياقية الاجتماعية والسياسية لهذا التراث، فكان **عز الدين إسماعيل** وفيا لذلك المنهج خصوصا مع توافر له من إطلاع على مدارس النقد الغربي المتشكل في هذا العصر وإن بقي مخلصا لمحاولة العبور بتلك الآليات، المتوارثة.

وغياب الناقد الكبير **عز الدين إسماعيل**، يلفه الصمت كمالا يليق برجل كرس حياته للمعرفة التنويرية المنفتحة، وكأنما الطلاب العرب الكثر الذين تتلمذوا على مؤلفاته وأبحاثه أصابهم الجمود والعقوق، فنبذوا أستاذهم، واكتفت الصحف بما يفي بواجب توديع الرجل بسرعة دون التوقف عند دوره وجهوده، فهل هو مجرد سهو وقلة حيلة أم أن للرجل من الإباءة والأنفة، ما يجعله يستحق التجاهل في مماته كما في حياته أيضا؟!.

حين أصدر **عز الدين إسماعيل** مجلة "**فصول**" عام 1980 هو وصديقه الشاعر **صلاح عبد الصبور**، دشن عددها الأول ببيان نقدي شديد الأهمية، أعاد فيه الاعتبار لقيم العقلانية والاستنارة في التعامل مع النص الأدبي.

كتب يومها: "هذه المجلة لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة وتؤمن بالمنهج العلمي، لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية، وحين نصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين، ظلا يؤثران سلبا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي، أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستصغار أمام الثقافة الغربية".

بهذه الروح سعى **إسماعيل** إلى جعل المجلة ليس فقط ساحة للنقد الأدبي الرصين، بل جسرا للتواصل بين الواقع الثقافي وأجيال التنويريين في مصر، وبخاصة أعلامه من الرعيل الأول وعلى رأسهم أستاذه **طه حسين** الذي أرسى دعائم المثقف الأكاديمي الشامل.

وعى **عز الدين** دوره مبكرا، فأصدر في الخمسينات وهو ما يزال يحصر للماجستير كتابه المهم "**الأدب وفنونه**" ولفت أنظار المتثقفين إلى مولد ناقد مهم، يسعى إلى تأصيل الكثير من المفردات النقدية المتداولة في إطار نظرة منهجية تستقصي جذور هذه المفردات وروافدها سواء في التراث أوفى التيارات الأدبية الغربية.

وفي كتابيه الموسوعيين المبكرين "**المكونات الأولى للثقافة العربية**" و "**الأسس الجمالية للنقد العربي**" وهو في الأصل أطروحة نال عنها الماجستير، يبدو **عز الدين** وثيق الصلة بنموذج طه حسين وبخاصة في كتابه الشهير "في الشعر الجاهلي" لقد وقف إسماعيل في كتابه الأول على مظاهر التراث الثقافي قبل الإسلام، وسبر أغواره ودلالاته الفكرية والاجتماعية سواء في سجع الكهان أو الحكم والسير، والأمثال الشعبية والخطابة، وغيرها من مفردات الحياة العامة واختتم كتابه بمبحث شديد الأهمية حول بنية الفكر الإسلامي، خلص فيه إلى أن ثمة ركيزتين تحكمان هذا الفكر هما القرآن والحديث النبوي، وفي الكتاب الثاني قدم **عز الدين إسماعيل** إضافة أساسية درس الظاهرة الأدبية، والبحث عن المشترك الإيجابي في الخطاب النقدي العربي، باعتباره حلقة متصلة، حيث ربط بين الجهود النقدية القديمة والمفاهيم النقدية العربية من منظروها الحديث، وهذا الكتاب إحدى الركائز الأساسية التي استندت إليها لجنة جائزة الملك فيصل العالمية في منحه جائزتها عام 2000 وأيضا حين حصل على الجائزة الدولية التقديرية في مصر عام 1985.

آمن **عز الدين إسماعيل** بضرورة ربط الأدب بالعصر الذي كتب فيه وقد عبر عن هذا في كتابه "**روح العصر**" الذي يتضافر مع كتاب تأسيسي آخر هو "التفسير النفسي

للأدب" ساعيا عبر رؤية منهجية إلى ربط النتاج الأدبي بمعطيات المنجز العلمي في حقل علم النفس وحقول علمية أخرى، وتلا ذلك، صدور عشرات الكتب التي رسخ فيها **إسماعيل**، بعمق سمات منهجه النقدي، حريصا على أن يجعله مرنا، مفتوحا على شتى حدوسات المعرفة، قابلا للتعديل والحذف والإضافة.

من هذه الكتب "**قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**" الذي تناول فيه **عز الدين** الدراما بوصفها فعلا إنسانيا، أردف **عز الدين** هذا الكتاب بعدد من الكتب المهمة منها "**المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي**" و "**التراث الشعبي العربي في المعاجم اللغوية**" و "**الشعر قيمة حضارية**" و "**الفن والإنسان**" و "**الشعر القومي في السودان**" و "**الشعر المعاصر في اليمن**" وغيرها ويترافق هذا مع جهوده في الترجمة ومن أهم ترجماته "مقدمة في نظرية الخطاب" لديان مكونيل، وكتاب "**فردينان دي سوسير**" **لجونثان كيلر** و "**نظرية التلقي**" **لروبرت هولب**.

ومن مرايا عز الدين إسماعيل النقدية تظل مرآة الشعر هي الأقرب والأحب إلى نفسه، بل يمكن القول إنه شاعر ضل طريقه إلى النقد، مع ذلك ظلت روح الشعر متوقدة بداخله، وفي عدد من دواوينه، ووسمت مؤلفاته النقدية بشفافية لغوية وصفاء في الأسلوب ومخيلة أنيقة.

ويعد كتابه "**الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنونة**" الصادر عام 1967 احد البيانات النقدية الأساسية في التعريف بهذا الشعر، والتأصيل لمقوماته الفكرية والجمالية، وقد حرص عز الدين على أن يظل هذا الكتاب أفقا مفتوحا، فكان يزود طبعاته المتتالية بدراسات إضافية لما استجد في الظاهرة الشعرية، أبدى خلالها تعاطفا مع الموجات الشعرية الجديدة، مقدرا حقها في التجريب والتمرد.

وعمل ناقدنا بالتدريس في عدد من الجامعات العربية في السودان والمغرب والسعودية وكان عضوا في هيئة التحكيم لعدد من الجوائز الأدبية العربية منها جائزتا

<<**العويس والبابطين**>> كما تولى عددا من المناصب الرفيعة منها أمين "عام المجلس الأعلى للثقافة، ورئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، ورئيس أكاديمية الفنون" وقد لعب عز الدين من خلال هذه المناصب دورا مهما، لكنه بشممه وكبريائه لم يكن مرتاحا للسلطة.

واصل **عز الدين** مشواره التنويري من خلال جمعية النقد الأدبي التي أسسها عام 1987 وشكلت ندوتها الأسبوعية منارة مفتوحة على كل تيارات الإبداع، وفي مواجهة فوضى المهرجانات الأدبية الرسمية أسس عز الدين وبرعاية جامعة عين شمس المؤتمر الدولي للنقد الأدبي الذي تواصل على مدى أربع دورات شارك فيها نقاد عرب وغربيون على مستوى رفيع، وكان عز الدين ينفق على هذا المؤتمر، ويتكفل بطبع أبحاثه وتحمل الكثير من نفقاته من جيبه الخاص.

وفي هذا المؤتمر سجل عز الدين وهو على فراش المرض خطابه الأدبي الأخير في كلمة ألقاها نيابة عنه "صلاح فضل" قال فيها <<**إن الفكر النقدي على الرغم من تعلقه بالأدب في تخصصه المحدود إلا أنه تظل له القيادة الفكرية في المجتمع بشكل عام، لأن الروح النقدية في السياسة والاقتصاد والتاريخ وغيرها هي التي تضمن تحريك عجلة التجدد**>> كانت وفاته في 03 فيفري 2007 رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

ثالثا: ملخص الكتاب

هو من أبرز الأعمال التي أسست لنظرية الشعر العربي المعاصر في القرن العشرين ووضعته في سياقه الثقافي المؤطر له، <<**كتاب الشعر العربي المعاصر لمؤلفه عز الدين إسماعيل**>>. هو كتاب يستحق من كل باحث في ميدان الحداثة الشعرية الوقوف معه ومحاورته في كل القضايا التي يتناولها.

الكتاب وإن حمل عنوان الشعر العربي المعاصر **(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)** فإنه اتخذ كمدخل له قضيتي المعاصرة والتراث وهما قضيتان غير منفصلتين

نظرا للتلازم والترابط القائم بينهما وهو ما عبّر عنه المرحوم عز الدين بقوله "**فأنت لكي تكون عصريا لا بد أن تحدد موقفك من التراث**".[1]

وهنا يطرح الدكتور **عز الدين** مجموعة من الأسئلة التي تؤكد استحالة خروج الشاعر عن معطيات عصره أو عدم التعبير عنها فيقول: "**هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟**"

أو هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر؟

تؤكد كل هذه التساؤلات على الرؤية القائلة بحتمية عصرية الشاعر وهي الرؤية التي يؤسس لها عز الدين في كتابه هذا.

