وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: م أ ع /2014/184: N°

قراءة في كتاب "الشعر العربي المعاصر"
قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية
لـ "عز الدين إسماعيل"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
- **منال سالم**

إشراف الأستاذ:
د/ إبراهيم زلافي

تاريخ المناقشة: 16 ماي 2016

لجنة المناقشة:

- د/ سليمان بوراس ..... رئيسا
- د/ الربيع بوجلال ..... مناقشا
- د/ إبراهيم زلافي ..... مشرفا

السنة الجامعية: 1437/1436هـ -2016/2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

قال الله تعالى: "﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ﴾ [سورة إبراهيم، الآية 07].

وقال سبحانه: ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة الأحقاف، الآية 15].

واعترافا بفضل ذوي الفضل فإنني أتقدم بوافر الشكر و خالص التقدير لأستاذي الجليل "**إبراهيم زلافي**" الذي مافتئ يقدم لي الإرشاد والتوجيه السديد طوال مدة إعدادي لهذا البحث فجزاه الله عنا خير الجزاء، وجعلها في ميزانه يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم .

ولا يفوتني تقديم تشكراتي إلى كل من مد لي يد المساعدة؛معنوية كانت أو مادية من قريب كان أم من بعيد. إلى كل من علمنا حرفا أو غرس في نفسنا مبدأ.

سالم منال

مقدمة

يعد مصطلح "المعاصرة" من المصطلحات التي أثارت جدلا واسعًا نظرًا لتعدد مفاهيمها وغزارة تعريفاتها، حيث أحدثت ثورة داخلية في المفاهيم، فيطلق مصطلح الشعر العربي المعاصر على الشعر العربي الحديث، وهو طريقة للتعبير عن نفسية الإنسان المعاصر وقضاياه، كما أنه يتصف بعدة صفات منها خروجه عن الأوزان الشعرية المعهودة، كذلك رغبة الشاعر العربي المعاصر في البحث عن التجديد، وذلك من خلال إعادة تشكيل خطاب شعري يتماشى ورغباته ومتطلبات واقعه ومجتمعه. فكانت مهمة الناقد هنا هي الكشف عن كل تفاعل جديد في بناء أي عمل شعري ومعرفة قضاياه وظواهره، ونتيجة لأهمية هذا المجال من الدراسات اخترت موضوعا تحت عنوان قراءة في كتاب "**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**" لعز الدين إسماعيل، الذي يعتبر رائدا من رواد النقد العربي الحديث والمعاصر.بل من أهم الشعراء النقاد العرب الذين تناولوا شعر الحداثة.

ويتجلى ذلك من خلال الدراسات والإسهامات التي أثرى بها المكتبة العربية. ويعتبر كتابه هذا خلاصة تجاربه النقدية في مجال نقد الشعر، ذلك لأنه تناول أهم القضايا والظواهر الفنية والمعنوية في الشعر العربي المعاصر، ومن القضايا والظواهر التي أثارت انتباهي في هذا الكتاب قضية التشكيل الموسيقي وتشكيل الصورة الشعرية، وأيضا قضية الغموض والرمز والأسطورة والالتزام.

وعلى ضوء ما سبق ونتيجة لميلي إلى هذه الدراسات تكونت عندي رغبة في الإطلاع على حركة الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية، ذلك كونه أحد الأبواب التي أنشئت حولها بحوث عديدة لم تغلق بعد، فنحن بحاجة إلى وقفة نتأمل فيها هذا النتاج النقدي وما يتضمنه من ظواهر وقضايا بارزة، كما يهدف البحث أيضا إلى التعرف على جهود عز الدين إسماعيل النقدية، كونه ناقدا عربيا أراد أن يؤسس نظرية جديدة للشعر العربي المعاصر وقضاياه.

وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن جوهر إشكالية البحث التي قامت على أسئلة معرفية فحواها: كيف تشكلت أهم القضايا النقدية الفنية والمعنوية في الشعر العربي المعاصر؟ وما هي الآراء النقدية لعز الدين إسماعيل في هذه القضايا؟ وكيف جاء تصميم القصيدة العربية المعاصرة عنده؟ وما الإضافات التي أضافها هذا الكتاب في القصيدة العربية المعاصرة؟ وما هي أبرز النتائج التي توصل إليها عز الدين إسماعيل في بحثه لكل قضية؟.

ولقد صنف في هذا المجال عدة مؤلفات من بينها :

– الكتاب الذي أنا بصدد قراءته وهو كتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل.

– كتاب " قضايا النقد الحديث" لمحمد صايل حمدان.

– كتاب " قضية الشعر الجديد " لمحمد النويهي .

– كتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة.

لكل عمل منهج يتحكم فيه ويضبطه، ولأن طبيعة الموضوع تفرض عليّ ذلك اعتمدت في بحثي هذا على المنهج الوصفي الذي يقوم على تحديد القضية ووصفها والكلام عليها، والمنهج التحليلي من خلال تحليل أهم آراء عز الدين إسماعيل النقدية للقصيدة المعاصرة وقضاياها.

لقد سار هذا البحث وفق خطة حاولت من خلالها سبر أضواء هذا الكتاب والولوج في مضامين كانت على النحو التالي : اعتمدت على خطة تضمنت مقدمة، وفصلين، وخاتمة. فلقد كان الفصل الأول مساحة اتسعت لتضم الشعر العربي المعاصر وأهم قضاياه الفنية والمعنوية، فتناولت القضايا الفنية والتي انحصرت في قضايا التشكيل الموسيقي و تشكيل الصورة الشعرية ، تمّ تناولت القضايا المعنوية للقصيدة المعاصرة وهنا ركزت على الغموض والرمز والأسطورة، لتكون آخر القضايا التي تناولتها في هذا الفصل هي قضية الالتزام. أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه نبذة عن

عز الدين إسماعيل فتحدثت عن نشأته ومنزلته العلمية والأدبية، كما عرفت في هذا الفصل بالكتاب وأقسامه ومحتوياته وقيمته بين مختلف الكتب العربية في نواحيه الأدبية، ثمّ تناولت أهم القضايا النقدية التي تطرق إليها عز الدين إسماعيل في كتابه هذا والتي تمثلت في قضية التشكيل الموسيقى وتشكيل الصورة الشعرية وقضية الغموض والرمز والأسطورة و ظاهرة الالتزام، وهي قضايا قد ألح عليها بعرضها غير مرة في كتاباته، أمّا الخاتمة فقد دونت فيها أهمّ النتائج التي توصلت إليها من خلال القراءة النقدية لهذا الكتاب.

لكل بحث عراقيل ونحن كطلبة علم وباحثين نحاول التخفيف منها والوصول إلى حلول لها، فمن العراقيل التي ارتبطت بهذا البحث، الحيرة بين توظيف الكم الهائل من المعلومات والذي جعلني في بعض الأحيان بين مد وجزر وحذف واستبدال في مادة البحث. كذلك تشعب الموضوع وتعدد مظاهر القول فيه وتنوع المادة العلمية صعب الإحاطة والإلمام بالموضوع من كل جوانبه، زد على ذلك ضيق الوقت.

ولا يفوتني في مقامي هذا أن أتقدم بخالص آيات الشكر وعبارات الامتنان وأسمى مشاعر التقدير والاحترام إلى أستاذي الفاضل "**زلافي إبراهيم**"، فقد شملتني رعايته السامية منذ مرحلة البحث في "الليسانس" والتي سعدت بإشرافه عليه، وصولا إلى مرحلة "الماستر".

الفصل الأول

قضايا الشعر العربي المعاصر

أولا- الموسيقى الشعرية

ثانيا- الصورة الشعرية

ثالثا- الغموض

رابعا- الرمز والأسطورة

خامسا- الالتزام

تمهيد:

جاء الشعر العربي الحديث صورة لفترة التحول والانتقال التي تمر بها الحضارة العربية في هذا القرن، و قد كان التجديد في الشعر نتيجة حتمية للتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي طرأت على العالم العربي، ولعل كل فترة تحوّل حضاري تشهد تحوّلا في الرؤيا والتعبير الشعريين لدى الشعراء اللذين يحسون هذا التحوّل ويؤمنون بحقيقة وجوده، فلقد حمل الشعر العربي في العصر الحديث ملامح جديدة في الشكل والمضمون، فظهرت القصيدة العربية في ثوب جديد وروح جديدة، فلقد طرحت القصيدة الحديثة منذ تبلورها كثيرًا من القضايا المعنوية والفنية والتي أثارت جدلاً نقديًا طويلاً، ولعل من أهم القضايا التي تناولها الشعراء في الشعر العربي المعاصر كانت:

أولا- التشكيل الموسيقي:

تعد الموسيقى الشعرية من أكثر الظواهر الفنّية بروزًا في الشعر العربي المعاصر، وأشدّها ارتباطًا بمفهوم التجديد والتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية. فكل من يتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر، يستطيع ببساطة أن يتعرف على هذا التطور كيف كان وكيف أصبح.

كذلك "حين نتحدث عن موسيقى الشعر، لابّد لنا أن نمر مرورًا سريعًا بمدلول بعض الفنون كالرسم والموسيقى...، فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية، نلحظ أن النفخات الصادرة عن الآلات تلتزم فترة زمنية واحدة بين النغمة والأخرى، بمعنى أن هناك زمنا موحدًا بين النغمة والأخرى، ومن هنا نقول إن فنّ الموسيقى فنّ – زماني- أمّا الرسم فيختلف عن ذلك إذ إن الرسام عندما يلجأ إلى رسم لوحة من الطبيعة، من هنا نقول إن فنّ الرسم هو فنّ مكاني" [1]. فالشاعر يستخدم في فن الشعر كلمات" ذات أبعاد موسيقية واحدة تبعا للوزن الشعري، فهو يشبه فن الموسيقى من هذه الناحية فاللّغة أداة زمانية، لأنها تتكون من أصوات تتابع تتابعًا زمنيًا من حركات وساكنات خلال

[1]- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1991م، ص 25.

زمن معين، وهي في الوقت ذاته تمنح اللفظة دلالة مكانية، فعندما نقول مثلا ونردد كلمة "سلاسل" نلاحظ أنها مكونة من ثلاثة مقاطع ذات أبعاد زمانية، وهي في الوقت ذاته ذات أبعاد مكانية، تجعلنا نتصور شكل السلاسل " [1].

فالزمان والمكان بعدين يأتي بهما الشاعر خلال نظمه لشعره، فقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في شعره فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير. "إلاّ أن ما يميز الشعر عن فنّ الرسم إنما يتضح في أن الرسام يتخذ من الألوان مادة له، وهي مادة غفل يستطيع أن يشكل منها ما يشاء، أما الشاعر فأداته اللغة، وهي ليست مادة غفل بل هي عبارة عن صور تمّ تشكيلها منذ أن تعارف الناس عن مدلولاتها، فكلمات الكرسي والباب والجبل... كلمات تم تشكيلها منذ زمن يستخدمها الناس، شعراء كانوا أو أشخاص عاديين"[2].

فالنّاس العاديون عندما يتحدثون حديثاً عاديًا يستخدمون ألفاظاً دون أن يتقيدوا فيقولون مثلًا "فتحت الباب، وشاهدت جبلاً فالمتكلم ليس مطالبًا بأن يقيم وزنًا خاصا للألفاظ، أمّا الشاعر فهو مقيد بأن يكون كلامه ضمن إطار موسيقي اصطلح على تسميته بالوزن الشعري، وإلّا لما كان كلامه شعرًا، وأيضا أن يضمن هذا التشكيل نقل تجربته إلى الآخرين ويجعلهم يشاركونه إحساسه الذي أحس به عندما نظم القصيدة "[3].

ولقد تضاربت الآراء عند أغلب النقاد حول مفهوم موسيقى الشعر، شأنه في ذلك شأن الإيقاع، وعادة ما يقترن جانب الموسيقى في الشعر بالوزن، وكأن العروض شيء آلي بلا روح، غير أن موسيقى الشعر شيء أرقى من ذلك، إذ يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام والجمال[4].

---

[1]– محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص26.

[3]– المرجع نفسه، ص 26.

[4]– مصطفى حركات، نظرية الإيقاع– الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص216

يبقى مفهوم مصطلح (الموسيقى) في الشعر يشبه الغموض لاختلاف وجهات النظر حوله، فهناك من يرى أن موسيقى الشعر هي جرس الحروف والألفاظ أو تردد بعض الحروف، وما شابهها في بعض الأبيات أو المقطوعات، فهم يتعجبون من سيادة بعض الحروف لوقعها الصوتي في قصيدة معينة وكثافة بعض الحروف الأخرى تبعا للأغراض الشعرية المتعارف عليها، وما يتفق معها من وقع هذه أو تلك[1].

وإذا كانت هناك علاقة بين الموسيقى والشعر، فلابّد من تبيينها بأن " الموسيقى عنصر مهم من عناصر الشعر والموسيقى، تضفي جمالًا على الشعر، وهي جندي من جنود التعبير الشعري، والموسيقى ليست الوزن السليم، إنّما الموسيقى الحقة هي موسيقى العواطف والخواطر، تلك التي تتواءم مع موضوع الشعر وتتكيف معه، يقول الناقد الانجليزي "جريننج لامبورن" إن الموسيقى الداخلية والخارجية والعروض يحكم الأولى، أمّا الموسيقى الداخلية فتحكمها قيم صوتية باطنية"[2] ولكي يبلغ الشعر موسيقاه العالية فلابد وأن " تتفاعل الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري وأنظمة تشكيل القوافي مع الموسيقى الداخلية المنبثقة عن جوانية النسق المشكل للدوال التعبيرية بكافة مجالاته بدئًا بنظام الصوت إلى الصوت، مرورًا بتعانق الكلمة مع الكلمة وانتهاءً بتشابك الجملة مع ما يضاف إلى ذلك من تسخير الطاقات البنى دلالية"[3]

"لذا فالموسيقى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير، عن كل ما هو عميق وخفيّ في النفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس وأعمقها تأثيرًا فيها"[4]. وعلى هذا الأساس يبقى

---

[1]– مصطفى حركات، نظرية الإيقاع– الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص 216–217.

[2]– مصطفى عبد اللطيف السحري، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، ط2، جدة – المملكة السعودية، 1984م، ص 107.

[3]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1997م، ص 162.

[4]– جواد إسماعيل عبد الله الهشيم، الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، رسالة لنيل ماجستير، تحت إشراف كمال أحمد غنيم، من قسم اللّغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة، 2010–2011م، ص241.

الإيحاء عنصر أساسي في القصيدة، وإذا خلت منها صارت نظما فتفقد بذلك روح الشعر، وقد يتوفر في بعض فقرات النثر فتكسبانه صبغة الشعر.

ونجد استعمال مصطلحي (الشّكل والتّشكيل) في الدراسات النقدية الحديثة، يأخذ حيزًا كبيرًا خاصة ما تزامن وحركة الشعر الحديث، وهو ما يؤكده أحد الباحثين: " لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا، البحث في مدى الفائدة التي تأتي من استعمال هذين المصطلحين (الشّكل والتّشكيل) الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته" [1].

الحداثة الشعرية تكمن في خروجها عن نظام البيت الشعري الكلاسيكي القائم على تفعيلات محددة سلفا. هذا البيت الذي يشكل أساس القصيدة العربية موسيقيا " فعندما ظهرت مدرسة البارودي لم تكن تحرص على تغيير الإطار الموسيقي للقصيدة، وكان جل اهتمامها الحرص على إيراد التجربة الإنسانية ضمن الإطار القديم إلاّ أن هناك بعض المحاولات قصيدة "بعد عام " للعقاد:

كان يمضي العام يا حلو التثني أو تولى

ما اقتربنا منك إلاّ بالتمني ليس إلا

مذ عرفناك عرفنا كل حسن وعذاب [2].

وأحس بعض الشعراء المحدثين بوطأة القافية ورأوا فيها قيدا يقيد من حرية الشاعر، فلجأ بعض الشعراء إلى محاولة كسر الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية أو ما يعرف بالشعر المرسل، وكان من أبرزهم عبد الرحمن شكري ولعل قصيدته "كلمات العواطف "خير مثال على ذلك:

خليلي والإخاء إلى جفاء إذا لم يقده الشوق الصحيح

---

[1]– جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار المناهل للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 2004م، ص 21.

[2]– محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص 27.

يقولون: الصحاب ثمار الصدق وقد تبلوا المرارة في الثمار

يشكون إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريد [1].

"إلاّ أن تجربة الشعر المرسل لم تتطور إلى أبعد من هذا الحدّ. وأيّة ما يكون الأمر، فإن هذه المحاولات إن دلّت على شيء، فإنما تدلّ على أن الشعراء بدأوا يشعرون بوطأة الوزن والقافية. وأن لديهم أفكارًا كثيرة يودون إيداع أشعارهم إلاّ أن الوزن والقافية بشكلهما التقليدي قد يقفا عائقًا أمام هذا التعبير، وكان على بعض الشعراء أن يفكروا بنمط جديد من الشعر يستطيعون من خلاله التعبير عن مشاعرهم بشكل أوسع وبحرية أكبر"[2].

فالشاعر هنا أمام عملية خلق عظيمة تتعاون فيها وسائل كثيرة، من إحساس مرهف وقدرة على تمثل المعنى، ويتغير الإيقاع في القصيدة بتغير الحالة الشعورية فيها " فالإيقاع يختلف من قصيدة إلى أخرى متحكما فيه الانفعال الشعوري، فيوافق حالة المبدع والمتلقي الشعورية، فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينًا والبهجة حينًا أخر، والحماس أحيانًا وصحب هذا الانفعال هزات جسمانية معبرة "[3].

ولقد ارتبط الشعر بالإيقاع ارتباط وثيقًا يمكننا من القول جازمين بأنه لا يوجد هناك شعر بدون إيقاع. وبذلك يكون" الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا علينا من الخارج وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعورية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسدها وتوصلها من هذه الوسائل الإيقاع"[4].

---

[1]– محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص27.

[2]– المرجع نفسه، ص 27– 28.

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981م، ص 14.

[4]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993م، ص 109.

