الشعر الحديث

توطئة :

شهد العالم العربي في مطلع القرن التاسع عشر الملامح الأولى للنهضة والتجديد على مستوى الكثير من مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية بصفة عامة. ولقد تضافرت مجموعة من العوامل لتجعل العرب أمام سؤال عريض يتعلق بالأسباب الكامنة وراء تأخرهم مقارنة مع الآخر (الغرب).

ومن أهم العوامل التي ساهمت في نشأة حركة الانبعاث الفكري في المشرق العربي:

ـ أولا، الإصلاحات الناجمة عن الأزمة التي أصابت الامبراطورية العثمانية .

ـ ثانيا، الاحتكاك بالاستعمار الغربي الذي بدأ بحملة نابليون بونابارت على مصر سنة (1798- 1801) والذي أدى إلى احتلال أجزاء من البلاد العربية في إطار التنافس بين الدول الاستعمارية حول مناطق النفوذ وتوسيع رقعة مستعمراتها.

ـ ثالثا، ظهور أنشطة اقتصادية جديدة مرتبطة بالاتصال مع الغرب ساهمت في نماء الفئات الوسطى داخل عدة مناطق من الشرق العربي خاصة سوريا ولبنان ومصر.

وقد كانت سوريا ولبنان أول مراكز الانبعاث الفكري العربي بحيث ظهرت بها حركة النهضة حوالي منتصف القرن التاسع عشر (19) بمجهودات الكتاب المسيحيين العرب الذين شيدوا علاقات تجارية وثقافية مع الغرب (فرنسا، أنجلترا، إيطاليا)، فقاموا باقتناء الطباعة وإصدار المجلات والجرائد اليومية باللغة العربية الحديثة الأسلوب، وبتأليف القواميس العربية وبترجمة المؤلفات الأوربية. كما اقتبسوا المسرحيات الغربية وترجموها ومثلوها. وقد أنشأ بطرس البستاني (1819-1883)، أول مدرسة عربية، ونشر مجلتين أسبوعيتين: "نفير سوريا" و"الجنة"، وأسس "الجمعية العلمية السورية ببيروت"، وقام أخوه سليمان البستاني بترجمة ملحمة الإلياذة إلى شعر عربي. بالإضافة إلى ظهور جمعيات ثقافية كثيرة استهدفت بعث أمجاد الأمة العربية ومنها جمعية "الإخاء العربي" و"الجمعية القحطانية" "والمنتدى الأدبي". وعند نهاية القرن التاسع عشر هاجر عدد كبير من الصحافيين والكتاب

اللبنانيين نحو مصر، فساهموا في حركتها الثقافية ونهضتها الناشئة؛ واستفادت مصر أيضا من حملة نابليون بونبارت، ومنجزات محمد علي، والبعثات الطلابية نحو أوربا. ومن الأعلام الذين أثروا الحركة الثقافية بمصر، نذكر "رفاعة رافع الطهطاوي" (1801-1873)، الذي درس بالأزهر عند شبابه وأرسل كإمام مع أول بعثة طلابية لمحمد علي إلى فرنسا (1826) بهدف الوعظ والصلاة، فاحتك بالأفكار الغربية وكتب كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" يتحدث فيه عن ثورة 1830 مبرزا مبادئها وأهدافها التحررية، وأسس مدرسة (الألسن) بمصر ودرس فيها اللغة الفرنسية وخلق لجانا طلابية لترجمة الكتب الأجنبية.