وبعد هذا المدخل مع إشكالية العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث يدخل الكاتب في القضايا والظواهر الفنية والمعنوية، يقسم الكاتب الكتاب إلى ثلاثة أبواب كل باب يحمل عنوان نوع من القضايا قسم القضايا في كل باب إلى فصول. في مقدمة الأبواب الثلاثة يأتي الباب الأول تحت عنوان قضايا وظواهر فنية في مقدمتها التشكيل الموسيقي الذي تجاوز فيه المعاصر العمود الشعري المتوارث، ثم تناول عز الدين تشكيلا آخرا لا يقبل أهمية عن الأول وهو التشكيل المكاني أي تشكيل الصورة الشعرية التي يخلق من خلالها الشاعر توافقا بين النفسي والطبيعي ليكون أكثر دقة في ما يريد الوصول إليه.

يأتي الباب الثاني تحت عنوان قضايا وظواهر فنيه معنوية أي القضايا الشعرية للقصيدة. ويتكلم فيه **عز الدين إسماعيل** عن القضايا التي ميزت الشعر المعاصر واختص بها أكثر من غيره وهو أمر طبيعي لتميز لغة الشعر المعاصر عن الشعر القديم نظرا لما يحمله هذا العصر من الهموم والقضايا التي لم تكن مطروحة من ذي قبل، يقول عز الدين <<**ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة فما عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية**

---

[1] – الشعر العربي المعاصر ،ص11.

الفصحى>>[1] إلا أن الجديد الذي طرأ وتجدر الإشارة إليه هو تغير ظروفنا نحن. مما سبق يستدعي تغيرا في أفكارنا وتصوراتنا وآرائنا وغيرها.

ومن أبرز هذه الظواهر، الغموض ومما عزز فكرة الغموض في أذهان الكثيرين استخدام هذا الشعر للرموز والأساطير وهي ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة، لأن طبيعة الرمز غنية ومثيرة تجعل التعبيرية أمرا مفيدا في جلاء الصورة التي يعبر عنها الشاعر. والأمر لا يختلف كثيرا عند الحديث عن الأسطورة بل يخضع الشاعر في تعامله معها لنفس المبادئ التي تحكم استخدامه للرمز.

وإلى جانب ذلك نجد ظاهرة أخرى تسللت إلى التجربة الجديدة النزعة الدرامية نظرا لوعي الشاعر واتساع ثقافته ولضرورة فرضتها عليه الحياة فتعامل معها الشعراء وإن أخفق فيها الكثيرون.

ليتحدث في الأخير في الباب الثالث والأخير عن القضايا الموضوعاتية للقصيدة أي (المعنوية) هذه الظواهر جوهرية ميزت هذا الشعر وهي ظاهرتي الارتباط بالمدينة... والالتزام والثورية وهي ظواهر فرضها الواقع الذي يعيشه الشاعر: فمعظم شعراء هذه الفترة تحدثوا عن المدينة وعنونوا دواوينهم بها وهو عائد إلى تأثير الشعر الغربي فيهم. يقول **عز الدين إسماعيل** <<**لا بد أن ظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون، وواقع التجربة التي يعانيها هؤلاء هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الإهتمام**>>.[2]

أما عن ظاهرة الحزن فقد كانت حاضرة في الباب الأخير في نظر **عز الدين إسماعيل** الحزن كان حاضرا مستشريا حتى لفت الأنظار وإن لم يكن محورا أساسيا في ما يكتبه الشعراء وحسب رأي **عز الدين** أن الشعراء صاروا يلحون إلى إبراز جانب واحد من

---

[1] – المرجع السابق، ص 151.

[2] – المرجع السابق، ص 280.

الحياة هو جانب القتامة ولا يلتفتون إلى الجوانب المضيئة وهذا غير منطقي فالحياة ليست كلها سوداء بل فيها جميع الألوان.

وعن ظاهرة الالتزام والثورية تحدث **عز الدين إسماعيل**، وهذه الظاهرة تعتبر جديدة كل الجدة لأنها تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة والواقع الذي يعيشه واحتكاكه بهذا الواقع بما يعج به من مشاكل مختلفة الأبعاد مما حتم على الشاعر معالجة هذه القضايا والالتزام بها حتى تظل الصلات قائمة بينه وجمهور المتلقين.

هذه إذا مجمل القضايا التي تناولها كتاب الشعر العربي المعاصر في تأسيس صاحبه لنظرية هذا الشعر ليعبر بحق عن الانطلاقة الأساسية لبناء الهرم الشعري الحديث.

الخاتمة:

فلقد ظهر في ثنايا هذا البحث: حرص **عز الدين إسماعيل** على دراسة الأدب من منطلق تأثره وتأثيره في الظروف المحيطة به، وقد عملت المرحلة التي عاشها على ذلك، فقد شهد في بداية حياته ازدهار المناهج التي تربط الأدب بتلك الظروف، وذلك على أيدي كثير من النقاد العرب الذين طبقوا في تلك المرحلة عددا من المناهج النقدية المختلفة التي أخذوها بدورهم عن النقاد الأوربيين كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي.

ولم يكتف عز الدين بتلك المناهج بل اطلع على المناهج النقدية الأحدث نسبيا فنجد في نقده دلائل على اطلاعه على المنهج الأسلوبي والبنيوي ونظرية التلقي.

وهو لا يفضّل بعض المناهج النقدية على بعض تفضيلا مطلقا ولكنه يفضل أن نشاهد الظاهرة الواحدة من زوايا مختلفة فتتنوع المناهج النقدية . وما تتضمنه من أدوات ومفاهيم يتيح لنا تلك المشاهدات المتنوعة.

ومن الواضح أن بعض المناهج اقدر من بعض على دراسة ظواهر معينة و لذا نجده يميل عند دراسة القضايا الفنية للقصيدة إلى استخدام المنهج التقليدي والمناهج اللسانية الحديثة كما يميل عند دراسة القضايا الشعرية للقصيدة إلى استخدام المنهج الاجتماعي والتاريخي أو المنهج الأسطوري ويميل عند دراسة القضايا الموضوعاتية إلى استخدام المنهج الاجتماعي والتاريخي معا.

عز الدين يرى أن شعر التفعيلة لا يتعارض مع تراثنا و لكنهما مختلفان والتغيير في الشكل لا يعني إزهاق روح التراث كما أن الأدباء المعاصرين قد أفادوا من التراث بتوظيفه في أدبهم بصور مختلفة.

يرى عز الدين أن التشكيل الموسيقي هو فن يستند في تشكيله على اللغة واللغة أداة زمانية تمثل مجموعة من الأصوات المقطعة في مقاطع في تتابع معين لحركات وسكنات في نظام اصطلح لناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها وهو يرى أن اللغة تشكيل للزمن

نفسه والتشكيل الزماني في الشعر يعني كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية و إيقاع و صورة موسيقية .

ويرى أن الشاعر العربي القديم، لم يكن لحظة نظمه القصيدة تقوم بعملية تشكيل زماني لها، لان الشكل موجود أصلا وهو البحر الشعري العروض ويرى عز الدين أن أول خطوة في التجديد ينبغي أن تبدأ بإعادة هذا الشكل مما يسمح بالحرية التي يبحث عنها الشاعر المعاصر.

يرى عز الدين أن التشكيل المكاني أي تشكيل الصورة هو الذي يخلق من خلالها الشاعر توافقا بين النفسي والطبيعي والصورة عنده هي رمز مصدره اللاشعور وهي عنده تركيبة معقدة وغريبة.

يرى عز الدين أن هناك ظواهر تميز الشعر المعاصر عن القديم وهي ظواهر الغموض واستخدام الرموز والأساطير وهو يرى أن التغيير راجع لتغيير ظروفنا مما يستدعي تغييرا في أفكارنا وتصوراتنا مما يفرض وجود شكل جديد للغة التي نتكلم بها فيجد فيها القارئ غموضا يحسبه غريب لكنه ليس كذلك.

ويرى عز الدين أن ظاهرتي الالتزام والثورية ظواهر جديدة كل الجدة لأنها تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة والواقع الذي يعيش فيه واحتكاكه بهذا الواقع بما يحج به من مشاكل مختلفة الأبعاد.

وختاما لا يزعم الباحث أنه درس جميع القضايا النقدية التي تطرق لها عز الدين والصدر أن نتاج ناقدنا غزير ومتنوع كتنوع قضايا الكتاب ولكننا نرجو أن يكون البحث قد حقق هدفه بان يضيء جوانب من جهود عز الدين النقدية حتى ولو كانت هذه الجوانب سوى قطرة من بحر عز الدين النقدي.

ونختم بمقتطف من قصيدة لناقدنا عز الدين إسماعيل من ديوانه "**دمعة للفرح... ودمعة للأسى**"

حيث يقول: **ثلاث كلمات ... من أجل عينيها**

وتعاهدنا...

أن أحملها سرًا مكنونًا

وتميمة

وأوسدها أهداب القلب

وأعوذها بصلاة لم توهب لنبي

وألوذ إليها كل مساء

لأسامرها

وتحاورني وأحاورها

نتبادل صيغ العشق الملتف حينا

والمكشوفة حينا

نخجل من عورتنا

ندخل في طقس التذكارات

فأحدثها عن زمن الرعب الماضي

وعذبات المنكسرين

وتحدثني عن طوفان الرعب القادم

أنكسر على حد السكين وأنزف

تلتئم العتمة في الفجوات

تنقطع الكلمات

ويرين الصمت

العتمة تصبغ جلدي

تبني عشا في رأسي

ياسيدتي

هل أظلم وجهك

أم عميت عيني؟

بهذا نصل إلى خاتمة رحلتنا مع النقد ودروبه ولنبين كذلك أن ناقدنا شاعر إضافة لكونه ناقدا، ولعل هذا ما يدفعنا للراحة أكثر في تقبل آرائه النقدية لأنها نبعت من روح شاعر فهي أكثر اقتدار وأقرب للصواب.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- المصادر:

- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، 1994م، ط5.

