الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة –

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

رقم:

ميدان: اللغة والأدب العربي

فرع: أدب عربـــي

تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: زوينة شريفي

تحت عنـــوان:

تجليات الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور
ديوانه "الناس في بلادي" أنموذجا

لجنة المناقشة:

د. جلول دقي	جامعة المسيلة	رئيسا
أ. إبراهيم صالحي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. محمد بوعلاوي	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2016/ 2017م.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

في البداية أشكر الله عز وجل الذي وفقني

لإتمام هذا العمل المتواضع

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان

إلى أستاذي الفاضل :إبراهيم صالحي "

على ما أكرمني به من حسن رعاية وتوجيه

كما أرفع عبارات الود والعرفان إلى أسرتي

التي تحملت معي معاناة البحث فكانت خير سند ومعين

وفي الأخير لا يفوتني أن اتقدم بالشكر الجزيل

إلى كل أساتذة وعمال قسم اللغة والأدب العربي

زهيرة

مقدمـــة

مقدمة:

الحداثة حركة إبداعية، سايرت الحياة في تطورها ومستجداتها، ولم تقتصر على زمن معين ومحدد كونها تجاوز للزمن، فالحياة متغيرة بطبعها، لذلك تتجدد نظرتنا إليها وإلى عديد الأشياء والموجودات.

والشعر بدوره سارع إلى التعبير عن ذلك بطرق انسلخت من أغلال الماضي وانحرفت عن السائد والمألوف، فأصبح الشاعر الحداثي يفتتح آفاقا جديدة تجريبية، في ممارسته للكتابة، وابتكار الأساليب التعبيرية المتنوعة التي تعتمد على تطور العقل، ونمو الفكر، واتساع الرؤية.

ومن المهم جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن خطاب الحداثة قد تعددت رؤاه من شاعر لآخر.

ولما كان صلاح عبد الصبور واحدا من الشعراء الحداثيين الذين حاولوا التأسيس لشعر حداثي تنظيرا وإبداعا، وذلك من خلال الاشتغال على مختلف القوالب الفنية التي ميزت شعره فكان موضوعي موسوما بـ: "تجليات الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور ديوانه "الناس في بلادي" أنموذجا وسيجري التركيز في ديوانه على تتبع أهم الآليات أو العناصر الجمالية في شعره، من حيث هي عناصر حداثية في تمردها وثوريتها، وهو ما يجسد خروج شاعرنا وتخطيه لمألوف القصيدة النموذجية، وسيحتفي البحث بأهم السمات الحداثية التي ميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والرمز.

وتقف من وراء هذا الاختيار عوامل عديدة من شأنها أن تختزل مقام البرنامج الشعري لصلاح عبد الصبور في معادلات نظرية آثرت إدراجها في الأسئلة التالية:

- **فيم تكمن حداثة القوالب الفنية الموظفة لدى صلاح عبد الصبور إبداعيا؟ وما دلالتها؟**

- **وكيف عمل عبد الصبور على تصويغ حركة الحداثة التي اعتمدها بوصفها حركة بدلت وجه الشعر العربي وحلقت به في سماء جديدة من آفاق الشعر لم تألفها من قبل؟**

وتختفي وراء اختاري لهذا الموضوع مجموعة من الدوافع ذاتية وأخرى موضوعية، تأتي في مقدمتها رغبتي في الاشتغال على شعر صلاح عبد الصبور من المنظور الحداثي، وشغفي الماثل في الاقتراب من ديوانه "الناس في بلادي" الذي عمل فيه الشاعر على التجسيد الواقعي الذي نلحظه في قصائده، في رسمه للواقع ببساطة، مضيفا بذلك على الواقع انطباعاته الذاتية ورؤيته الخاصة، ويضاف إلى ذلك أن الاشتغال على شعر صلاح عبد الصبور من المنظور الحداثي كان اشتغالا محتشما.

هذا ويهدف البحث إلى جمع شتات مختلف الآراء النظرية التي يمكن من خلالها التأسيس لمفهوم الحداثة والتفتيش عن تجلياتها في الخطاب الشعري الحداثي لصلاح عبد الصبور.

وقد عملت على تصميم هذا البحث وفق خطة احتوت على فصلين، وسمت الفصل الأول بـ "الحداثة ومعالمها في الشعر العربي المعاصر"، تطرقت فيه إلى دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح، من دون إسدال ستار النسيان عن الحداثة عند العرب وعند الغرب، ثم قمت بتحديد معالمها في الشعر العربي المعاصر على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والرمز والأسطورة، أما الفصل الثاني الموسوم بـ "مظاهر الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور من خلال ديوان "الناس في بلادي"، فسيكون تطبيقيا وقع الاشتغال فيه على أهم السمات الحداثية التي ميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والرمز، وانتهى البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج المتوصل إليها.

ومن أهم المناهج التي اعتمدت عليها في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي في تحليلي لبعض الظواهر الحداثية، بالإضافة إلى المنهج التاريخي بوصفه الأنسب في التأسيس لمفاهيم ونشأة الحداثة تاريخيا.

وقد اعتمدت في البحث على مصادر ومراجع كثيرة أهمها: ديوان "الناس في بلادي"، لـ: صلاح عبد الصبور، وكتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث "لـ: إبراهيم رماني، وكتاب "الحداثة في الشعر العربي "أدونيس نموذجا" لـ: سعيد بن زرقة، وكتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" لـ: عز الدين اسماعيل، وكذلك كتاب "معلمة الإسلام" لـ: أنور الجندي.

وأثناء إنجازي لهذا البحث اعترضتني بعض الصعوبات تتلخص في غموض مصطلح الحداثة، فتعدد مفاهيمه وإشكالية تطبيقه أو استنباط آلياته من خطاب شعري ليس بالأمر الهين الاشتغال عليه.

وفي الأخير لا يفوتني أن أقدم خالص شكري وأسمى تقديري واحترامي لأستاذي المشرف صالحي إبراهيم.

نوقشت يوم:2017/05/16م

الفصل الأول

الحداثة ومعالمها في الشعر العربي المعاصر

1. **دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح**
   1. 1. الدلالة اللغوية للحداثة
   2. 1. الدلالة الاصطلاحية للحداثة
2. **حداثة العرب**
   1. 2. جذور الحداثة عند العرب
   2. 2. دعاة الحداثة ومنظروها
3. **حداثة الغرب**
   1. 3. تاريخ ظهور الحداثة عند الغرب وآفاقها
4. **معالم الحداثة في الشعر العربي المعاصر**
   1. 4. اللغة الشعرية
   2. 4. الصورة الشعرية
   3. 4. الإيقاع الشعري
   4. 4. الرمز
   5. 4. الأسطورة

1. دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح:

1 .1. الدلالة اللغوية للحداثة:

من المعروف أن دلالة أي لفظ أو أية كلمة تتبين ابتداء من ناحيتها اللغوية التي تبرز المعنى الأولي أو الأصلي الذي يكون للفظ، لذا كان البحث عن الأصل اللغوي لكلمة (الحداثة) أمرا مستلزما منا، لاستكشاف جذورها اللغوية، حتى يسهل علينا فهم المصطلح أكثر، واستبعاد الغموض، لذا ارتأينا الوقوف عند مادة (حدث) أولا في القرآن الكريم، حيث وردت هذه المادة في آيات عديدة، كقوله تعالى: ﴿ **مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ**﴾ [1]، حيث تعني كلمة مُحْدَث الخبر والنبأ الجديد. وفي معجم لسان العرب: "(حدث) الحديث: نقيض القديم والحدوث: نقيض القدمة، حَدَثَ الشيء يَحْدُثُ حُدُوثًا وحَدَاثَة، وأَحدثه هو، فهو مُحَدث وحَدِيث، وكذلك استحدثه... واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا، والحديث: الجديد من الأشياء".[2]

من خلال هذا الحد اللغوي لمصطلح الحداثة، يظهر اقتران لفظة الحداثة بالجدة، ويراد بذلك الانتقال من القديم إلى الجديد.

أما الفيروزأبادي فيتفق مع ابن منظور في كون لفظ الجديد مرادفا لمصطلح الحداثة، فيتضح ذلك في قوله: "حَدَثَ حُدُوثًا وحَدَاثَة نقيض قدم، والحديث الجديد"[3]، يرتبط مفهوم القدم بالزمن الماضي، والجديد بالزمن الحاضر، وعليه مفهوم الجديد اكتسب مفاهيم عدة كالتغير والتجاوز والتطور.

---

[1] سورة الأنبياء، الآية: 02.

[2] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة (ح د ث)، دار صادر، بيروت، مج 3، ط4، 2005، ص 52-53.

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مادة (ح د ث)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، ط1، 2004، ص 194.

كما يتفق كل من الزمخشري والجوهري على مدلول الحداثة، فنرى الزمخشري في "أساس البلاغة" يقول في مادة (حدث) :"استحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبرا حديثا جديدا"[1]، أما الجوهري في "صحاحه" يقول في مادة (حدث)" الحديث: نقيض القديم، واستحدثت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا".[2]

تشير كل الآراء السالفة الذكر أن استحداث الشيء يبدأ بتغيير و تطوير القديم وتجديده، وذلك دون إحداث قطيعة بين ما هو قديم وحديث وإنما إعادة بناء القديم من جديد.

يتلخص مفهوم الحداثة عند كل من ابن منظور والفيروزأبادي والزمخشري والجوهري من خلال الدلالات الواردة في معاجمهم أن الحديث هو الجديد، أي الوصول إلى الجديد وذلك بتغيير القديم دون إحداث القطيعة النهائية بينهما (قديم وجديد).

في حين نجد لفظة الحداثة أخذت عند الأزهري في "تهذيبه" أبعادا عديدة وجديدة، حيث تشعبت الكلمة وحملت معان عدة، "قال اللحياني: رجل حَدَث وحِدْث إذا كان حسن الحديث، وأحدث الرجل وأحدثت المرأة إذا زنيا يكنى بالإحداث عن الزنى، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها"[3]، اقترن مفهوم الحداثة في هذا الصدد بالانحراف عن قواعد الشريعة الإسلامية، وكسر قواعد السلف.

---

[1] جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (ح د ث)،ج1، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، 1922، ص157.

[2] ابي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (ح د ث)، دار الحديث، القاهرة، مج 1، د ط، 2009، ص 229-230.

[3] أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مادة (ح د ث)،ج4، مطابع سجل العرب، القاهرة، د ط، د ت، ص 405-406.

"والمعجم الوحيد الذي أضاف مفهوم الحداثة كنزعة أو اتجاه هو معجم (لغة العرب) للدكتور جورج عبد المسيح، فالحداثة فيه (مصدر – من الأمر أو له وابتداؤه– حداثة السن، كناية عن الشباب وأول العمر مذهب أدبي إلى التجديد خصوصا في الشعر العربي"[1]

أما أصل كلمة حداثة Modernité الفرنسية أو Modernity الإنجليزية مشتقة من الفعل Moderne "الذي يقابله في اللاتينية Modernus وذلك ابتداء من القرن السادس و Modernus تأتي من كلمة Modo التي تعني: "حديثا، الآن"[2] وقد استعملت بهدف التمييز بين الماضي اليوناني والروماني والحاضر المسيحي الذي لم يكن قد مضى زمن طويل على الاعتراف به رسميا.

الحداثة في مجمل معانيها كانت تدل على مخالفة القديم، وطلب الجديد والتجديد وكسر المألوف وابتداع مسلك غير جار، وفي النهاية تعد الحداثة حركة فنية إبداعية تساير الحياة في تطوراتها وتحولاتها.

1 .2. الدلالة الاصطلاحية للحداثة:

لفظة "الحداثة" من المصطلحات الغامضة، ولعلها من أكثر المصطلحات التي اعترتها التباسات رغم ما أسيل حولها من حبر في محاولة للوصول إلى مقاربتها، وقد "تفاوت فهمها باختلاف تعريفاتها واتجاهات النقاد والباحثين".[3]

ويعرف جبرا إبراهيم جبرا كلمة الحداثة بقوله: "إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم –طوال عقود من

[1] جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 15.
[3] أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، د ط، 2002، ص240.