من هنا، يمكن القول إن الجذور الثقافية الأولى لاحتكاك العرب بالغرب الأوربي تتمظهر في ظاهرتين أساسيتين تكمن أولاهما في الحضور الفرنسي في القاهرة، وثانيهما في البعثات العلمية إلى الخارج. يقول أدونيس: "لم يؤثر الحضور الفرنسي في طراز التفكير وحسب، وإنما أثر كذلك في طراز الحياة. أمضت البعثة الأولى في فرنسا خمس سنوات وكان رفعت رافع بدوي الطهطاوي ملحقا بها بوصفه إماما للبعثة. غير أنه كان من الذكاء والتفتح بحيث أنه اغتنم فرصة وجوده في باريس، وتابع دراسة شبه منتظمة كأي طالب. وهكذا تعلم اللغة الفرنسية، وقرأ كثيرا من الأدب والفكر اليونانيين، بالإضافة إلى قراءة راسين وفولتير وروسو ومونتيسكيو"[1]. فاحتكاكه الواعي بمظاهر الحضارة الغربية جعله يدافع عن عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة، مؤكدا أن الدين والحضارة ينسجمان. وقد اجتهد كثيرا ليجيب عن سؤال جوهري، ألا وهو كيف يستطيع الإنسان المسلم الاستفادة من حضارة أوربا مع الحفاظ على دينه، وبذلك مثل الطهطاوي رافعة فكرية للنهضة التي انتشرت في الحياة العربية الحديثة على مستويات مختلفة.

[1]- أدونيس : الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي. الجزء4. ط8، 2002. ص29.

التيار الإحيائي وأعلامه

1. مفهوم الإحياء والبعث:

تعني كلمة الإحياء من الناحية اللغوية إعادة الروح إلى جسد تداعى للسقوط والانهيار، إنها بعث بعد انحطاط، وانبعاث بعد موت، أما من الناحية الاصطلاحية فالمقصود بها تلك الجهود التي قام بها شعراء البعث في بداية عصر النهضة العربية الحديثة، لإنقاذ الشعر مما آل إليه من ابتذال بحكم عوامل الانحطاط. ولتحقيق هذا الهدف اعتقد شعراء النهضة أنه لا مناص من الرجوع إلى الماضي لإحياء الشعر العربي كما كان في عصوره الذهبية. كما اتخذ شعراء البعث من الشكل القديم للقصيدة نسقا يقتدون به، ومثالا يستوحونه، وفي هذا المعنى يقول الشاعر البارودي أيضا :

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكــلما
فلا يعتمدني بالإساءة غــافــل فلابد لابن الأيك أن يترنمــا

كانت قبل النهضة طائفة من الشعراء تتباهى بركوب البراعة في الأساليب اللفظية، وفي مقدمتهم حسن العطار 1838م. وعلى الدرويش 1853م، وعلي الليثي (1896م)، وعبد الله فكري (1889م)، وعلي أبو النصر (1880م) من مصر، وبطرس كرامة الحمصي (1851) ومعاصره نصر الله الطرابلسي (1840) من لبنان. ولما سطع نجم محمود سامي البارودي مثل طورا جديدا من أطوار انبعاث الشعر العربي.

وإذا كانت نهضة الشعر العربي في هذا العصر قد ارتبطت بإحياء النموذج القديم، والنسج على منواله فلنا أن نتساءل: كيف استحضر شعراء النهضة النموذج الشعري القديم ؟ وما معايير نظم الشعر في هذا النموذج ؟ وما خصائصه شكلا ومضمونا.

لقد عاد شعراء البعث من جديد إلى تلك المعايير والخصائص التي تم صوغها نظريا في ما اصطلح عليه في النقد القديم بعمود الشعر الذي حدد مفهوم الشعر الحقيقي عند القدماء.ولقد وصف المرزوقي "قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها، حتى تصير

جوانبها محفوظة من الوهن ، وأركانها محروسة من الوهي، إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلا بالفحص عنها وتأمل مأخذه منها.....". واستقرأ صفة "عمود الشعر المعروف عند العرب" واستقر على سبع خصال ، فالعرب كانوا " يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر" .

من هنا، أصبح مرجع الخطاب الشعري الإحيائي هو الاغتراف من الشعر العربي القديم والنظم على منوال القصيدة التراثية، يقول شوقي راثيا حافظا:

ما زلت تهتف بالقديم وفضلـه حتى حميت أمانـة القدمــاء

جددت أسلوب الوليد ولفظـــه وأتيت للدنيـا بشعـر الطائي

كان هاجس الشاعر الإحيائي هو أن يقرض شعرا على منوال القصيدة التراثية، ولذلك جاء شعره معارضة لشعراء الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي والعباسي والأندلسي، أي الفترة الذهبية لنظم الشعر العربي، ومنهم عنترة بن شداد، والفرزدق، والبحتري، وأبو تمام، والمتنبي، وابن زيدون، والمعري والبوصيري...