2- المراجع:

1- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، د ط.

2- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، د ط.

3- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1996، ط1.

4- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت، 1972، د ط.

5- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، د ت، د ط.

6- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، د ط.

7- سعد أبو الرضا: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي وأصوله وقضاياه، الرياض، مكتبة المعارف، 1981، ط1.

8- سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007، ط1.

9- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، 1968، ط1.

10- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة ، دار المعارف، د ت، ط12.

11- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، بيروت ، دار اقرأ ،1983 ،د ط .

12- عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1960م، ط1.
13- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971، د ط.
14- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، 1978م، ط7.
15- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1974م، ط3.
16- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1981، ط4.
17- عز الدين إسماعيل: الشعر القومي في السودان، بيروت، دار الثقافة،1988 ،ط2.
18- عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن، بيروت، دار العودة، 1986م.
19- عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، القاهرة، دار الحداثة ،1985 ، ط2 .
20- عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، د ت، د ط .
21- فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978م، ط2.
22- محمد عفيفي مطر: ديوان (من مجمرة البدايات)، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994م، ط1.
23- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، د ط.
24- محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، الفجالة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د ت ، د ط.
25- محمدي علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية بنغازي، ليبيا، مارس 2003، ط1.
26- مصطفى سويف: العبقرية في الفن، القاهرة، دار القلم،1960م، د ط.
27- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1983، ط4.

3- المجلات والصحف:

1- أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة (فصول)، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981

2- عز الدين إسماعيل: لسنج الناقد الألماني2، مجلة (الثقافة)، القاهرة، العدد 603، السنة 12، 17 من يوليو 1950م.

3- عز الدين إسماعيل: مسرح باكثير الشعري1، مجلة (المسرح)، القاهرة، العدد 70، فبراير، 1970م.

4- عز الدين إسماعيل: من قضايا الشعر الجديد، مجلة (المجلة)، القاهرة، العدد 58، السنة 5، نوفمبر 1961م.

5- علوي عبد الله طاهر: منهج النقد الأدبي لدى الدكتور عز الدين إسماعيل، صحيفة (14 أكتوبر)، الأردن، العدد 15317، 22 نوفمبر 2011م.

6- مجلة فصول ع4، م4، القاهرة، 1984.

المواقع الإلكترونية:

1- http://eshamel.net/vb/index.php.

كنا نظن من عهد قريب أن الشعر ما احكم وزنه وتتابعت قوافيه على نظام القدماء وما جاء خارجا عن ذلك فهو هروب وتمرد لا مبرر له ولكن بعد دخولنا عالم النقد العربي المعاصر للشعر تبين لنا ضيق الزاوية التي كنا ننظر منها للشعر، وازدادت الرؤيا اتضاحا، لمّا وجه لنا البحث في أهم أعلام النقد العربي المعاصر وهو الناقد المصري **"عز الدين إسماعيل"** وصراحة أقلقنا البحث فيه بداية وخصوصا لما اطلعنا على بعض أرائه الجريئة حول القصيدة العربية ولكننا استطعنا عبر إعادة القراءة لمجموعة من أرائه النقدية الخروج بأهم السمات التي اعتمدها وبنا عليها نظريته وقد ركزنا في هذا البحث على كتابه الذي ضمنه أغلب آرائه النقدية وهو **"الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"** الصادر عام 1967 وهو يعد احد البيانات النقدية الأساسية في التعريف بهذا الشعر والتأهيل لمقوماته الفكرية والجمالية وقد حرص عز الدين على أن يظل هذا الكتاب أفقا مفتوحا فكان يزود طبعاته القتالية بدراسات إضافية لما استجد يف الظاهرة الشعرية أبدى خلالها تعاطفا مع الموجات الشعرية الجديدة مقدار حقها في التجريب والتمرد.

لقد أثرى عز الدين الساحة النقدية بهذا الكتاب ونحن بحاجة إلى وقفة نتأمل فيها هذا النتاج النقدي وما يتضمنه من دراسة وما يتخلله من قضايا بارزة وهدف هذا للبحث هو التعرف على جهود عز الدين النقدية وذلك من خلال الكشف عما درسه وتوصل إليه من تفاعل الأدب مع ما حوله وذلك بتناول أبرز القضايا التي درسها في منظور تلك العلاقات كما يهدف البحث أيضا إلى كشف تنوع اتجاهاته النقدية وبالتالي كشف أن كان ذلك التنوع يثري العمل النقدي أم يصل به إلى التناقض.

ويسعى البحث للإجابة على عدة أسئلة و من أبرزها:

1 – ما العناصر التي تتأثر بالأدب وتؤثر فيه في رأي عز الدين؟

2 – ما هي أراء عز الدين النقدية ؟

3 – ما ابرز القضايا الفنية للقصيدة عنده ؟

4 – ما ابرز القضايا المعنوية الشعرية للقصيدة عنده ؟

5 – ما أبرز النتائج التي توصل إليها في بحثه في كل قضية؟

6 – هل تغيرت آراؤه قضية معينة أم لا ؟ وما أسباب ذلك؟

وللوصول للإجابة عن هذه التساؤلات وحل الإشكاليات كان لذلك زاد مناسب لم يكن بالكثير فجلّ مراجعي كانت كتب عز الدين نفسها، وعلى رأسها الكتاب موضع الدراسة الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، هذا لم يمنعني من اللجوء إلى مراجع مفيدة ساعدتني في بحثي هذا.

وكان المنهج المتبع في ذلك والملائم لمثل هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي وتحقيقا للأهداف المرجوة قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول يتقدمهم مدخل تناولت فيه قضية الشعر العربي الحديث بين التراث والمعاصرة وتعريفا موجز بالكاتب وختمته بملخص الكتاب.

عرضت في الفصل الأول أهم القضايا الفنية للقصيدة الجديدة اخترت قضيتي تشكيل الموسيقى والصورة في الشعر المعاصر.

الفصل الثاني كان خاصا بالقضايا الشعرية المعنوية للقصيدة الجديدة وهنا ركزت على قضية الغموض في الشعر المعاصر وقضية استخدام الرموز الأساطير في الشعر المعاصر.

ليشمل الفصل الثالث القضايا الموضوعاتية للقصيدة الجديدة درست فيه قضيتي الالتزام والثورية في الشعر المعاصر.

لينتهي بحثي بخاتمة شملت أهم النتائج المتوصل إليها .

و في أثناء بحثي واجهتني مجموعة من العوائق تتمثل في:

1 – صعوبة دراسة القضايا وذلك يعود للتكرار الذي كان يميز أسلوب عز الدين إذ يكرر الفكرة ذاتها في القضية ذاتها وقد يرجع ذلك إلى إلحاح بعض الأفكار عليه ولكن لم أجد له تفسير يليق بمكانة عز الدين العلمية هو عدم تهميشة للمادة العلمية.

2 – نظرا لجدية الدراسة لم أجد القدر الكافي من المراجع الملمة بالموضوع وذلك يعود لضيق الوقت.

إن دراستي وما توصلت إليه من نتائج، تبقى مجرد دراسة عامة لآراء عز الدين حول قصيدة النثر الجديدة لذا أتمنى أن تكثر الدراسات حوله التي تبحث بشيء من التفصيل والعمق أكثر.

وفي الأخير ما توفيقي إلا من الله عز وجل وتوجيهي من قبل أستاذي عقاب بلخير فالشكر لله سبحانه وتعالى و شكرا إلى مشرفي الذي تكبد معي عناء العمل.

ملخص:

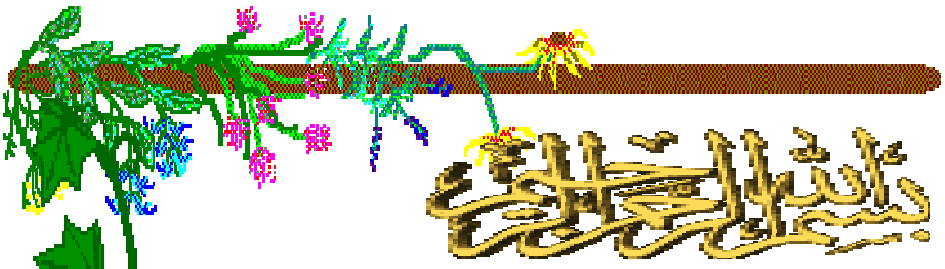
الدكتور عز الدين إسماعيل (1929–2007) رحمه الله، ناقد أدبي متميز له كتابات متعددة في مجال النقد الأدبي خصوصا والأدب العربي عموما ويكاد مؤسسا لمدرسة نقدية حديثة في العصر الراهن.

وبعبارة موجزة يعرّف الدكتور عز الدين النقد بقوله "أنه الحكم الأدبي" وعلى بساطة هذه العبارة إلا أّنها تحمل مضامين كثيرة يصعب تحديد مجالاتها ويعّد كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الصادر عام 1967م أحد البيانات النقدية الأساسية في التعريف بهذا الشعر، والتأصيل لمقوماته الفكرية والجمالية، وقد استطعنا عبر إعادة القراءة لمجموعة من قضاياه الموجودة في الكتاب الخروج بأهم السمات التي اعتمدها وبنا عليها نظريته، وقد ضمّ هذا الكتاب أغلب آرائه النقدية وقد حرص عز الدين على أن يظل هذا الكتاب أفقا مفتوحا يزود طبعاته المتتالية بدراسات إضافية لما استجد في الظاهرة الشعرية، أبدى خلالها تعاطفا مع الموجات الشعرية الجديدة مقدار حقها في التجريب والتمرد.