السنين- كلمة Modernists دون أن يستعملوا كلمة Modernism التي وفدت -في الحقيقة- من الخمسينات وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات".[1]

يظهر هذا القول أن لشعار الحداثة فوارق استعمال بين كل حامليه، إذ "إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين "الحديث" و "الحداثة" و "المعاصرة"[2]، وهي مصطلحات متشابكة، كثر الخلط في استعمالها"، إلى أن انجلى الأمر وتبينت مشاربه بين كل من التصورين العربي والغربي، حيث إن صياغة الكلمة حديثة العهد، فلفظة Modernité (حداثة) حسب موريس باريي Maurice Barier، لم تظهر سوى سنة 1823، وكانت تعني ببساطة خاصية ما هو حديث (...) فإن الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة [في الغرب]، بما تمثله من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيدا لما هو قديم أو عتيق".[3]

من خلال هذا النص يتبين ارتباط مصطلح الحداثة بكلمة (حديث)، فإذا كانت الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة فإن "مفردة حديث تتجلى على طول مسار التاريخ البشري، فكل لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث -كما يذهب أكتافيوباث- هو انتقالي وغير ثابت، وأن هناك حداثات عديدة بقدر ما هناك من حقب ومجتمعات"[4]، يدل مفهوم الحداثة من خلال ما ذهب إليه أكتافيوباث ارتباطه بالعصر والمجتمع، "ويعني بالعصر هنا الزمن الجديد أو الراهن أو الحديث"[5]، فزمن الحداثة لا يكمن عند مرحلة معينة بل إنه دائب الحركية ينحو دائما نحو المستقبل، "لا يرتهن بالزمن الحاضر ضرورة (...) ولهذا السبب تتسع فكرة الحاضر فتمتد أبعادها من اللحظة الآنية، إلى الفضاء الأوسع فضاء

---

[1] حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 124-125.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] إلياس مستاري: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: بشير تاوريريت، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2013-2014، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 11-12.

[5] المرجع نفسه، ص 12.

العقود من السنين"[1]، وأما المجتمع فيقصد به منتجي الحداثة ذاتها لا مقلديها أو مستهلكيها المرتبط بالتغيرات والتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية، خصوصا الاقتصادية والحضارية وكذلك الأيديولوجية، حتى تظهر الحداثة في أوج مفاهيمها انعكاسا لما حصل من تحولات اقتصادية أصابت بنية المجتمع، (...) و أن تكون ثمة مثاقفة مع الخارج، لا بد أن تكون مفروضة ضرورة من الضرورات الاجتماعية الداخلية ذات الطبيعة الأيديولوجية".[2]

من ثنائية الزمن والمجتمع نستنتج "أن الحداثة الشعرية تجربة إبداعية وممارسة للكتابة وهي لا زمانية، ولا تاريخية، ولخصها البعض في حداثة "اللحظة"، ومفهوم اللحظة الحداثية ينفي الثبات ويثبت الصيرورة والتحول"[3]، فثبات الحداثة وتحديدها يعني موتها والقضاء على روح الإبداع فيها، فهي "نزوع دائم للابتكار وجوهر متواصل قابل للإستئناف والتواتر والإطراد"[4]، هذا ما يفسر ارتباط مفهوم مصطلح الحداثة بما هو وليد اللحظة من أفكار وقيم، لأن ما يعتبر حديثا في فترة ما قد يصبح قديما في فترة لاحقة، وذلك على حسب ما رآه عبد الله الغذامي في كتابه تشريح النص أن "ما هو جديد اليوم سيكون قديما في الغد".[5]

تشكل مفاهيم كنفي الثبات والصيرورة والتحول...إلخ شبكة من المصطلحات التي تخرج النص من حيز التقليد وتدخله إلى عالم فسيح المعالم والدلالات مواكب للحياة وتغيراتها وتطوراتها.

---

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 9.

[2] ينظر: سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1997، ص 8.

[3] حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 128-129.

[4] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2005، ص 18.

[5] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 14-15.

2. حداثة العرب:

2 .1. جذور الحداثة عن العرب:

يبدو أن البحث في جذور الحداثة العربية أوغل قدما من البحث عنه عند الغرب، حيث "يحاول أدونيس ودعاة الحداثة أن يردوا فكرتهم إلى القديم... ويتحدثون عن جذورهم في أبي نواس وأبي تمام والرازي وابن الرواندي، على أساس أن الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي إدانة التقليد والمحاكاة و رفض النسج على منوال الأقدمين، ويركز أدونيس في كتابه "الثابت والمتحول" على الحركة العقلية والفلسفية والمعلمية عند ابن الراوندي والرازي ويراه في الحركة الصوفية "الفلسفية" وفي التيارات الإلحادية، أو ما يسمى حركات الزندقة والشعوبية، وفي طليعتها الحركة القرمطية".[1]

ويرى أدونيس تيارين للحداثة:

"الأول سياسي فكري "ويتمثل من جهة في الحركات الثورية ضد النظام بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مرورا بالقرامطة، والحركات الثورية المتطرفة، ويتمثل من جهة ثانية في الاعتزال والعقلانية الإلحادية وفي الصوفية على الأخص".

أما الثاني ففني "وهو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال..." الاتجاه الأول يلغي الارستقراطية الوراثية في الحكم والاتجاه الثاني يلغي عصمة الأوائل في الفن".[2]

---

[1] أنور الجندي: معلمة الإسلام، ج 2، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1991، ص 594.

[2] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، إشراف الدكتور: ناصر بن عبد الكريم العقل، قسم العقيدة والمذاهب المعاصرة، جامعة الإمام بن سعود الإسلامية، 1414، ص344-345.

وقد ظهرت بوادر التجديد الشعري الحداثي عند العرب في العصر العباسي على أثر تجاوز ما لحقه قبل هذه الفترة، فكان الشاعر "بشار بن برد واحدا من الذين كسروا قاعدة المحافظة والانحلال داخل بنية القصيدة، كما خلق لغة محدثة، مطعمة بنكهة الواقع العباسي، لغة شعبية بسيطة بعيدة عن الإبهام"[1]، وقد قيل عنه، إنه "استاذ المحدثين...من بحره اغترفوا وأثره اقتفوا".[2]

أما أبو نواس فنجد "أول شيء ينادي به هو كسر المقدمة الطللية باعتبارها أثرا باليا، هذا الخروج على شكل القصيدة يعتبر ثورة فنية حداثية لها قيمتها، والثورة الشعرية التي قادها أبو نواس لم تقتصر على الجانب الشكلي فقط، بل استحدث الشاعر "...أنواعا جديدة من الموسيقى الشعرية في إطار الأوزان القديمة خضوعا لمقتضيات الغناء في ذلك العصر..."[3]، و من الأمور التي استحدثها أيضا "استعماله للغة شعبية بسيطة مستقاة من الواقع، لغة بعيدة عن لغة البادية الجزلة".[4]

في حين نجد أن أبا تمام "خلق قصيدة جديدة، غامضة لا يستطيع فك مغالقها إلا الذي يملك قوة تخييلية كبيرة أو يعرف لعبة القصيدة التمامية الجديدة، ويعتبر أبو تمام من الشعراء الأوائل الذين خلقوا صعوبة في فهم المتن الشعري".[5]

هؤلاء الشعراء أسسوا عملا جديدا مبتكرا، واشتركوا في رفض التقليد، لكن لكل منهم مسلكه الخاص في إبداعه، وحاولوا التجديد مسايرة لروح العصر ومجاراة للحياة الجديدة.

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص42.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج 4، دار الساقي، بيروت، ط1، 2004، ص 42.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص 42-43.

[4] المرجع نفسه، ص 44.

[5] المرجع نفسه، ص 44-45.

أما بالنسبة لاقتران حداثة العرب بالغرب فيمكن القول أن التجديد الشعري الحداثي العربي بدأ في العصر العباسي ثم تكرر في زماننا هذا، ولكن بطريقة تختلف عن الحداثة السابقة التي نمت في جذور عربية عكس هذه الأخيرة التي كانت لحظة التقاء بين طرفين طرف غاز و مستعمر و طرف آخر مستعمر عرفنا من خلالها الآخر الغربي من خلال آلته التي حملت لنا جانبا من حداثته فبرزت أزمة هي أزمة اختلاف حضاري وثقافي واختلاف الفكر، وعليه فحداثتنا اليوم تلقيناها من الآخر (الغرب) يقول الحداثي المغربي محمد بنيس: "الحداثة في هذا العصر غربية التصور والتحقق لفعلها صفة الشمول".[1]

2 .2. دعاة الحداثة ومنظروها:

دعاة الحداثة ومنظروها تربوا زمنا طويلا على الفكر الحداثي، وتشربته عقولهم، فأصبح همهم بث الحداثة والتنظير لها.

ودعاة الحداثة "كانوا كما يقول الدكتور "أحمد عبد العظيم مسعود" من أقليات بعضها ربما كان متهما في دينه أو ولائه القومي، وبعضها كان لا يحظى من الأغلبية بنظرة ارتياح مطلقة (...) ففي سورية كان "علي أحمد سعيد" الذي زين له "أنطون سعادة" أن يغير اسمه إلى أدونيس"[2] وحقيقة الحداثة عند منظرها أدونيس، هي ما عبر عنه بقوله: "إن القصيدة أو المسرحية أو القصة التي يحتاج إليها الجمهور العربي، ليست تلك التي تسليه، أو تقدم له مادة استهلاكية، ليست تلك التي تسايره في حياته الجارية، وإنما هي التي تعارض هذه الحياة، أي تصدمه: تخرجه من سباته، تفرغه من موروثه، وتقذفه خارج نفسه".[3]

---

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1988، ص 109.

[2] أنور الجندي: معلمة الإسلام، ص 587.

[3] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، ص 757.

من نماذج شعره مقطع "إلى سيزيف" من قصيدة "**الإله الميت**" من ديوان "**أغاني مهيار الدمشقي**"[1]:

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى و للشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف

وهناك يوسف الخال* سعى إلى تأسيس مجلة حداثية بالتعاون مع أدونيس وانضم إليهما طائفة من أصحاب التوجهات الماركسية والعلمانية والبعثية والقومية، وسمي هذا التجمع "تجمع شعر" ومن ثم أصدروا أول مجلة تدعو إلى الحداثة –علانية وصراحة– هي

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص 206.

*يوسف الخال هو من أصل سوري سكن لبنان وعاش فيها.

مجلة "شعر" برئاسته"[1]، و الحداثة من منظور يوسف الخال يعرفها بقوله: "الحداثة في الشعر إبداع و خروج به على ما سلف".[2]

من نماذج شعره يقول في قصيدته البئر المهجورة[3]:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمان

عرفته بئرا يفيض ماؤها

وسائر البشر

تمرّ لا تشرب منها، لا و لا

ترمي بها، ترمي بها حجر

أما في لبنان كان هناك "سعيد عقل" الذي بايعه بعض النقاد والشعراء بإمامة الشعر، وهو الذي خرج بعدها ليعلن أن اللغة العربية لا تفي بالتعبير عن المشاعر ولا بد من استبدالها باللغات العامية، وأن هناك مشكلة في كتابتها فليس كل أحرفها منطوقة وبعض كلماتها ينقصها أحرف ولهذا كتب ديوانه (يارا) بلغة غربية في أحرف لاتينية".[4]

وفي مصر كان "الدكتور "لويس عوض" وهو رجل يكرر في كل مناسبة أنه ليس قوميا، وأنه علماني، وقد لعب هذا الرجل دورا خطيرا في الحياة الثقافية في مصر في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن العشرين حين كانت وسائل الإعلام كلها موجهة،

---

[1] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، ص 719.

[2] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 15.

[3] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 803، 804.

[4] أنور الجندي: معلمة الإسلام، ص 587.

وتحت الرقابة الصارمة، وكان هو المستشار الثقافي لجريدة الأهرام، وقد قام لويس عوض بروح متعصبة في وجه أي شاعر عمودي يبتغي طريقه إلى وسائل الإعلام والنشر".[1]

وكان هناك "بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وهم من أخلص دعاة الماركسية".[2]

بالإضافة إلى محمود دوريش في فلسطين، ومحمد الفيتوري في السودان، و صلاح عبد الصبور في مصر، وحسين مروة في لبنان، ومحمد العلي في المملكة العربية السعودية، وكثير من الحداثيين الذين تبنوا الحداثة وكانوا دعاة لها.

ويجدر التنبيه إلى "التراث المسيحي والمصطلحات المسيحية الواضحة في شعرهم مثل صلاح عبد الصبور في قصيدته (حكاية قديمة) عن المسيح وصلبه (...)، ونزار قباني (مصلوبة الشفتين، الصليب الذهبي) وعبد الوهاب البياتي (في صليب الألم)".[3]

كان ينشد دعاة الحداثة "الخروج من الزمن القديم" و "الإطاحة بالجمود و الثبات" و "الوصول إلى عالم تزدهر فيه قيم العصر وأفكاره"، و "أحيانا تنشد استبعاد التراث" وربما اختارت منه ما يناسبها و يقوي ما تحمله من أفكار".[4]

وهكذا لا يكاد يخلو بلد عربي من عشرات الحداثيين، الذين اعتنقوا الفكر الحداثي، وأصبحوا دعاة إليه في كثير من الوسائل.

---

[1] أنور الجندي: المرجع السابق، ص 588.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 590.

[4] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، ص 687.

3. حداثة الغرب:

1.3 تاريخ ظهور الحداثة عند الغرب وآفاقها:

كان الخروج من القرون الوسطى أو العصور الظلامية التي كانت السيطرة فيها لرجال الكنيسة، وبداية تشكل الحداثة وفتح المجتمعات الأوروبية على أنماط جديدة من التفكير والسلوك عبر المرور بعصرين مهمين من تاريخ أوروبا عصر النهضة وعصر التنوير.