لقد نظر الشعراء العرب المعاصرين إلى القافية وموسيقاها. بأنها عنصر أساسي من عناصر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعورية، وإذا كنا اليوم نرى في قصائد الشعر المعاصر خروج من قيود القافية التقليدية التي كانت تلزم الشاعر بزاوية واحدة في القصيدة الشعرية "إلا أن أكثر الشعر الحر يقوم على اختلاف القوافي من غير نظام ثابت، فإنها تأتى متقاطعة حينا ومتعانقة حينا أخر، وتتغير من حين لحين في القصيدة حسب ما يقتضيه الموقف"[1].

"فالشعر الجديد لم يلغي القافية والوزن لكنه أباح لنفسه. وهذا حق لا مماراة فيه أن يدخل تعديلًا جوهريًا عليهما، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في الشطرين"[2].

ولقد أثار انتشار الشعر الحرّ منذ ظهوره جدلا كبيرًا حول موسيقى الشعر، حيث فسر بعض الشعراء والنقاد أن الشكل الموسيقى المتحرر من الإيقاعات القديمة يتيح طواعية التعبير، فالشاعر المعاصر قد تشبث بالحرية المطلقة، كما كان يرفض التقيّد وإن اختلفت المضامين والتجارب ذلك "أن الشاعر الجديد لم يلغ الوزن نهائيًا من القصيدة الشعرية، ولكنه أدخل عليها تعديلات وتغييرات حتى يحقق في نفسه توافقا أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه، بعد أن أحس إحساسا ملحًا أن الشكل التقليدي الموسيقي لم يعد قادرا على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر"[3]. أرادوا بعض الشعراء نمطًا جديدًا من الشعر ليستطيعوا التعبير عن مشاعرهم بحرية أكبر، وأولهم

---

[1]– محمود أحمد أبو عجمية، اللّغة العربية (نظامها وأدبها وقضاياها المعاصرة)، دار الهلال، ط3، عمان، 1993م ص 128.

[2]– عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، 2002م، ص 87.

[3]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، ص 192.

نازك الملائكة التي قالت أن ثمة أسباب وعوامل أوجبت وجود الشعر الحر، وهي النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج، وإيثار المضمون [1].

قد يبدوا أن بعض هذه الأسباب لا علاقة لها بالنسق الموسيقي، لكن كل هذه الأسباب تحيل في النهاية إلى هذا النسق، ففي السبب الأول تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومنتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية، كذلك يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة، إنه يرغب أن يستقل ويبدع لنفسه، ومن طبيعة الفكر المعاصر عموما أنه ينجح إلى النفور من النموذج في الفن والحياة، وقصدت نازك بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها. وترى نازك تحت السبب الأخير "إيثار المضمون" أن الشكل التقليدي يتحكم بالمضمون الشعري، لما فيه من دقة وتنظيم وهو ما يجعل الشاعر يضحي من أجل ذلك الشكل، أما الشعر الحر فهو في جعل المضمون هو الأساس[2]. كما تذهب نازك إلى أن هذه العوامل الأربعة ليست العوامل كلها التي أحاطت بحركة الشعر الحر، إذ من الممكن أن ينظر إلى الحركة من زوايا أخرى، إذ يظهر فيها ضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقد العربي الأدب[3]. فالميزة الجوهرية لشعر الحداثة تكمن في المستوى الموسيقي من النص الشعري، فالتحديث الموسيقي قد أتاح للشاعر أن يتخلص من القيود التي تمنعه من التعبير عن تجربته الشعرية.

وإذا كانت نازك الملائكة قد رأت أن التفعيلة هي الأساس الموسيقي في هذا الشعر، فإن النويهي يرى أن التفعيلة هي المرحلة الأولى، من مراحل التجديد الموسيقي. إذ ينبغي على هذا الشعر أن يستكمل تجديده بالخروج من النظام الكمي إلى

---

[1]– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(النظرية والتطبيق) صلاح عبد الصبور أنموذجاً، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008م، ص10.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص 43–46.

[3]– المرجع نفسه، 48.

النظام النبري، أي بالخروج من نظام التفعيلة إلى نظام النبر. ولهذا لا ينبغي أن نرى في وحدة التفعيلة العروضية إلاّ كمرحلة انتقال، أي كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعا، وتطوير أبعد وأعمق جذرية، وعلى الرغم من أن ثمة اختلافا في القراءات على قواعد النبر، وأن ثمة نوعا من التطور فيها. غير أنه لا حرج من توكيد الإمكانية في إنتاج الموسيقى الشعرية العربية من خلال نظام النبر[1]. والحق أن ما افترضه النويهي قد وجد صدا كبيرا عند الكثير من النقاد." ويمكن القول بأن التوازن بين المعطيين السمع (الموسيقى) والبصر (التشكيل) هو المطلوب من غير أن يطغى أحدهما على الآخر، ولكن الملاحظ أنه في العربية قد تغلب جانب الموسيقى على جانب التشكيل، بحيث تحولت الموسيقى في بعض العصور إلى بحر تقوم فيه كل المعطيات"[2]. وإجمالا يمكن تلخيص مزايا الشكل الإيقاعي الجديد (إيقاع القصيدة الحرة) في أربع عناصر:

1. التخلص من النظام الهندسي الصارم، ومن الإيقاعات الموسيقية الحادة.
2. إعطاء الشاعر قدرًا كبيرًا من الحرية، فقد انفتح أمامه المجال للتنويع النغمي وذلك بعد أن أصبحت التفعيلة أكثر حرية.
3. انسياب التركيب الموسيقي وفر للشاعر إمكانية أكبر لاستعاب مضمونه الحديث في سهولة لم تكن في متناول شعراء القصيدة التقليدية.
4. تحرر الشاعر من القافية زاد من توسيع المجال النغمي أمامه، فصار بإمكان الشاعر أن يكيف إيقاعه بالصورة التي يريدها[3]. بمعنى أن الشعراء المعاصرين كان لهم اهتمام بالغ بتشكيل الموسيقى الشعرية لما تحمله من طاقة انفعالية ومتعة نغمية.

---

[1]– محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م، ص 231–284.

[2]– عبده بدوي، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م، ص 93.

[3]– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر(النظرية والتطبيق) صلاح عبد الصبور أنموذجا، ص19.

ثانيا- الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية من أبرز الملامح التي حظيت بها القصيدة العربية قديمًا وحديثًا، فقد قطع النقاد في العصر الحديث شوطاً لا يستهان به في تعريف الصورة ومعالجة قضاياها. فتشكل الصورة الشعرية أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة، أو كما يراها جابر عصفور أنها" الجوهر الثابت والدائم فيه"[1]. بمعنى أن الشعر قائم على الصورة منّذ وجوده حتى اليوم، ويختلف هذا التعريف من شاعر إلى آخر حسب عصره الذي يعيش فيه في استخدامه للصورة. فمصطلح الصورة في نقدنا العربي القديم كان يقصد به الشكل، لأن الإلحاح على التصوير بمعنى تشكيل شيء، فمثلاً نجد الجاحظ يصوغها من ناحية أنها جنس فيقول الصورة هي "صناعة وجنس من التصوير"[2].

أمّا في نقدنا العربي الحديث، لم يعد ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها مجرد تزيين وتحبير للشكل مثلما كان ينظر إليها قديمًا، فهي ليست ترفًا فنيًّا، وإنمّا هي معادل موضوعي للعالم الخارجي الذي يموج الرضا والعنفوان[3].

لقد كانت نظرة نقادنا في العصر الحديث مختلفة، فنجد واحد من أعلام النقد الحديث وهو إحسان عباس قد حدد الصورة على أنها" تعبير عن نفسية الشاعر وإنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، وإن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة"[4]. ومن خلال هذا التعريف لم تصبح الصورة الشعرية صناعة كما كانت عليه من قبل وإنّما أصبح يراعي فيها نفسية الشاعر ومزاجه وعاطفته وفكره، فيقصد بمفهوم الصورة الشعرية "ذلك التحقق الشعري

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م، ص7.

[2]- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، 2000م، ص90.

[3]- محمد أحمد الغرب، مقال بعنوان التعبير بالصورة في الشعر الحديث، مجلة الفيصل، العدد77، السعودية، 1983م، ص69.

[4]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت- لبنان، 1985م، ص238.

الساحر في فضاء الخيال الرحب، من خلال تحريك وتشغيل آليات البناء في الذهن والنفس معًا عند المبدع، قصد إنتاج صورة شعرية تدهش المتلقي وتؤثر فيه، إن الصورة الشعرية مرحلة من مراحل البناء التخيلي في الشعر. بل هي شكل من أشكال التعبير"[1]. بمعنى أنه من خلال الخيال يمكن التمييز بين شاعر وآخر، فإنه في نظر النقاد المحدثون –الخيال– له وظيفة كبرى في مجال الفنّ الإبداعي فهو" القوة التي بواسطتها تستطيع صورة أو أحاسيس في القصيدة أن تحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر"[2].

وبعد هذا التتبع لمفهوم الصورة من القدماء إلى المحدثين يتبلور لدينا مفهوم الصورة الشعرية والتي مادتها اللغة، فيقول عبد القادر قط بخصوصها أنّها هي " الشكل الفني من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها للدلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتضاد والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية" [3].

وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية " هي العملية الشعرية كاملة، تعكس واقعا فنيًا موحدا دالاً إيحائيًا، منتظمًا بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة تحدد بانتهاء دائرة الصورة المنجزة داخل السياق العام مطبوعا بسمة التماسك، يتميز بحجم الدرجة والكم الفني، يتصل بطرفي التجاوز الصوري "[4].

فنجد أيضا محمد مصايف يشير إلى النقاد الواقعيين واهتمامهم بالصورة الشعرية كونها تعطي للقارئ انطباعا قويا كأنه لا يقرأ قصيدة وإنما يشاهد لوحة فنية، وهو

---

[1]– محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين الوعي الآخر والشعرية العربية)، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي، ط1، فاس–المغرب، 2004م، ص73.

[2]– أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م. ص 183.

[3]– محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل(بين الوعي الآخر والشعرية العربية)، ص73.

[4]– المرجع نفسه، ص75.

انطباع لا يسمح بتحليل الصورة إلى العناصر المكونة لها، والصورة ليست كلمات فحسب بل هي كلمات وموسيقى ومشاهد وعاطفة وغيرها من العناصر العديدة التي تشكل لوحة فنية [1].

"لقد كانت الصورة الشعرية دومًا موضوعًا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقبها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة. ولهذا أمكن القول: إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ "[2].

كذلك يعد نعيم اليافي من أهم الدارسين للصورة الشعرية وينطلق من أن الأشكال البلاغية القديمة هي " أبنية مهدمة استنفدت طاقتها وحلقت جدتها، وطال عليها الزمن فهي لم تعد ملائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية التي تقتضي تعاملاً صوريًا جديدًا وهو ما أنجزه الشعر الحديث " [3].

اختلفوا النقاد المحدثين في تعريفهم للصورة الشعرية، فنجد أحمد حسن الزيات يقول أنها " إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسسه، والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقًا جديدًا "[4]. بمعنى أن الشعر الحر تعبير بالصورة، وكل كلمة أو جملة لا تأتي بمعناها الحقيقي بقدر ما تأتي بمعناها المجازي.

كذلك نجد جبرا إبراهيم جبرا يعطى أهمية بالغة للصورة الشعرية، فهو يرى الأشياء بشكل تصويري بشكل صور، والشعر في الواقع يعتمد على الصورة ليس لأن

---

[1]– محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984م، ص333.

[2]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت– لبنان، 1990م. ص7.

[3]– نعيم اليافي، الصورة في القصيدة المعاصرة، مجلة الوقف الأدبي، العدد 255–256، سوريا، 1992م. ص7.

[4]– إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص93.

أرسطو قال ذلك، العرب قالوا ذلك أيضا الجميع قالوها، إنه يعتمد على الصورة فالشاعر هو الذي يستطيع أن يخلق صورة في ذهنك وأن يصلها بصورة أخرى، وأن يسلسلها ثم يوحدها[1].

على الرغم من الإختلاف القائم بين النقاد، والمذاهب الأدبية المختلفة في تعريف الصورة الأدبية عموما، والصورة الشعرية على وجه الخصوص، فإنها – الصورة الشعرية– تبقى ركيزة أساسية تقوم عليها القصيدة. وليست" شيئًا ثانوياً يمكن الإستغناء عنه أو حذفه، وإنّما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللّغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قريبة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزره المتكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلًا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى "[2]. فلقد تعدد مفهوم الصورة الشعرية بتعدد اتجاهتهم الفنية، ولعل هذا ماجعل مفهوم الصورة الشعرية غير دقيق ولا نستطيع حصره بتعريف كامل وشامل.

نجد نقاد العصر الحديث تحدثوا بإجمال عن الصورة الشعرية، وأشاروا إلى ما اعتبروه عناصر لها. فعلى الشاعر عدة عناصر يجب أن يعتمدها في تركيبه للصرة الشعرية أثناء بناءه للقصيدة المعاصرة ومن أهمها:

1- التضمين:

"هو الاستشهاد ببيت أو أبيات عدة وهو من المداخل التي عرج المتناصون عليها وذلك أن يستعير شاعر شطرا أو بيت أو ربما أكثر من شاعر أخر يدرجه في بيت أو قصيدة له"[3].

---

[1]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص185.

[2]- محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين الوعي الآخر والشعرية العربي)، ص79.

[3]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013م، ص75.

أو أن يضمن الشاعر قصيدته عبارات أو مواقف يستمدها من المصادر القرآنية أو الدينية ليضفي عليها أجواء ذات عبق روحي في ذاكرته الثقافية ذات علاقة بتجربته، ومن المصادر التي يقتبس منها الشعراء ويضمنونها في شعرهم: القرآن الكريم والحديث النبوي، وبعض الأمثال المشهورة، الشعر العربي القديم وأحياناً من التراث الأدبي الغربي فمثلًا نجد الشاعر بدر شاكر السياب يضمن في قصيدته جيكور والمدينة:

مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه النار[1].

بعض ألفاظ الآية الكريمة: قالى الله تعالى: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ**﴾.[2]

2- **التشبيه:**

هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أوأكثر من الوجوه، أي في معنى من المعاني، فالتشبيه من عناصر الصورة الشعرية وبلاغته تكمن في إيضاح المعنى وبيان المراد من النص بنقلة من العقل إلى الإحساس فيزول الشك والريب ومن بلاغة التشبيه هو التماس شبه لشيء في غير جنسه وشكله فيكون له موقع لدى المتلقي.[3]

وعلى هذا نستطيع القول أن التشبيه يقوم على أربعة عناصر (المشبه – المشبه به – أداة التشبيه – وجه الشبه)، والعنصران الأولان هما طرفا التشبيه وهوما الأساس لبناء التشبيهأ أمّا العنصر الثالث والرابع فهما فرعيان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خللا في التشبيه بل إنه يزداد عمقًا في البلاغة، قال شاعر:

---

[1]- حاج عتور نور الدين، قضايا الشكل في الشعر الحر، رسالة لنيل شهادة الماستر، إشراف عزوز ختيم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2012-2013م، ص65.

[2]- القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35.

[3]- داحم آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية(محمود درويش أنموذجا)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف العربي عميش، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008-2009، ص 41.

أنتَ كاللّيث في الشجاعة والإقدام

المشبّه: **أنت**

المشبّه به: **الليث**

أداة التشبيه الكاف: **الكاف**

وجه الشبه: **الشجاعة والإقدام.**[1]

3- الخيال:

الخيال لدى الشاعر والفان عامة هو الذي يتجاوز به إلى ماوراء المسلمات اللغوية الممنطقة، فحقيقة الخيال غامضة، صعبة التفسير. كما أن طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية هي طبيعة الإنتماء- ذلك أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكة الخيال- والتحقق والإنجاز. ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل الأكثر من هذا، إن القوة التخييلية تستطيع الاحتفاظ بصور المحسوسات ورعايتها مادام الواقع لا يستطيع ذلك[2].

فقد كان الخيال ولا يزال أداة الصورة الفنية ومصدرها، وله دور في تشكيلها والتعبير عن ذات المبدع والفنان، فنجد الشاعر " يرتاد بالخيال أصقاع تجربته الصماء، المجهولة التي يعانيها بالحدس دون القدرة على تحديدها، ويحاول بالصورة تخريج تجربته الغامضة إلى حالة تجلي يمكن التواصل معها"[3].

هكذا يصبح للخيال سحر، هو عالم الصورة الشعرية المبتكرة، هو أيضا أثرها في نفسية المتلقي وما تخلق فيها من دهشة وغرابة. إن الخيال يشبه الرحم حيث تنمو وتترعرع المعاني فيه وتتشكل، من خلال الصورة، بأشكال مختلفة، فبالصورة الشعرية

---

[1]- داحم آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية(محمود درويش أنموذجا)، ص38، 39.

[2]- محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين وعي الآخر والشعرية العربي)، ص83.

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 253.

يمكننا أن نبني عالما متخيلاً جديدا لا يخضع إطلاقا لمنطق الكائن والمعيش, فالخيال أعظم فاتح للأراضي المستباحة وغير المستباحة في وجودنا، وذلك بواسطة الصورة.[1]

" فالشعر قبل كل شي الخيال الذي ينقلك إلى عالم أثيري" .[2] نستنتج أن الخيال مهم في الشعر، فهو يعطي العمل الفني قيمته، ويستمّد الشاعر من الخيال ما سيميّزه عن غيره من المبدعين.