Summary:

Dr. Izz al-Din Ismail (1929-2007) God's mercy, a distinguished literary critic has multiple writings in the field of literary criticism, especially Arabic literature generally and virtually the founder of modern monetary school in the current era.

Put a brief knows Dr. Azzedine criticism by saying that "judgment literary" and the simplicity of this phrase, but it carries the contents of many difficult to determine the fields and prepare his book "The poetry of contemporary issues and phenomena technical and moral," published in 1967, a monetary data essential in the definition of this hair, and rooting for the effervescence intellectual, aesthetic, we were able to cross-re-reading to a group of their issues in the book out of the most important features that adopted and us by his theory, have joined this book most of his opinions cash was keen Izz al-Din to remain this book horizon open provides editions successive additional studies to update the phenomenon noodles, which expressed sympathy with the new capillary waves right amount of experimentation and rebellion.



أهدي ثمرة جهدي لمن جعلني في أحسن صورة وأعظم تقويم أهديها للرحمن الذي خلق الإنسان وعلمه البيان أهدي شهادة العرفان لله عز وجل دون أن أنسى سراج السماء وخاتم الأنبياء سيدنا محمد عليه أزكى الصلاة والسلام.

كما أهدي تعب أيامي وخلاصة أعمالي أهدي سنوات ذكري وفكري لوالدي العزيز "علي" حفظه الله

لك يا منبع الحنان يا وردة في كل مكان وزمان يا لونا من بين الألوان لك دون سواك أهديك تاج العرفان لك يا "جميلة" أهديك ثمرة تعبي وشقائي يا مصدر نقائي هذا العمل أمي أنت الأمل

إلى مثال الشهامة والرجولة إلى من شاركني مرحلة الطفولة أهدي إكليل المحبة

إلى صاحب القلب الودود أهدي ثمرة جهدي مع باقة ورود لسندي في الحياة أخي الوحيد في يوم المنى وفي هذا اليوم السعيد لأخي الغالي "السعيد"

أهدي باقة الورود مصحوبة بهذا اليوم الموعود لأخواتي

(خدوجة، أمولة، فتوحة، أحلام،رقية، مباركة، حدة،)

وأخواتي وأغلى ما أملك خضرة، الزهرة.

إلى كل عائلة الحاج محمد بن قسمية حفظه الله كبيرا وصغيرا.

إلى عصافير الحديقة صديقاتي وحبيباتي (حلومة، نجاة، نور، ليلى، حورية، صليحة، حنان)

وإلى "فتيحة" التي شاركتني هذا العمل

كما أهديها إلى كل طالبات الغرفة 8، 18، 19، 20، 21، 22.

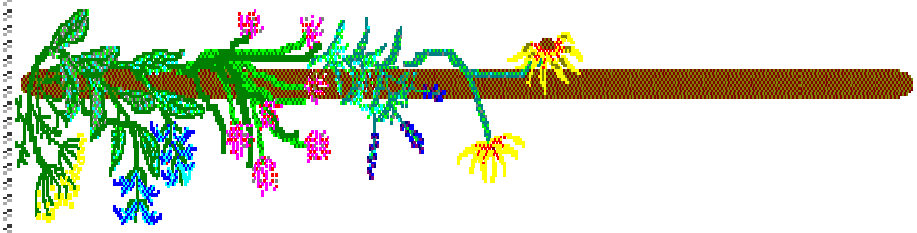
وفي الأخير أهديها إلى كل الأرواح الطاهرة التي غابت عنا وبقيت في قلوبنا.

كما أهديها إلى كل قريب وبعيد ولكل من سيشاركني في هذا العيد

إلى سكان بلدية عين الحجل وإلى كل سكان عين أغرابه

وإلى كل طلبة جامعة المسيلة.

ريحة

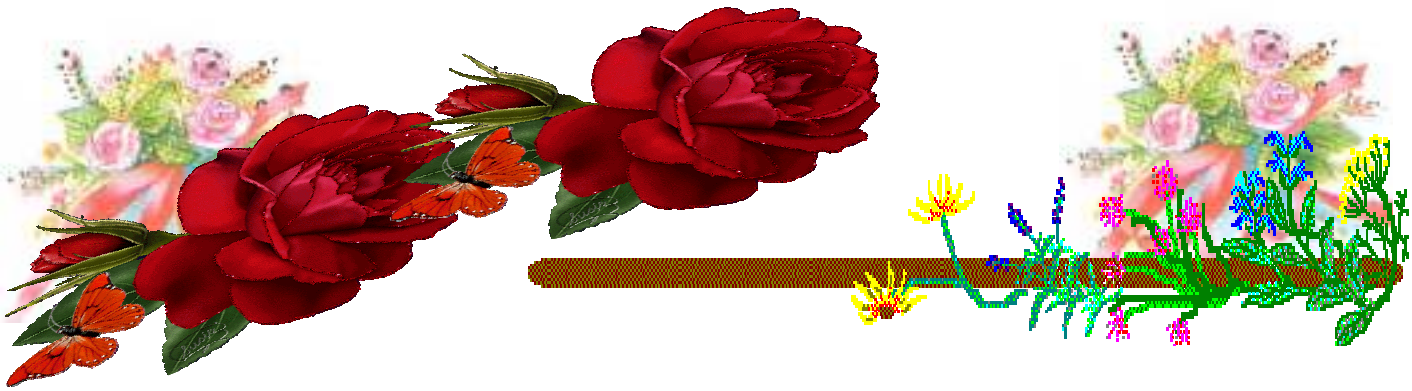


دعاء

يا ربي لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما بان التسامح هو اكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف، ياربي إذا جردتني من المال أترك لي الأمل وإذا جردتني من النجاح أترك لي العناد حتى أتغلب على الفشل وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان، ياربي إذا أعطيتني مالا لا تأخذ به سعادتي وإذا أعطيتني قوة لا تأخذ بها عقلي وإذا أعطيتني النجاح لا تأخذ به تواضعي وإذا أعطيتني تواضعا لا تأخذ به اعتزاري بكرامتي.

يا ربي إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الإعتذار وإذا أساءت إليّ الناس أعطني شجاعة العفو والغفران.

آمين يا رب العالمين



إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع خطوة مباركة إلى أغلى ما في الوجود وأغلى هبة من الخالق المعبود إلى من غمرتنى بحنانها وأنارت لي دربي

أمي ...أمي...أمي حفظها الله إلى من ربانى على الفضيلة والأخلاق وشملني بالعطف والحنان والذي أحبه كثيرا أبي العزيز .....أطال الله في عمره

إلى أخي الوحيد العزيز علي وإلى إخوتي فطيمة،زهيرة ،خيرة ،أشواق ،فرح ،عبير ،جهينة سميحة وزوجها وأولادها هبة ومحمد وإلى جميع الأقارب من قريب وبعيد ....

إلى عقد الؤلؤ صديقاتي نور الهدى بوزيان ،هجيرة بلبول، صباح بوفاتح، أمال زيتوني

وإلى جميع أساتذتي ومعلمي من الطور الابتدائي إلى الطور الجامعي عرفانا وشكرا

إلى كل من كان له فضل علم علي

إلي كل السائرين على طريق الهدى والحق .....

إلي كل من يعرف سارة ....أهدي ثمرة جهدي

سارة

مدخل

أولا:

الشعر العربي الحديث بين التراث والمعاصرة

ثانيا:

السيرة الذاتية لعز الدين إسماعيل

ثالثا: ملخص الكتاب

الفصل الأول:

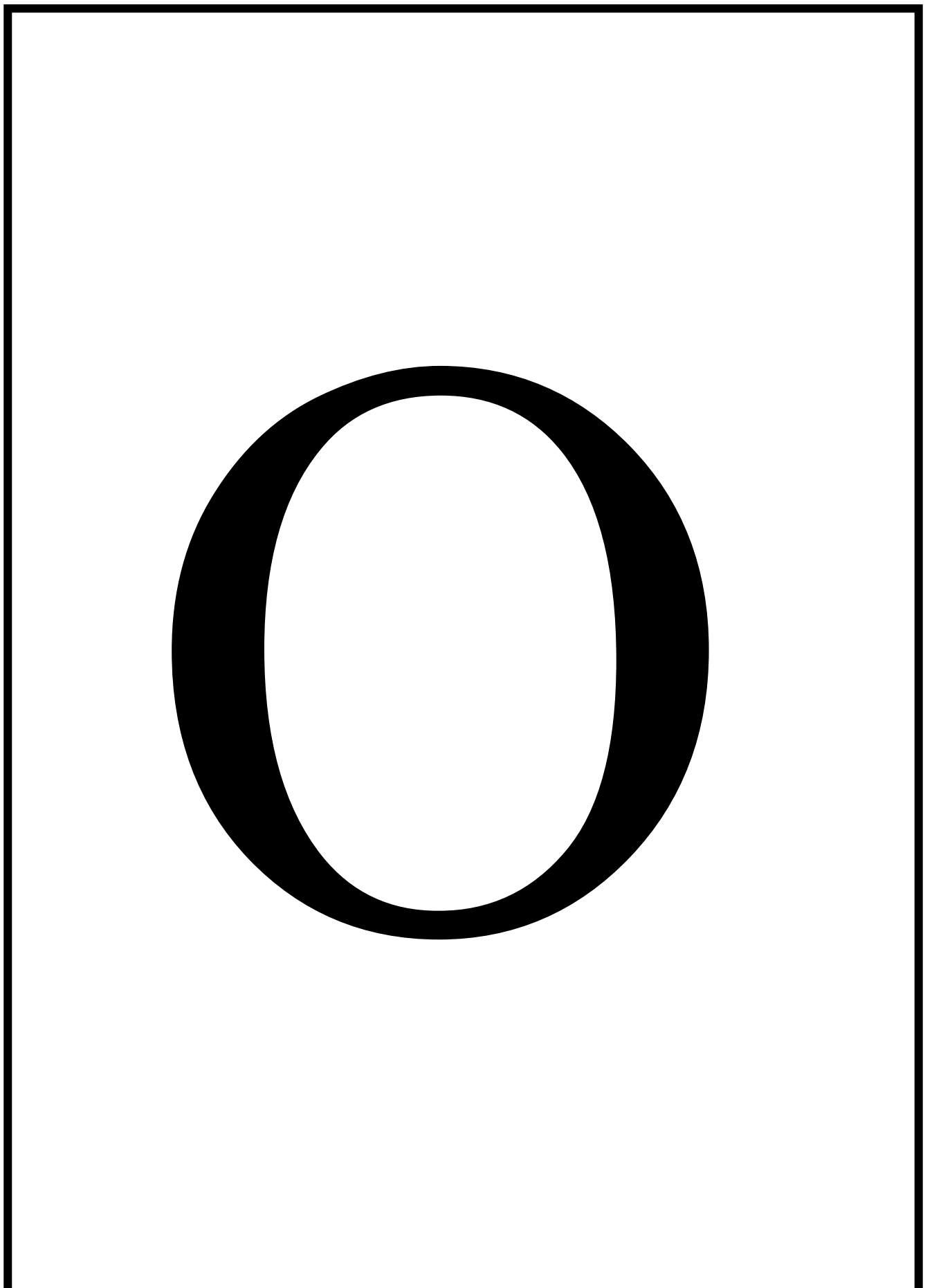
القضايا الفنية للقصيدة

أولا:

التشكيل الموسيقي في تجربة الشعر الجديد

ثانيا:

تشكيل الصورة في الشعر المعاصر



B

الخاتمة

مقدمة

الفصل الثاني:

الفصل الثالث:
القضايا الموضوعاتية للقصيدة
الإلتزام في الشعر المعاصر
ثانيا:
الثورية في الشعر المعاصر

قائمة المصادر والمراجع

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

قضايا نقدية عند عز الدين إسماعيل

في كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

ـ ربيحة بن قسمية

إشراف الأستاذ:

ـ د/ بلخير عقاب

السنة الجامعية :2012 / 2013 م

أولا: التشكيل الموسيقي في تجربة الشعر الجديد

سنحاول في هذا القسم من هذا الفصل أن نوضح آراء **عز الدين إسماعيل** في أهمية موسيقى الشعر، وذلك من خلال عرض مجمل آرائه في قصيدة النثر الجديدة

قد استطاع ناقدنا الاستفادة من رؤية خاصة للبعد الزمني للموسيقى اللفضية داخل القصيدة الحديثة حيث شرح ذلك بقوله أنه كان طبيعيا حين قامت القصيدة الحديثة على أساس جمالي جديد، أي أنه لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وكان لا بد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة، غير أن الوزن والقافية هما عصب الشكل الشعري، وهما الصفة الخاصة التي قلنا أنه لا بد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا وليس مجرد كلام. (1)

نلاحظ أن دراسة **عز الدين** وأرائه حول موسيقى الشعر تدور حول ثلاثة عناصر وهي: الوزن، والإيقاع، والصورة الموسيقية لأن هذه العناصر الثلاثة كما ذكر تشكل لنا مجتمعة موسيقى الشعر. (2)

يفسر **عز الدين** سبب ظهور التجديد الشعري المتمثل في شعر التفعيلة فيذكر أن السبب لا يرجع إلى الرغبة في التخفيف من أعباء الوزن والقافية، لأن تلك الأعباء تختفي مع الممارسة ويضيف – مستدلا لرأيه – أن الرواد الذين كتبوا شعر التفعيلة لا تنقصهم حرفية كتابة الشعر التقليدي، فقد كتبوه قبل كتابة شعر التفعيلة، ويرى أن إطار قصيدة التفعيلة أكثر صعوبة، لأن كل قصيدة تنتمي إليه تتبع نسقا فريدا خاصا بها.(3)

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص 57.

(2) – نفسه، ص46.

(3) – عز الدين إسماعيل: من قضايا الشعر الجديد، مجلة (المجلة)، القاهرة، العدد 58، السنة 5، نوفمبر 1961م، ص 70.

ويظهر أن هذا النسق الفريد هو أن الشاعر يجعل التشكيل الموسيقي في مجمل القصيدة خاضعا لحالته النفسية أو الشعورية. [1]

ونجده يذكر في موضع آخر أن الدافع والمبرر لاصطناع هذا الشكل الجديد للقصيدة هو تحقيق التلاحم بين لغة الشاعر وما يجول بنفسه من مشاعر وأفكار، حتى يصبح الشعر تعبيرا صادقا عن الشاعر.[2]

ويوحي رأيه السابق أن الشعر العمودي لا يمكن الشاعر من التعبير الصادق في نفسه من مشاعر وأحاسيس، وكأنه بهذا يحكم بأن الشعراء الذين كتبوا الشعر العمودي قديما وحديثا لم يعبروا عما في أنفسهم تعبيرا صادقا.

ونذكر هنا بأهمية الموهبة الشعرية التي أغفلها مكتفيا بالإشارة إلى أهمية الممارسة، علما بأن الشخص الذي تنقصه الموهبة سيجد نفسه حقا محاصرا داخل الوزن العروضي، وعندها سيشكل ما في نفسه وفق ذلك الوزن، وهنا يقع اللوم على ذلك الشخص، على الوزن العروضي لأنه لو أراد كتابة شعر التفعيلة نفسه مع فقدان تلك الموهبة فإنه سيجد نفسه محاصرا أيضا داخل نظام التفعيلات.

ويؤكد لنا **عز الدين** ويقول: إذ كنا قد دفعنا وهما باطلا يتمثل في النظر إلى الشعر الجديد على أنه خلو من الوزن والقافية فإنه وهما أشد خطرا يدعونا هنا إلى دفعة، فقد خيل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يكتب بها على الورق وعندئذ، جاءوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم، وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا، ظنا منهم إن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحي بأنها من الشعر الجديد، حتى إذا قرأنا فيها تبين لنا الخداع والفهم الساذج والغريب أن يتورط في هذا الفهم بعض شداة النقد الأدبي.

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص 55.

(2) – عز الدين إسماعيل: مسرح باكثير الشعري1، مجلة (المسرح)، القاهرة، العدد 70، فبراير، 1970م، ص 11.

ويسمى **عز الدين** هذا التقسيم تصرف في الأوزان والقوافي وهذه الطريقة نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد.[1]

وأورد لنا في هذا القسم مثال على هذا الفهم الساذج في قصيدة "**النهاية**" للشاعر المهجري "**نسيب عريضة**" التي يقول فيها:[2]

كفنوه

وأدفنوه

أسكنوه

هو للحد العميق

واذهبو لا تندبوه، فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتك عرض

نهب أرض

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا الخطبة

يورد **عز الدين** هذا المثال للتصرف في الأوزان والقوافي، والحقيقة أن هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة، وطريقة كتابه على هذا النحو لا تخدعنا، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا:[3]

كفنوه وأدفنوه، أسكنوه هو اللحد العميق

وأذهبوا لا تندبوه، فهو شعب ميت ليس يفيق

---

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 61، 62.

[2] – الشعر العربي المعاصر، ص 62.

[3] – نفسه، نفس الصفحة.

****

هتك عرض، نهب أرض قتل بعض لم تحرك غضبه

فلماذا تذرف الدمع جزافا، ليس تحيا الخطبة

من خلال هذا كله نستطيع القول أن ناقدنا استطاع الاستفادة من رؤية خاصة للبعد الزمني للموسيقى اللفظية داخل القصيدة وذلك ليبرر التجديد التشكلي وهذه هي القصيدة الحديثة.

ونعلم كما يقول **عز الدين** أن موسيقى الشعر أهم عناصر القصيدة وعليه تنطلق موسيقى الشعر الحديث نحو ترتيب زمني آخر يختلف من حيث الشكل والمفهوم عن الترتيب القديم فصار الشاعر يشكل الطبيعة الشعرية من خلال نفسه فكل قصيدة تولد معها موسيقاها.

لذلك يمكن القول أن الإبداع الشعري المتميز هو من يخلق لنفسه مع كل تجربة سلما زمنيا خاصا ترصف وفقه الألفاظ بما يتناسب مع نفسية الشاعر.

ولا يؤيد عز الدين تحديد طابع نفسي لكل وزن تقليدي إلا بالنسبة إلى الشاعر الأول لأن ذلك الشاعر شكّل ذلك الوزن وفق حالته الشعورية.[1]

ويشي رأيه بان الأوزان العروضية قد تشكلت فجأة ولكننا تاريخيا لا نستطيع أن نجزم بطريقة تشكلها، ثم لو سلمنا برأيه، فمن أين لنا أن نجزم بان تشكيل الشاعر الأول كان يهدف أن يوافق الوزن حالته الشعورية؟!

نلاحظ أن هناك تشابها بين رأيه حول الشاعر الأول الذي وضع نظاما لم يسبقه إليه أحد، ورأيه حول شاعر التفعيلة الذي ما يشاء من تفعيلات في كل سطر شعري، فكأن كل شاعر هنا يؤلف نظاما خاصا به وهو كما أسماه النسق الفريد الخاص.

[1] – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة، 1981، ط4، ص 59.