عصر النهضة:

النهضة Renaissance "اصطلاح يستخدم في تاريخ الفلسفة للإشارة إلى المذاهب الاجتماعية والفلسفية التي ظهرت في أوروبا بصفة مبدئية في إيطاليا خلال فترة انهيار الإقطاع وقيام المجتمع البرجوازي الأول (من القرن الخامس عشر حتى أوائل القرن السابع عشر)".[1]

وكانت هذه المرحلة الزمنية غنية بالأحداث واعتبرت نقطة تحول من العصر الوسيط إلى العصر الحديث.

ولقد قدر لإيطاليا أن تقود ركب النهضة الأوروبية، حيث نزح العلماء إليها ومعهم تراث اليونان والرومان، ومع "انتعاش روح النهضة في مختلف المناحي في إيطاليا كان لابد لشعوب ما وراء الألب من ألمان وبرتغال وهولنديين وانجليز وفرنسيين أن ينفعلوا بهذا التيار الإنساني الدفاق".[2]

---

[1] روزنتال، يودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، د ط، د ت، ص 552.

[2] إسحق عبيد: عصر النهضة الأوروبية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 2006، ص 30.

وكانت "ألمانيا قد قدمت الفضل الأكبر في إنماء روح النهضة وإذكاء وهجها وذلك باختراع الطباعة".[1]

كان لعصر النهضة تأثير واسع في الفن والعمارة، وتكوين العقل الحديث، والعودة إلى المثل العليا والأنماط الكلاسيكية، وبهذه الفترة بدأت عملية اكتشاف أراض وشعوب جديدة"[2]، وأصبحت التجارب العلمية شرطا أساسيا لتثبيت قواعد العلم الصحيح ووضع النظريات في مستوى القوانين العامة.

"كانت أهم نتائج الاتجاهات العلمية في النهضة مناهج البحث الرياضي التجريبي في الطبيعة، التي عممت تعميما فلسفيا في أعمال ليوناردو دافينشي، وبصفة خاصة غاليليو".[3]

"تميز عصر النهضة بحرية الفكر واستقلاله، وبكسر القيود التي كبله بها رجال الدين فتداعت عقائد القرون الوسطى الجافة، ونبذت آراؤها، وأهمل الجدل في عالم الغيب، فكان هذا هو المنطلق الخطير الذي كسر قيود العصور الوسطى، وفتح آفاق عصر النهضة إلى بناء العلم والتجريب".[4]

"ولعل أهم حدث في عصر النهضة هو حركة الإصلاح الديني التي أشعل نيرانها مارتن لوثر والذي قدر له ولاتباعه "البروتستانت" أن يدقوا المسمار الأخير في نعش بابوية العصور الوسطى".[5]

رغم الطابع الانتقالي لعصر النهضة، إلا أن الحركات الفكرية التي شهدها تعد من جهة مساهمة في إحداث نوع من القطيعة مع كل ما هو تقليدي، ومن جهة أخرى فإن أفكار

---

[1] إسحق عبيد: المرجع السابق، ص 39.

[2] جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، ص 434.

[3] روزنتال، يودين: الموسوعة الفلسفية، ص 553.

[4] أنور الجندي: الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، الشركة العالمية للكتاب، د ط، 1987، ص 234.

[5] إسحق عبيد: عصر النهضة الأوروبية، ص 4.

النهضة تعد القاعدة الأساسية التي سيتم تطويرها في أثناء ما يسمى بعصر التنوير، والتي ستشكل فيما بعد مقدمات الحداثة.

عصر التنوير:

يشير التنوير أو فلسفة الأنوار Philosophie des lumière "إلى الحركة الفلسفية في القرن الثامن عشر، متميزة بفكرة التقدم، وبتحدي التقليد والسلطة، وبالإيمان بالعقل وبالآثار التهذيبية للتعليم، وبالدعوة إلى التفكير وإلى الحكم ذاتيا على الأمور".[1]

وقد كان عصر التنوير هو نقطة التحول في الفكر الغربي ومقدرات العلم والحضارة لتحقيق الأهداف التي رسمتها فلسفة الأنوار من أجل تغيير الأوضاع التي كانت سائدة في العصر الوسيط وعلى مكتسبات عصر النهضة تمهيدا لعصر جديد يقوم على استقلالية الفكر ونبذ كل قديم.

تميز القرن السابع عشر بميزتين مهدتا لعصر القرن التالي فكانت الميزة الأولى ظهور المنهج التجريبي والميزة الثانية بروز الدعوة إلى العقلانية، وتأسيس المنهج العقلي الذي ظهرت بعض معالمه مع رينيه ديكارت الذي يعده الكثير من المؤرخين أبا للفلسفة الحديثة، وقد رفض أن يكون للعلم أساس سوى اليقين المطلق، وهو "أول من حاول أن يتخلى عن النظر بعين الله إلى العالم".[2]

"قام عصر التنوير على أسس واضحة رسمتها الفلسفة التنويرية من خلال محافلها و رجالها لقيادة الفكر الجديد في أوروبا.

[1] أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، مج 1، ط2، 2001، ص 759.

[2] فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت، د ط، د ت، ص 195.

أولا: مواجهة صاخبة عنيفة للمسيحية ونقد قاس للكتاب المقدس قام به عدد كبير من الكتاب، وعلى رأسهم نيتشه.

ثانيا: ظهرت فكرة الموسوعة التي قام عليها رجال من أتباع الفكر اليهودي التلمودي وعلى رأسهم روسو وديدور"[1]

كان شعار التنوير العلم للجميع، وكانت روح التنوير الجادية بل وشديدة العداء للكنيسة وللسلطة، و "هناك شبه إجماع على أن فولتير في القرن الثامن عشر هو أول حامل للواء نزعة التنوير (...)، ومن دعاة الشك والإلحاد، وهدم ما يطلق عليه الفكر الديني، ثم جاء من بعده إيميل زولا، وأصحاب الموسوعة".[2]

يؤكد المؤرخون التابعون لتيار التنوير على أن العقل الأوروبي حين تحرر من "عبودة الكنيسة" تخطى الحدود ووطد عزمه تدريجيا على العداء لكل شكل من أشكال السلطان الروحي على الإنسان.

كان لظهور العلم والأفكار التنويرية أثر كبير في تخليص أوروبا من ظلامها، فاستطاع الغرب من خلالها تجاوز الخرافات التي فرضتها الكنيسة، لتدخل أوروبا عصراً جديدا، كإعلان عن نهاية الميتافيزيقا (التفسير الماورائي)، وبداية عصر التجربة وإرادة الإنسان ككائن عاقل"، فزمن الميتافيزيقا انتهى، وشجرة ديكارت اصبحت غابة من العلوم يصعب اختراقها والتحكم في طرقها باسم الفلسفة".[3]

[1] أنور الجندي: الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، ص 243.

[2] المرجع نفسه، ص 245.

[3] محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 19.

إذن كان لحركة التنوير أثر كبير في بلورة وتطوير أفكار مركزية في تشكيل الحداثة، كفكرة الذاتية، العقل، الحرية، الإرادة العامة، وهي الأفكار التي تمخض عنها واقع مغاير تماما لما سبق.

"وقد تعزز بنيان الحداثة، وتم إرساء أسس الدولة البرجوازية الحديثة مع الثورة الفرنسية التي حاولت تنظيم علاقات جديدة في المجتمع وفي هرم الدولة".[1]

"لعبت الحداثة الأوروبية دورا رائدا في تبجس الحداثات، وذلك يرجع إلى الزخم الحضاري الذي لعبه القرنان الثامن عشر (التنوير والثورة الفرنسية) والتاسع عشر (في فرنسا وألمانيا وانجلترا مع الثورة الصناعية ومع الفلسفات الاجتماعية/ التاريخية/ السياسية التي مثلها ماركس وانغلز وهيغل...)"[2] وبذلك أصبحت الحداثة نمطا حياتنا وممارسة اجتماعية وواقعا موضوعيا.

[1] جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

4. معالم الحداثة في الشعر العربي المعاصر:

وظفت القصيدة العربية في منعطف تحولها الحداثي، عناصر جديدة أغنت العمل الشعري، واتجهت به نحو بنية جديدة، فرضها التأثر بالحداثة الشعرية من جانب، وخصوصية الرؤيا والتجربة التي مر بها الشاعر المعاصر من جانب آخر، فظهرت دعوات مثل تجديد اللغة الشعرية والإيقاع والصورة الشعرية وغيرها في القصيدة الجديدة.

4 .1. اللغة الشعرية:

تعد اللغة الأداة الأساسية للشاعر –وللأديب عموما– يتشكل منها و بها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة، أي هي الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها، وتمارس دورها في إطارها، لذا يولي الدارسون والنقاد أهمية كبيرة لها باعتبارها العنصر الأول في كل عمل فني.

واللغة مجموعة من العلامات والعلامة (Signe) كما عرفها دوسوسير هي: "المجموع الناجم عن ارتباط الدال بالمدلول".[1]

إن أولى مميزات الشعر "استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بناءه فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به"[2] لذا يعتبر الشعر الفرع الأدبي الأول الذي ازدهر في شجرة اللغة"، لأنه لغة الوجدان والأحاسيس الفطرية، وربما كانت نشأته أسبق من نشأة الكلمات ذاتها، فقد كان الإنسان قبل اتخاذها

[1] محمد محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007، ص34.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925–1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص 276.

ترجمانا لخلجاته وعواطفه، يعبر عنها بصيحات تصور غضبه أو رضاه ومع مرور الزمن أخذت تتحول الصيحات إلى حروف وكلمات يحاكي بها أصوات الطبيعة من حوله، مما يوفر لها أنغاما موسيقية ومازالت هذه الأنغام تقترن بالكلمات، وتختلف قلة وكثرة في كمية ما تحمله من النغم الصوتي، حتى تكون الشعر بإيقاعاته الموسيقية المتكاملة، ولم تعرف لغة من اللغات تكامل الموسيقى في شعرها كما عرفت ذلك اللغة العربية منذ عصرها الجاهلي".[1]

الشعر يمثل أعلى جوانب استعمال الإنسان للغة، إذ هو ببساطة فن اللغة أو هو فعل لغوي، ولكن هذه الممارسة تتميز عن الاستعمالات الأخرى للغة، ومن ثم فإن الشعر مغاير للنثر، وذلك جعله يحظى بعلو المنزلة.

وقد اختلف الكتاب اجمالا على ماهية لغة الشعر "فبعضهم يصر على أنها يجب أن تكون لغة منتقاة تكتشف عن فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر وبعضهم يؤكد أن الحكم على الكلمة الشعرية يتركز في علاقتها بسواها من الكلمات في القصيدة، فبدوي الجبل مثلا وهو شاعر يميل إلى شدة التروي في اختيار الكلمة المناسبة للمعنى المناسب، تراه يصر على القول إنه ليس من كلمة غير شعرية إذا استعملت في السياق الصحيح، ويرى إبراهيم السامرائي، من ناحية ثانية أن على الشاعر أن يحسن اختيار كلماته: "إن عليه أن يختار فيتحرى الجميل المناسب و الأنيق الحسن".[2]

والشعراء العرب غير مضطرين إلى الخروج من التراث الشعري العربي بحثا عن تعريف جميل شامل يحدد لغة الشعر، فقد أبدع في تعريفها الإمام المرزوقي في حديثه عن اللغة في عمود الشعر إذ قال: "وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه

[1] شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 262.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 725-726.

عند العرض فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجمله مراعى لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا أضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا".[1]

صارت للغة وظيفة جديدة، حيث أدرك الشعراء المعاصرين تلك الوظيفة "وأدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها".[2]

ووعي شعراء الحداثة بأهمية اللغة جعلهم يتوجهون إلى خلق لغة جديدة تعبر عن تجاربهم كونهم وجدوا اللغة القديمة عاجزة عن التعبير على التجربة الجديدة التي يعيشونها، وعليه كان "الفعل الأول الحداثي يمس مسألة "...تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"[3]، وبذلك تغيرت مدلولات اللغة، لخلق لغة شعرية حداثية.

الشاعر الحداثي وسع من لغته واستحدث صيغا جديدة يراها مناسبة لأجوائه الشعرية وتصوراته الذهنية "فلغة الحداثة الشعرية هي لغة التجربة الجديدة والرؤية الجديدة، لذا يتعامل معها الشاعر تعاملا خاصا حتى تنبض بنبض العصر".[4]

وما جعل اللغة الشعرية الحديثة تتميز عن غيرها "اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية، والإحساس بالمظاهر الصوتية و الدلالية للفظ".[5]

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: المرجع السابق، ص 726.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 174.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص 220.

[4] خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 104.

[5] عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع 3، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1988، ص 34.

"اللغة الشعرية ضد المنطق، فكلما ابتعدت عن حدود المنطق، تشكلت شعريتها فالخروج إلى فضاء اللامنطق من أساسيات الشعر الحداثي"،[1] حيث أن هناك مجالات غامضة لا تستطيع اللغة العادية التقريرية التقرب من مساحتها أو الغوص فيها.