نلاحظ من خلال التعرف على عناصر تشكيل الصورة الشعرية أنها لم تبقى كما هو قديم حسية جامدة، وإنما أصبحت تستعمل بطريقة جديدة تبعث الحياة والحركية في القصيدة المعاصرة، إذ تجد نفسك أمام صورة كاملة المعالم تتفاعل فيها كل العناصر لتعطيها الحركية الدائمة والحياة المستمرة و" هكذا نستنتج أن الصورة الشعرية قد تكون خلاقة فتحدث الدهشة والمتعة في نفسية المتلقي وهي بذلك تضمن لنفسها حق الاستمرار والديمومة، وقد تكون تشبيهية، تضمينية، خيالية، استعارية، حسية. ...الخ".[3]

ثالثا- الغموض:

ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث هي ظاهرة مظلمة ومعقدة تتداخل فيها المستويات الفلسفية والتاريخية والجمالية والفنية، فالغموض سمة مميزة للحداثة وهو قرين الغرابة الناتجة عن إلغاء العقل وتعطيل المنطق، كسر قوانين الثبات الموضوعي، الارتماء في المغامرة البكر. وعالم الإنزياح الدائب في تأسيس بلاغة جديدة [4]. فقد وقف النقاد والشعراء طويلاً أمام هذه الظاهرة بهدف الوصول إلى وصفها وتشخيصها وتحديد بعض سماتها، ثم هدانا النظر فيها إلى التشخيص أو الوصف كالتالي:

إنها ظاهرة تنتج عن خللين:

---

[1]- محمد الديهاجي، المرجع السابق، ص83-84.

2- أحمد زكي أبو شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014م، ص07.

[3]- المرجع نفسه، ص78.

[4]- حاج عتور نور الدين، قضايا الشكل في الشعر الحر، ص 62.

خلل في الشكل أو في الصورة: فالخلل الذي أصاب الشكل هو خلو نماذج الشعر الغموضي من الوزن العروضي المعروف. فافتقد شعرهم أهم عناصر الإيقاع الشعري، لذلك تجد تفاوتًا شديدًا في السطور، فمثلًا سطر يتكون من ستّ كلمات والذي يليه يقف عند حد الكلمة أو الكلمتين؟ كذلك تميز شعرهم بتحطيم قواعد اللّغة صرفًا ونحوًا وبلاغة إلى جانب إسرافهم في الجناس والتكرار والعبث الدلاي في المفردات[1].

خلل في المضمون أو المعنى: "فإنك لا تكاد تفهم من قريب أو بعيد ماذا يريدون أن يقولوا، وإذا فهمت شيئا ظهر لك على التو أنه معنى غريب باهت وكثيرًا ماتجد التناقض والتنافر هو السمة الغالبة على معانيهم، وما يعتقيدونه من علاقات بين المفردات لاعهد للّغة بها عند العقلاء. فيميتون اللغة في شعرهم، ويجعلونها هياكل جافة لا شيء فيها من الحياة إلاّ جرس الألفاظ في السمع "[2].

إن الغموض قد شمل الشعر قديمه وجديده، غير أن الشعر العربي الجديد قد اشتهر بظاهرة الغموض لكثرة إستعمالها حتى أصبح لا يرى ولا يعرف إلاّ بها. وهي واحدة من سمات الحداثة ولها بواعث وأسباب ودوافع نرصد فيما يلي أهم تلك الدوافع والأسباب:

الأول: "الجهل المركب والعجز الفاضح في مقدرتهم اللغوية وعدم الإلمام بالأساليب البينائية شعرًا ونثرًا. ويعترف بهذا أحد شيوخهم – أحمد المعطي الحجازي – فيقول: (إن أدباءنا وشعراءنا المعاصرين يشعرون شعور عميقا موجوعا بأنهم غير مديينين بشيء لأية قاعدة لغوية لسببين:

السبب الأول: معرفتهم لهذه القواعد معرفة متواضعة وهذه الحقيقة لاتزعجهم، وربما إعتبروها ميزة يعتزون بها.

---

[1]– عبد العظيم إبراهيم محمد المعطي، الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض الشعر العربي الحديث، ط1، القاهرة، 1994م، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

السبب الثاني: أنهم جيل ينظر إلى الأجيال التي سبقته نظرة الإبن إلى الأب الذي بدّد ثروة الأسرة وهدم مستقبل أبنائه، ولهذا يتعاملون مع تراث الماضي باستخفاف "[1].

الثاني: الإفتتان الشديد ببعض مذاهب الأدب في الغرب والتقليد الأعمى لطرائقه ونماذجه، والغموضيون العرب يقرون بهذا في وضوح فالشاعر الغموضي أدونيس يقول:

لا أكتب

لماذا كلما أوضحت ازددت غموضًا.

الثالث: الهروب من مطارق النقاد، فهربوا من نقد الشكل إلى تحطيم الوزن ووأد القافية، ليقولوا للنقاد (نحن لا نقول شعرًا موزونًا ولا مقفى فيما تريدون منا؟) وهربوا من نقد المضمون إلى الغموض ليقولوا للنقاد (نحن لانقول شعرًا يفهمه الناس). بل إن الغموضيين أنفسهم لا يفهمون مايقولون. فقد بلبل الجهل ألسنتهم واغتال عقولهم، فلا يكادون يفقهون حديثاً.[2]

الرابع: "النيل من قيم الأمة في خبث ودهاء وتحطيم مقومات المجتمع من وراء الستار وأشعارهم طافحة بالمكر والكيد، ساخطة كل السخط على الفضائل والأخلاق والسلوكيات النبيلة. وبعضهم اتخذ من الغموض وسيلة للطعن في عقيدة الأمة وأصولها"[3]. نستطيع القول أنه "مهما اختلفت آراء النقاد والدارسيين في تحليل أسباب ظاهرة الغموض هذه، فإنها تجمع بشكل أو بآخر على دور الوسائل الفنية الجديدة في الشكل الشعري من صور ورمز وأسطورة، وتعتبر هذه الوسائل من أهم مايميز الشعر العربي الجديد، وهي ناتجة عن تأثره بالمذاهب الأدبية الغربية وبالأخص المذهب الر مزي".[4] فالرمز

1- عبد العظيم إبراهيم محمد المعطي، الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض الشعر العربي الحديث، ص11.

2- المرجع نفسه، ص12-13.

3- المرجع نفسه، ص 15.

4- فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص 143.

كما هو معروف يجعل العمل الأدبي أغنى وأخصب إذ تعددت دلالاته وتتشعب أبعاده وتظهر معانيه على مستويات عدة.[1]

فبعدما أصبحت ظاهرة الغموض من أهم مايتصف به شعر الحداثة، أدى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ والنقاد، حول لغة هذا الشعر وحول ما إذا كان هذا الغموض المتصف به متكافًا أم عضويًا. وهذا مأكده جهاد فاضل بقوله "في موضوع الغموض في الشعر الحديث هناك شاعران لا شاعر واحد: شاعر غامض تلافيا للمعنى المعتاد والمألوف، وشاعر غامض عامدًا وموهمًا بأن مايعطيه هو الإبداع. الأول قلق على ذاته وعلى شعره، وهذا القلق مشروع طالما أنه يمكن (تتبع) الشاعر و(رصد) معانيه الخابية الأضواء. أمّا الثاني فشاعر ذو مخيلة سائبة لا انضباط لها ولا ضباط، مخيلة غير متوازنة لا يراقبها أحد، ولكن بالمعنى الفوضوي للكلمة الذي لايمكن أن تنتج شعرًا"[2].

يوجد من الشعراء والنقاد من وقفوا إلى جانب الغموض وهناك من عاب عليه فمن الشعراء والنقاد الذين دافعوا ووقفوا إلى جانب الغموض أدونيس، خليل حاوي يوسف الخال، وغيرهم الكثير ممن يرون أن الغموض في الشعر عنصر أساسي "بل إعتبروه ملازمًا لكل شعر فقال خليل حاوي (الغموض ظاهرة ترتبط بتحول الشعر الحديث عن تقرير الأفكار تقريرًا عاريًا من الصور إلى التعبير بالصور الحسية عن الحالات النفسية والمطلقات المجردة، نعم إن الغموض سمة من سمات الشعر الحديث ومصاحب لكل شعر)، ويعبر يوسف الخال عن هذا الغموض الملازم لكل خلق شعري بقوله (الغموض يعود إلى اللاوعي، إلى العقل الذي يرى الرؤيا ويملك نفاذ البصيرة"[3].

---

[1]– محمد إسماعيل تندي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 253–254، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 1992م، ص26.

[2]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 100.

[3]– أنس حسام سعيد النعيمي، مجدي حاج إبراهيم، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، مجلة الدراسات اللغوية الأدبية، العدد الأول، تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، 2009م، ص88.

أمّا جهاد فاضل فيرى أن "الغموض دائمًا صفة، ومن خلالها يحس الشاعر برغبة في أن يخلق لغة جديدة تمامًا ويحس بالرغبة في العودة إلى المنبع، إلى أعماق لغة قديمة ولها قوة سحرية. فالغموض من مستلزمات الشعر وكذلك من أشيائه الجوهرية، فهو يلون الشعر ويغنيه بالرؤى والأطياف، فالشعر كالحب هو فن الهبة ومن الطبيعة أن تكون مغلقة بالأسرار".[1]

ووجدنا أدونيس يعطي قضية الغموض الأهمية التي تستحق، ولا سيما أنه اتهم بشكل مباشر بالغموض على حد قوله (الشعر الحديث غامض، شعرك على الأخص. هذا كلام قارئ يمثل قراء بينهم من يكتب الشعر، وهو كلام شائع بل أنه ظاهرة. ويعني ذلك أن لها مايسوغها، فكيف نفسرها وماهي دلالتها؟) فيؤكد أدونيس أن الغموض في الشعر ليس بذاته نقصًا وأن الوضوح بذاته كمالًا [2]. وهذه النقطة الأخيرة – الوضوح – هي التي جعلت قسم من النقاد يعبون على شعراء الحداثة "فالمعارف العلمية والثقافات العقلية لا مناص فيها من الوضوح الذي يحدد الفكرة ويستوعبها وكل غموض فيها يؤدي إلى نقص في المعرفة، التي يراد إفادتها والإفهام فيها غاية في ذاته ولا يستطيع المتكلم أو الكاتب الإفهام إلاّ إذا كان عارفًا بما يقول أو بما يكتب فيه، وإلاّ إذا كان عارفًا باللّغة التي يعبر بها وبوسائلها في أداء المعاني والأفكار باللفظ الموضوع وبالترتيب والضبط المعهودين، حتى يؤمن اللبس والغموض الذي تضطرب به المعاني، ويتعسر فهمها الفهم المطلوب".[3]

فالذين عابوا على الغموض كثر ومن أبرزهم الياس أبو شبكة بقوله "الغموض في الشعر دخيل على الأدب العربي، فهو من الكتب لا من الجو، فجو الشرق صريح مشرق، فلا مبرر لهذا الغموض في شعرنا".[4]

---

[1]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 100–101.

[2]– أنس حسام سعيد النعيمي، مجدي حاج إبراهيم، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، ص 88– 89.

[3]– بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1986م، ص 122.

[4]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 123.

كذلك شفيق الكاملي الذي يرى أن من أسباب غموض الشعر الحديث تباهي الشاعر بالثقافة وسعة الإطلاع وهذا من خلال قوله:

"إنهم يتصورون أن الغموض دليل العمق والعبقرية. عندما بحث أجدادنا وشيوخنا البلاغيون القدامى في الغموض قالوا الغموض نوعان:

– الغموض الذي هو وليدة الفكرة نفسها (كون الفكرة عميقة) لا يستطيع أن يفهمها إلاّ الخاصة، وهذا مسموح به. الغموض هنا للفكرة نفسها لا للألفاظ ومفرداتها.

– الغموض الآخر الذي هو وليد اللعب بالألفاظ ولا فكرة خلفه، فهذا نوع من الضحك الذوقون لا أكثر".[1]

فهو يرى أن غالبية شعرنا الغامض المطروح الآن غير مفهوم حتى من أصحابه، مجرد تلاعب بالألفاظ، رصف كلمات وتهويمات تشبه تهويمات الحشاشين وهلوسات المهلوسين، شيء لا يتضمن إدراكًا عقليًا، إن الإدراك العقلي يفرض شيئًا قانونيا محددا، لكن الهلوسة غير مربوطة بشيء فلا العقل مسيطر ولا العاطفة أيضًا.[2] "وهكذا فإن الصراع الفكري بين شعراء الحداثة الداعين إلى الغموض في الشعر وبين الرافضين له، لا يزال مستمر ولكل حجته وبراهينه التي تؤيد ما يذهب إليه حول أن الغموض عنصر بناء وتشويق عند شعراء الحداثة أم هو عنصر تشتت وضياع ولا وعي".[3] بمعنى أن الشعر العربي المعاصر إزداد مع شعرائه سرية وإبهامًا ولقد كثر فيه الغموض، فصار هذا الأخير من أهم وسائل الشعرية في النص الشعري، وهذا ماجعل النقاد يختلفون حول قضية الغموض في الشعر الحديث.

وكل ذلك يفضي بنا إلى التسليم بوجود مقدار من الغموض الذي يثير تلك التأملات المنشودة، ويحدث المتعة والمسرة عند الوقوف على حقيقة المعاني وإدراك

---

[1]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 224.

[2]– المرجع نفسه، ص 225.

[3]– أنس حسام سعيد النعيمي، مجدي حاج إبراهيم، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، ص 89.

ماتضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس التي ينبغي أن يكون فيها من الغرابة والجدة مايستطيع أن ينتزع الإعجاب بالعمل الأدبي وصاحبه. أمّا الواضح المكشوف فإنه ينادي على نفسه من غير أن يحرك جنانا أو يثير شوقا أو انفعالا، مثلا قول جرير:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم يوم الرحيل فعلت مالم أفعله

فأخذ عليه بعض النقاد أنه لم يصرح بما كان يفعل يوم الرحيل، والذي نراه في هذا النقد أن الشاعر لو كان وضع أو حدد ماكان يفعل وقت الرحيل أو وقت الوداع لفهم المراد، ويحقق المقصود وأنقضت لذة الشعر بمجرد سماعه أو قراءته ولكن الشاعر تعمد ذلك حتى يحتفظ المعنى بكليته.[1]

"وإذا كان الغموض سمة في شعر هؤلاء المحدثين فإن ما يغرينا بتجاوز هذا الغموض والتساهل في التعامل معه إنما هو الوقوف على معان نتوهم أنها في كل ما في الشعر، ولذلك كان المشكل في شعر هؤلاء المحدثين هو ذلك الشعر الذي لم يستطع النقاد والبلاغيون حل أبياته إلى جمل نثرية يرونها في المعنى".[2]

رابعا- الرمز والأسطورة:

يعد الرمز من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر في تجربته الشعرية، وهي بأبسط معانيه "الدلالة على ماوراء المعنى الظاهري مع إعتبار المعنى الظاهر مقصودًا".[3] فالشعراء المحدثون استخدموا الرمز للتلميح بالمحتوى عوضا عن التصريح فاعتادوا أن يرمزا بالمطر إلى الخير والتغيير والثورة، وأن يرمزا بالقحط والجفاف

---

[1]- بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، ص 126.

[2]- سعيد مصلح الحربي، التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف حسن محمد باجودة، قسم الدراسات العليا العربية بكلية الآداب، جامعة أم القرى، السعودية، 1408هـ، ص190.

[3]- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط3، بيروت، ص238.

والخراب إلى القمر والتسلط والعبودية، وبالصحراء يرمزون إلى الخواء الروحي وبالأغنية يرمزون إلى الشعر الصادق الذي يتم توظيفه في معركة الحياة [1].

ولقد تعددت مفاهيم الرمز، فنجد غنيمي هلال يعرفه فيقول "الرمز هو الإيحاء أي التعبير الغير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة، التي لا تقوم على أدائها اللّغة في دلالاتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لاعن طريق التسمية والتصريح".[2] وقد نتساءل؟ هل ثمة فائدة فنية من حشد الرموز والأساطير في الشعر المعاصر؟ ويمكن الاجابة على هذا السؤال بقول أن نجاح الشاعر في إستغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة يتوقف على حاجة القصيدة إليها بحيث لاتكون مجرد إستعراض لثقافة الشاعر، ثم يتوقف على مدى تمثله للرمز والأسطورة وإيمانه بهما، وإستطاعته تحويلهما إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة فلا تكون مجرد إستعارة يستعان فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث خفية.[3]

فالرمز يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى وهي التواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية " لأن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا، أمّا إذا أجهد المبدع نفسه في التخير، شدّ إنتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته".[4]

فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح. كما أن "للرمز معنى ظاهري ومباشر وآخر باطني وغير مباشر، إذ أنه ثنائي كما تقول فلورنس كين: يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي، الواقعي والخيالي. فهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه لا يرتبط به

---

[1]– خليل إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر، ط1، 2003م، ص332.

[2]– غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط3، بيروت، ص298.

[3]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعرفة، القاهرة، 1977م، ص 297.

[4]– محمد الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، البياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة ط1، بيروت، 2003م، ص34.

كمشاكلة ومماثلة وتناظر، بل إستكناه له وتحطيم لعلاقاته وإعادة تشكيل له عبر حدس شعري، وهو تكثيف للواقع لا تحليل له، كشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق".[1]

إن توظيف الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوت، من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق. وكما تعددت مفاهيمه "تستطيع أن نجد صورا متعددة له عند إيليا أبو ماضي، ومن ذلك قصيدته (الفراشة المحتضرة) حيث يصور فراشة ضاع الصيف والربيع ففقدت وجودها ومرحها وأضحت بائسة تعاني الوحدة والضياع وكأن الفراشة رمز للإحساس بالكآبة وضياع الشباب:

حلمت أن زمان الصيف منصرف

ويلاه حققت الأيام رؤيك

وليس معناه إلاّ بعض منعاك

فالزهر في الحقل أشلاء معثرة

والطير؟ لا طائر إلا جناحك"[2].

فلقد تعرض مصطلح الرمز إلى كثير من الإضطراب والتضارب، فهناك إختلاف في النظر إليه. فنجد بودلر– Baudelaire" مجد الرمز وكان يرى أن كل مافي الكون رمز، وكل مايقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من العلاقات، وغدا الرمز الحديث لغة الرؤية التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل".[3]

رغم أن الرمز أوالترميز في الأدب له سمة أسلوبية منذ القدم، إلاّ أننا نراه قد تنوع وتعمق على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة "فقد استخدم الحداثيون رمزًا من نوع آخر جديدًا، لا نظير له في شعر عربي قديم أو

[1]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص274.

[2]– مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص67.

[3]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 275.