وعلى كل حال فهناك تعارض بين نفيه تحديد طابع نفسي لكل وزن، وأن يذكر أثناء حديثه عن المسرحية الشعرية أن انتقال المتكلم من حالة شعورية إلى أخرى، أو أن اختلاف المتحاورين نفسيا يسوّغ الانتقال من وزن لآخر.[1] فهو هنا يربط الوزن بالحالات النفسية الخاصة بشخصيات المسرحية.

وعندما نفى وجود علاقة بين الأوزان العروضية والموضوعات، فكأنه بذلك يرى أن اختيار الشاعر وزنا معينا إنما هو اختيار عشوائي، حتى عندما ذكر أن شعر التفعيلة لا يلتزم بالبحور بل بالتفعيلة، وأنه يقوم على تكرار تفعيلة واحدة من سبع تفعيلات في السطر الشعري عدة مرات.[2]

فإنه لم يوضح سبب اختيار الشاعر تفعيلة ما دون غيرها حتى يقيم عليها قصيدته.[3]

وعز الدين نفسه يذكر "أن حالة الحزن – فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة، فهناك حزن هادئ وحزن ثائر"[4] ولذا نوافقه عندما رأى صعوبة أن نربط نوعيا بين الأوزان والموضوعات ونضيف أنه من الأنسب أن يكون الربط كميا، فإذا كانت مشاعر الشاعر مزدحمة وأفكاره كثيرة، فإنه يختار وزنا ذا مقاطع كثيرة، والعكس بالعكس.

إذا انتقلنا إلى القافية، فسنجد **عز الدين إسماعيل** يفضل تفضيلا معياريا قافية قصيدة التفعيلة على قافية القصيدة العمودية.[5]

لأن القافية الأخيرة جامدة[6] ويظهر أنه أراد أن السياقين المعنوي والنفسي – كما يذكر– لا يقتضيانها، فالشاعر العمودي في نهاية كل بيت يقلب حصيلته اللغوية بحثا عن كلمة لها دليل خارجي في بحثه عنها وهو الروي، ويرى أن الشعراء العموديين المتمسكين

---

(1) – مسرح باكثير الشعري1، ص 10.

(2) – التفسير النفسي للأدب، ص 85. والشعر العربي المعاصر، ص 72، 78.

(3) – سعد أبو الرضا: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي وأصوله وقضاياه، الرياض، مكتبة المعارف، 1981، ط1، ص 143.

(4) – التفسير النفسي للأدب، ص 81.

(5) – عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن، بيروت، دار العودة، 1986م، ط2.

(6) – الشعر العربي المعاصر، ص 57.

بالقافية العمودية المختومة بالروي "قد ألزموا أنفسهم ببعض المعاني التي سيقوا إليها، فحولتهم عما كانوا يريدون الإفضاء به من ذوات أنفسهم".[1]

وفي المقابل يذكر عز الدين أن قافية قصيدة التفعيلة لا يسد مكانها إلا كلمة واحدة فحسب، وليس لها دليل خارجي كالروي، وإنما يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي، فإذا جاءت ارتاحت لها النفس والأذن.[2]

ويرى **عز الدين** أن القافية في قصيدة التفعيلة ترتبط مع ما قبلها وما بعدها ارتباطا انسجاما وتآلف على الرغم من افتقادها روّيا موحدا يجمعها.[3]

ولكنه لم يوضح لنا عمليا كيف يكون ذلك كما لم يوضح سبب ما أشار إليه دارسو شعر التفعيلة من غياب القافية في بعض قصائد ذلك الشعر أو سبب غيابها وظهورها في القصيدة الواحدة.[4]

ويعد من عيوب قافية البيت العمودي أنها تضطر الشاعر إلى الحشو داخل البيت ليصل إليها، ويرى أنه لا يوجد من ينكر هذه الظاهرة في الشعر العمودي.[5]

وفي المقابل يرى أن الشاعر ليس مضطرا للحشو في قصيدة التفعيلة، إذ أنه ينوع في عدد التفعيلات في كل سطر، بل يكتفي بتفعيلة واحدة، وهذا بعكس الشعر العمودي، ومن هذه الفكرة جاء رفض عز الدين لما يسمى بالسطر الشعري شطرا، لأنه لا يوجد شطر عمودي من تفعيلة واحدة، أو بيت عمودي من تفعيلتين.[6]

حيث يقول أن السطر الشعري يقوم على تفعيلة واحدة ويقوم كذلك على أكثر من تفعيلة حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات ويتبعه بالضرورة ألا يستخدم في

---

(1) – المرجع السابق، ص 98.

(2) – التفسير النفسي للأدب، ص 62.

(3) – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

(4) – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1983، ط4، ص 166.

(5) – الشعر العربي المعاصر، ص 82.

(6) – المرجع نفسه، ص 89.

السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية.[1] ووضح هذا الشرح بمثال لفقيد الشعر العربي المرحوم **بدر شاكر السياب** حيث يقول أن لبدر تجربتان في موضوع تنويع التفعيلات في السطر الشعري تستحقان منا هنا وقفة ملية[2] حيث حاول **بدر شاكر السياب** في ديوانه "**شناشل إبنة الجلبي**" أن يستغل البحور المتنوعة في التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة بطريقتين:

الطريقة الأولى: تبدو للوهلة عقلانية يقول عز الدين أن بدر قد ذيل قصيدته <<**جيكور أمي**>> في هذا الديوان بقوله: "إذا كان 3 (فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن) = 3 فاعلاتن، 3 مستفعلن، 3 فاعلاتن" مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقيا عليها صحيحة يعي ذلك أن الشطر من بحر الخفيف يتكون من = فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن ةأنه برغم تغير التفعيلة فيه فإنه موسيقيا مقبول فلو أننا إذن ضاعفنا فاعلاتن أي عدد، واستقلت فاعلاتن عندئد في سطر بكامله فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلن نفس العدد في السطر الذي يليه، ثم نعود مرة أخرى فاعلاتن في السطر الثالث وهلم، وقد تحقق هذا الشكل الموسيقي عمليا في القصيدة على هذا النحو.[3]

يقول الشاعر:[4]

تلك أمي وان أجنها كسيحا

لأنما أزهارها والماء فيها والترابا

ونافضا، بمقلتي أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرون السطوحا

أو ينشرون في بويب الجناحين، كزهر يفتح الأفواها

(1) – المرجع السابق، ص 74.

(2) – المرجع نفسه، ص 77.

(3) – المرجع نفسه، ص 78.

(4) – الشعر العربي المعاصر، ص 78.

هاهنا عند الضحى كان اللقاء

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا.

هذه السطور الشعرية كما قلنا سالفا تلخص الطريقة الأولى التي أتبعها في تجربته الشعرية الجديدة.

أما تجربة السياب الثانية فقد صنعها في قصيدتين أخريين من نفس الديوان الأول وهي قصيدة (ها...ها...هوه) والثانية هي (ياغروب الروح) وهي تجربة أقل خطرا بكثير من التجربة الأولى فقد استخدم الشاعر في القصيدة الأولى "**بحر الطويل**" والتزم فيها بالنظام التقليدي للبيت فصارت (فعولن، مفاعلن، فعولن مفاعلن) وهي الوحدة الموسيقية المتكررة في بقية الأسطر إلا في بعض الأسطر، وهنا موقع التجربة.[1]

وقد خلص هنا عز الدين من خلال تجربتين بدر في القصيدة الجديدة أن التنويع في التفعيلات هو ذلك التنويع الذي نعرفه في الشكل التقليدي لبعض البحور القديمة لكن الشاعر هدف من هذا التنويع أن يخلق لنا نوعا جديدا غير مألوفا داخل أشكال مألوفة وبذلك تصبح لدينا أشكال موسيقية جديدة.[2]

ومن القافية ننتقل إلى الروي، وهنا نجده يشير تاريخيا إلى أن عبد الرحمن شكري من أوائل الشعراء الذين ثاروا على الروي في العصر الحديث وتحديدا في قصيدة "**كلمات العواطف**"[3] من ديوانه الأول، ويرى أن إهمال الروي من قبل بعض الشعراء من بعده، إنما كان نتيجة إحساسهم حميما لوطأة الروي، وثقله عليهم.[4]

نلاحظ أن عز الدين يعترض على الروي من ناحيتين، فالروي عنده عامل تعطيل يفرض نفسه على القافية[5] وهذه ناحية معنوية، لأنه يعني أن الروي قد يضطر الشاعر

(1) – المرجع السابق، ص 81.

(2) – المرجع نفسه، ص 82.

(3) – عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1960م، ط1، ص 85، 94.

(4) – الشعر العربي المعاصر، ص 59.

(5) – المرجع السابق، ص 98.

إلى كلمة غير مناسبة للمعنى، ويترك كلمة مناسبة للمعنى، وذلك لمجرد عدم انتهائها بحرف الروي الذي بنيت عليه القصيدة، ولا شك أن رأيه يحمل كثيرا من الوجاهة ولكنه إنما ينطبق فحسب على الشاعر الذي تنقصه الموهبة الشعرية.

كما أن عز الدين يعترض على الروي من ناحية جمالية موسيقية، فالروي عنده ممل، لأنه يتكرر لحاجة أو لغير حاجة.[1]

وأظن أن هذه المسألة "الملل" مسألة ذوقية غير منضبطة فقد لا يوافقه غيره على ذلك ويحقق لنا أن نتساءل هنا: كيف لم يشعر الشعراء العموديون بذلك الملل، وظلوا يلتزمون دائما بالروي في قصائدهم منذ القدم؟!