حاول شعراء الحداثة إعادة الاعتبار للغة اليومية ولذلك عكفوا على "المفردات الشعبية اليومية واستخراج الجميل منها".[2]

"اللغة الشعرية الحديثة باعتبارها ميدانا حيا تتجلى فيه رؤيا الشاعر الحديث فهي في تطور مستمر، ومن أشد فضائلها جمالا فرادتها، كونها لغة شاعر بعينه تجسد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه".[3]

هكذا أخرج شعراء الحداثة اللغة من نسجها القديم إلى نسج جديد، أخرجوها من دلالتها وتداعياتها، وأفسحوا لها المجال لتحتل مركزا هاما، وجعلوا منها وعاء يحمل مدلولات كثيرة.

4 .2. الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيتهم الشعرية، والتعبير عن افكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة.

والصورة الشعرية ليست اختراعا شعريا حديثا، وإنما هي "أداة من الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر، وشعرنا العربي القديم حافل بالصور

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص 222.

[2] كمال خيربك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986، ص 137.

[3] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 24.

الشعرية البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود، وإن كان طبيعيا أن تختلف الصورة في القصيدة القديمة في مفهومها، وغاياتها الفنية، وطريقة تشكيلها وطبيعة العلاقات بين عناصرها عن الصورة في القصيدة الحديثة نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال ولاختلاف مفهوم الشعر بشكل عام بينهما".[1]

ويعرف الدكتور عبد القادر القط الصورة الشعرية فيقول: "الصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية".[2]

يمكن تبين طبيعة الصورة القديمة من خلال التعرض إلى "نوعين بلاغيين شكلا على نحو أساس هذه الصورة هما التشبيه والاستعارة".[3]

التشبيه هو كما يقول الجرجاني "أعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول والآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون تشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل، والوجه بالنهار وتشبيه سقط النهار بعين

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 4، 2002، ص 65.

[2] الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 19.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، 2007، ص 315.

الديك وما جرى في هذا الطريق أو جمع الصورة واللون كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنثور، والنرجس بمداهن درحشوهن عقيق".[1]

أما الاستعارة هي "عبارة عن صورة بلاغية، يمكن أن تكون لغوية أو أيقونية، وتعمل على فتح فضاءات سردية، بثنائية تصويريتها".[2]

وتعد جهود عبد القاهر الجرجاني "في التأصيل النقدي للاستعارة انجازات مهمة في تاريخ النقد العربي وعلامة مفارقة للاتجاه العربي، إلا أنها لم تبلغ حد الانقلاب الجذري الشامل فقد كانت الاستعارة لديه طريقة لإثبات المعنى وتأكيده وعمادها الإدعاء، لذلك دعا إلى ضرورة التمايز والتناسب بين طرفيها، وفي هذا يخضع لمفهوم الشعر المنطقي ولثقافته الكلامية (الأشعرية)".[3]

ثم أتت الحداثة لتحطم "قاعدة الصورة الكلاسيكية وتتجاوز حدود الصورة الرومنسية، لتؤسس صورة حديثة تعكس صورتها الفلسفية والجمالية، وصورة الوجود الحضاري في كليته، ولم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا متناسب العناصر ومتآلف الأجزاء وواضح المعاني، يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب، يسير على الفهم ويجنح نحو البساطة والتجدد، وإنما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات، يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب، وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع فهي غاية كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية علائقية مبتكرة، يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها".[4]

---

[1] عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، المسيلة، الجزائر، د ط، 2011، ص 141.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 144-145.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 315-316.

[4] المرجع نفسه، ص 320.

وهذا الوصف يعني أن الصورة الحداثية تحرر اللغة من العلاقات العقلية بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة تحدث الدهشة، وتخلق فنا جديدا متحدا ومنسجما.

كان الخروج من نمط الصورة التقليدية كأهم سمة من سمات الصورة الحداثية عبر "قطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أسسا جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل، كليا محل المعايير المعتادة للغة".[1]

وقد غلب على الشعر المعاصر "طابع التفكير الحسي بهذا المعنى، وذلك أن الشعراء المحدثين وثقوا في الشعور الباطن من حيث إنه ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الحياة دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك الحقائق الجوهرية".[2]

النص الحداثي نص إبداعي تجاوز النظرة العقلية في نسج علاقات الأشياء بعضها ببعض إلى اللامعقول والخيالي، لأن "الاختراع خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع"[3] ومن هنا نستطيع القول أن الخيال أداة الصورة ومصدرها، لا يستطيع الشاعر الحداثي تشكيل عالمه الجديد الذي ارتضاه لنصه بمنأى عنه.

تتشكل الصورة الحداثية بوسائل عديدة أولها ما ذكرناه ونقصد به الخيال، فبمساهمته ترى الحياة كما أراد لها الشاعر، وهناك وسائل فنية أخرى تكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية منها تشخيص الجامد في صورة متحركة، واستعارة حاسة من الحواس لإدراك حاسة أخرى وأيضا المزج بين المتناقضات ودورها في التعبير خاصة عن المشاعر الغريبة، كل ذلك لهدف اقناع المتلقي بفكرة أو معنى ومحاولة استمالته والتأثير فيه إما بالإقبال على الشيء أو النفور منه.

---

[1] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 193.

[2] عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ت، ص 97-98.

[3] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 192.

وهكذا لم تعد الصورة الشعرية الحداثية آلية ومجرد وسيلة لنقل المعنى وتوضيحه، بل أصبحت بنائية عضوية لا تطفو على سطح القصيدة، بل تضرب في صميمها لتكون لها القدرة على توليد التجربة وإظهارها كاملة غير منقوصة.

4 .3. الإيقاع الشعري:

تعلق مصطلح الإيقاع منذ القدم بحقل الموسيقى، والآلات الموسيقية، وهذا ما نجده في أغلب تعاريفه، فهو قديما عند الفارابي "عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها".[1]

والإيقاع من "إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع"[2]، فقال الجاحظ: "ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة".[3]

والإيقاع في أدق معناه هو: "الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلف شعورا بوجود إيقاع..."[4]

---

[1] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2006، ص 19.

[2] محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم و الإيمان، ط1، 2008، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2009، ص 99-100.

حين نمضي إلى الخطاب النقدي الحداثي في صورته الاحترافية فإننا "نجد جل الأبحاث النقدية تكاد أن تجمع على ضرورة حضور هذا النغم الموسيقي داخل شرايين النص الشعري.

إن هذا الإلحاح على ضرورة شحن النص الشعري بظاهرة الإيقاع في خطابنا النقدي الاحترافي العربي لم يكن بدعا ولا ابتكارا جديدا بل أشار إليه الشكلانيون الروس من قبل، حيث اعتبروا الوزن حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده بل إن اختفاء الإيقاع في الشعر هو اختفاء لخاصيته الأساسية، هذا هو الموقف العام من ظاهرة الإيقاع في الخطاب النقدي الاحترافي".[1]

أما الإيقاع حسب أدونيس "أشمل و أوسع من الوزن، لأن الإيقاع نبع و الوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها وتجاور الحروف وتنافرها، وعلاقة بعضها ببعض كما يحتوي على الموسيقى الخارجية وعلى الموسيقى الداخلية لذا يجعل أدونيس من الوزن "تآلفا إيقاعيا معينا و ليس الإيقاع كله" إن هذه الشمولية في الإيقاع لا تجعل منه عنصر إجماليا إلا إذا اقترن الإيقاع بأبعاد أخرى في مقدمتها بعد الرؤيا".[2]

والإيقاع الشعري "لا ينحصر في الوزن والقافية، أو ما يسمى بالموسيقى الخارجية بل يتعاده إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة...) أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، سواء أتعلق الإيقاع بالظلال النغمية الدلالية بمفرده، أم بموضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النص بأكمله".[3]

---

[1] بشير تاوريريت:المرجع السابق، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 261.

ومن البديهي أنه لا شعر بدون إيقاع، ولا إيقاع بدون وزن وقافية –مجتمعين– عدها القدماء حوافر الشعر وعدها المحدثون تاج إيقاعه.

1.3.4. الموسيقى الخارجية:

تتأتى هذه الموسيقى من نظام الأوزان العروضية، تساهم في بناء النص الشعري، هذه الموسيقى تتمثل في مستويين إيقاعين هما: الوزن والقافية.

الوزن:

الوزن إطار هام من أطر موسيقى الشعر، وهو "أبعاد زمنية محددة في إطار التفعيلات التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل "المقاطع".[1]

تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان، وهذه القواعد هي الملتزمة في الشعر التقليدي، وقد كان من أهم ما توجهت إليه تجربة الشعر الحداثي أنها كسرت صورة ذلك النظام، حيث أن الشاعر الحداثي خرج على قوانين الإيقاع الخارجي التي وضعها الخليل، ولم يلتزم بقوانين البيت الشعري ذي التفاعيل المتساوية في الشطرين، حيث استبدل نظام البيت المكون من شطرين وطرح عوضا عنه السطر الشعري وهو" تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له".[2]

[1] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 60.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 83.

وكانت التفعيلة هي الأساس الذي يبني عليه الشاعر قصائده حيث تظل "التفعيلة أساسا للعروض".[1]

عند ما خرجت القصيدة العربية من خنادق الخليل دخلت "نهرا من موسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعا، واستطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يحدثوا من خلال نماذجهم الشعرية صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، لا عهد للقصيدة بها، وأخيرا لا عهد للفكر النقدي بها أيضا موسيقيا يعبر عن تطلعاته، شكلا يصوغ من خلاله رؤيته الشعرية الحديثة".[2]

هكذا كان الشاعر الحداثي مدركا لما سوف يتيحه له هذا الشكل الجديد من مساحات إيقاعية تضمن له حرية الإبداع.

القافية:

لقد اهتم العرب قديما بالقافية، هذا ما نلمسه في كثرة تعاريفهم، حيث يراها "الأخفش آخر كلمة في البيت، ويراها آخرون مساوية للروي أي آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت، في حين يراها الخليل وهو التعريف الأكثر شيوعا "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"[3]، وللقافية أهمية كبيرة حيث جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية، واتفقوا على أنها شريكة الوزن وخصوها بعلم سموه علم القوافي.

غير أن النظرة تغيرت عند شعراء الحداثة، حيث تم هدم بنية الوزن والبيت، وبالتالي أدى هذا إلى كسر عمود القافية، وأصبح هناك "تعدد القافية بدل التقفية الموحدة"[4]، حيث

---

[1] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 85.

[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 75.

[3] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993، ص 86.

[4] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 75.

انتقل الشاعر الحداثي من القافية التي تمثل رواسب الماضي، واستعمل أشكالا عديدة من القوافي وأسهم في توليدها وتطويرها فكانت هناك قوافي مقطعية ومتوالية ومتعددة...

وكانت القافية تبنى على حرف واحد يسمى حرف الروي وهو "الحرف الأخير "المندمج" بالبيت، والذي يشكل عماد القافية"[1]، وكانت تنسب إليه القصيدة القديمة فيقال سينية أو رائية مثلا، لكنه في القصيدة الحداثية يتنوع ويتعدد.

2.3.4. الموسيقى الداخلية:

إن الإيقاع الشعري لا ينحصر فقط في الوزن والقافية الذي أسميناه الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للنص الشعري (التكرار...) وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية.

يعد التكرار من الظواهر التي استخدمها الشاعر القديم، ولكن دون إلحاح ولا اهتمام كبير، بينما الشاعر الحداثي وظف التكرار بوصفه أنه يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر، وهو في حقيقته "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[2]، وبالتالي أصبح تقنية تستخدم استخداما فعالا في القصيدة الحداثية.

كما يوظف التكرار من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينمو باللغة نحو الكثافة والانسجام.

ويعد التكرار عنصر مكملا للتشكيل العروضي وله دور فعال في تحديد الخطوط العامة للبنية الإيقاعية للنص الشعري، وهو يأتي على أشكال مختلفة تنطلق من البساطة إلى التعقيد.

---

[1] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 240.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص 242.

4 .4. الرمز:

يعتبر الرمز من أبرز وسائل التعبير والتصوير الشعرية، ومن "معالم الحداثة اللغوية في الشعر استخدم للتلميح بالمحتوى عوضا عن التصريح"[1]، ويحدد "وبستر الرمز بأنه: "ما يعني أو يومئ إلى شيء".[2]

و "الرمز في اللغة الإشارة والإيماء بالشفتين والحاجب وبابه ضرب، نصر، ونلاحظ في الشرح اللغوي لمادة (رمز) كثيرا من الاضطراب والتضارب لاختلاف زوايا النظر إليه".[3]

و "هذا التعريف يحدد الرمز –في مستواه العام– بمعنى الإشارة، وقد طرحه –شارل ساندرس بيرس Charles Sanderspierce– على أنه ركن من أركانه الثلاثية (رمز، إشارة، أيقونة) فالأيقونة –Icon– : تدل على موضوعها من حيث أنها ترسمه أو تحاكيه، وبالتالي يشترط أن تشاركه ببعض الخصائص، أي أن تمثله من جهة التشابه.