2. مقومات شعر الإحياء وخصائصه:

يقصد بمفهوم إحياء النموذج تلك الجهود التي بذلها شعراء البعث إبان عصر النهضة العربية الحديثة لإنقاذ الشعر من الاسفاف والابتذال وكلفة التصنع والبديعيات. ولهذا ارتبطت حركة البعث بإحياء القديم والاطلاع على مذاهب القدماء في تناول الأغراض، والوعي بالماضي حيث انتقل الشعر من طور موت المعاني الشعرية في النظم إلى طور إحيائها عن طريق التعبير الأصيل وإبراز الشخصية. وقد كان استيحاء الذاكرة واستلهام التراث القديم، بمثابة سلاح لدى شعراء البعث في المشرق والمغرب للتحرر من ركاكة التصنع البديعي وتفاهة الأغراض، ولذلك ارتكز مفهوم إحياء النموذج على مبدأين اثنين:

1) **المبدأ الزمني**: يتمثل في العودة إلى النماذج الشعرية "الكاملة" التي يمثلها شعراء العصر الجاهلي، وصدر الإسلام والعصر العباسي، ولاسيما المتنبي والبحتري وأبو تمام، والمعري والشريف الرضي.

2) **المبدأ الفني**: ويتجسد في الخضوع للقيم الفنية المشتركة بين شعراء العصر الذهبي للشعر، وتتصل ببناء القصيدة وبالنظم وبعمود الشعر.

وقد مر إحياء النموذج من ثلاث مراحل، هي:

أ- مرحلة النموذج الإحيائي المبكر: وتبدأ في منتصف القرن 19 وتنتهي بنهايته (1850-1900)، ويمثلها ناصيف اليازجي (لبنان)، ومحمود سامي البارودي (مصر).

ب - مرحلة النموذج الإحيائي الراقي: استغرقت هذه المرحلة ثلاثة عقود من القرن العشرين، وتزعمها أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب في مصر، ومحمد مهدي الجواهري ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي في العراق.. وقد تناول هؤلاء الشعراء قضايا سياسية واجتماعية معاصرة، كما عمدوا إلى تجريب أنواع شعرية جديدة مثل المسرحية الشعرية.

د- مرحلة النموذج الإحيائي المتأخر: كانت إفرازا للاحتلال الأجنبي لبلدان المغرب العربي، ومن أشهر من مثلها محمد بن ابراهيم، وعلال الفاسي، ومحمد الحلوي في المغرب، ومحمد العيد في الجزائر، وأحمد خير الدين في تونس.

أما أهم الخصائص المميزة للنموذج الإحيائي فتتمثل في:

- ✓ تصحيح مفهوم الشعر لدى الشاعر والمجتمع على حد سواء،
- ✓ التحرر من الصنعة والتكلف والاسفاف والحذلقة اللغوية،
- ✓ النظم وفق البحور الشعرية التقليدية للشعر العربي
- ✓ استخدام الأغراض الشعرية القديمة كالمدح والفخر والهجاء والرثاء.
- ✓ تناول موضوعات سياسية واجتماعية وتاريخية معاصرة
- ✓ معارضة الشعراء القدامى في البحر والروي والقافية والموضوع فضلا عن المعارضة في اللغة والأسلوب.

✓ العودة إلى التراث والاغتراف من القديم والتأثر بطرائق فحول الشعر العربي القديم في الألفاظ والمعاني والصياغة البيانية.

✓ استعمال لغة جزلة رصينة تعيد للشعر العربي قوته وحيويته ونصاعته.