وفي الجهة المقابلة يرى عز الدين أن قصيدة التفعيلة جعلت من الروي صوتا متنقلا قد يختلف أو يتفق حسب ما يحتاجه الإطار الموسيقي للسطر أو الأسطر، فقد "يلتزم الشاعر بحرف روي واحد في عدة أسطر، لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين، ولكنه سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى."[2]
ولكنه لم يوضح لنا هنا ضابط تلك الحاجة

والعنصر الثاني في موسيقى القصيدة هو الإيقاع، ويرى أنه يختلف عن الوزن[3] وهو يصرح ويقول أن موسيقى القصيدة العمودية لم تحفل بالإيقاع، وحفلت دونه بالوزن[4] نلاحظ أن الإيقاع عنده بمعنى الموسيقى الداخلية في القصيدة، لأنه ربط بينهما عندما ذكر أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تتأثر بتقطيعات البحر، أو التفاعيل

---

(1) – المرجع نفسه، ص 98، 99.
(2) – المرجع نفسه، ص 99.
(3) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1974م، ط3، ص 364.
(4) – الشعر العربي المعاصر، ص 46.

العروضية بل يتأثر الإيقاع باختلاف اللغة، والألفاظ المستعملة في القصيدة بينما لا يتأثر الوزن باختلاف الألفاظ الموضوعة فيه ما دامت متسقة مع الوزن.[1]

يرى عز الدين أن الإيقاع قسمان: قسم ينتمي لإيقاع الأصوات، وقسم ينتمي لإيقاع الدلالات.[2] ويظهر أنه يندرج ضمن إيقاع الأصوات ما ذكره من إيقاع الحركات والسكنات، وما في الأحرف من قوة أو لين، وهمس، أو جهر وطول أو قصر، ليتسق ذلك مع الحالة الشعورية للشاعر.[3]

ولكنه لم يوضح ذلك عمليا بتحليل ألفاظ بعض القصائد.

أما إيقاع الدلالات فلم يذكر من أنواعه أو قوانينه إلا إيقاع التكافؤ، وهو بمعنى التقابل أو التضاد. [4]

والتضاد في البلاغة هو: أن يجمع في الجملة بين المتضادين أو المتقابلين في المعنى ويندرج ضمن البديع المعنوي في البلاغة العربية القديمة.

يرى عز الدين أن لغتنا العربية ليست إيقاعية، أو لم نألف أن نجعلها كذلك[5] ولا أعرف كيف يمكن أن ننسب الإيقاع للغة؟! فالمفترض نسبته الإيقاع إلى الكلام إلى كلام المتكلم، كما أنه لم يوضح حكمه على اللغة العربية بمقارنتها باللغات الأخرى.

وأحسب أنه عندما ذكر أننا لم نألف أن نجمل لغتنا العربية إيقاعية كان يعرض بالشعراء الذين التزموا القصيدة العمودية، وهي كما يرى تحفل بالوزن دون الإيقاع، بينما يذكر أنه يوجد في قصيدة التفعيلة إضافة "إلى الوزن التقليدي في القصيدة القديمة قيد تشكيلي جديد، لكنه أكثر حيوية وامتلاء، هو قيد الإيقاع".[6]

---

(1) – الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376.

(2) – المرجع نفسه، ص 235.

(3) – الشعر العربي المعاصر، ص 37، 57، 58.

(4) – الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 232.

(5) – التفسير النفسي للأدب، ص 61.

(6) – الشعر العربي المعاصر، ص 58.

ولو افترضنا أن القصيدة العمودية تخلو من قيد الإيقاع، أفلا يمكن إضافته إليها؟ وإذا كان الجواب بالنفي، فلماذا لم يذكر لنا الخصائص الفنية التي استأثرت بها قصيدة التفعيلة، فأهلتها بالتالي لأن تنفرد بالإيقاع؟!

ويمكننا أن نرد على رأيه هنا، ونعارضه بآراء سابقة له شخصيا، فقد استشهد عندما درس الإيقاع في الشعر بآراء كثير من النقاد القدماء حول قوانين الإيقاع وأهميته ومن أولئك النقاد: *قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري، وابن سنان الخفاجي، والأمدي، والثعالبي وابن الأثير، والنويري،* وغيرهم.[1]

وعز الدين يصرح بنفسه بأن أولئك النقاد القدامى قد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية في العمل الأدبي يضفي عليه رونقا، ويكون عاملا من عوامل حسنه.[2]

أما العنصر الأخير في الدراسة أي العنصر الأخير من عناصر موسيقى الشعر فهو الصورة الموسيقية ويظهر أن تلك الصورة تمثل عند عز الدين مجمل ما تعكسه القصيدة من موسيقى، وبدليل أنه يطالب الشاعر أن يجعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا لحالته النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها، وإذا قام الشاعر بذلك حقا أصبحت القصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، ويرى أن هذا متحقق في قصيدة التفعيلة التي تكون بمجملها وحدة متكاملة تضم مفردات نغمية متنوعة في إطار شعري شامل ويرى أن صورة ذلك الإطار مقفلة مكتفية بذاتها، ولها دلالاتها الشعورية التي يدرك المتلقي – دون عناء – اتساقها مع المضمون الموسيقي الكلي.[3]

ويذكر عز الدين أن من صفات الصورة الموسيقية لقصيدة التفعيلة أنها هامسة وهادئة، وأما القصيدة العمودية فحادة وصاخبة.[4]

---

[1] – الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 224، 235.
[2] – المرجع نفسه، ص 230.
[3] – الشعر العربي المعاصر، ص 56.
[4] – التفسير النفسي للأدب، ص 82، 86.

نلاحظ أن عز الدين لم يوضح توضيحا دقيقا لمقصود مفاهيم الهمس والهدوء أو الحدة والصخب في الشعر، فإن تلك الصفات لا تمدح ولا تذم لذاتها، ولكن ذلك يرتبط بمناسبتها للسياق العام، فليست كل الموضوعات تتطلب من الشاعر الهمس والهدوء مثلا، لأن الموضوع الواحد تختلف العاطفة فيه، وهو شخصيا قد انتبه لذلك عندما أشار إلى أن حالة الحزن مثلا ليست من نوع واحد، أو درجة واحدة فهناك حزن هادئ وحزن ثائر وتختلف – بعد ذلك – درجات الهدوء والثورة.[1]

ومن جهة أخرى نختلف مع حكمه بأن القصيدة العمودية حادة صاخبة دائما، وأن قصيدة التفعيلة هادئة وهامسة دائما، لأن كل قصيدة مهما كان شكلها أو وزنها لها إيقاعاتها الخاصة التي تختلف فيها من غيرها من القصائد، وهذا يوافق أن بعض النقاد الذين درسوا نماذج من شعر التفعيلة عدوا بعضها حادة[2] بل إن بعضهم يميل إلى أن القصائد العمودية غالبا ما تكون أكثر همسا من قصائد التفعيلة.[3]

وأحسب أن عز الدين أراد بذلك وضوح النظام الموسيقى في القصيدة العمودية وذلك يتمثل في إلتزم عدد ثابت من التفعيلات كما يتمثل في روي ثابت أيضا وعلى العكس ذلك يكون الهدوء والهمس في قصيدة التفعيلة التي يقل فيها وضوح النظام الموسيقي.

ومن جهة أخرى نجده ذكر أن القصيدة العمودية هي التي تناسب الموضوعات الجماهرية وهذا عنده مقام النبرة العالية والموسيقى الصاخبة وأن قصيدة التفعيلة عنده تناسب بث المشاعر الخاصة التي تتطلب الإنسياب والتدفق والمرونة لأن هذا مقام استخدام الموسيقى الهادئة ولكنه يوافق من جهة أخرى تأكيده أن مخاطبة الجماهير تتطلب الموسيقى الصاخبة وأن بث المشاعر الخاصة يتطلب الموسيقى الهادئة.

---

(1) – المرجع نفسه، ص 81.

(2) – شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، 1968، ط1، ص 125.

(3) – عبد القادر القط: قضايا ومواقف، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971، د ط، ص 103، 104.

ونختم هذا الجزء ونقول أن احتفال لا لأن ذلك ضروري في الشعر بعامة، بل لأنه أساسي في الشعر المعاصر بخاصة، فالكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس، لا مجموعة من الأصوات التي تروع الاذن، ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد، وهي بداية لتطور حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر عامة.[1]

ثانيا: تشكيل الصورة في الشعر المعاصر

في القضية السابقة تحدثنا عن التشكيل الموسيقي للشعر الجديد وتعرضنا لناحية التشكيل الزماني للقصيدة العربية أما الآن فحديثنا سيكون مع التشكيل المكاني للقصيدة، حيث يقول ناقدنا عز الدين "أن كثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر وما يحدثه فينا من حالة نوم مغناطيسي إلى صورته الموسيقية، فإنه ما يزال ""يقول" هناك

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 28.

ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية، أو إن شئنا الدقة قلنا مقدرته الفنية وهو ميدان التشكيل المكاني "الصورة" فالشاعر – ككل فنان – يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعّد أساسا في كل عمل فني.[1]

في البداية يتعذر علينا أن نحصل عنده على تعريف يوضح مفهوم الصورة الشعرية ويظهر أن ذلك بسبب أنه يرى أنها تركيبة غريبة معقدة، بل هي أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى.[2] وهو يقدم كما سنرى كثيرا من صفات تلك الصورة، وغالبا ما تأتي صفات الصورة الشعرية في نقده في سياق المقارنة، فهو يقارن بين الصورة الشعرية والصورة الفنية الأخرى، كالصورة الفنية في النثر الأدبي، والصورة المرسومة، والصورة السينمائية، كما أنه يقارن بين الصورة في الشعر القديم والصورة في الشعر الحديث، وعلى أساس هذين النوعين من المقارنات جرت الدراسة في هذا الجزء – ونذكر هنا – أنه قبل البدء بتفريقه بين الصورة الشعرية والصور الفنية الأخرى، أن بعض الفلاسفة حاولوا منذ القدم المقارنة بين الفنون أنفسها، فشراح كتب **أرسطو** مثلا يتقبلون قوله بأن "**الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس**".[3]

وبتتبع تلك المقارنات نتج لدينا ثلاث صفات أساسية للصورة الشعرية، وقد تتداخل تلك الصفات مع صفات بعض الصور الفنية الأخرى وقد تنفرد الصورة الشعرية ببعض تلك الصفات.