والإشارة (Index) هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد و تعين وفقا لهذا الموضوع أي أن الإشارة أو القرينة تتحدد برابطة الجوار (Contiguite).

أما الرمز فهو علامة تدل على موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي تسمية الأيقونة والشاهد".[4]

وللرمز أنواع عديدة منها: الرمز التاريخي، الرمز الطبيعي...إلخ.

"ويذهب فرويد إلى أن الرمز هو الإشارة إلى واقع نفسي شديد التعقيد، كما تؤكد مدرسة التحليل النفسي التي يتزعمها أهمية الرمز في الأحلام والعقد".[5]

---

[1] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، 2003، ص 332.

[2] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977، ص 35.

[3] عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، ص 141.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، د ط، د ت، ص 105.

"ويعرفه كارل يونغ على نحو جيد، يقارب تعريف الرمز الأدبي، مفرقا إياه عن الإشارة التي تعبر عن شيء معلوم محدد في وضوح، بخلاف الرمز الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للإيحاء، بل التناقض كذلك، أما الرمز الأدبي فهو ليس إشارة إلى مواضعه أو اصطلاح، إنما أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وعلاقة التشابه هذا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة، ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح، إنه يقوم على مبدأ اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا مبتكرا، من غير تقيد يعرف، وبالتالي فدلالته وقيمته تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج، وبهذا يكون تعريفه كما يقول ناقد الرمزية الكبير وليم يرك تندال (W.Y.Tindel)"[1]

تركيبا لفظيا، أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر".[2]

والرمز واحد من أكثر أشكال المواربة شيوعا في شعر الطليعة العربي، فهو تعمد استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه (لأن الرمز، على نقيض الاستعارة والتشبيه يفتقر إلى المشبه به)، بل بالإيحاء والإشارة ويختار الشاعر الرمز على هواه ليقوم مقام فكرة أو نسق أفكار وقد يوصف بأنه نوع من القناع يغشي هذه الأفكار لكن ج والي يرى أن "الرمز...يكون دوما وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة النادرة، ولا يكون أبدا وسيلة لنقل مذهب أو أفكار".[3]

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 337-338.

[2] المرجع نفسه، ص 338.

[3] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 781.

"وحاول كثير من النقاد والعلماء تحديد مفهوم الرمز الشعري وكل محاولاتهم لا تبتعد كثيرا عن المدلول العام للرمز إلا بمقدار ما تقتضيه طبيعة الأداء المستخدمة في بناء الرمز الشعري وهي اللغة، فالرمز الشعري و الأدبي عموما: "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس" أي أن الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية والصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز".[1]

وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية".[2]

"الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، فالرمز إذن اكتشاف شعري حديث فعلى الرغم من أن مصطلح الرمز ذاته (بمعنى التوحد بين حدين أو طرفين) مصطلح قديم، فنحن لم تكن لدينا فكرة واضحة عن حقيقة الرمز إلا منذ وقت قريب".[3]

وعليه في استخدام الرمز إثراء للقصيدة، وزيادة لقوتها ومدى تأثيرها في نفس الملتقي.

4 .5. الأسطورة:

تعد الأسطورة ظاهرة فنية تركت بصمتها في العديد من الدراسات، "وتتعدد تعريفاتها تعدداً واسعا، بسبب منطلقات الدرس الأسطوري وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يسمى "الحضور الكلي" l'ubiquité في

---

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 105.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 200.

[3] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 104.

المعرفة، أو "الدراسات البينية" "L'interdixiplinaire" التي تعني تردد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي، ومن اللافت للنظر أن ثمة تباينا أحيانا بين تلك التعريفات يمتد ليشمل الباحث الواحد أحيانا أيضا وغالبا ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله، ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوري، التعدد والتباين، فإن ثمة قاسما مشتركا يجمع بينها جميعا، هو أن الأسطورة: "رواية أفعال إله أو شبه إله... لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها" أو هي "مظهر لمحاولات الإنسان أولى كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به"، وقد اشترط غريمال Grimal لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم و ولادة الآلهة، أي: "المتعلقة بنسب الآلهة"، أو "الأساطير الكسموغية" (المتعلقة بنشأة الكون)، وغير خاف ما يضمره هذا الحد لدى غريمال من دلالة على المعطى الأساسي للأصل الإغريقي لكلمة Myth التي كانت في نشأتها الأولى، تعني الحكاية المقدسة، أي الحكاية التي تروي تاريخا مقدسا، أو حدثا جرى في الزمن البدئي، وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسي والخارق."[1]

كما تعرف الأسطورة على "أنها 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، و كان لمصطلح الأسطورة في عصر النهضة مفهوم سلبي "بمعنى التخييل الذي يناقض العلمي أو الفلسفي"، لكنها تطورت على

[1] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001، ص 7.

يد الرومانسيين وأخذت مثل الشعر نوعا من الحقيقة يعادل الحقيقة ومن ثم استرجعت مكانها الأول في القديم".[1]

ويرى شليغل أن "الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما" يؤلفان حقيقة حدسية من نوع خاص، مثلما كان يعتقد القدماء، ويرى الناقد الأمريكي نورثروب فراي أن الأدب أسطورة أزيحت من مكانها وخير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصه الأسطوري الصحيح، وبالرغم من أن الخلاف لا يزال قائما بين مقولة مارك شورر: "الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه" ومقولة ريتشارد تشيز "الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه" ويظل كذلك حتى بعد محاولة مالينوسكي في التوفيق بينهما في قوله: "في الأسطورة جنين الملحمة والقصة والتراجيديات المستقبلية" وبالرغم من هذا الخلاف المستمر، فإن العلاقة بين الشعر والأسطورة يمكن أن يجاب عنها في شكل مبسط يقارب طبيعة كل منهما، هذه الطبيعة التي تعاني الواقع معاناة شعورية، تلتحم وتمتد عبر الزمان في تاريخ إيحائي مفتوح، وهي أداة للتجسيد الرمزي المكثف الغامض، الذي يمتلك يقينه في ذاته ويقوم على رؤيا كشفية شاملة".[2]

"وفي ضوء المفاهيم الحديثة للأسطورة وتأثرا بالشعر الغربي الحديث، انصرف الشعر العربي الحديث إلى الأسطورة موظفا إياها كرؤية فنية رمزية يثري بها بناءه الشعري يمزج الغنائي بالملحمي، والتعبير عن ثنائية الحداثة الأساسية "الموت والحياة"، وتوليد الصورة العميقة الكلية لتجربة تمتد عبر الزمان والمكان، وتصل التراث الشعري المحلي بالتراث القومي الإنساني، وتوفير الموضوعية الفنية الحافلة بالكثافة والغموض والدلالة".[3]

---

[1] ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، ص 353.

[2] المرجع نفسه، ص 355.

[3] المرجع نفسه، ص 356.

"وقد اقتحم الشاعر الحداثي عالم الأسطورة من أبوابها المختلفة المتعددة، فمنهم من لجأ إلى خلق أساطير معاصرة تناسب التجربة الجديدة، فالبياتي وسيمح قاسم ودرويش جعلوا مثلا من لوركا وهو شاعر إسباني أسطورة... وبعض الشعراء لجأ إلى الأسطورة الإغريقية والمصرية القديمة والبابلية فتكررت أسماء مثل تموز وأدونيس وعشتار وبرسفوني وبنيلوبي وهيركوليس وأخبليوس وإيزيس وحوريس وبرمثيوس".[1]

كان للأسطورة أثر تركته على بعض الأعمال الفنية لا يمكن لأي أحد أن يستهين به، لأن الشاعر وجد الأسطورة وكأنها متنفس يستكين إليه.

[1] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص 335.

الفصل الثاني

مظاهر الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور من خلال ديوان "الناس في بلادي"

1. اللغة الشعرية

2.الصورة الشعرية

3.الإيقاع الشعري

1.3. الموسيقى الخارجية

2.3. الموسيقى الداخلية

4.الرمز

1.4. الرمز الأسطوري

2.4. الرمز التاريخي

3.4. الرمز الصوفي

4.4. الرمز الطبيعي

1. اللغة الشعرية:

أدرك صلاح عبد الصبور كغيره من شعراء الحداثة أهمية اللغة الشعرية في تشكيل حداثة النص الشعري، فعمل على تجديدها وتفجير طاقاتها الإبداعية وإبراز مكنوناتها.

ولقد تجسد هذا في ديوانه "الناس في بلادي" حيث اهتم بهذه الأخيرة اهتماما كبيرا سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء حتى لتجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع –عبر السياقات المتعددة التي يضعها فيها– بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض.

"فالليل" مثلا نجده يشع بكل معاني الوحشة والرهبة و القسوة في قصيدة "الملك لك"[1]:

وكم ليلة جعت يا فتنتي

وأخرى ظمئت

وكم جعّدت عارضي الدماء

وقد وخزتها ليالي الشتاء

ولكنه في سياق آخر يفيض بكل معاني الرفق والحنو، حتى ليغدو ملجأ روحيا يلوذ به الشاعر من النور ذاته وهذا ما نجده في قصيدة "**عيد الميلاد لسنة 1954**"[2]:

يا ليل، يا راحي، ومصباحي وأفراحي، وكنّي

أبعد رماح النور عني!

[1] صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

وما بين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع، فالليل في الديوان ليس هذا الليل المعجمي الذي يتجمد عند معنى واحد أو معان محدودة، وإنما هو الليل الشعري الذي يعطيه عبد الصبور كل دلالته.

وكذلك "**النور**" نراه مثلا يشع بمعاني النشوة الروحية الغامرة والصفاء الباهر على نفس الشاعر في قصيدة "**الملك لك**"[1]:

وأنظر يا فتنتي للسماء

ومن بابها الذهبيّ الضياء

يضيء الدجى بانهمار النجوم

ينوّر في وجنتيها السلام...

ولكننا نجد النور في قصيدة "**لحن**" يشع بمعاني الإحساس بضخامة التضحية، والثمن الكبير الذي يدفعه المناضلون في سبيل واقع أكثر إشراقا للإنسانية، يقول الشاعر[2]:

وإذا يولد في العتمة مصباح فريد

فاذكري...

زيتُه نور عيوني وعيون الأصدقاء

وأخيرا، نجد النور في قصيدة "**عيد الميلاد لسنة 1954**" نورا عدوانيا فظا يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه وذلك في قوله[3]:

---

[1] الديوان، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

النور عملاق يزلزل هدأتي ويَهُدُ أمني.

ويريني المهوى العميق لرحلتي فيريع ظني

يا ليل، يا راحي، ومصباحي، وأفراحي، وكني

أبعد رماح النور عني!

وهكذا يشحن عبد الصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع، ويفجر في اللفظة طاقات تعبيرية خلاقة لا ينفد لها إشعاع بحيث تظل اللفظة جديدة دائما لا تبتذل باستخدامها في مدلول معجمي محدود.

كما حاول عبد الصبور أن يتجه بلغته الشعرية إلى اللغة اليومية، وراح يكسبها دلالات حية تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له، وقد أراد من ذلك أن يمد جسرا بينه وبين العامة، ويتمظهر ذلك بشكل جلي مثلا في قصيدة "**الحزن**"[1]:

يا صاحبي، إنّي حزين

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيّامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

[1] الديوان، ص 36.

ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

القصيدة بسيطة في لغتها عميقة في دلالتها، حاول فيها عبد الصبور التحرر من اللغة التقليدية إلى استعمال بعض الألفاظ الشائعة في لغة التخاطب اليومي، فعبد الصبور بدأ يلتقط العادي من الحياة، ليصنع منه فنا عظيما، فالقصيدة طعمت بأشياء في المفهوم الشعبي كـ (الخبز-القروش-النعل...) لكنها معبرة في المجال الفني والواقعي، وقد اختار الشاعر هذا المنهج التعبيري تماشيا مع مفهومه للشعر، فهو يقول: "أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات، فالشعر هو صوت انسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم أو الأدوات الفنية...".[1]

كذلك استخدم عبد الصبور ألفاظ متباينة منها ما هو مستمد من واقع الحياة المعاصرة ومنها ما يرجع إلى الفترة الجاهلية، كما يحدث في قصيدة "**رسالة إلى صديقة**"[2]:

صديقتي

عمي صباحا، إن أتاك في الصباح

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

وادعي له إلهك الوديع أن يشفيه

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 91.

[2] الديوان، ص 78.

توظيف الشاعر لمفردة "صديقتي" في بداية القصيدة يكشف عن نوع محدث من العلاقات الإنسانية، لأنه وصف شعري غير مألوف "لا امرأة محبوبة" إضافة إلى ذلك إلقاؤه لتحية توشك أن تكون جاهلية "عمي صباحا" بالرغم من أنه كان بإمكانه إهداء تحية معاصرة، وقد آثر الشاعر هذه الصيغ الخاصة ليقيم حوارا بين مستويات التعبير العرفي الفصيح واليومي.