معاصر وهو تضمين القصيدة أسطورة أو أكثر أو حكاية خرافية أو نموذجا تاريخيا إحتل منزلة عليا في الأدب كشخصية عنترة أو مهلهل بن ربيعة (الزير) فالشاعر الحديث يقدم تجربته في أسلوب رمزي، فلا يعبر عن ما يعيشه بلغة مباشرة وإنما يلجأ إلى رموز أو أساطير قديمة يصف فيها تجربته".[1]

أمّا أدونيس فقد ربط الرمز بالإيحاء، وجعل علاقته بالمعاني مطلقة، وذلك بجعل مجال التأويل مفتوحاً أمام وعي المتلقي، الذي عليه أن يكتشف هذا العالم الغامض الكامن داخل القصيدة، وراح يعرف الرمز أنه: ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النّص، الرمز هو قبل كل شيء معني خفي وإيحاء، فالرّمز مبدأ لكلّ اختلاف، وتعدية لكلّ مشاكلة إنه عملية تشكيل مخصوصة ومفارقة، ومعرفة كيفية بأصول اللّغة، تتحدى ماهو أحادي ونمطي.[2]

أيضا تميزت أشعار محمود درويش في دواوينه بتوظيف الرموز المختلفة بشكل مكثف عميق، حيث إرتقت القصيدة العربية الحديثة إلى مستويات إبداعية مبتكرة، وهذا ما وجدناه في قصيدة محمود درويش "الرمل" حيث حمل "رمز(الرمل) دلالات متعددة، متحركة في سياق النص المكثف باحياء الرموز الطبيعية (الشجر، الماء، الأرض، الأزهار، الغيوم...)

والرمل هو الرمل. أرى عصرا من الرمل يغطينا

وقاع الرمل في الرمل

وأغيب الآن في عاصمة الرمل

يرمز الرمل في السطر الأول إلى الزمن العربي الحديث، كما يرمز إلى الصحراء ويرمز في السطرين الأخيرين إلى الصحراء كمغامرة في الرحلة أو متاهة

[1]– خليل إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص 332.

[2]– نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في "اللهب المقدس"، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2008، ص 130.

في الوجود ومعاناة رمادية".[1] فالقصيدة مليئة بالرموز والإشارات والإيماءات التي لا تتكشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنمّا نحتاج إلى وقفة طويلة وتحليل عميق من أول القصيدة إلى آخرها.

بعد هذا العرض السريع لمفهوم الرمز الحديث سنتطرق إلى الأسطورة التي "من الصعب إيجاد تعريف لها يقبله جميع العلماء ويكون في نفس الوقت في متناول غير أصحاب الإختصاص ولعلنا نتساءل من ناحية أخرى هل يمكن إيجاد تعريف "واحد" شامل لجميع نماذج الأساطير وجميع وظائفها في جميع المجتمعات".[2]

فلقد تعدد استخدامها من عصر إلى آخر" والمستخدم في العصر الحديث ترجمة كلمة "**Mythe**" أو "**Mythos**" وتعني عند الإغريق "الكلمة المنطوقة" ثم أصبحت تعنب الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتها".[3]

كذلك يعد الإهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة "وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة وهو الوعي الذي استند إلى منجزات العلم مثل علم النفس والأنثروبولوجيا، ويتمثل السبب الرئيسي في الإلتجاء إلى الأسطورة في طابعها الخالد وبقائها على مر الزمان إلى محاولات عدة لبعث المأساة الإغريقية، لكن من الواضح أنه لا يمكن أن تتكرر فلقد وصلت إلينا عبر الثقافات المختلفة في صور تبدو متماسكة لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة".[4] والواضح من خلال النظر في كتابات الباحثين عن الأسطورة والمعاجم التي تفسر وتشرح للقارىء مضمونها، أن توظيف الأسطورة في الشعر الحر يعود إلى التأثر بالشعراء الأوربيين وعلى رأسهم (ت.س. إليوت) صاحب مصطلح المنهج الأسطوري. وقد تأثروا به شعراء كثيرون

---

[1]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 282.

[2]– مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان، ط 1، دمشق– سوريا، 1991م، ص9.

[3]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، ط2، القاهرة، 1974م، ص 15.

[4]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، 2002م، ص344.

وعلى رأسهم السياب، الذي يعد من أهم الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في شعرهم، وتعد "أنشودة المطر" واحدة من القصائد الطويلة التي تمثل فيها المنهج الأسطوري فاستفادت من عدة مصادر منها (الأرض الخراب) لإليوت، يفتتح السياب قصيدته (**أنشودة المطر**) بابتهال:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في النهر [1].

ويكاد يكون معظم الشعراء العرب المعاصرين إستفادوا منها، ووظفوها في أعمالهم الإبداعية وقد لجأ الشعراء العرب إليها "للتعبير عن قيم إنسانية محددة أو لأسباب سياسية، بأن يتخذ الأسطورة أو الشخصية الأسطورية قناعًا يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات، فشخصيات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل مايريده".[2]

وعلى الرغم من ذلك "مازال الخلاف مستمرًا حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة والأدب عامة، فلم يحل الخلاف حتى الآن حول مقولة "مارك شور" الأسطورة أساس لاغنى عنه للشعر، ومقولة "ريتشارد تشيز" الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه".[3]

يبدوا لنا من خلال هذا الإختلاف المستمر بين الأسطورة والشعر أن "صلة الشعر بالأسطورة قديمة وثمة من يقول: إن الشعر وليدة الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جف وذوى، ولذلك فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبيرًا غير مباشر،

[1]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص 350.

[2]– المرجع نفسه، ص344–345.

[3]– المرجع نفسه، ص348.

فتندغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية".[1] والشعر العربي وجد في الأسطورة متنفسًا يعبر من خلاله الشاعر عن قضاياه ومواقفه. فلقد "ميّز ماكس مولر **Max Muller** اللّغة عن الأسطورة وعدها المنبع الذي يصدر عن هذان النمطان الإبداعيان، ففي اللّغة تكمن جذور الأسطورة. وبما أن اللّغة بحسب مولر كيان يتعرض للمرض فإن المرض اللّغوي يظهر وينعكس في الأساطير".[2]

كما أن الأسطورة تعرف على أنّها "القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية وبمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية، وكان لمصطح الأسطورة في عصر النهضة مفهوم سلبي بمعنى التخييل الذي يناقض العلمي أو الفلسفي، وظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد منابع اللاشعور التي ينهل منها الفنّ".[3]

الرمز والأسطورة كلاهما عالم مبهم غامض، قام عليهما شعر الحداثة العربية. وهذا الإبهام يأتي "من إقحام الأسطورة في القصيدة، دون حاجة تستدعي ذلك في مثل قصيدة **(السفر)** ليوسف خال:

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا العشتروت، واحد الأدونيس

واحدا لبعل".[4]

فينبغي لفهم هذه الأبيات للشاعر يوسف الخال، فهم جملة الرموز التي بنيت على أساسها "فهناك نوعًا من الرمز يستحيل في آخر أمره إلى أن يكون عملية خلق

---

[1]- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م، ص88.

[2]- أرنست كاسيرر، اللّغة والأسطورة، ترجمة سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، أبو ظبي- الإمارات، 2009م، ص14.

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص287.

[4]- المرجع نفسه، ص294.

لأساطير جديدة، أو بعبارة أخرى يصطنع الأديب فيها (تكنيك) الأسطورة، فيكتب عبد الرحمن فهمي مثلًا (يوميات آموديس) قصة، ويكتب صلاح عبد الصبور (لحن) قصيدة، ومن قبلهما كتب شنيلي (أوزمانداس) مستقطبا فيها خواطره العاطفية وإحساساته بالوحشة التي تشبه وحشة الصحراء"[1].

فالشاعر المتمكن هو الذي يستطيع أن يستخدم مدلولات الألفاظ والتراكيب بطريقة ترضي الذوق والفن أولا عن طريق الإيحاء، وذلك بتجاوزه مرحلة الدلالة العرفية للكلمات التي تعتمد على دقة المعنى وفهمه. وبعبارة قصيرة: إنا الشاعر الحق هو الذي تتهيأ لديه القدرة على التعبير معتمدًا على الرمز في مدلوله الفني واللغوي.[2]

كذلك هناك من يقول أن إستخدام الأسطورة ليس لتبيين مدى ثقافة الشاعر، وهذا ما أكد عليه الكبيسي فقال "إستخدام الأسطورة في الشعر ليس عرضًا لثقافة الشاعر وبرهانا على سعة إطلاعه، فقد إستخدم كثير من الشعراء الموروث الحضاري لأمتهم أو لأمم أخرى ولكن لم يخدم هذا الإستخدام الشعر بقدر ما خدم الثقافة العامة".[3]

ويذهب سامي اليوسف إلى تعداد المنافع الفنية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر فيرى أنها متنوعة ومن أهمها: تعميق الكيف الدراسي للقصيدة، وإعطاء المضمون بعدا كونيًا والتخلص من الزمن أو تعطيله، والتعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد.[4]

وتظل الأسطورة محاولة إنسانية لتحقيق الطموح والتغلب على الخوف والمآزق، وتمثل الأسطورة حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول وتعطي الإنسان طاقة درامية وعاطفية عالية من أجل أن يعانق الحياة وأن يستمر فيها، وتتوسط الأسطورة

---

[1]- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1980م، ص177-178.

[2]- محمد عيد، قضايا معاصرة في الدراسات اللغوية والأدبية، عالم الكتب الناشر، القاهرة، 1989م، ص 104.

[3]- طراد الكبيسي، التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر الحديث)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد- العراق، 1987م، ص 22.

[4]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص13.

دائما بين الممكن والمستحيل، وبين المادي والروحي، بين العلمي والميتافيزيقي وتدفع بنا إلى تهذيب الخرافة واستخدامها بشكل حضاري يعبر عن النضج الإنساني.[1]

تلك على أية حال أمثلة مفردة ولكن في نفس الوقت أمثلة دالة على قيمة الرمز وإرتباطه بالأسطورة، فالمحدثين من أدباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين في الإقبال على الميثولوجيا، والحقيقة أن امكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلاّ إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق (حالته) بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم.[2]

بمعنى أن الأسطورة والرمز تضل لهما علاقة بالقصيدة وبإرادة الشعر العربي، وهي بشكل من الأشكال نبوة. ويجب أن تنتشر في شعرنا العربي الحديث، فيجب أن يتضمن شعرنا المعاصر رموزًا من تاريخنا وتراثنا القومي والفكري، وهذه الرموز والأساطير تساعد على أن يكون لشعرنا هويته ونكهته الخاصة.[3]

خامسا- الالتزام:

"الالتزام كلمة قديمة في أصل اللّغة يقال (ألزمه) الشيء (فالتزمه) والإلتزام أيضا الاعتناق".[4] وقد أشار القرآن الكريم في غير موضع إلى هذا المعنى، فقال تعالى: ﴿فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَاماً﴾.[5]

ويقصد بالالتزام في الاصطلاح الأدبي "هو اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[6] بمعنى أن الالتزام

---

[1]- أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 2000م، ص94.

[2]- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص178.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، ط3، دار البيضاء- المغرب، 2014م، ص28.

[4]- بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، ص15.

[5]- سورة الفرقان، الآية 77.

[6]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، 1974م، ص79.

الالتزام له إرتباط وثيق بمفهوم الأدب نفسه، ومدى تغلغله في الحياة وبالدور الذي ينهض به في توجيه الحياة عامة والشعر خاصة.

بعيدًا عن خلق المعاني فإن " الالتزام شيء، والإلزام شيء آخر فالالتزام يعني حرية الإختيار وهو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبه مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، ولعل هذه الحرية هي التي تضفي على الإلتزام معنى الشعور بالمسؤولية".[1]

"الالتزام من قضايا النقد الأدبي التي أصبحت مثارًا للخلاف الشديد بين النقاد في زمننا، ويعنى أصحاب الدعوة إلى الالتزام أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها والدعوة إليها ويقربونها إلى عقول جماهير الناس، والأديب بهذا المعنى صاحب الرسالة في التنبيه، والشرح والتوجيه لا يسمح لقلمه أن يتجاوزها، وإذا قيد الأديب نفسه بتلك الأهداف وقصر إنتاجه عليها فهو "الأديب الملتزم"، أمّا الأديب الذي لا يتقيد بتلك الأهداف فهو عندهم "أديب غير ملتزم".[2]

لقد تكاثرت آراء النقاد والأدباء وتباينت حول مفهوم الالتزام، ولعل احتدام الصراع المذهبي كان وراء ذلك كله، الأمر الذي ترتب عليه تسليط الضوء على الأعمال الفنية لمراقبة موقف الأديب من هذا الصراع. فهل الإلتزام معناه أن يتصدى الأديب للنضال الفني عن قضايا قومه؟ فالذي يعرفه التاريخ أن مثل هذا الالتزام قديم قدم الفن نفسه، وهل كانت وظيفة شعراء القبائل إلاّ التزاما بتبعة وجودها، ومسؤولية قيادتها، وأمانة قضاياها [3].

---

[1]– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ص 14.

[2]– بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، ص 15.

[3]– عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، ص229.

وقد بين الدكتور غالي شكري موقفه من الالتزام موضحا أنه لا يعني بقضية الشاعر تللك الدوائر المغلقة في عالم الالتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان، وأنه لا يطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته "وجهة النظر" التي تفيد الثبات والإستقرار والتقولب والمحدودية، لأن الشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية ولذلك هو بعيد عن القيود الإلزام والإلتزام.[1] وكذلك يصرح شفيق جبري أنه "لا يكاد يفهم المقصود من الإلتزام في الأدب فإن كان المقصود من الإلتزام أن يفرض المجتمع على الأديب أفكاره ومعتقداته حتى لا يحيد عن هذه الأفكار وهذه المعتقدات في كتاباته وحتى يكون في هذا المجتمع آلة يحركونها ويسكنونها كيف شاءوا، فخير للأديب أن يختار له صناعة غير صناعة الأدب، فهو يؤكد بضرورة توافر الحرية للأديب".[2]

ويرى زكي نجيب محفوظ أنه من الإجحاف بالشعر أن نطالبه بالخروج عن نفسه وبالتنكر لطبيعته ليخدم شيئًا آخر سواه، وسيخدم بما يحقق رغباتنا وبالطريقة التي ترضي الفن، ألاّ وهي طريقة الإثارة والإيحاء، إن الشاعر إذا سها عن فنه لحظة فوقف منا موقف الواعظ المرشد، فإنه ينفي عن نفسه أن يكون شاعرًا، فأضل أن يكون الشاعر معلمًا أخلا قيًا، حين لا يحاول أن يعلم ولقد يكون عند الناشئ من حكمة الحياة، يريد أن يعلمنا إيها فتكون أقرب إلى أطراف أنامله منها إلى سواه [3]. بمعنى أن معظم النقاد والدارسيين الذين يرفضون فكرة الالتزام من التخلي عن "الالتزام" وعن دعوى الوقوف على المشهد الحسي.

ونجد أيضًا في المقابل محاولة بعض الباحثين الداعيين للإلتزام يقومون بربط الواقع بالمبدع والإبداع لن يتحقق إلاّ بمصالحة صادقة بين المجتمع والمبدعين من

---

[1]– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، مصر، 1968 م، ص 123.

[2]– بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، ص 26.

[3]– زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، ط3، بيروت – القاهرة، 1982م، ص 194.

خلال أن الإدراك أن الالتزام هو نتاج تفاعل المبدع مع ثقافته، فرواد الالتزام يذهبون إلى أن " الشعر لا يكون شعرًا بدون تجربة روحية وبدون إلتزام".[1] بمعنى أن الدعوة إلى الالتزام لا يعني عدم إنتاج نصوص أدبية كبيرة أو نقدًا أدبيًا موضوعيًا، وكذلك لا تهدف إلى جعل الأدب والفن شعارات ثورية أو حلول إجتماعية أو تقارير سياسية، إن الالتزام في الأدب والفنّ ليس نقيضًا لحرية الأديب عامة والشعر خاصة ولا يمكن أن يتم على حساب الأدب والفنّ، فالاشعر لا يتنافى وحقيقة الالتزام، حيث يتحقق الالتزام فيه عندما يختار الشاعر أن يقدم للناس أعمالاً إيجابية في تأثيرها، تمس حياتهم ومشكلاتهم، وليس في الالتزام ما يناقض فكرة الإبداع والتفرد.[2]

وإنّما هو كما قال سارتر "إتحاد رأي الأحداث التي يعيشها الكاتب على شريطه إحتفاظه بحريته الفردية في الوقت نفسه، أي أن التزامه قائم على فكر واع غائص داخل أوضاع الفرد أو أوضاع المجتمع مع إختلاف نوعية الالتزام ومساره لدى كل فنان" [3]. لهذا ظهر "مقياس الإلتزام في الأدب الذي يزن الأديب بمقدار تكيفه للمجتمع وموقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغي أن ينهض به من نبعات ومسؤوليات".[4] ومع التطور الطبيعي للحياة وديناميكية حركة التاريخ نرى أنه مع إطلالة العصر الأموي شهد العالم الإسلامي تحولات خطيرة في كل مناحي الحياة، الذي عكس الإلتزام في كثير من الأحيان. وعلى هذا الأساس "جرى النقاد الإسلاميون في محاولة تأصيل المصطلح، فحكمت صالح يرى أنه موازة تامة بين القيم الجمالية والمعنوية ذات الإرتباط بالإسلامية ويتوصل محمد الندوي أن الإلتزام بالطبيعة الإسلامية هو المبدأ الوحيد للأدب الإسلامي أي أنه يرده إلى المفهوم المنهجي للإلتزام، هذا الأخير يستخدمه عبدا الباسط بدر ويقول أنه الالتزام بمتطلبات المرجعية الإسلامية في

[1]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 16.

[2]– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص 61.

[3]– رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988م، ص 147.

[4]– شوقي ضيف، البحث الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ص 30.