وهكذا، فقد كانت العودة إلى النموذج القديم، محطة ضرورية لإنقاذ الشعر العربي الحديث من الابتذال وكلفة التصنع، والمضي به قدما نحو آفاق جديدة اتسمت ملامحها بالجزالة والديباجة الصافية ونقاء العبارة وقوة الاستعارة ومتانة السبك. وبذلك تكون هذه النهضة قد بعثت العلاقة الحميمية بين الشعر وذات الشاعر، واستجابت للبواعث الحقيقية التي تهز كيان الشاعر وذاته ووجدانه.

محمود سامي البارودي رائد البعث والإحياء

إن حركة البعث أو الإحياء جاءت على مراحل من التدرج في التحرر من التقليد، فانتقل الشعر العربي من صورة ثابتة هي أشبه بالموت، "موت المعاني الشعرية في النظم، ونضوب ماء العاطفة والوجدان فيه، واختفاء النزعة الذاتية المميزة لشاعر من شاعر، إلى طور انبعاثه بإحياء المعاني القديمة إلى طور التعبير الأصيل وإبراز الذاتية"[1].

كانت حركة البعث حركة شعرية جريئة لأنها فتحت الطريق لعدد من الشعراء للنهوض بالقصيدة العربية من دائرة الجمود في المعاني إلى دائرة حية أعادت للشعر ألقه ونظارته. ويعتبر الشاعر محمود سامي البارودي، أول شاعر حقيقي لفعل البعث والإحياء، وعنه يقول الكاتب أحمد حسن الزيات "إن كان لأمرئ القيس فضل في تمهيد الشعر وتقصيده، ولبشار في ترتيبه وتجويده، فللبارودي كل الفضل في إحيائه وتجديده". ويقول أيضا "تقصى البارودي شعر ابن المعتز وأبي فراس والرضى والطغرائي وأمثالهم من الفحول، فارتسم شعرهم على لوح قلبه وانتقش في صفحة ذهنه. وصادف ذلك منه شعورا فياضا وذوقا سليما، فاستخرج من مجموع تلك الأساليب أسلوبه الرائق الفخم".

[1]- محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث. الجزء الأول، دار الثقافة، ط.1، 1982 ص248.

وقد انطلق الشاعر محمود سامي البارودي في ريادته لبعث الشعر من تجديد مفهومه أو إحيائه، فالشعر في نظره رسالة تهذيب النفس وتنبيه الخواطر واحترام المكارم. وبما أنه يرفض التكسب، فالشعر عنده وليد الطبع، وليس وليد الصنعة، وهو القائل:

أقول بطبع لست أحتاج بعـــــــده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي ولا عجب فالدر ينشأ في البحـــــر

يؤكد الشاعر من خلال هذه الأبيات على تحرير ذاته من عبودية التكسب، ودعوته للإبداع انطلاقا من هذه الذات واعتمادا على وجدانه. وهو ما يبرر لجوءه إلى الحب والفخر والحماسة. ومن خصائص شعره أنه ابتعد عن التلاعب اللفظي، والتقليد السلبي، كاقتناص التوريات والتضمينات، والاحتفاء بضروب البديع، وأقام الشعر من جديد على أسسه القوية كمتانة التركيب وجزالة اللفظ ونصاعة المعنى وقوة الجرس... وغيرها من المقومات التي أعادت للشعر العربي لغته القويمة وأسلوبه البهي وبناءه المتين. ولم يتأت للبارودي ذلك إلا بفضل العودة إلى ينابيع الشعر العربي القديم والنهل من فحول الشعراء وأعلامهم في فترات العطاء الشعري اليانع. ولذلك نجده قد تأثر في شعره بطريقة تعبيرهم، وكيفية توظيفهم للألفاظ والمعاني والصور. يقول البارودي في مدح الخديوي اسماعيل:

وإليك من حوك اللسان حبيرة يغنيك رونقها عن التشبيب

حضرية الأنساب إلا أنهـــا بدوية في الطبع والتركيب

إن القارئ للبيتين الشعريين يستشف مدى الالتحام الحاصل بينه وبين الشعراء القدامى. فهو يلتقي معهم من حيث المعاني والصور والصياغة. فأنت، يقول الدكتور شوقي ضيف: "لا تقرأ قصيدة من قصائده في غرض من الأغراض الشعرية إلا ورأيت معاني القدماء من فحول العصر العباسي تبعث من جديد، وهو بعث كان يقصده قصدا، بحيث لا يقف عند إعادة القديم، بل يمتد إلى استقطاره على نحو ما يستقطر العطر من الزهر".