ولذا فإن عبد الصبور حين ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره يكون قد أقام فيها صراعا بين مادتها الأصلية وطبيعتها الفنية، وهذا التحول وهذا الصراع هما المقصود بلغة الشاعر الخاصة.

ومن هنا كان اهتمام عبد الصبور بلغة الحديث اليومي دلالة على حداثة أنموذجه الشعري.

بالإضافة إلى ما ذكرناه من تجديد في اللغة الشعرية عند عبد الصبور، نجد تنوع أساليبه وأنماطه التعبيرية، فقد أصبح يبحث عن الأدوات الجديدة التي يمكن من خلالها أن يخوض المغامرة اللغوية في القصيدة، فأدخل بعض أدوات وتكنيكات الأساليب الدرامية، منها توظيف عناصر المسرحية وتقنياتها في مقدمتها تعدد الأصوات، الحوار، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاورة والمتصارعة.

ففي قصيدة "رحلة في الليل" تتعدد الأصوات وتتحاور، ويلجأ الشاعر إلى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التي يحمل كل منها عنوانا مستقلا للإيحاء بتعدد الأصوات فيها، وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب:

1. بحر الحداد.
2. أغنية صغيرة.

3. نزهة الجبل.

4. السندباد.

5. الميلاد الثاني.

6. إلى الأبد.

وتتعدد الأصوات في هذه القصيدة وتتصارع وتتحاور حتى في المقطع الواحد، وقد رأينا الصراع بين السندباد المغامر والندمان الكسالى في مقطع "السندباد"، والشاعر لا يكتفي بالحوار النفسي بين الصوتين، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحي بكل مقوماته بما في ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق يقول الشاعر[1]:

السندباد:

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف؟

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت

الندامى:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد!

أما أسلوب القص والحكي الشعبي فقد تفنن فيه عبد الصبور، وهذا ما نلمسه في نصوصه الكثيرة، التي تتنامى داخليا وتتنوع لتشابك خيوطها، لتصب في نهاية القصيدة، التي تعتبر المرآة الكاشفة والمكثفة لكل أحداث وجزئيات القصة الشعرية، ويبدو هذا البعد القصصي جليا في قصيدة "**شنق زهران**" و"**أبي**" وغير ذلك من القصائد.

[1] الديوان، ص 11.

كما لا تخلو قصائد الديوان من الحوار الداخلي (المونولوج)، ومن أمثلته ما جاء في نهاية قصيدة "**الحزن**" حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه، ولكن في أعماق الشاعر يهمس صوت داخلي عميق يردد[1]:

يا صاحبي!

زوّق حديثك، كل شيء قد خلا من كلّ ذوق

أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحَدَرِ العميق

الحزن يفترش الطريق...

هذه بعض الأساليب التعبيرية التي وظفها عبد الصبور في قصائد هذا الديوان ليضفي عليها صفة التجديد وتتسم بسمات حداثية.

بقي قبل أن نترك الحديث عن اللغة الشعرية لعبد الصبور في هذا الديوان أن نشير إلى حضور اللغة الصوفية التي وظفها الشاعر ومفرداتها ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "**رسالة إلى صديقة**"[2]:

بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير

...مثل دينار ذهب

ومقلتاه حلوتان...جرتان من عسل

عميقتان بالسرور

[1] الديوان، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار

وقال لي – وصوته العميق كالنغم-

«يا صاح: أنت تابعي

فقم معي..

رد مشرعي

فالأمر في الديوان...قم!»

- **يا شيخ محيي الدين إنني كسير**
- **لا يكسر الجناح، يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان**
- **يا شيخ محيي الدين إنني صغير**
- **بل كلنا صغار...الحبيب وحده هو الكبير**

الشاعر هنا وظف المعجم الصوفي في ذلك الحوار الذي كان يدور بينه وبين الشيخ محيي الدين.

نخلص إلى أن عبد الصبور أثرى لغته الشعرية في هذا الديوان، وملأها بشحنة جديدة، أخرجتها من دلالتها وتداعياتها القديمة.

2. الصورة الشعرية:

تحظى الصورة الشعرية في هذا الديوان باهتمام الشاعر صلاح عبد الصبور، وهو يتخذ منها مطية لبلورة تجاربه الشعرية، ومحاولة نقلها حية ناضجة إلى المتلقي لتحقيق التأثير والانفعال المرجو منها، وتتراوح طبيعة الصورة الشعرية في هذا الديوان ما بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة عبد الصبور ورحابة انفتاحه على الكون، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعها في الديوان.

واعتمد عبد الصبور في هذا الديوان على وسائل حداثية في تشكيل صوره الشعرية، من مثل تراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والتجميع، بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التي يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسي خاص، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعري التي أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة.

"ويقوم التشخيص بدور أساسي في تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية، وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة، ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في نتاج الشعراء الجدد، وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا فوجدنا المشاعر والأحاسيس والمعاني التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة، وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط"[1]، ومثال ذلك ما نلمسه في قصيدة "**الحزن**"[2]:

والحزن يُولَدُ في المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجَحِيم إلى الجحيم

[1] علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1998، ص 56.

[2] الديوان، ص 37.

حزن صموت

والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت

الشاعر في هذه الصورة شخص لنا الحزن لذا نجده حزنا ضريرا، وصموتا، وهذا التشخيص يعبر عن ميولات عبد الصبور إلى التعبير عن العوالم الشعورية.

وفي صورة شعرية أخرى يواصل الشاعر توظيف الحزن بتشخيصه، وهذا ما نجده في قصيدة "**شنق زهران**"[1]:

... وثوى في جَبْهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنّين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

في هذه الصورة نجد الحزن يمشي إلى الأكواخ "تنين له ألف ذراع".

وهناك صور شعرية أخرى يوظف فيها عبد الصبور التشخيص مثلا في قصيدة "**الرحلة**" نرى "الصبح يدرج في طفولته، والليل يحبو حبو منهزم" وفي قصيدة "**أناشيد غرام**" يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ويعقد بينه وبينهم أواصر صلة حميمة ويجعلهم رسله إلى المحبوبة ويحاورهم ويحاورونه... وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتتحرك وتحس وتضفي على القصائد حيوية متجددة.

أما تراسل الحواس والمدركات ومزج المتناقضات، وغير ذلك من وسائل التشكيل الحداثية التي تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء فهي شديدة الشيوع في الديوان، فنجد في قصيدة "**لحن**" النغم يورق في الروح أدغالا حزينة، وفي قصيدة "هجم التتار" نجد الأفق

[1] الديوان، ، ص 18.

مختنق الغبار، كذلك في قصيدة "السلام" نجد الحياة تموت في العينين، والبسمة بيضاء، والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهي.

"وثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند عبد الصبور جديرة بالإشارة وهي بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التي قد لا يكون لأي منها دلالة واضحة، ولكن تجميعها في صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسي خاص تتآزر كل هذه العناصر على إحداثه"[1]، وتطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع في قصيدة "**أبي**"[2]:

مطر يهمى، وبرد، وضباب

ورعود قاصفه

قطة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

مطر يهمى، وبرد، وضباب

وأتينا بوعاء حجري

وملأناه ترابا وخشب

وجلسنا

نأكل الخبز المُقَدَّد

وضحكنا لفكاهه

[1] علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 56-57.

[2] الديوان، ص 24.

قالها جدي العجوز

وتسلّل

من ضياء الشمس موعد

فتفاءلنا، وحَيَيْنَا الصباح

الشاعر يشكل هذه الصورة التي تترك في النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التي تتفاعل في إطار هذه الصورة الشديدة الشيوع بدورها تعد أثرا من آثار استفادة عبد الصبور من الفنون الأخرى، فهي تشبه المونتاج السينمائي "بحكم كونها مشاهد متلاحقة تشبه ما نراه من لقطات متتالية على شاشة السينما ولأنها تسرع وتتلاحق، ومن مجموعها تشكل لك رؤية كلية".[1]

كما اعتمد عبد الصبور أيضا على البناء الواقعي غير المجازي للصورة، حيث كان يصوغ بعض الصور الخالية من أي استخدام مجازي للكلمات، ومع ذلك تؤدي هذه الصورة وظيفتها الفنية أتم ما يكون الأداء، ففي قصيدة "شنق زهران" مثلا يرسم الشاعر لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية الخالية تماما من كل استخدام مجازي للألفاظ يقول الشاعر[2]:

كان زهران غلاما

أمّه سمراء، والأب مولّد

وبعينيه وسامه

[1] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، د ط، 2005، ص 174-175.

[2] الديوان، ص 18-19.

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبوزيد سلامه

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نَبْشٌ كالكتابة

اسم قريه

«دنشواي»

شبّ زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذي يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية.

نخلص إلى أن الصور الشعرية في هذا الديوان جاءت عالما شديد الثراء والتنوع.

3. الإيقاع الشعري:

3. 1. الموسيقى الخارجية:

الوزن:

أصبح الشكل الحر الأكثر شيوعا عند عبد الصبور كغيره من شعراء الحداثة، وقد كتب به ثلثا القصائد في الديوان، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكي يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث.

"والقصاد التي استخدمت الشكل الكلاسيكي في الديوان إحدى عشرة قصيدة، منها ثلاث من "المتقارب" واثنتان من "الكامل" واثنتان من "الخفيف ومجزوئه" وواحدة من كل من "الرمل" و"الرجز" و"المجتث" و"السريع".

أما القصائد الحرة فقد فاز "الرجز" منها بالحظ الأوفر، حيث حظي بتسع من القصائد العشرين الحرة في الديوان، بينما توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين "الكامل" (خمس قصائد) و"الرمل" (ثلاث قصائد) وكل من "المتقارب" و"الخبب" (قصيدة واحدة لكل منهما)".[1]

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة في هذا الديوان "لها أهمية تاريخية خاصة، وهي قصيدة "**أناشيد غرام**" التي قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكي، وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة في القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحررا واقترابا من النثرية وهما الرجز –الذي كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة- والخبب- الذي كتب به مقطعا واحدا – أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكي فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن الطويل، وهكذا يتردد الإيقاع في القصيدة بين طرفي النقيض؛ أقصى التحرر إلى

[1] علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 65.

حد القرب من النثرية، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية"[1]، فبينما يسير إيقاع المقطع الثاني حرا طليقا على هذا النحو[2]:

حبّك

عصفور يَنْقُر في بَيْدَر

قلبي بيدر

عيناك نعاس مخمور

والخصلة ظلّي من وهج الخدّين

يأتي إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو[3]:

أحبك يا ليلاي، لا القلب غـــادر هــواه، ولا الأيــام مُسْعِفَة حبّي
وأنت على البين المُشْت وشيكــة ولمّا تقِضَّ الحــاج للواله الصبّ
وكيف احتمالي البعد والبعد لوعة وكيف مُقَامِي، والهـوى نازع لبّي

نلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكي بالمعجم الشعري الكلاسيكي والتعابير الكلاسيكية، فالشاعر في إطار هذا المقطع ينادي محبوبته بيا ليلاي وتتوالي بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة مثل البين، الواله...الخ.

[1] علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 65-66.
[2] الديوان، ص 72-73.
[3] المصدر نفسه، ص 73.

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية كقالب "السوناتا" الذي كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان "**سوناتا**"[1]:

وكـــان سريرك مـــن صنـــدل وفرشته من حريـــــر الشآم
وطـــوقت جيـــدك بالياسمين ومسحت كفيـــك بالعنبـــــر
وثوبـــك خيـــط من الموسلين وخيط من الذهب الأصفـــــر
ونرخـــي الستـــار، وفيروزتان تموجان في وجهك المستهام

كان عبد الصبور في بعض الأحيان لا يكتفي بما في الإيقاع الكلاسيكي من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة، وبخاصة الترصيع الذي كان يثري الموسيقى بمجموعة من القوافي الداخلية الإضافية التي تدعم القافية الأساسية في إثراء الإيقاع العام، كما في قصيدة "**عيد الميلاد لسنة 1954**"[2]:

يا ليل، يا راحي، ومصباحي وأفراحي، وكنّي

أبعد رماح النور عني!

يا وحدتي! الليل راح لا بدّ من خوض الصباح

لا بد من خوض الصباح إلى الجراح، إلى النواح

أما بالنسبة للقافية فالملاحظ أن الديوان خلال من أية قصيدة موحدة القافية، فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير في كل مقطع، كذلك لم يلتزم بحرف روي واحد ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة "**هجم التتار**"[3]:

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

[1] الديوان، ص 42.
[2] المصدر نفسه، ص 40-41.
[3] المصدر نفسه، ص 14.

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمي النهار

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات

والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات

الشاعر في هذه الأبيات يكرر الراء في أسطر متتالية ولكنه لا يلتزم بهذا الروي، فيلجأ إلى روي آخر هو حرف التاء فيكرر مرتين متتالين.