الصياغة والتعبير. وهو ما صنعه أحمد بسام ساعي إذ فرق بين الأديب الملتزم والمنضوي، فالأول هو الصادق مع نفسه سعيا وراء جزاء كبير، أكبر من كل جزاء. أمّا الانضوائي فهو الذي ارتضى لنفسه أن ينضوي تحت فكرة دنيوية".[1]

كما عرضنا مؤيدي ومعارضي قضية الالتزام سنرى رأيًّا ثالثاً وسطاً لا ينفي هذا ولا ذاك، وإنّما يميل إلى الجمع بينهما لأنهما يشكلان الصورة الحقيقة للأدب الذي يمس الإنسان والكون والحياة، فنجد عبد الوهاب البياتي يرى أن الالتزام "هو إختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحريته، والشاعر في وطننا العربي خاصة في عصر الإنبعاث القومي لأمتنا مطالب بالالتزام لا في شعره فحسب، بل في أفكاره وموقفه وسلوكه وإلاّ أصبح خارج الالتزام، والالتزام هناك يعني الغرق في الشعارات السياسية والمباشرة والتقريرية، بل يعني الرؤية والرؤية الأمنية للواقع العربي وللثقافة العربية لا أن تكون رؤية مضادة معادية لهذه الثقافة".[2]

وكذلك حسين مروة وجدناه تطرق إلى ظاهرة الالتزام واعتبره اقناع فكري ينبع من الشاعر نفسه وهذا ما أكده حين قال "من خلال تجاربي في الكتابة سواء أكانت الكتابة إبداعية أو فنية أو بممارستي النقد الأدبي، لم أشعر أنّي مقيّد بما سميتموه الالتزام، ذلك لسبب بسيط كما أعتقد، هو أن الالتزام عندي هو إقناع فكري والإقناع الفكري عند الكاتب يتحول إلى إقتناع وجداني".[3] ومع إثارة الجدل بين النقاد حول غاية الأدب دور الأديب فإنهم قد إفترقوا إلى مذهبين ففي:

"**المذهب الأول:** ذهب بعضهم إلى أن الأدب ذلك الفنّ الإنساني الرفيع، لا يمكن أن تقتصر رسالته على المتعة أو اللّهو وتزجيه الفراغ بل لابّد أن تكون له غاية في نشدان

---

[1]– سيد سيد عبد الرزاق، مصطلح الالتزام في النقد الإسلامي المعاصر (دراسة في المفهوم ومجالات الاستخدام) مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، العدد 58، 2009م، ص55–56.

[2]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص215.

[3]– المرجع نفسه، ص 417.

الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان، ورسالته في الخير أو تحقيق السعادة، وهي غاية الحياة الإنسانية، أمّا

المذهب الثاني: فقد ذهب أنصاره إلى أن الأدب فنّ جميل يستثير الشعور بالجمال، وأن الجمال وسيلته التي يحقق بها فنيته، وأن هذا الجمال في الوقت نفسه غايته التي يسعى إلى يحققها".[1]

إن قضية الالتزم وحرية الأديب وفلسفة الجمال في الأدب، ما زالت كظاهرة المد والجزر. فالحرية هي مطلب إنساني وهي "أساس العمل الأدبي، والكتابة صورة من صور إرادة الحرية، فإن كل من يأخذ على عاتقه مهمة الشروع في الكتابة سرعان ما يجد نفسه –أراد أو لم يرد– منخرطاً في معركة الحرية".[2] بمعنى أن الالتزام إختيار إرادي، ووعي إدراكي و"يتناول الجانب الفكري من الأعمال الأدبية، وهو يتجلى في الموقف الذي يتخذه الأديب مما يجري حوله، ثمّ في ترجمة هذا الموقف عملاً يمس واقع الحياة مسًّا مباشرًا لتغيير ما ليس سليمًا فيه" [3].

"والالتزاميين سواء أكانوا واقعيين إشتراكيين أم كانوا وجوديين لا يعترفون بفكرة (الفن للفن) ولا يرضون الإمتاع غاية من غايات الفن الأدبي، فسارتر يرى أن أحدًا لا يستطيع قبولها وأنها من النظريات التي يضيف الناس بها ضرعًا ثم يقول: أن على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد، وأن الدعوة إلى الفن خالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها بعض النكرات قي القرن الآخير".[4] فإن المعركة الأدبية التي نشبت بين أنصار الفن للفن وخصومهم أثار جدلًا واسعًا حول تحديد ماهية الفن. يقول شوقي ضيف" ليس في الالتزام ما يناقض فكرة الإبداع والتفرد أو يناقض

[1]– بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص20.

[2]– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص49.

[4]– بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، ص 33.

قيم الجمال والعناصر الشعرية الخالصة وإنما هو وعي وإقتناع وإيمان برسالة الشعر ومسؤوليته في تطوير الحياة أو تغيرها".[1]

فالالتزام مطلوب في الأدب عامة وفي الشعر خاصة، فهو إنفتاح على الحياة يوقظ فيك الإحساس بمن حولك، وهو تفاعل الأديب بعصره ومجتمعه مع وجود ركيزة ثقافية من التراث الإنساني عامة وتراث أمته الأصيل خاصة، فالالتزام بهذا المعنى ينبع من داخل الأديب ولا يفرض عليه من الخارج، من سلطة سياسية أو إجتماعية لأن فرض الإلتزام من الخارج ينتج داعية وخطابة ولكنه لا يبدع أبدًا، والالتزام الصحيح هو إحساس الأديب نفسه بمسؤوليته، الأدب إذن بحاجة إلى نوع من الإلتزام حتى يظل فنًّا ويكتسب جمالاً ولا يتحول بالحرية المزيفة إلى عبث وفوضى.[2]

[1] – شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص 101.

[2]– إخلاص فخري عمارة، قضايا شعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2001م، ص 12.

الفصل الثاني

قضايا الشعر العربي المعاصر عند عز الدين إسماعيل

أولا- نبذة عن الكاتب والكتاب

1- نبذة عن حياة الكاتب

2- ملخص الكتاب

ثانيا- أهم القضايا النقدية عند عز الدين إسماعيل

1- قضية التشكيل الموسيقي

2- تشكيل الصورة الشعرية

3- ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر

4- قضية الرمز والأسطورة

5- ظاهرة الالتزام

أولا- نبذة عن الكاتب والكتاب:

1- نبذة عن الكاتب:

عز الدين إسماعيل عبد الغني ولد في 29 جانفي سنة 1929م بمدينة القاهرة – مصر. وكان من أبرز النماذج ذات الدور الفعال في دفع حركة النقد العربي. من أبناء الجامعة المصرية وواحد من النقاد الذين واكبوا حركة الشعر الحديث منذ بدايتها، وهو في النقد لا يقل أهمية عن أي واحد من الشعراء الرواد الذين أسهموا في تغيير مفهوم الشعر. وحاصل على درجة الدكتوراه في الآداب مع رتبة الشرف الأولى من جامعة عين الشمس. تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب – جامعة عين الشمس، ثم صار عميدًا للكلية 1980–1982. ثمّ رئيسا لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب 1982–1985. ثمّ رئيسا لأكاديمية الفنون، وكان عضو في كثير من الهيئات والمجالس، مثل لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، والمجالس القومية المتخصصة، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ليس له ديوان مطبوع، وله مسرحية شعرية بعنوان "محاكمة رجل مجهول"، ومن أبرز مؤلفاته "الأدب وفنونه" و"الأسس الجمالية في النقد العربي" و"التفسير النفسي للأدب" و"قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" و"الفن والإنسان" و"أوبرا السلطان الحائر" و"في الشعر العباس" إضافة إلى كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية". كما حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1990م [1]. وتوفي عز الدين إسماعيل في 2 فبراير 2007م بعد سنوات زاهرة بالعطاء والاجتهاد والكتابة والنقد، فرغم بلوغه الثامنة والسبعين إلاّ أنه كان في الشباب والحيوية، وفي قمة عطائه الإبداعي والنقدي والثقافي.[2]

[1]– كامل سلمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي إلى 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج4، 2003م، ص212.

[2]– محمد عبد المطلب، عز الدين إسماعيل المؤسسة الثقافية، جريدة الأهرام، العدد 43893، 2007م، ص01.

2- ملخص الكتاب :

يعتبر كتاب الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) لعز الدين إسماعيل، من أكثر الكتب النقدية استيعابا وتحليلا لقضايا وظواهر الشعر العربي المعاصر، فهو ينطلق من واقع التجربة الشعرية الجديدة، يحللها ويدرسها برؤية شاعرية ونقدية معًا، وهو كتاب يستحق من كل باحث في ميدان الحداثة الشعرية الوقوف معه ومحاورته في كل القضايا التي يتناولها.

نجد أن الكتاب وإن حمل عنوان الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) إلى أنه في الافتتاحية مهّد لدراسة الشعر بين العصرية والتراث وهما قضيتان غير منفصلتين نظرًا للتلازم والترابط القائم بينهما. فقبل أن يناقش القضايا والظواهر الحديثة في الشعر المعاصر تطرق عز الدين إسماعيل إلى تمهيد حدد فيه معنى العصرية التي اعتبرها إطارا للشعر الذي درسه، ثم تطرق إلى علاقة هذا الشعر العصري بتراثنا العربي والعالمي. فهو يرى أنه لكي نكون عصريين لابد أن نحدد موقفنا من التراث.

وبعد هذا المدخل مع إشكالية العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث، نجد عز الدين إسماعيل دخل في القضايا والظواهر الفنية والمعنوية للشعر العربي المعاصر. فقسم الكاتب هذا الكتاب إلى ثلاثة أبواب كل باب يحمل عنوان نوع من القضايا، ثم قسم القضايا في كل باب إلى فصول. ففي مقدمة الأبواب الثلاثة يأتي الباب الأول تحت عنوان قضايا وظواهر فنية. فقد حلل الناقد القضايا والظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر فقسم هذا الباب إلى أربعة فصول وكانت أول قضية تناولها في هذا الباب هي قضية "التشكيل الموسيقي في تجربة الشعر الجديد" الذي تجاوز فيه المعاصر العمود الشعري المتوارث، ثمّ تناول بعد ذلك في الفصل الثاني "قضايا الإطار الموسيقي الجديدة للقصيدة"، أمّا الفصل الثالث تناول فيه تشكيل آخر لا يقل أهمية عن التشكيل الموسيقي وهو التشكيل المكاني أي " تشكيل الصورة في الشعر المعاصر " التي يخلق من خلالها الشاعر توافقًا بين النفسي والطبيعي ليكون أكثر دقة في ما يريد الوصول إليه. أمّا الفصل الرابع فكان تحت عنوان "من صور الشعر المعاصر " حيث وجدناه تطرق إلى نماذج من صور الشعر الحديث.

أمّا الفصل الثاني فأدرجه تحت عنوان قضايا وظواهر فنية ومعنوية. وتحدث فيه عن القضايا الشعرية للقصيدة وعن القضايا التي ميزت الشعر المعاصر واختص بها أكثر من غيره من الشعراء فهو يرى أنه أمر طبيعي نظرًا لتميز الشعر المعاصر عن الشعر القديم وما يحمله هذا العصر من الهموم والقضايا. فقسم عز الدين إسماعيل الباب الثاني إلى خمسة فصول والفصل الأول كان تحت عنوان "المصطلح الجديد وظاهرة الغموض" الذي اعتبره ضروري ومهم في الشعر الحديث المعاصر. ومما عز فكرة الغموض في أذهان الكثيرين استخدام هذا الشعر ل" الرمز والأسطورة " التي كانت عنوانه للفصل الثاني والتي اعتبرها ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة، لأن طبيعة الرمز غنية ومثيرة تجعل التعبير به أمرًا مفيدًا في جلاء الصورة التي يعبر عنها الشاعر. والأمر لا يختلف كثيرًا عند الحديث عن الأسطورة بل يخضع الشاعر في تعامله معها لنفس المبادئ التي تحكم استخدامه للرمز. وهذا جعله يعنون الفصل الثالث " المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر". أما الفصل الرابع فكان تحت عنوان " معمارية الشعر المعاصر " فهي إحدى الرؤى النقدية الحديثة التي تسجل للناقد في ميدان النقد المعاصر، وآخر فصل في هذا الباب كانت ظاهرة "النزعة الدرامية" وهي ظاهرة تسللت إلى التجربة الجديدة نظرا لوعي الشاعر واتساع ثقافته.

أمّا الباب الثالث والأخير فقد اتجه الناقد فيه إلى دراسة القضايا والظواهر المعنوية في الشعر العربي المعاصر استكمالا لتجليات الأصالة والحداثة. فنجده قسمه إلى ثلاثة فصول وكان الفصل الأول تحت عنوان "الشاعر والمدينة " فهو يرى أن معظم شعراء هذه الفترة تحدثوا عن المدينة. وخص الفصل الثاني بالحديث عن" ظاهرة الخزن في الشعر المعاصر" وهي حاضرة للفت النظر حتى ولو لم يكن محورا أساسيا في ما يكتبه الشعراء. وكانت ظاهرة" الالتزام والثورية" عنوان آخر فصل للآخر باب تناوله الناقد حيث اعتبرها جديدة كل الجدة لأنها تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة والواقع الذي يعيشه.

ثانيا- أهم القضايا النقدية عند عز الدين إسماعيل:

1- قضية التشكيل الموسيقي:

نجد عز الدين إسماعيل استهل كتابه "الشعر العربي المعاصر" بالقضايا والظواهر الفنية والمعنوية المميزة للشعر العربي المعاصر، فيبدأ القسم الأول بالحديث عن الظواهر الفنية الخالصة كالتشكيل الموسيقي الذي تجاوز فيه المعاصر العمود الشعري المتوارث فيقول" ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر في جوهره، والقصيدة في صورتها بتغيير شامل ملموس انه تغيير شامل ملموس، انه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الإطار ويتطور بالمنحى الشعري وبالجوهر إلى أرقى مستوى يمكن أن يصل إليه الشعر"[1].

فيقصد بالتغيير الذي يتناول الإطار هو التشكيل الموسيقي للشعر والذي من خلال تعريفه له بدأه بتساؤل حيث قال «ماذا نعني بالنزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر؟ أهي استعارة طريفة نلقي بها ضوءا على حرفية القصيدة العربية الجديدة ؟ أهي تعبير عن شيء حقيقي عرفته هذه القصيدة ولم تعرفه القصيدة القديمة».[2]

للحديث عن التشكيل الموسيقي لابّد أن نشير إلى أن أي فن يستند في تشكيله للّغة واللّغة أداة زمانية، تمثل مجموعة من الأصوات المقطعة في مقاطع وفي تتابع معين لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها وعلى هذا يرى عز الدين إسماعيل أن "اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه، تشكيل يجعل له دلالة معينة".[3]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة 1966م، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

بدأ الناقد باستعراض للتشكيل الموسيقي وتطوره عبر العصور، فقد استنتج أن الشاعر المعاصر كان يشعر بوطأة الموسيقى التقليدية عليه، فنجده تطرق إلى طبيعة اللغة من حيث التشكيل الزماني والمكاني "الذي يمثل في الفنون التشكيلية الصرف، حيث يكون للمفردات الواقعة في المكان والملموسة للحواس أثرها المباشر في الجهاز العصبي لمتلقي العمل الفني أما في فن تعبيري كالشعر فالتشكيل المكاني لا يتم إلا على نحو يجاوز المكان نفسه ويعلو عليه"[1].

أمّا التشكيل الزماني فقد حصره في الإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية وصورة موسيقية فقال " التشكيل الزماني هو كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة وفي الحديث عن هذا الإطار لابد أن نتناول الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية[2]. غير أنه لا يمكن التفريق بين التشكيل الزماني والتشكيل المكانية، ففي عملية التشكيل الشعري لا ينفصل فيها التشكيل الزماني عن المكاني وإنما يندمج التشكيلان في عملية واحدة، لأن القصيدة بنية زمانية ومكانية في وقت واحد.

فالشاعر في نظر عز الدين إسماعيل « ينسق الطبيعة تنسيقا خاصا يتلاءم مع حالته الشعورية وهذا المبدأ هو الذي ندعو إليه أو على الأقل نقف إلى جانبه وهو أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه» [3]. ومن الجدير بالذكر أن الشاعر العربي القديم لم يكن نظمه للقصيدة يقوم بعملية تشكيل زماني لها، لأن الشكل موجود أصلا وهو البحر الشعري العروضي وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل من خلا قوله «أن الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة، لأن الشكل الزماني للقصيدة (أي البحر العروضي) كانت بالنسبة إليه شيئا ناجزا"[4]. ويظهر لنا أن الشاعر يجعل التشكيل الموسيقي في مجمل خاضعا لحالته النفسية أو الشعورية "وعلى هذا كان من الطبيعي أن

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص52.

[3]– المصدر نفسه، ص52.

[4]– المصدر نفسه، ص53.

يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يتمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة "[1]. وهنا رأى الشعراء المعاصرون أن أول خطوة في التجديد ينبغي أن تبدأ بإعادة هذا الشكل مما يسمح بالحرية التي يبحث عنها وهو ما تحقق له، وقد أورد لنا عز الدين إسماعيل مثال على هذا الفهم الساذج في قصيدة "كلمات العواصف " للشاعر عبد الرحمن شكري التي كانت خير مثال علي محاولة كسر الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية والتي قال فيها :

خليلي والإخاء إلى جفاء إذا لم يغده الشوق الصحيح

يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة في الثمار

شكوت إلي الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريد

فالأبيات الثلاثة كسائر أبيات القصيدة مقفاة صحيحة القافية أي أنها مبنية على رنة واحدة وكل ما يتغير هو حرف الروي[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 قصيدته (كلمات العواطف) من ديوانه الأول ويرى أن فعله ذلك ثم إهمال الروي من قبل بعض الشعراء من بعده إنما كان نتيجة إحساسهم جميعا بثقل الروي عليهم [3].

ويضيف عز الدين إسماعيل أن الشعراء في العصر الحديث أحسوا تجاه وطأة الموسيقى في القصيدة العمودية، بما أحس به الشعراء القدماء على أنفسهم كأبي نواس والمتنبي، فرغم كل محاولات التجديد التي تمت في الإطار الموسيقي للقصيدة إلى أنه لا نستطيع أن نقول أن الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل موسيقية لقصيدته، ولقد أحسوا

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص55.

[2]– المصدر نفسه، ص58 .

[3]– المصدر نفسه ، ص59.