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص 107.

(2) – المرجع نفسه، ص 120.

(3) – جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، د ت، د ط، ص 312.

أما الصفة الأولى للصورة الشعرية: فهي أنها مكانية زمانية في آن واحد، وليس هذا خاصا بالصورة الشعرية فحسب، لأنه يذكر أيضا أن الصورة اللغوية عموما زمانية مكانية في طبيعتها.[1]

ويمكن فهم المقصود بالمكانية في الصورة الشعرية من خلال ما ذكره عز الدين عن تعامل الشاعر مع الصورة، فالشاعر "**يستمد في تشكيله لها عناصر من عيّنات ماثلة في المكان، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل.**"[2]

وهو يرى أن حقيقة المكان في الصورة الشعرية حقيقة نفسية متناسبة مع الفكرة، وليست واقعية متناسبة مع الطبيعة.[3]

ومن الأمثلة التي تشرح الفرق بين حقيقة المكان الطبيعي والمكان النفسي في الصورة الشعرية أنه يورد قول الشاعر محمد عفيفي مطر من قصيدة له بعنوان <<**قبض الريح**>>.[4]

- وهاجت في عروق الصمت كاسات من الأفكار
- وفي عينيّ شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية
- ودوامات أشباح، وغدرانا من الآهات
- تعوم على حوافيها تصاوير خرافية
- أفاع تأكل الأضواء، حتى الشمس تأكلها"

ويعلق **عز الدين** على الأسطر السابقة بقوله: "**فالأفاعي هنا تعوم على حوافي الدوامات أو الغدران وهذا نسق في المكان لا يقبله منطق المكان**"[1]

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، ص 117.

(2) – المرجع نفسه، ص 110.

(3) – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

(4) – المرجع نفسه، ص 140، وانظر، محمد عفيفي مطر: ديوان (من مجمرة البدايات)، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994م، ط1، ص 19.

ونضيف أن المكان في الصورة الشعرية يمتد امتداد مكانيا هائلا حسب قدرات العقل البشري، ولكن المكان في الصورة المرسومة أو السينمائية محدود بقدرات العين البشرية.

وإذا كانت زمانية الشعر حاجزا دون التعبير في لحظة واحدة، فإن تلك الزمانية تجعل الشاعر قادرا عند وصف القمر مثلا على أن يذكر "كيف تمر به مواكب السحاب الأبيض المتقطع –فيظهر تارة– ويختفي أخرى وإذا ذكر النهر، ذكره وهو يجري متكسرا... وهذا مما تضيق عنه حدود فن الرسم".[2]

ومن رأي لسنج السابق استفاد **عز الدين** بعد أن حوّل الأمر إلى جانب الصورة تحديدا، فقرر أن إمكانات الصورة اللغوية عموما أوسع من إمكانات الصورة المرسومة، لوجود عنصر الزمن في الأولى.[3]

ولا يرى عز الدين أن الصورة الشعرية، وحدها هي المتفردة بنقل الامتداد الزمني فمع أن الصورة المرسومة مكانية أساسا، ولكنها قد تعبر عن الزمن بطريقة غير مباشرة، فالرسام قد يجسم الحركة، والحركة زمانية، وكذلك فإن بعض الصور زمانية أصالة كالصورة السردية والصورة السينمائية[4] فالأولى لغوية كالصورة الشعرية، وأما الأخرى فتنقل المشاهد المتحركة، ولكن الحركة فيها تقوم على الإيهام، فهي نتيجة التقنية التي تعرض كثيرا من اللقطات الساكنة بسرعة كبيرة، فتبدو وكأنها متحركة.

ومع ذلك فالزمن في الصورة الشعرية يختلف عنه في الصور الفنية الأخرى فالزمن في الصورة الشعرية لا يرتبط بالنسق الطبيعي للواقع وتتابعه المنطقي، كما هو الحال بالنسبة إلى الصورة الفنية الأخرى، ولكنه يرتبط بنفسية الشاعر، وهو يفيد هنا **إروين**

[1] – الشعر العربي المعاصر، ص 141.

[2] – عز الدين إسماعيل: لسنج الناقد الألماني2، مجلة (الثقافة)، القاهرة، العدد 603، السنة 12، 17 من يوليو 1950م، ص 19.

[3] – الشعر العربي المعاصر، ص 117.

[4] – المرجع السابق، ص 118.

إدمان ومن فسلر أن الصورة الشعرية كالحلم، ولذا فإنها لا تمتد في أبعاد الزمن الواقعي.[1]

ومن الأمثلة التي توضح زمانية الشعر النفسية عند تعليقه أيضا على قصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر السابقة بقوله: "وهذه الأفاعي نفسها كانت تأكل – في رؤية الشاعر – الشمس في حين أنه – أي شاعر كان يحدثنا عن الليل، فقد كان في عينيه (شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية)، وهذا نسق في الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان".[2]

إذ يستند رأي عز الدين حول عدم قبول الصورة الشعرية منطق الزمان والمكان إلى ربطه بين تلك الصورة والحلم، فهما يتكونان من رموز تنبع من اللاشعور.[3]

وهو شخصيا يصرح بأن ما ذكره من أفكار حول الصورة تماثل أفكار السرياليين والرمزيين[4] ولكنه لم يوضح طبيعة ذلك التماثل.

أما الصفة الثانية من صفات الصورة الشعرية فهي الحسية، وهذه الصفة بمثابة حاجز آخر تستطيع الصورة الشعرية أن تجتازه، ويقول عز الدين عن ذلك: "غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزماني في اللوحة المرسومة، والإيهام بحضوره،فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشميّة والذوقية التي لا تقل خطورة في تشكيل الصورة عن المرئيات".[5]

والمقصود بالمحسوسات عنده ما أخذ من عالم الحس، وأدركته الحواس وهو يفرق هنا بين المحسوس والمرئي فالأخير جزء من الأول "وليست الأشكال والألوان وحدها هي

---

(1) – المرجع نفسه، ص 118، 119.

(2) – المرجع نفسه، 141.

(3) – المرجع نفسه، ص 118.

(4) – المرجع نفسه، ص 117.

(5) – المرجع السابق، الشعر العربي المعاصر، ص 118.

العناصر التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم تتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب".[1]

ويرى أن الصورة الفنية تستطيع إجتياز حدود المرئيات إلى بقية المحسوسات الأخرى، فهو يذكر أن الرسام يستطيع تصوير الملاسة مثلا، ولكنه يستدرك بأن الرسام عندها أن ما يحول أو يترجم الصفة الحسية إلى مرئية.[2]

ويذكر عز الدين أن بإمكان الصورة الشعرية أن تتجاوز أحيانا ما تدركه حواسنا الخمس إلى تصوير حركة لا تراها العين، وإن كنا نحسها في إبهام وهذه الحركة لا يمكن تصويرها في لوحة، ولا على شريط سينمائي.[3]

تبقى لعد ذلك الصفة الأخيرة، وبها تتمايز الصورة الشعرية من غيرها من الصور نهائيا، كما يقول عز الدين "بقي الفرق الجوهري الذي يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها، أو إلى طبيعة الرمز اللغوي."[4]

وهنا يشير عز الدين إلى نوعين من الصورة وهما: الصورة التعبيرية والصورة المشابهة، ونلحظ أن الفرق بينهما يكمن في المسافة والعلاقة بين الصورة والواقعة المراد تصويرها، فالصورة التعبيرية التي تنتمي الصورة الشعرية إليها علاقتها بالواقعة بعيدة وغامضة، فالعلاقة بين الكلمة والوقعة في الشعر أكثر بعدا وغموضا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور في الرسم مثلا، والكلمة التي تدل على شيء ليس ضروريا أن يقصد من استخدامها في الصورة الشعرية استحضار صورة هذا الشيء في الذهن، فليس من الضروري عندما تمر بنا كلمة (بقرة) مثلا في الشعر أن نستحضر في أذهاننا بقرة حقيقة.[5]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 111.

[2] – المرجع نفسه، ص 112.

[3] – المرجع نفسه، ص 137.

[4] – المرجع نفسه، ص 118.

[5] – المرجع السابق، الشعر العربي المعاصر، ص 113.

أنه يرى هنا أن الصورة الشعرية صورة تعبيرية تستطيع تمثيل وقائع متنوعة ليست مقصودة لذاتها، بل المقصود بها تمثيل تصور ذهني معين له قيمته العقلية والشعورية، أما الصور في الرسم مثلا فهي صورة مطابقة لأنها لا تمثل إلا الشيء المشابه فحسب.[1]

وعلى هذا كانت خلاصة ناقدنا في هذا القسم قوله أن الصورة ترتبط بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائما في المكان، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية.

أما القصيدة فعنده فهي مجموعة من التوقيعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى التي سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها في تشكيل الصورة الشعرية.[2]

---

(1) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) – المرجع نفسه، ص 121.