بهذا يكون عبد الصبور قد مضى إلى التحديث على مستوى الموسيقى الخارجية.

3. 2. الموسيقى الداخلية:

أثرى عبد الصبور الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية في هذا الديوان بعناصر تساهم في نمو التجربة وتحقيق شعرية القصيدة نتناولها فيما يلي:

صفات الأصوات:

اعتمد صلاح عبد الصبور في إيقاعه الموسيقى اعتمادا كبيرا على "الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة، وعلى التشكيل الصوتي المنغم لهذه الألفاظ، وهي خصائص داخلية بعيدة إلى حد كبير عن متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية في التفاعيل والقوافي".[1]

هناك ارتباط كبير بين معاناة عبد الصبور وانفعالاته وبين موسيقاه فهو يعبر في شعره عن غربته النفسية وعن إحساسه بالسأم والضياع، وهو في نفس الوقت متردد بين القبول والرفض، وحتى في قبوله يجد حرجا كبيرا في الجهر بقبوله، ولهذا اعتمد على موسيقى خافته تبدت في استغلاله للألفاظ التي تحوي قدرا كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالفاء والسين والصاد والشين والخاء والحاء والهاء، فهذه الصوامت إلى جانب ما

[1] السعيد الورقى: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1998، ص241.

فيها من خصائص صوتية، تجعلها أقرب إلى الهمس، لما تتصف به من اعتمادها على قدر قليل جدا من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة، إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج في نطقها إلى قوة من إخراج النفس أعظم من التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق غيرها، ومثال ما قلناه نلمسه في قصيدة "**رسالة إلى صديقة**"[1]:

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محيي الدين

مجذوب حارتي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصوّري، ويجتلي سناه

وقال لي «...ونسهر المساء»

مسافرين في حديقة الصفاء

يكون ما يكون في مجالس السحر

فظنّ خيرا، لا تسلني عن خبر

التكرار:

يعتبر عبد الصبور من الشعراء الحداثيين الذين شغفوا بالتكرار، لذلك نجده يغطي مساحة كبيرة في هذا الديوان لماله من مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة بناء وصورة وإيقاعا، حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد والإيحاء، وتركيب الصورة، وبناء القصيدة، وقد

[1] الديوان، ص 79.

تعددت أشكال التكرار في قصائد هذا الديوان بحيث يصعب حصرها، ولكن يمكن رصد أهمها وأوسعها انتشارا وهي:

تكرار الكلمة: ومن أمثلته تكرار كلمة "حياة" في قصيدة "**شنق زهران**"[1]:

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياه

صنعوا الموت لأحباب الحياه

وتدلّى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلاّ الدموع

قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياه

كان زهران صديقا للحياه

مات زهران وعيناه حياه

فلماذا قرتي تخشى الحياه...؟

كلمة "الحياة" تلعب دورا كبيرا في القصيدة، لتكون كالنغمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله، وتعبر عن جو القصيدة العام، وقد تكررت كلمة "الحياة" في الأسطر التسعة السابقة ست مرات، وهي لا تلعب دورها هنا أساسا من مجرد التكرار العددي، وإنما تقوم بدور المقابل للحالة الشعورية المسيطرة، فالخوف هنا ليس خوفا من الموت، كما تقتضي الطبيعة الإنسانية، إنما هو خوف من الحياة، ولذلك يرتكز الشاعر على كلمته المكررة للحث

[1] الديوان، ص 21-22.

على البقاء والترغيب في الحياة، ونفي الخوف منها، وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة:

- المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة.
- التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت، ويبدو ذلك في عبارة: (مات زهران وعيناه حياة) فزهران هنا هو الرمز الذي يجسد معاني الصراع ضد الموت.
- الاستنكار والتوبيخ في عبارة: (فلماذا قريتي تخشى الحياه؟)

التكرار الاستهلالي: ويسمى تكرار البداية ونجد هذا النمط من التكرار مثلا في قصيدة "**لحن**"[1]:

جارتي مدت من الشرفة حبلا من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار

نغم يقلع من قلبي السكينه

نغم يورق في روحي أدغالا حزينه

تتكرر مفردة "نغم" في الأسطر الخمسة الأولى من القصيدة خمس مرات في صيغة النكرة تتلوها صفات كـ "قاس، كالنار، يقلع، يورق" وتمتزج من خلال التكرار المدركات وتتجاوب الإحساسات، فيغدو المسموع مرئيا، والمرئي مسموعا، والمحسوس معنويا والمعنوي حسيا، ويلح الشاعر على تكرار مفردة "نغم" ليجعلها وعاء لأحزانه.

[1] الديوان، ص 64.

التكرار النغمي: يكرر فيه الشاعر إيقاعا نغميا، وفي مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية ومن أمثلته قصيدة "**شنق زهران**"[1]:

شبّ زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

نحسن أن كلمتي "نقيا" و"أليفا" إنما هما تكراران نغميان لكلمتي "قويا" و"خفيفا" والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية.

التكرار المقطعي: يعتمد هذا النمط على تكرار مقطع في القصيدة، حيث يتعمد الشاعر إلى افتتاح قصيدته بمقطع يختتمها به أيضا، وبذلك تبدو القصيدة مغلقة البناء، ويتجلى هذا النمط مثلا في قصيدة "**الإله الصغير**"[2]:

كان لي يوما إله، وملاذي كان بيته

قال لي «إن طريق الورد وعر، فارتقيته

وتلفت ورائي وورائي ما وجدته

ثم أصغيت لصوت الريح تبكي، فبكيته

الشاعر هنا يختتم قصيدته بنفس المقطع الذي افتتحها به (كان لي يوما إله، وملاذي كان بيته).

[1] الديوان، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

كما برع عبد الصبور في توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرار نمطيا جامدا، وإنما يتنوع من موضع لآخر مشحونا في كل موضع بإيحاءات جديدة ففي قصيدة "**أبي**" التي يمثل موت الأب محورها الشعوري الأساسي الذي تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى، يكرر الشاعر العبارة التي تجسد هذا المحور و"أتى نعي أبي" خمس مرات، متصرفا في صورة التكرار في كل مرة من المرات الخمس، فهو يفتتح القصيدة بهذين البيتين بقوله[1]:

... وأتى نعي أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوج الجبين

ويختتم القصيدة بنفس البيتين بعد أن يحذف عبارة "هذا الصباح" من البيت الأول ثم يكررها في منتصف القصيدة، وتتكرر عبارة "وأتى نعي أبي" وحدها مرتين أخريين، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا مثل "وبأقدام تجرّ الأحذية. وتدق الأرض في وقع منفر. طرقوا الباب علينا" التي يكررها الشاعر بدورها عدة مرات، مع بعض التصرف في تشكيلها، ومثل عبارة "مطر يهمى وبرق وضباب"... تتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة، تتوالى وتتوازى، وتتقاطع، وتتعانق، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن نجح الشاعر نجاحا كبيرا في توظيف هذا التكرار لتجسيده.

[1] الديوان، ص 23.

4. الرمز:

استخدم صلاح عبد الصبور مجموعة من الرموز المتنوعة في هذا الديوان وهي الرمز الأسطوري والتاريخي والصوفي والطبيعي، وقد راعى فيها الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها.

4. 1. الرمز الأسطوري:

صلاح عبد الصبور واسع الثقافة، اطلع على الأساطير القديمة، ووجد فيها مادة دسمة يغذي بها لغته الشعرية، وهذا يعتبر من مناحي التجديد والحداثة.

ومن أهم الرموز الأسطورية التي وظفها الشاعر في هذا الديوان رمز "السندباد" وهومن أبطال ألف ليلة وليلة، ارتبط اسمه بالمغامرة والتجوال، حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال، ويطالعنا هذا الرمز في أول قصيدة من هذا الديوان قصيدة "**رحلة في الليل**" التي شكل السندباد الرمز المحوري لمقاطعها الست التي أشرنا إليها سابقا، وكان رابعها يحمل العنوان نفسه أي "السندباد"، وقد اعتبر الشاعر نفسه سندباد يغامر ويرحل في آخر المساء في متاهات الكلمات، ومجاهل الأحاسيس، ويعاني أهوال هذه المغامرة الفنية، فينضح جبينه بالعرق، ويمتلئ الوساد بالورق، ويتحول دخان تبغه الذي يعتقد أنه سيخفف من توتره، إلى أخطبوط يطبق على أنفاسه، ولكنه يعود آخر المساء محملا بكنوز الشعر الثمينة، يقول صلاح عبد الصبور[1]:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

[1] الديوان، ص 10.

إنها رحلة الشاعر السندباد، رحلة خاصة حافلة بالمعاناة، فرحلته ليست في البحار ولكنها في عالم الفكر والخيال، وهولا يصارع الأمواج ولكن الأفكار الهاربة، والألفاظ التي تثبتها، وهولا يستعين بالمركب والمجداف، إنما بالأوراق ولفائف التبغ... وهكذا يلتحم النسيج الشعري بالرمز ومفرداته، ثم يطالعنا بطل هذه الرحلة في قوله[1]:

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

والتوحد بين الرمز (السندباد) والمرموز إليه (الشاعر)، لا يقف عند هموم الرحلة والمعاناة وهول التجربة، واقتناص الشيء الثمين، بل نجده أيضا في موقف القارئ اللامبالي الكسول العاجز عن الفهم، مما يجعل البون شاسعا بين هذا العناء المبذول، وذلك المتلقي اللامبالي الذي أصاب سندبادنا بالإحباط والخيبة، حتى بلغ به الحال أن يفكر في أن يبخل على قرائه بهذه الكنوز، وأن يكف عن ارتياد المجهول، إلا أنه لا يكف عن المغامرة وبذل الجهد، لأنه يحقق من خلالها ذاته يقول الشاعر[2]:

السندباد:

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف؟

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت

[1] الديوان، ص 10-11.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

الندامى:

هذا مجال سندباد أن نجوب في البلاد!

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

هكذا وظف عبد الصبور شخصية السندباد توظيفا فنيا رمزيا، وأضفى عليها ملامح معاصرة فأصبح السندباد مغامرا عصريا يرمز إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعري.

4. 2. الرمز التاريخي:

غاص صلاح عبد الصبور في التاريخ يستلهم منه شخصياته وحوادثه، ومن الرموز التاريخية التي وظفها في هذا الديوان، رمز "التتار" الذي وظفه بكل ما ارتبط به من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 يقول الشاعر[1]:

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

[1] الديوان، ص 14.

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمى النهار

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات

والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات

وأكفّ جنديّ تدق على الخشب

لحن السغب

والبوق ينسل في انبهار

والأرض حارقة، كأنّ النار في قرص تدار

والأفق مختنق الغبار

لكن الجميل في تصوير هذا الواقع أنه لا ينتهي بالانكسار دوما، فغالبا ما يلتمع بريق الأمل وسط الموت يقول الشاعر[1]:

أماه! إنّا لن نبيد

هذا بسمعي صاحب من أهل شارعنا العتيد

وسعال مهزوم قعيد

وفم يهمهم من بعيد بالوعيد

وأنا -وكل رفاقنا- يا أمّ حين ذوى النهار

بالحقد أقسمنا، سنهتف في الضحى بدم التتار

[1] الديوان، ص 16-17.

أماه! قولي للصغار:

أيا صغار...

سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهار

ونشيد ما هدم التتار

نلاحظ أن (طلع النهار، نشيد) هي رموز الأمل والتجديد، فالشاعر يستبشر بالعودة للاستقرار.

4. 3. الرمز الصوفي:

افتتن صلاح عبد الصبور بالموروث الصوفي بصفة خاصة، وبنى منه رموزه، ومن الرموز الصوفية التي استخدمها الشاعر في هذا الديوان ما نلمسه في قصيدة «**رسالة إلى صديقة**» حيث نجد شخصية الصوفي الشيخ محيي الدين مجذوب الذي افتتن به عبد الصبور وجعل من ملامح الصفاء التي تشع منه وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة يقول الشاعر[1]:

وادعي له إلهك الوديع أن يشفيه

وسامحيه، كيف يرجو أن ينمّق الكلام

وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب...؟

فقلبه كسير

وجسمه مغلل إلى فراشه الصغير

[1] الديوان، ص 78-79.

وبالجراح والآلام قلبه كسير

نهاره ثرثرة العواد والصحاب

وليله غرائب لم يحوها كتاب

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محيي الدين

مجذوب حارتي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصوري، ويجتلي سناه

وقال لي«...ونسهر المساء

مسافرين في حديقة الصفاء

لجأ الشاعر إلى الشيخ الصوفي محيي الدين مجذوب لأن قلبه كسير وجسمه مغلل فلا بد أن يعود إلى الصفاء والحب.

4. 4. الرمز الطبيعي:

يعتبر هذا الرمز من الرموز المنتشرة بكثرة في هذا الديوان، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "**لحن**"[1]:

جارتي مدّت من الشرفة حبلا من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار

[1] الديوان، ص 64.