الشعراء أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها وأنهم في حاجة، أن يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة [1].

فقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير إلا أن هذا التغيير في رأي عز الدين إسماعيل " لم يكن جزئيا أو سطحيا وإنما كان جوهريا شاملا وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى " [2].

يذكر عز الدين إسماعيل أن القصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة حيث نجده فرق بين الصورة التشكيلية القديمة والصورة التشكيلية الجديدة، حيث قال عن القديمة أنها " كانت وحدة موسيقية متكررة. مرة تكون هذه الوحدة بيتا ينتهي بقافية متكررة، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام وقواف تتكرر في الوحدات الأخرى. فكانت القصيدة القديمة شكلا موسيقيا (مفتوحا) يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى مالا نهاية "[3].

أمّا عن الصورة التشكيلية الجديدة فقال الناقد أنّها " تجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل، إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء "[4].

و في الجهة المقابلة نجد الناقد تطرق إلى عنصر آخر في موسيقى القصيدة هو الإيقاع والذي يرى أنه يختلف عن الوزن.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص61–60.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص 63–64.

[4]– المصدر نفسه، ص 64.

فالإيقاع عنده له وظيفة فعالة ونجده حددها في أنها «تساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلاّ لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد».[1]

إن الناقد لا يختلف كثيرا عن معظم الشعراء في الشعر العربي المعاصر من خلال موقفهم من وسائل التشكيل القديم والمتمثل في الوزن والقافية فقال «أنه لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة».[2]

وبعيدا عن قوله هذا نجده أيضا حاول أن يظهر للقارئ أنه لا يقوم الشعر الجديد بدون الوزن والقافية، وهذا ما وجدناه في تساؤله وجوابه عليه قائلا ترى أيمكن أن تلغى النظرة الجديدة العنصرين الأساسيين من التعبير الشعري فيقوم الشعر عندئذ بغير الوزن والقافية ؟ بعد تساؤل عز الدين إسماعيل عن إمكانية إلغاء الوزن والقافية، نجد جوابه كان كلاسيكيا في هذا الجانب عندما قطع علينا الطريق بقوله أن إمكانية التخلي عليهما مستحيلة وهذا ما وجدناه عند جوابه عن التساؤل الذي طرحه فاعتبر التخلي عن الوزن والقافية مستحيل فالشعر– كائنا ما كان مذهبنا الجمالي– لابد أن يتوفر على الوزن، ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين رغم كل شيء [3].

فمن خلال تساؤله وإجابته عليه نستنتج أن الشعر العربي المعاصر لم يلغ الوزن والقافية وإنما كان هدفه هو التعديل والتجديد فيهما.

يرى الناقد أنه على الرغم من كل التطورات التي تحصل للشعر فإنه لمن المستحيل أن يتخلى عن عنصري الوزن والقافية فهذا أدى برأيه إلى بروز "صعوبة فنية أمام

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص64.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

[3]– المصدر نفسه، ص65.

الشعراء في محاولتهم التشكيلية الجديدة وهي كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة دون أن يلغو الوزن والقافية "[1].

فكان الحل الوحيد لهم للتخلص من هذا الإشكال هو أن "يحطموا الوحدة الموسيقية للبيت، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس وقد نتج على ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه " [2].

بمعنى أن الشعر المعاصر وضع شروط ينبغي أن تتوافر في القافية حتى تكون مستساغة. فلقد ذكر الناقد بأن القافية شيء وحروف الروي شيء آخر، فالشعر عنده لا يستغني عن القافية عند الشاعر المعاصر فعلى حد تعبير ناقدنا "كلمة ما، من بين كل مفردات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"[3].

يؤكد لنا عز الدين إسماعيل هذا ويقول : إذا 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 القصيدة 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 ويسمي عز الدين إسماعيل هذا التقسيم تصرف في الأوزان والقوافي

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص66.

[2]– المصدر نفسه، ص66.

[3]– المصدر نفسه، ص67.

وهذه الطريقة نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشبان الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد[1].

وقد أورد لنا ناقدنا مثال على هذا الفهم الساذج في قصيدة "النهاية " للشاعر المهجري "نسيب عريضة" التي يقول فيها:

كفنوه

وادفنوه

اسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتك عرض

نهب أرض

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا لحطبه !

يورد عز الدين إسماعيل هذا المثال للتصرف في الأوزان والقوافي والحقيقة أن هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية والحقيقة أن هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة، فقد كان من الممكن أن يكتبها هكذا :

كفنوه وادفنوه، هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه، فهو شعب ميت ليس يفيق

هتك عرض نهب أرض قتل بعض لم تحرك غضبه

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص70.

فلماذا تذرف الدمع جزافا؟ليس تحيا لحطبه [1]!

من خلال هذا يمكننا القول أن هذا ليس من الشكل الجديد فقد كان هذا من الطرق التي استعملها الشبان الجدد الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد.

إن الناقد في كل ما كتب عم الناحية الإيقاعية، بدأ باحثا عن الارتياح النفسي فعلى الحركة الموسيقية ألا ترهق النفس بل يجب عليها أن تتماوج مع حركات الشهيق والزفير الذي هو في رأي الناقد له "قدرة محدودة على الامتداد وان بمجرد أن نبدأ في قراءة- أو سماع – جملة فإننا نتأهب نفسيا لمدى معين تنتهي عنده هذه الجملة"[2].

ففي مجال التشكيل الموسيقي يؤكد المؤلف أن محاولة الشعراء الجادة في تغيير الإطار الشعري للقصيدة الحديثة لن تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر[3].

ونختم هذا الجزء ونقول أن القصيدة الجديدة تحتفل بالتشكيل الموسيقي لا لأن ذلك ضروري في الشعر عامة، 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 لمجموعة من الأصوات التي تروع الأذن، ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد وهي بداية لتطوير حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر عامة.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص71.

[2] – المصدر نفسه، ص79.

[3]– إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، الشركة المتحدة للتوزيع، ط1، بيروت، 1984م، ص145.

ثانيا- تشكيل الصورة الشعرية:

غير بعيد عن التشكيل الموسيقي للشعر الجديد الذي تعرضنا له من ناحية التشكيل الزماني للقصيدة، نجد عز الدين إسماعيل تناول تشكيلا آخر لا يقل أهمية عن هذا التشكيل وهو التشكيل المكاني أي تشكيل الصورة الشعرية ففي حديثه عن هذا التشكيل قال إن " كثيرا من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر، وما يحدثه فينا من حالة نوم مغناطيسي، إلى صورته الموسيقية، فانه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر يبرز فيه موهبته الشعرية، أو إن دققنا في عمله قللنا من شأنه وقيمته الفنية وهو ميدان التشكيل المكاني "الصورة " فالشاعر -ككل فنان- يحتو لان يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسا في كل عمل فني".[1]

كما أن تشكيل الصورة الشعرية جعل الشاعر يخلق توافقا بين النفسي الطبيعي ليكون أكثر دقة في ما يريد الوصول إليه يقول عز الدين إسماعيل "الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق (النفسي الطبيعي) فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق، وربما كان الغموض الذي يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فنيا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية".[2]

كذلك نجد الناقد ذهب إلى ضرورة أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا فيقول " لابد أن يكون هناك تناسق في الموقف فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لابد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية ففلسفة الشاعر في الزمان لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به".[3]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص124.

[2]- المصدر نفسه، ص 125.

[3]- المصدر نفسه، ص126.

يتعذر علينا في البداية أن نتعرف على أي تعريف واضح للصورة الشعرية من قبل عز الدين إسماعيل ذلك لأنه يراها "تركيبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى وتحديد طبيعتها محفوف بكثير من الصعوبات".[1]

بعد الغوص في هذه القضية أكثر، استطعنا الوصول إلى تعريف للصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل حيث اعتبرها الناقد أنها "رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة، الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي".[2]

ولا ريب أن المؤلف لمس القضايا الجوهرية الخاصة بالصورة وبجزئياتها المكانية. فمن الحقائق التي قررها المؤلف بشأن الصورة الشعرية – وهذا بطبيعة الحال فهم متطور للصورة – أن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني للأشياء. ويضيف الناقد أنه في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد.[3]

لقد تبنى الناقد عدة آراء للشعراء في تعريفهم للصورة الشعرية ومنهم تعريف (ازرا باوند) للصورة الشعرية على أنها "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن "[4]. وهي كما يقول (بول ريفردي) أنها" إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة....

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص140.

[2]– المصدر نفسه، ص 138.

[3]– إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص148–149.

[4]– عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص134.

إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة".[1]

أما (فسلر) فيرى الناقد أن الصورة الشعرية عنده صعبة المنال لأنها "حلم الشاعر، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ولا يعترف –نتيجة لذلك– بالسببية، وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية أو ما سميناه كثافة الشعور"[2].

كذلك استطعنا استخلاص عدة مسلمات تتشكل عليها الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر وأول مسلمة تطرق إليها عز الدين إسماعيل هي أن" التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني – معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقا لتصوراته الخاصة إذ كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه"[3].

ويمكن فهم المقصود بالمكانية في الصورة الشعرية من خلال ما ذكره عز الدين إسماعيل عن كيفية تشكيل الشاعر للصورة. فهو يرى أن الشاعر" يستمد في تشكيله لها عناصر من عينات ماثلة في المكان. وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل"[4].

يرى ناقدنا أن حقيقة المكان في الصورة الشعرية –كحقيقة الزمان– نفسية وليست واقعية فهي نفسية متناسبة مع الفكرة وليست واقعية، لأنها متناسبة مع الطبيعة فهو ينادي بالتكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص133–134.

[2]– المصدر نفسه، ص 138.

[3]– المصدر نفسه، ص126.

[4]– المصدر نفسه، ص128.

ونجد عز الدين إسماعيل تطرق إلى "التكامل الفني "الصحيح بين الفنان والطبيعة وهو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة "الصورة " في شعرنا الجديد، فعالم الأفكار – وهو بطبيعته غير واقعي–، ومن هنا كانت "الصورة" دائما غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع، لان الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [1].

أما عن المسلمة الثانية في تشكيل الصورة الشعرية فلقد تحدث الناقد عن الصفات الحسية وما تملكه من دور في تشكيل الصورة الشعرية فيقول " لهذه الصفات دور خطير في تشكيل الصورة حتى أننا نجد الشاعر في بعض الأحيان يفتن الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي المائل أمامنا ولا يبقى منها ألا على صفاتها ".[2]

كما أن المظاهر الحسية عنده هي ألوان الأشياء وأشكالها والشاعر يحب اللعب بهذه الأشكال وهو لعب تدفعه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ثم إثارة المتلقي ثانيا فالشعر يترعرع في أحضان الأشكال والألوان وفي نفس الوقت يرى أن الأشكال والألوان لا تجذب الشاعر بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لان العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب وإنما يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أو غير مرئية ".[3]

فرق ناقدنا في حديثه عن تشكيل الصورة الشعرية بين" التفكير الحسي والرؤية البصرية للشيء المكاني، بعض النقاد يجعلون المرئي مماثلا للحسي ولا شك أن المرئي حسي ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية ".[4]

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص127–128.

[2]– المصدر نفسه، ص129.

[3]– المصدر نفسه، ص 130.

[4]– المصدر نفسه، ص 130.

تطرق عز الدين إسماعيل أيضا إلى العلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر، لأنه يراها أكثر غموضا و"يعدا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور، في الرسم مثلا. فالكلمة التي تدل على الشكل ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن، فليس من الضروري عندما تمر بنا كلمة "بقرة " مثلاً في أي شعر أن نستحضر الصورة الحقيقية للبقرة".[1]

يستخدم الشاعر الكلمات الحسية بأنواع مختلفة، وكما قال عز الدين إسماعيل "لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة انه يقصد بها تمثيل لتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية ".[2]

لهذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث في إعطاء كل القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات. على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف دائما لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية يتقبلها العقل ويرتاح من حيث هي نسق من النظام الطبيعي".[3]

ونجد المفكر الذي نحن بصدد دراسة كتابه أيضا تناول أخر مسلمة والتي يستطيع من خلالها التمييز بين الصورة الشعرية والصور الأخرى فقال "بقي الفرق الجوهري الذي يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها، أو – إن شئنا الدقة – إلى طبيعة الرمز اللغوي".[4]

وهنا أشار إلى وظائف التصوير المختلفة فيقول عن التصوير السينمائي "أنه يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية".[5]

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 132–131.

[2]– المصدر نفسه، ص132.

[3]– المصدر نفسه، ص133.

[4]– المصدر نفسه، ص137.

[5]– المصدر نفسه، ص138.

يربط عز الدين إسماعيل بين هذا التصوير وتصوير أخر وهو التصوير السردي وهو التصوير الذي تطالعه في الأدب القصصي، وفرق كبير بين الصورة الشعرية التصوير القصصي. فيرى أن الصورة الشعرية فيها نوع من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية، والتصوير القصصي يقترب من التصوير الشعري كلما أهمل عنصر الزمان في تنسيق علاقات الصورة المسرودة، وأن تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك وتشكيل القصيدة أكثر إعضالا فما زلنا في حاجة إلى إضافات عملية تلتقي مزيدا من الضوء على هذه العملية.[1]

بين الناقد أن أبرز ما في الصورة الشعرية في الشعر الحديث "الحيوية "وذلك راجع إلى "أنها تتكون تكونا عضويا، وليس مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة".[2] إذ أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة" فالصورة تكشف شيئا بمساعدة شيء آخر والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف"[3].

استنتجنا مما ما سبق أنه على الرغم من أن الناقد لم يأتي بجديد في قضية الصورة– سوى أنه تبنى أراء النقاد الغربيين (باوند، بول ريفردي، جيننجر. ..)– إلى أنه صرح بأن قيمة الصورة الشعرية قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة. كما وجدناه ربط بين الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية أما القصيدة عنده فهي مجموعة من التوقيعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية جانب الصورة الحسية الأخرى التي سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها في تشكيل الصورة الشعرية [4].

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 138.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، 2004م، ص82.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص134.

[4]– المصدر نفسه، ص135–141.

ثالثا- ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر:

إذا كان التشكيل الموسيقي وتشكيل الصورة مسألتين قديمتين جديدتين في الشعر فإن هنالك بعض القضايا والظواهر الفنية والمعنوية التي ميزت الشعر العربي المعاصر واختص بها أكثر من غيره. ومن أبرز هذه الظواهر ظاهرة الغموض، وأكد هذا ناقدنا بقوله " الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل "[1].

إن القارئ للشعر العربي المعاصر يواجه صعوبة كبيرة في التجاوب مع الشعر الجديد، فقد كان الغموض من التوظيفات التي كانت السبب في نفور العديد من المولعين بقراءة هذا الشعر، وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة. لذا يعتبر الشعر الجديد اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد.[2]

تطرق كذلك عز الدين إسماعيل إلى الغموض من ناحية أخرى على أنه سمة مميزة في الشعر وهناك حقيقة عامة تناولها هي أن (الوضوح) في الشعر إذا كان ممكنا، فإن (الغموض) عجز، وهو يطالب بالنظر إلى هذه الحقيقة. ولكن في نفس الوقت تناول الجدلية حول الوضوح والغموض لأنه ليس بالضرورة أن يكون الشعر الواضح لا يلامس أحاسيس القارئ وهذا ما وجداناه مندرجا في قوله " نحن متفقون مبدئيا على أن الشعر قد يكون بسيطا سهلا وإنه مع ذلك يهزنا، ولكن ليس كل الشعر الذي يهزنا بسيطا وسهلا، وإنما هناك كذلك من الشعر ما يثيرنا وإن كان غامضا".[3]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 188.

[2]- المصدر نفسه، ص 187.

[3]- المصدر نفسه، ص187-188.

فنجد أيضا الناقد يرى أن غاية الغموض في الشعر العربي المعاصر ليست إعجاز القارئ فيقول" لا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعيى على الفهم كما كان المتنبي يصنع"[1].

ولقد جدد عز الدين إسماعيل معنى الغموض في الشعر، بل وجدناه ربط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى أنه اعتبر الشعر هو الغموض، وأن ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية. كما أوجب على الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصرا جوهريا في الشعر[2].

رأى عز الدين إسماعيل أن الشعر القديم اتسم بظاهرة الغموض فتساؤل عن إن كان نفس الغموض الذي نعنيه وأعطى مثال عن بيت لطلاسم المتنبي :

وما مثله في الناس إلا مملكا

أبو أمه حي أبوه يقاربه

لقد جعل الناقد الغموض صفة من صفات الشعر الجيّد، ونجده ميز بينه وبين الإبهام فالذي يستخدم في الأغلب لقطة الغموض نادرا ما يستخدم لقطة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض.[3]

كما تبنى عز الدين إسماعيل قول "أمبسون "الذي اعتبره قد حلل صفة الإبهام تحليلا ذكيا وجعلها صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض فهو "صفة جمالية "تنشا قبل مرحلة التعبير أي قبل الصياغة اللغوية. ومن هنا نجد ناقدنا وضح لنا أن البيت السابق

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص188

[2]– المصدر نفسه، ص 188.

[3]– المصدر نفسه، ص188–189.

مبهم وليس غامض لأن المشكلة الأساسية فيه لا ترتبط بالخيال أو بشيء منه، وإنما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في التركيب اللغوي نفسه.[1]

يرى الناقد أن الشاعر عندما يستعمل الغموض في شعره ليس إخفاقا منه في الوصول إلى حالة الوضوح التام أو انه مجرد صفة سلبية وإنما يراه صفة ايجابية، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الايجابية، فبعيدا عن قيم الألفاظ الصوتية الصرف التي لا تحمل معنى، نجد غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته.[2]

نجد أيضا عز الدين إسماعيل تطرق إلى الغموض في الشعر الجديد على انه خاصية في طبيعة «التفكير الشعري » وليس خاصية في طبيعة «التعبير الشعري» وهو لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها، فنجده يؤيدها واستبينها من نظرية قديمة ترجع أصولها إلى فيكو، فالإنسان يشكل أفكار خيالية قبل أن يشكل أفكارًا عامة. وأن يدرك الأشياء إدراكًا متداخلا ومضطربا قبل أن يصل إلى مراحل التفكير في هذه الأشياء تفكيرا منظما وعليه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر وأنه يستخدم الاستعارات قبل الألفاظ الاصطلاحية وأن استخدامه للألفاظ استخداما استعار يا هو بالنسبة إليه شيء طبيعي هذا التشكيل الشعري يعتمد الخيال وبالتالي فان الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابلا للتصديق وهذا غير الغموض.[3]

وقد كان عز الدين إسماعيل قد برر الغموض في الشعر، إلى أن الشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة، كما أنه لا يستخدم اللفظة التي نقصدها في حياتنا اليومية، ومن ثم فهو لا يفسر الأشياء تفسيرًا منطقيا يقبله العقل.[4]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص189.

[2]- المصدر نفسه، ص190.

[3]- المصدر نفسه، ص190-191.

[4]- المصدر نفسه، ص 192.

حكم عز الدين إسماعيل على الشاعر بأنه غامض، وبرر حكمه هذا بأنه حكم منطقي، وهذا من خلال قوله :" لأننا اعتدنا أن نتعامل باللُغة في وضوح أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى مما نصنع، وهذا لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان، وهو من هنا يذهب إلى الاختراع".[1]

نجد أن الناقد ذهب مع "هربرت ريد" في نقطة أن الشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية، ومن الممكن أن تكتسي هذه الوحدة «الصورة اللغوية الداخلية» فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقه، وعلى هنا ينبغي علينا أن نستقبل القصيدة جملة، فإما نقبل عليها وإما أن ننفر منها، إما أن نجدها وإما أن نكرهها، ولا يحق لنا أن نفتت وحدتها وأن نترجمها إلى لغة أخرى منطقية ومعقولة، وإلا فقد كان الأولى بالشاعر عندئذ أن يكتب ما كتب نثرا منطقيا مفهوما على نحو ما نصنع نحن بقصيدته.[2]

إن الشعر العربي بما حمل من الغموض لا يمثل بهذه الصورة، بأي حال نقيضا لمفهوم البساطة والوضوح. بل إنّ الغموض خاصيّة أساسيّة في الفنّ. وفي ذلك يقول الناقد نفسه " الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض، بل هي أحرى أن تعطفنا إليه لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل".[3]

وفي حديثه عمّا يمتاز به الشعر العربي القديم من وضوح وسهولة، فإن ذلك في رأيه يرجع إلى أن الشعر القديم " يستخدم لغة محددة الأبعاد منطقية، لا يميزها عن لغة

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص192.

[2]– المصدر نفسه، ص192–193.

[3]– المصدر نفسه، ص193.

النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية، إنها حقا تعرف الاستعارة والمجاز ولكن في صورة جامدة يندر فيها الابتكار والأصالة "[1].

كما اعتبر أنه أمر طبيعي أيضا أن يكون الشعر الجديد غالب عليه طابع الغموض، وذلك لأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله.وهي أن يقول الشعر أولا وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقتضي بها ضرورة أنه يقول الشعر وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد– رغم أنه غامض، بل بسبب أنه غامض– شعرا تميزه الأصالة، أو لنقل في بساطة :شعرا حقيقيا...[2]. بمعنى أن الشعر الجديد عنده رغم أنه يتسم بصفة الغموض إلى أنه يبقى شعر أصيل وحقيقي.

ويختم حديثه في نهاية هذا الجزء بأن الشعر لا يكون شعرا بدون غموض فلو" أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعر".[3]

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص194.

[2]– إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص149.

[3]– عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص 194.

رابعا- قضية الرمز والأسطورة:

يعد الرمز والأسطورة من أبرز الظواهر الفنية التي عززت فكرة الغموض في أذهان الكثيرين، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل في قوله" من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير، وليس غريب أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح هذا الاستخدام".[1]

تحدث المؤلف عن ظاهرة الرمز والأسطورة في الشعر الحديث، وأورد مجموعة حقائق نقدية تتعلق باستخدامهما، مبرزًا جهود الشعراء الملحوظة في هذا المجال.[2] فهو يناشد بضرورة التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون وطريقة استخدامهم لها، كما وجدناه يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة إجمالا وتقويمها، وطالب بعدم الاكتفاء بملاحظتها من الخارج[3].

اهتم الناقد بقضية الرمز والأسطورة اهتماما كبيرًا من جميع جوانبها، حيث وجدناه ربط هذه الدراسة مع الصورة الشعرية. فالرمز عنده ليس إلاّ وجهًا مقنعًا من وجوه التعبير بالصورة. فالرمز والأسطورة عند ناقدنا ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة، كما أنه حدد طبيعة الرمز لأنها في نظره " طبيعة غنية ومثيرة، تتفرق دراستها في فروع شتىّ من المعرفة، في علم الديانات والأنثروبولوجي، علم النفس، علم الاجتماع وعلم اللغة نفسه"[4].

كما وجدنا أن الناقد انصب اهتمامه بدراسة طبيعة الأسطورة والرمز "الرمز الشعري" تحديدا، فهو لا يهتم بدراسة أصول الرمز وتطوره التاريخي فيقول" يهمنا هنا أن نتفهم طبيعة (الرمز الشعري) ومهما قيل من أماكن استكشاف جذور الرمز والأسطورة

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص195.

[2]- إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص149.

[3]- عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص195.

[4]- المصدر نفسه، ص195-196.

عن طريق هذه المعارف فإننا نستبعد هذه الغاية من دراستنا، فليس همنا هنا أن نبحث أصول الرمز إطلاقا، وإنما يهمنا التعرف على طبيعة الرمز والرمز الشعري على وجه التحديد"[1]. بمعنى أنه لا يريد تفسير الرمز في إطاره التاريخي وإنما مجرد التعرف على طبيعته.

يؤكد عز الدين إسماعيل أن : كل مغامرات الإنسان الطويلة ليست- في أقصى غاياتها- إلاّ طريق لتحقيق وجوده، ومن ثمّ لإدراك معنى هذا الوجود فهذه المغامرات أخذت أشكالا مختلفة فهي تتجسد مرة في البحث عن الحقيقة ومرة أخرى في البحث عن اللّه، وثالثة في محاولة تفهم ما النفس. نستنتج من كلام عز الدين إسماعيل أن الرمز ارتبط بهذه المواقف منذ البداية وهذا ما وضحه عندما قال " ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية ومن ثمّ ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة"[2].

ثمّ بعد ذلك وجدنا ناقدنا نفى أن يفكر الشعر المعاصر بالعقلية الدينية عندما يستخدم الرمز. وهذا ما أكده في قوله أن " الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز لا يفكر بالعقيلة الدينية، يتضح لنا هذا إذا نحن أدركنا الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية"[3].

يرى عز الدين إسماعيل أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل، وكلاهما يستكشف، ولكن على الرغم من أن الصوفي استطاع أن يعبر عن رؤيته أحيانا في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في "الطريق" يستعصى عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، فهو نفسه لا يرغب في أن يعبر عن رؤيته. أما الشاعر فإنه يعبر بمجرد أن يرى، أي أن الرؤية وسيلته إلى التعبير، فموضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشاعر في كل لحظة في حين أنه يختفي في التجربة الصوفية.[4]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص196.

[2]- المصدر نفسه، ص 196-197.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

[4]- المصدر نفسه، ص 197.

نجد المؤلف بين لنا مفاهيم وفروقات لأنواع الرموز، وأكد ذلك في قوله" الرمز الشعري نابعًا من موضوع بعينه ومرتبطا به، أمّا الرمز العلمي فوسيلة استكشفها الإنسان في وقت متأخر نسبيًا، وطبيعة الرمز العلمي أنه يشير إلى الموضوع دون أن يرتبط به، فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية، والرمز اللغوي نفسه رمز اصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة، كما تشير كلمة «باب» إلى «الشيء» الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهدف الكلمة إليه بهذه الكلمة ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية الرمز والمرموز إليه".[1]

نجد الناقد أعطى الرمز الشعري حيز كبير في هذه الدراسة. فقد اعتبره أنه ليس تجريديا وليس ذهنيا، وله ارتباط وثيق بالتجربة الشعورية وأكد هذا بقوله" في تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية من كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريع الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدًا".[2]

الشاعر المعاصر مطالب عند عز الدين إسماعيل باستعمال الرموز، وأن تكون هذه الرموز مرتبطة بالحاضر حتى ولو كانت ضاربة بجذورها في التاريخ فمن" واجب الشاعر المعاصر- حين يستخدم رمزًا جديدًا- أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان نوعا من الرمز الرياضي أو الرمز اللُغوي الأولى وكذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة، لابد لبث الحيوية فيها ورودها في سياق رمزي".[3]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص198.

[2]- المصدر نفسه، ص199.

[3]- المصدر نفسه، ص200.

نفهم من كلام ناقدنا أنه من واجب الشاعر المعاصر حين يستخدم رمزا جديدا أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الزمن، وقد وجدناه أيضا أشار إلى بعض الشعراء المعاصرين الناشئين الذين يقعون في الخطأ وهو خطأ فهم مغزى الرمز، فيستخدمونه استخداما خاطئ وهذا راجع إلى إخفاقهم في خلق السياق الرمزي المناسب، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه، بمقدار ما تعتمد على السياق.[1]

أمّا بالنسبة للأسطورة فوجدنا رأي عز الدين إسماعيل لا يختلف كثيرا عن الرمز، بل يخضع الشاعر في تعامله معها لنفس المبادئ التي تحكم استخدامه للرمز، وهذا ما أكده ناقدنا في قوله" تعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها يخضع– أو ينبغي أن يخضع – لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرمز الشعري ذلك أن الأسطورة أقرب أن تكون جمعا بين طائفة من الرمز المتجاوبة".[2]

لكثرة استخدام الشعراء المعاصرين الرمز والأسطورة، نجد عز الدين إسماعيل أعطى الحق له ولأي قارئ أن يتأمل رموز الشعر المعاصر. القديم منها والجديد، الأسطوري منها وغير الأسطوري، والسبب هو معرفة مدى توفيق الشاعر وإخفاقه في استخدامها استخداما شعريا بحق. كما استنتج ناقدنا أن الرموز التي يستخدمها الشعراء المعاصرين إنما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين كشخوص "السند باد" و"سيزيف" و"تموز" و"عشتروت" و"أيوب" و"عنتر وعبلة"... وغيرهم من الشخوص.[3]

ومن جهة أخرى يرى ناقدنا أن هناك من أصبح يتأفف من استخدام هذه الشخوص فيقول" كثير ممن يتلقون الشعر المعاصر بحماسة قد صاروا يتأففون من استخدام هذه الشخوص الأسطورية الرمزية القديمة بعامة، والمؤكد أن هذا التأفف يرجع إلى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز".[4]

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص200.

[2]– المصدر نفسه، ص201.

[3]– المصدر نفسه، ص 202.

[4]– المصدر نفسه، ص 214.

كما وجدنا المؤلف أشار إلى" تعامل النقد مع هذه الرموز أو مع بعضها، فبعض النقاد قد صنفوا هذه الرموز تصنيفا فكريا خاصا، وراحوا- بناء على هذا التصنيف- يصنفون الشعراء أنفسهم أو يصنفون شعرهم في مراحله المختلفة. من ذلك ما صنعه الأستاذ جليل كمال الدين في كتابه" الشعر الحديث وروح العصر" فقد صنع من "سيزيف" و"بروميثيوس" رمزين، بل مقولتين يفحص في ضوئها شعر ستة من رواد الشعر المعاصر ويصنفه وفقا لهما".[1]

عز الدين إسماعيل رفض هذا التعامل مع الرمز لأنه في رأيه" يجمد الرمز نفسه ويحصر مغزاه في إطار ضيق".[2]

كما اعتبر ناقدنا أن " الرمز يجمع في السياق الشعري بين الخاص والعام أو بين الفردي والجمعي".[3]

يقول عز الدين إسماعيل أن "العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صباغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة".[4]

إن وعي ناقدنا بجزئيات الأسطورة، واستيعابه لمهام هذه الجزئيات كبير، وهذا ما جعله يؤكد لنا أنها" ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وهي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر".[5]

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص205.

[2]- المصدر نفسه، ص205.

[3]- المصدر نفسه، ص206.

[4]- المصدر نفسه، ص222.

[5]- المصدر نفسه، ص222.

فقد استطاع الإنسان عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى.[1]

حرض عز الدين إسماعيل على كيفية تعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة والرموز القديمة، وكيف يخلق الرمز الجديد والأسطورة الجديدة. فيرى أنه ليتحقق كل هذا فالشاعر المعاصر"يحتاج إلى قوة ابتكاريه فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة "[2].

فأشار ناقدنا إلى شخصية جميلة بوحيدرة التي استطاع الشاعر المعاصر أن يجعلها شخصية أسطورية وقد انفعلوا بهذه الشخصية وكتبوا عنها، حتى لم تعد جميلة بوحيدرة مجرد مناضلة وطنية عرفتها ثورة الجزائر، بل صارت رمزا للنضال الإنساني في سبيل التحرر.[3]

فالشعراء المحدثون بذلوا جهدًا في جعل الرمز يتبلور في كلمة واحدة حتى" كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر ومن ملاحظتنا لطبيعة هذه الرموز نجد أنها تنقسم إلى نوعين : نوع يرتبط بعناصر كالمطر والبحر، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المد لولي الشعوري الخاص كالأوراس وبورسعيد وما أشبه".[4]

لا يوجد شاعر معاصر إلاّ واستخدم الرمز والأسطورة في أعماله، فنجد عز الدين إسماعيل أشار إلى " استخدام الشاعر للرمز في اتجاه معارض للاتجاه الذي اتخذه على يد شاعر آخر، وقد رأينا كيف استخدم خليل حاوي رمز الناي والمغزى الذي شحنته به، وهنا نقف عند استخدام البياتي لنفس الرمز، فنجده يقول في المقطع الرابع من مرثيته لناظم حكمت:

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص229.

[2]– المصدر نفسه، ص217.

[3]– المصدر نفسه، ص 218.

[4]– المصدر نفسه، ص 218.

أصغ إلى الناس يئن راويا. ..

قال جلال الدين

النار في الناي

وفي لواعج المحب...

والحزين

الناي يحكي عن طريق طافح بالدم

يحكي مثلما السنين....الخ

النار إذن في الناي، والناي يحكي عن طريق طافح بالدم. فالناي هنا رمز للروح المحترق على طريق الكفاح وليس رمزًا للتقاليد البالية التي هي قيد للحركة كما هو الشأن عند خليل حاوي".[1]

وفي ختام هذا الجزء من الرمز والأسطورة لاحظنا أن الناقد لا يفرق بين الرمز والأسطورة بشكل جازم، فهو كثير ما يستخدم المصطلحين معًا. فالناقد يؤكد على أهمية وقيمة هذين العنصرين في الشعر العربي المعاصر، بجعله استخدام الرمز والأسطورة حقا مكتسبا لكل شاعر. فنجد عز الدين إسماعيل اعتبر " العلاقة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام".[2]

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص221–220.

[2]– المصدر نفسه، ص195.

خامسا- ظاهرة الالتزام:

هناك قضايا وظواهر معنوية عديدة عرضها المؤلف بحسّ شعري وذوق نقدي جعلت الكتاب نفسه مصدرًا أساسيًا من مصادر الشعر الحديث. ومن هذه القضايا حديثه عن الالتزام. وبالرغم من أن هذه القضية كانت محور الدراسات النقدية السابقة على هذا الكتاب، إلا أن عز الدين إسماعيل قد تناولها تناولًا مسهبًا، فعدّل فيها حينًا، وأضاف إليها أشياء جديدة في معظم الأحيان[1].

تعتبر ظاهرة الالتزام جديدة كل الجدة وهذا ما أكده ناقدنا في قوله أن" فكرة الالتزام في الأدب فكرة حديثة، هي وليدة عصرنا ولم يعرفها النظم النقدي في العصور الماضية والمصطلح نفسه – أعني الالتزام – مصطلح جديد في ميدان الأدب، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه ".[2] فلقد ربط عز الدين إسماعيل مفهوم الالتزام بمفهوم الأدب نفسه ومدى علاقته بالحياة، الشيء الذي لم يعرفه النقد القديم، أو هو بالأحرى لم يعرفه في صورة نظرية مبلورة. فالنقد يقتضي أولًا الفهم، فصار الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب ما يكتب، وهو لن يستطيع تفهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها. حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، ومن شأن الأديب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها إلى الآخرين، فإذا العمل الفني القيم ذلك الذي ينم عن خبرة صاحبه، والذي يضيف إلى خبراتنا القديمة مزيدا من الخبرة. [3]

جعل الناقد فكرة الالتزام حديثة المنشأ وذلك "نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات. ومن ثم يتحدد مفهوم الأدب بأنه نقد للحياة أو تفسير لها ".[4]

---

[1]- إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص150.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص373.

[3]- المصدر نفسه، ص373-374.

[4]- المصدر نفسه، ص374.

ذكر عز الدين إسماعيل " أن الأديب لا يستطيع أن يعيش بعيدا عن قضايا شعبه بل يجب أن يساهم برؤيته الشعرية العميقة في إيجاد الحلول المناسبة لها وتغيير الواقع"[1]. وبمعنى أصح يرى ناقدنا أن الأديب الحق هو الذي " لا يمكن أن يعيش بضميرين، ضمير مع نفسه وضمير مع الناس، وإنما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس، بل ربما كانت مشكلات الناس بالنسبة إليه هي محور مشكلاته"[2]. ويرى أن الأديب ليس ملتزمًا بالضرورة ويحتج لذلك منطقيا بأنه لو كان كل أديب ملتزمًا " لما كان هناك مبرر للحديث عن الالتزام وما يثار حوله من مناقشات كثيرة "[3].