نغم يقلع من قلبي السكينه

نغم يورق في روحي أدغالا حزينه

بيننا يا جارتي بحر عميق

بيننا بحر من العجز رهيب وعميق

وأنا لست بقرصان، ولم أركب سفينه

بيننا يا جارتي سبع صحارى

وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا

نلاحظ أن الشاعر استخدم عناصر طبيعية حسية من حبل ونغم ونار وأدغال وبحار، إلا أن هذا الاستعمال لهاته العناصر لا يقف عند المعرفة العادية، وإنما استطاع الشاعر وبفضل ثقافته وتجربته الشعورية أن يضفي عليها طابعا حسيا.

هكذا أبدع صلاح عبد الصبور مجموعة من الرموز الخاصة التي أثرت القصيدة وزادت في مدى تأثيرها في نفس المتلقي.

خـــاتمـــــة

خاتمـــــة:

بعد هذه المقاربة لتجليات الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور من خلال ديوانه "الناس في بلادي"، والاشتغال على أهم السمات الحداثية التي ميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والرمز توصلت إلى النتائج التالية:

- اللغة الشعرية التي استخدمها عبد الصبور هي لغة التجربة، لغة التفاعل الوجداني مع المتلقي، والذي ساهم في هذا جنوح عبد الصبور إلى إثراء هذه اللغة، التي عبر عنها بشحن مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع، كما انفتح على عدة أساليب كالأسلوب القصصي والمسرحي والحوار يستخدمها لإثراء المناخ الإيحائي الدلالي، بالإضافة إلى توظيف اللغة الصوفية ومفرداتها التي أعطت لكلماته إشراقات أخرى.
- وفق عبد الصبور في استخدام لغة مغايرة ومفارقة، تبتعد عن التقليدي وتقارب اليومي، ونجح في تثوير المعجم الشعري بصفة أدرجت اليومي والشعبي، وقربت الشعر للجمهور وحملت همومه وطموحاته.
- أولى عبد الصبور صوره الشعرية في تشكيلها وبنائها اهتماما كبيرا، حيث ارتبطت بقيم وملامح جديدة، ولقد ساهمت عوامل كثيرة في رسم السمات الحداثية للصورة الشعرية عنده ولعل من أهمها تشخيص المشاعر والأحاسيس والمعاني التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة إلى كائنات حية، وأيضا تراسل الحواس والمدركات ومزج المتناقضات التي تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء، وأخيرا التجميع من خلال بناء الصورة من مجموعة من العناصر المتناثرة ثم تجميعها في صورة شعرية واحدة، وهي تعد أثرا من آثار استفادته من الفنون الأخرى، فهي تشبه المونتاج.
- مضى عبد الصبور إلى تحديث إيقاعه الشعري، فعلى مستوى الموسيقى الخارجية من خلال اعتماد الشكل الحر في كثير من القصائد، والمزج بين الشكل الحر والكلاسيكي،

والجمع بين أكثر من وزن، كما لم يعتمد القافية الموحدة وذلك أثرى الجانب الإيقاعي لشعره، كذلك نوع حرف الروي وبذلك كسر القاعدة القديمة، أما على مستوى الموسيقى الداخلية فقد وظف الصوامت الاحتكاكية المهموسة وهي تتناسب مع خطابه الشعري الذي تكتسيه مسحة الحزن لاصطدام الشاعر بواقع هذا العالم الذي غابت فيه قيم الخير وساد فيه الظلم والطغيان وهدد كرامة الإنسانية، أما التكرار فقد وظفه بأشكال مختلفة كتكرار الكلمة والعبارة والتكرار النغمي والمقطعي، وكانت له مزايا على مستوى التجربة بناء وصورة وإيقاعا.

- استعان عبدالصبور بالرموز على اختلاف أنواعها أسطورية، تاريخية، صوفية، طبيعية، وهذا يكشف عن ثقافته وسعة اطلاعه، وقد راعى في هذه الرموز الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها.

ملحـــــق

ملحق:

التعريف بالشاعر صلاح عبد الصبور

1. نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور:

محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحكواتي الشهير بصلاح عبد الصبور، ولد في "مايو 1931"[1]، في أسرة متوسطة الحال، بمدينة "الزقازيق" بمصر، "سيطرت عليه وهو في الثالثة عشرة من عمره النزعة التعبدية الصوفية، درس في شبابه الآداب العربية في جامعة القاهرة".[2]

يعد صلاح عبد الصبور أحد أبرز رواد الحداثة والتجديد في الشعر، ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، "تخرج من كلية الآداب، قسم اللغة العربية عام 1951، وتقلد عدة مناصب، حيث عمل بالتدريس فترة من الزمن، ثم صحفيا في جريدة "روز اليوسف" ثم نائبا لرئيس تحرير مجلة "الكاتب" ورئيسا للهيئة العامة للكتاب، وكان عضوا بالمجلس الأعلى للثقافة، والمجلس الأعلى للصحافة واتحاد الإذاعة والتلفزيون وأكاديمية الفنون ومجلس اتحاد الكتاب المصري، كما عمل مستشارا ثقافيا لمصر في الهند لمدة عام من 1977 حتى 1978.[3]

تعمق عبد الصبور في قراءة الشعر الغربي وبخاصة إليوت وكافكا، وبدأ حياته الأدبية مقلدا لبعض الشعراء.

---

[1] حيدر توفيق بيضون: صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص13.

[2] محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 311.

[3] حيدر توفيق بيضون: صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة، ص 25.

لم يكن شعر صلاح عبد الصبور نتيجة معاناة مع الفقر وحرمان الحياة إضافة إلى التشرد والنفي في الطفولة بل كان نابعا، من عدة مصادر أهمها المصدر الثقافي، بالإضافة إلى أن والده كان شاعرا ينظم القصائد ولاسيما بعد عودته من الوظيفة الحكومية".[1]

رحل صلاح عبد الصبور في 13 أغسطس من العام 1981 إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته، إثر مشاجرة كلامية مع الفنان الراحل بهجت عثمان في منزل صديقه أحمد عبد المعطي حجازي، وكان عبد الصبور يزور حجازي في منزله بمناسبة عودة الأخير من باريس ليستقر في القاهرة.

رغم رحيل عبد الصبور ستظل له مكانته في تاريخ الشعر العربي من ناحية، وفي وجدان قارئ الشعر من ناحية أخرى.

2. مؤلفاته:

مؤلفاته الشعرية:

الناس في بلادي (1957) هو أول مجموعات صلاح عبد الصبور الشعرية، كما كان أيضا أول ديوان للشعر الحر يهز الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت، وقد لفت أنظار القراء والنقاد فيه فرادة الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة، وثنائية السخرية والمأساة وامتزاج الحس السياسي والفلسفي في موقف اجتماعي انتقادي واضح.

- أقول لكم (1961).
- أحلام الفارس القديم (1964).
- تأملات في زمن جريح (1970).
- شجر الليل (1973).
- الإبحار في الذاكرة (1977).

[1] حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص 15.

مؤلفاته المسرحية:

- مأساة الحلاج (1964).
- مسافر ليل (1968).
- الأميرة تنتظر (1969).
- ليلى والمجنون (1971).
- بعد أن يموت الملك (1975).

مؤلفاته النثرية:

- أصوات العصر.
- حتى نقهر الموت.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم.
- ماذا يبقى منهم للتاريخ.
- رحلة الضمير المصري.
- رحلة على الورق.
- على مشارف الخمسين.
- حياتي في الشعر.
- وتبقى الكلمة.[1]

[1] حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص 70-71.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش**

قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

أولا: المصادر

1- صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

ثانيا: المعاجم

2-جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، 1922.

3- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج3، ط4، 2005 .

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيزوأبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، القاهرة- الكويت- الجزائر، ط1، 2004 .

5- أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، ج4، مطابع سجل العرب، القاهرة، د.ط، د.ت.

6- أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، مج1، د.ط، 2009.

ثالثا: المراجع

أ- المراجع بالعربية:

7- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، 2003.

8- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، 2007.

9- أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، د ط، 2002.

10- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت، ط1، 2004.

11- إسحق عبيد: عصر النهضة الأوربية، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 2006.

12- أنور الجندي: الإسلام في مواجهة الفلسفات القديمة، الشركة العالمية للكتاب، د ط، 1987.

13- أنور الجندي: معلمة الإسلام، ج 2، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

14- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2009

15-جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005

16-حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010

17-حيدر توفيق بيضون: صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

18-خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

19- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1997.

20-سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

21-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

22- السعيد الورقى: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1998.

23- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993.

24-شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

25- عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، دط، دت.

26- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

27- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

28-عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2005.

29-عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

30-عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، المسيلة، الجزائر، د ط، 2011.

31- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ت.

32- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، ط3، دت.

33-علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

34-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.

علي عشري زايد:

35- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط4، 2002.

36- قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة، د ط، 1998.

37-كمال خيربك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986.

38- محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988.

39- محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

40- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح-القصة-النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، د ط، 2005.

41- محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، ط1، 2008.

42- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977.

43- محمد محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى، انظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت ط2، 2007.

44- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985.

45- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.

46- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962.

47- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001.

48- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

49- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

ب- المراجع المترجمة:

50- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

رابعا: الموسوعات

51- أندرية لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت- باريس، مج1، ط2، 2001.

52- روزنتال، يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.

53- فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت.

خامسا: الرسائل الجامعية

54- إلياس مستاري: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: بشير تاوريريت، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2013- 2014.

55- محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، اشراف الدكتور: ناصر بن عبد الكريم العقل، قسم العقيدة والمذاهب المعاصرة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1414.

سادسا: المجلات

56- عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1998.

فهرس الموضوعات

فهـــــرس الموضوعـــات

الموضـــــوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: الحداثة ومعالمها في الشعر العربي المعاصر	
1. دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح	**5**
1 .1. الدلالة اللغوية للحداثة	**5**
1 .2. الدلالة الاصطلاحية للحداثة	**7**
2. حداثة العرب	**10**
2 .1. جذور الحداثة عن العرب	**10**
2 .2. دعاة الحداثة ومنظروها	**12**
3. حداثة الغرب	**16**
3 .1. تاريخ ظهور الحداثة عند الغرب وآفاقها	**16**
4. معالم الحداثة في الشعر العربي المعاصر	**21**
4 .1. اللغة الشعرية	**21**
4 .2. الصورة الشعرية	**24**
4 .3. الإيقاع الشعري	**28**
4 .4. الرمز	**33**
4 .5. الأسطورة	**35**
الفصل الثاني: مظاهر الحداثة في شعر صلاح عبد الصبور من خلال ديوان "الناس في بلادي"	
1. اللغة الشعرية	**40**
2. الصورة الشعرية	**48**
3. الإيقاع الشعري	**53**

1.3 الموسيقى الخارجية	**53**
2.3 الموسيقى الداخلية	**56**
4. الرمز	**62**
1.4 الرمز الأسطوري	**62**
2.4 الرمز التاريخي	**64**
3.4 الرمز الصوفي	**66**
4.4 الرمز الطبيعي	**67**
خاتمـــة	**70**
ملحـق	**73**
قائمة المصادر والمراجع	**77**
فهرس الموضوعات	**84**

بحمد الله تم

ملخص:

تناول البحث موضوع تجليات الحداثة في شعر الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، من خلال مقاربة ديوانه "الناس في بلادي. "

جاء البحث في مقدمة وفصلين الأول نظري والثاني تطبيقي وخاتمة، تناول الفصل الأول دلالة مصطلح الحداثة في اللغة والاصطلاح ونشأة الحداثة عند الغرب وعند العرب ومعالمها في الشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الثاني فسلطنا الضوء على ديوان "الناس في بلادي" لرصد أهم السمات الحداثية التي ميزت طرائق التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور على مستوى اللغة والصورة والإيقاع والرمز، باعتباره رائدا في مجال الابداع الشعري الحداثي.

الكلمات المفتاحية:

الحداثة، شعر، معاصر،صلاح عبد الصبور.

Résumé :

La recherche porte sur les manifestations de la modernisation dans la poésie du poète égyptien SALAH Abdessabour à travers l'approche de son Diwan « les gens dans mon pays »

La recherche se présente en deux chapitres, le premier théorique et le second pratique et une conclusion. Le premier chapitre porte sur la signification du terme « modernisation » en langue et en terminologie ainsi que l'émergence de la modernisation chez les arabes et les occidentaux et ses repères dans la poésie arabe contemporaine.

Par contre le second chapitre met en évidence le Diwan « les gens dans mon pays » afin d'observer les plus importantes caractéristiques de modernisme qui ont caractérisé les procédés d'expression du poème chez SALAH Abdessabour au niveau de la langue, de l'image, du rythme et du symbole étant pionnier dans le domaine de la créativité poétique moderniste

Mots clés :

La modernité, la poésie, contemporain ,SALAH Abdessabour .