فالالتزام عند عز الدين إسماعيل يتحقق عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا ايجابية في تأثيرها تمس حياتهم ومشكلاتهم مسًّا مباشرًا، فالناس في حاجة دائما إلى من يمهد لهم الطريق إلى الحلول الناجزة لقضاياهم، فكل مجتمع معاصر له قضاياه المحلية الخاصة، وهي قضايا فد تتشابه في مجتمع أو آخر، لكنها تظل قضايا محلية وانهماك الأديب في القضايا العامة لا يعني أنه ليس أديبًا صادقًا لكن ينبغي أن تنعكس هذه القضايا الإنسانية العامة على حياة الناس وهذا يتحقق عندما ينظر الأديب إلى هذه القضايا من منظور عصره ومجتمعه[4].

إن الإلتزام بقضايا شريفة نبيلة والتضحية في سبيلها فضيلة، والشاعر الملتزم يتأثر ويؤثر بصدق تجربته وإلتصاقها بقضايا تشغل الإنسان وتحدد مصيره، والشعر يزيد من معرفتها فليس بشعر مالم يؤثر فينا، ونحن لا نتأثر دون أن تصبح لدينا معرفة بتجربة

---

[1]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص374.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص375.

[3]– المصدر نفسه، ص375.

[4]– المصدر نفسه، ص375–376.

جديدة أو أكثر حيوية، وليس عمل الشاعر إقناع القارئ، ولكنه يؤثر في كل ماهو حي في الإنسان، فإذا إنتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية [1].

تعتبر قضية الالتزام من أبرز القضايا الأدبية التي شهدت جدلًا واسعا بين الأدباء والنقاد، الذين افترقوا حولها مابين مؤيد ومعارض لهذه القضية، فالمعارض يرى أن الالتزام يحط من جلال وقيمة الأدب، فهذا التصور اعتبره عز الدين إسماعيل أنه " تصور خاطئ بطبيعة الحال، فالفن لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوعات وروعتها، هذا شيء أكدته فلسفة الجمال الحديثة منذ الربع الأخير من القرن الماضي، وكانت أشعار بودلير مثالًا عمليًا لهذا التحول الجسالي، وإنما تحدد قيمة العمل الفني بالأثر الفعال الذي يتركه في نفوس الناس، أيا كان الموضوع الذي يتحدث فيه"[2].

من المناقشات التي دارا حول فكرة الالتزام أن الجدل حول قضية الالتزام هو في صميمه جدل بين الأيديولوجية والفن، وقد حللها ورد عليها أن الأولى تقوم 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[3]. ومما يلفت النظر لجوء الناقد إلى حقيقة الفن ومدى ارتباطه بالعقيدة، وإذا توجهنا وجهة تاريخية سنتأكد من هذه الحقيقة، فتاريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية فما من فنان إلاّ وأصدر عن العقيدة والتي نسميها اليوم بالإيديولوجية. فجاءت شعارات " الفن للحياة " و"الفن للمجتمع"، وفي إطار هذه العقيدة يجد الفنان نفسه منخرطا بالضرورة في واقع الجماعة التي يعيش فيها، يعاني كل قضاياها ويعبر عن هذه المعاناة على نحو كاشف، وفي هذا يتحدد مفهوم الالتزام "[4].

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م، ص 229.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 376.

[3]– المصدر نفسه، ص 377.

[4]– المصدر نفسه، ص 378– 379.

تطرق عز الدين إسماعيل إلى مسألة أخرى جوهرية أثارها معارضو فكرة الالتزام حول الجدل بين الأيديولوجية والفن وتقول هذه المسألة أن " عملية الإبداع الفني عملية فردية، وأن العمل الفني يحمل وجهة نظر إنسان بعينه، هو المسئول أولاً وأخيرًا عنها، فكيف نتصور هذه القدرة الفردية الخلاقة قد تضاءلت أو تلاشت لتحل مكانها قوة إبداعية جماعية[1].

عند عز الدين إسماعيل سيظل الفن عمل الفرد المبدع، ولكن هذه الخاصية الفردية لا تتعارض مع العقيدة الجماعية، وعلى ذلك تحددت منذ البداية صور التفاعل بين العقيدة والفن أو بين المجتمع والفنان، فالمجتمع قد أودع الفنان كل ثقته والفنان نفسه- مقابل هذا- قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الإخلاص للمجتمع وقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان إلى حد أنه كان ينظر إليه على أنه قومه[2].

يجب أن يتبع الفنان قضايا مجتمعه ولكن لا نستطيع أن نضع للفن معايير مطلقة وهذا ما أكده ناقدنا بقوله " لا نستطيع أن نضع للفنان معايير مطلقة نزنه بها ونقدره وفقاً لها، وإنما تشتق هذه المعايير من واقع المرحلة الحضارية التي يعايشها الفنان في مجتمعه ففي مجتمع يسعى إلى التحرر يكون غريبا حقا أن يمجد الفنان الحاكم الضالع مع المستعمر"[3].

فرق عز الدين إسماعيل بين الالتزام والإلزام، مبينا أن الفن هو التزام وليس إلزام فيقول "في الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار، في حين أن الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضا وحين يكون فرض لا يكون فن"[4].

لقد ظلت قضية الالتزام تتجاذب بين النقاد فلكل رأي وجهاته، فنجد عز الدين إسماعيل تطرق (إلى وجهة نظر) 'سارتر' الذي يؤمن بالالتزام ولكنه يخرج الشعر من دائرته فهو

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 379.

[2]- المصدر نفسه، ص397-380.

[3]- المصدر نفسه، ص 384.

[4]- المصدر نفسه، ص 384-385.

يرى- سارتر- أن الالتزام يكون في النثر دون الشعر " وترتكن فكرة سارتر في إخراج الشعر من دائرة الالتزام إلى فهمه لطبيعة التعبير الشعري وعملية الإبداع فيه، وإلى نوعية تعامل الشاعر مع الكلمات والأشياء".[1]

يرى عز الدين إسماعيل أن الشاعر يبدع عند ساتر بسبب إلهام خارج عن الإرادة فيقول "أن عالم الشعر يخلق موضوعه الخاص، ولا يمكن إقحام موضوع خارجي محدد عليه".[2]

فإذا كان سارتر جعل إبداع الشاعر سببه خارج عن الإرادة فإن ناقدنا يرى أن الشاعر فيما يبدع من شعر إنما ينتمي إلى عالمنا بمقدار ما ينتمي إلى عالم الشعر. فهو ينتمي إلى عالمنا بما لديه من أفكار أو مشاعر أو انفعال لأنه يبقى في الأخير إنسان يعيش بين الناس ولابد أن تنبت في رأسه أو تتسرب إليه الأفكار، ولابد أن يشعر وان ينفعل شأن الآخرين فعندما يدخل عالم الشعر لا يطرح من نفسه كل أفكاره ومشاعره، بل يدخل إليه محملا بهذه الأفكار والمشاعر[3].

دعا عز الدين إسماعيل إلى التفريق بين الطموح المثالي والواقع العلمي " فالطموح المثالي يدعونا إلى النظر إلى العمل الشعري من حيث هو شعر دون أن نتساءل إزاءه عن أي مطلب (نفعي) لكن الواقع العلمي لا يسمح لنا بهذا الموقف، بهذا الصمت، على أن كثيرين يكرهون فكرة النفعية ويودون أن يجعلوا قيمة الشعر في ذاته"[4].

ومن هنا فالناقد عز الدين إسماعيل يدرس القصيدة في الشعر العربي المعاصر على أنها الإطار الذي يلتقي الجميع عنده فيقول" القصيدة إذن هي الإطار الذي نلتقي جميعا عنده لكي يوحد من اهتمامنا ولكي يخلق بيننا وبين الشاعر انسجاما أوليا يحدد لنا

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص387.

[2]- المصدر نفسه، ص 388.

[3]- المصدر نفسه، ص 391.

[4]- المصدر نفسه، ص 393.

الطريق إلى الانسجام الكلي مع الشاعر في موقفه من الأشياء، سواء بتغيير موقفنا السابق أو التعديل منه، أو تثبيته" [1].

فالمؤلف يرى أن الانسجام بين الشاعر والجماعة لا يتحقق إلاّ من خلال استيعابه لهذه العقيدة ومحولته تصفية كل ما قد يكون فيها من تناقض من خلال الإطار المنسجم[2].

هكذا نكون قد تطرقنا إلى فكرة الالتزام وكيف ناقشها ناقدنا حيث يقول " أن التزام الشاعر بموقف فكري لا يضير الشعر ذاته في شيء، أو يناقض طبيعته بل هو – على العكس– يضمن له الفعالية والأهمية، ويحقق للشاعر الوصف القديم، أنه بنى قومه، وطفلهم، وخادمهم، في آن واحد"[3].

يتضح مما سبق أن قضية الالتزام من القضايا المعاصرة، فهي تعبر عن ارتباط الشاعر بالحياة والواقع الذي يعيشه، مما حتم على الشاعر معالجة هذه القضايا والالتزام بها حتى تظل الصلات قائمة بينه وبين جمهوره.

هذه إذاً أهم القضايا التي تناولها عز الدين إسماعيل في كتابه" الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)" والتي حاول الناقد من خلالها دراسة قضايا هذه التجربة وظواهرها في بناء الهرم الشعري العربي المعاصر.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 394.

[2]– المصدر نفسه، ص395.

[3]– المصدر نفسه، ص 395.

خاتمة

وصلت إلى توقيع النهاية بعد أن كنت قد وقعت أولى صفحاتها مع بداية عرضي هذا. فحاولت أن أعطي نظرة موجزة عن الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية، وكيفية بناء القصيدة العربية المعاصرة. ولقد توصلت في نهاية هذا البحث إلى عدة نتائج أهمها :

- هدمت الحداثة بناء القصيدة القديم واستبدلت نظام الشطرين بنظام الشطر الواحد، كما سمحت بتعدد القافية والأوزان.
- الاعتماد على اللّغة في صياغة الشعر.
- الشعر العربي المعاصر لم يلغ الوزن والقافية لكنه أباح التجديد فيها.
- اعتبار الموسيقى والصورة الشعرية من أبرز ملامح الشعر العربي المعاصر.
- اعتماد الشعر العربي المعاصر على قضايا وظواهر فنية ومعنوية مختلفة ومن أبرزها الرمز والأسطورة والغموض.
- تعتبر قضية الالتزام من أبرز القضايا الأدبية التي شهدت جدلًا واسعًا بين الأدباء والنقاد الذين افترقوا حولها مابين مؤيد ومعارض.
- يشترط عز الدين إسماعيل أن يكون الشاعر مثقفًا ملمًا بالثقافة الإنسانية، كما استطاع إرساء قواعد الشعر الجديد.
- التشكيل الموسيقي عند عز الدين إسماعيل هو فن يستند في تشكيله على اللغة وهو يعني كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة من وزن وقافية وإيقاع.
- الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل تركيبة معقدة وغريبة وهي رمز مصدره اللاشعور.
- كما تناول ناقدنا قضايا متعددة ومتنوعة أبرزها قضية الغموض التي اعتبرها من أبرز ظواهر الشعر المعاصر، وجعله من صفات الشعر الجيّد.

- استعمل الناقد الرمز والأسطورة بمفهوم واحد، واعتبرها ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة لأنها تجعل التعبير أمرا مفيدا في جلاء الصورة التي يعبر عنها الشاعر.
- اعتبر عز الدين إسماعيل الالتزام قضية جديدة كل الجدة في الشعر العربي المعاصر، فالالتزام عنده اختياري إرادي، وهو ينبع من داخل الأديب ولا يفرض عليه.
- يعد كتاب "**الشعر العربي العاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**" لعز الدين إسماعيل، من أبرز الكتب التي تناولت الشعر المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية، نظرا لقيمته المهمة في حقل الدراسات النقدية. فلقد جمع عز الدين إسماعيل بين قضايا متنوعة ومختلفة في هذا الكتاب وكذلك تحدث عن التغيير الذي طرأ على القصيدة المعاصرة وهذا ما شهده الشعر العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**

❖ **المصادر والمراجع :**

1. **إبراهيم أمين الزرزموني**، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، 2000م.
2. **إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981م.
3. **إبراهيم حاوي**، حركة النقد الحديث والمعاصر وفي الشعر العربي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط1، 1984م.
4. **إبراهيم رماني**، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية.
5. **إحسان عباس**، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1985م.
6. **أحمد أبو حاقة**، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
7. **أحمد زكي أبو شادي**، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014م.
8. **أحمد كمال زكي**، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1980م.
9. **إخلاص فخري عمارة**، قضايا شعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2001م.
10. **أرنست كاسيرر**، اللّغة والأسطورة، ترجمة سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات، ط1، 2009م.
11. **أمجد ريان**، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
12. **أيمن محمد زكي العشماوي**، قصيدة المديح عن المتنبي وتطورها الفني، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م.
13. **بدوي طبانة**، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض– السعودية، 1986م.
14. **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي غير العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

15. **جهاد فاضل**، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1، 1984م.

16. **جودت فخر الدين**، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2004م.

17. **خليل إبراهيم**، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.

18. **خليل الموسى**، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000م.

19. **رجاء عيد**، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988م.

20. **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002م.

21. **زكي نجيب محمود**، مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982م.

22. **سعد الدين كليب**، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.

23. **السعيد الورقي**، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3.

24. **سيد البحراوي**، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993م.

25. **شوقي ضيف**، البحث الأدبي، دار المعارف، القاهرة.

26. **صبيرة قاسي**، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (النظرية والتطبيق) صلاح عبد الصبور أنموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.

27. **طراد الكبيسي**، التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر الحديث)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد– العراق، 1987م.

28. **ظاهر محمد الزواهري**، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2013م.

29. **عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ**، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2.

30. **عبد العظيم إبراهيم محمد المعطي**، الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، مكتبة وهبة، القاهرة ط1، 1994م.

31. **عبدا الهادي عبد الله عطية**، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة لطباعة ونشر وتوزيع الكتب، 2002م.

32. **عبده بدوي**، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

33. **عز الدين إسماعيل**، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.

34. // الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، 2004م.

35. // الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، 1992م.

36. // التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.

37. // الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م.

38. **على عشري زايد**، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1997م.

39. **غالي شكري**، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، مصر، 1968م.

40. **غنيمي هلال**، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط3.

41. **فتيحة محمود**، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة.

42. **كامل سلمان الجبوري**، معجم الأدباء من العصر الجاهلي إلى 2002م، دار الكتب الكليمة، بيروت، ط1، ج4 2003م.

43. **مجدي وهبة**، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، 1974م.

44. **محمد الديهاجي**، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الأخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة، المكتب المركزي، فاس، المغرب، ط1، 2004.

45. **محمد الكنيدي**، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب، نازك، البياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1.

46. **محمد النويهي**، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م.

47. **محمد بنيس**، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م.

48. **محمد صايل حمدان**، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991م.

49. **محمد فتوح أحمد**، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

50. **محمد مصايف**، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م.

51. **محمود أحمد أبو عجمية**، اللغة العربية (نظامها وأدبها وقضاياها المعاصرة)، دار الهلال، عمان–الأردن، ط3، 1993م.

52. **مرسيا الياد**، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياط، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991م.

53. **مصطفى حركات**، نظرية الإيقاع –الشعر العربي بين اللغة والموسيقى– دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.

54. **مصطفى عبد الشافي**، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر.

55. **مصطفى عبد اللطيف سحري**، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة، المملكة السعودية، ط2، 1984م.

56. **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1967،3م.

57. **نبيلة إبراهيم**، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، ط2، 1974م.

58. **الولي محمد**، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1990م.

❖ **المجلات والجرائد:**

59. **أنس حسام سعيد النعيمي ومجدي حاج إبراهيم**، الغموض في شعر الحداثة من منظور إسلامي، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، الصادرة عن قسم اللّغة العربية وآدابها الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، العدد1، 2009م

60. **سيد سيد عبد الرزاق**، مصطلح الالتزام في النقد الإسلامي المعاصر (دراسة في المفهوم ومجالات الاستخدام)، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي، للفكر الإسلامي العدد 58، 2009م.

61. **محمد احمد الغرب**، مقال بعنوان (تعبير بالصورة في الشعر الحديث)، السعودية، مجلة الفيصل، عدد 77، 1983م.

62. **محمد إسماعيل تندي**، ظاهرة الغموض في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن إتحاد كتاب العرب، دمشق- سوريا، العدد 253- 254، 1992م.

63. **محمد عبد المطلب**، عز الدين إسماعيل المؤسسة الثقافية، جريدة الأهرام، العدد 43893، 2007م.

64. **نعيم اليافي**، الصورة في القصيدة المعاصرة، مجلة الوقف الأدبي، العدد 255- 256، سوريا، 1992م.

❖ **الرسائل الجامعية:**

65. جواد إسماعيل عبد الله هشيم، الالتزام في الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر رسالة لنيل الماجستير، إشراف كمال أحمد غنيم، من قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة، 2010–2011م.

66. حاج عتور نور الدين، قضايا الشكل في الشعر الحر، رسالة لنيل شهادة الماستر، إشراف عزوز ختيم، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة بوضياف، المسيلة، 2012–2013م.

67. داحم آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش أنموذجا) رسالة لنيل شهادة الماجستير، إشراف العربي عميش، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008–2009م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ج

الفصل الأول

قضايا الشعر العربي المعاصر

أولا- الموسيقى الشعرية **05**

ثانيا- الصورة الشعرية **13**

1- التضمين **17**

2- التشبيه **17**

3- الخيال **18**

ثالثا- الغموض **20**

رابعا- الرمز والأسطورة **26**

خامسا- الالتزام **34**

الفصل الثاني

قضايا الشعر العربي المعاصر عند عز الدين إسماعيل

أولا- نبذة عن الكاتب والكتاب **41**

1- نبذة عن الكاتب **41**

2- ملخص الكتاب **42**

ثانيا- أهم القضايا النقدية عند عز الدين إسماعيل **44**

1- قضية التشكيل الموسيقي **44**

2- تشكيل الصورة الشعرية **52**

3- ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر **58**

4- قضية الرمز والأسطورة..... **63**

5- ظاهرة الالتزام..... **70**

خاتمة..... **77**

قائمة المصادر والمراجع..... **80**

فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة

تم بحمد الله