عاد بالبارودي بالشعر، شأنه شأن شعراء آخرين عاصروه، إلى طريقة الشعراء القدامى المتمثلة أساسا في اعتمادهم على المجاز والصورة الشعرية والاستعارة. وبفضله بات الشعر تعبيرا عن الذات أو عن روح الجماعة، التي ينتسب إليها الشاعر ليرتبط من جديد بالحياة السياسية وبالنفس الإنسانية وبالطبيعة.

ولدراسة موقع البارودي من النهضة والحداثة، والدور الذي لعبه فيها، يكفي أن نشير إلى أهم آراء النقاد حول شعره ورؤيته الذاتية للحياة. يقول مصطفى صادق الرافعي: "أما نمط البارودي في النظم، فهو غاية ما دارت به الألسنة: عذوبة تكاد ترشف. وجزالة تلعب بالنفس، وسلاسة يستريح في ظلها القلب، وتستشف نسمها الكبد".

ويقول شكيب أرسلان: "أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر الفائقون في إجادته، بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبيه، وأبي عبادته، بل هم لات الشعر وعزاه ومناته...".

ويقول خليل مطران عنه: "نسيج وحده، ونادرة الزمان على أن أحسن ما في شعره الصياغة، بها سما إلى منتهى الإجادة، وبرز على المتقدمين فضلا عن المتأخرين. ويردف قائلا: "أما شعر البارودي فهو بجملته، صناعة لا تنافس بقديم ولا حديث مع ابتكار قليل، وإحساس فياض، اختار له أحسن أساليب العرب، وأفصح ألفاظهم، وتغنى بها على وحي نفسه... ولا ننس له فضلا جديرا بالذكر الخاص، وهو أنه أول شعراء البعثة الحديثة، بمعنى أنه أول من رد الديباجة إلى بهائها وصفائها القديمين... فشعره إنما هو شعر الصناعة والإيقاع". ويقول عنه علي الحديدي: "إنه قيمة عالية لم يبلغ شأوها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقته، فقد خرج على الناس بثقافة أدبية لم يألفوها من شعرائهم، وبأغراض لم يعرفوها عنهم، وديباجة لم يسمعوها في إنشادهم، ورصانة انقطع عهدهم بها مذ أمد بعيد، وبلاغة تأخذ بالنفس، وتمتلك الأفئدة".

ويقول عنه محمد حسين هيكل: "... كان شعره في عصره جديدا كله. كانت محاكاته الأقدمين جديدة، وكانت معارضته إياهم جديدة، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة".

ويقول عنه عباس محمود العقاد، "صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر وإنقاذه من الصناعة، والتكلف العقيم ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير".

يتضح من خلال هذه المقولات الواردة في حق محمود سامي البارودي أنها أقوال متفاوتة ومختلفة من حيث منطلقاتها فمنها ما هو نفسي، ومنها ما هو قومي. لكن يبقى هذا الشاعر مشتبعا بالروح العربية الأصيلة، وبالمجد التاريخي العربي في بعده السياسي والفكري والأدبي. ونستخلص من هذه الآراء أن أسلوب البارودي يتميز ب:

1- صياغة شعرية دقيقة،

2- محاكاة القدماء،

3- الإقرار بمجد وأصالة وعراقة القدماء على أنهم أنبياء الشعر،

4- الانضباط أمام القواعد النحوية والبلاغية والوزن،

5- البساطة في الأسلوب،

6- اعتماد أفكار وصور الشعراء القدامى وتمثل عالمهم الشعري وعواطفهم.

ومن هنا، فإن تسمية محمود سامي البارودي بشاعر النهضة، تعود أساسا إلى أسباب نذكر منها اعتبار البارودي رائدا مثاليا للقومية العربية؛ اشترك في الثورة العرابية، وشارك في المطالبة بالحرية القومية. وبذلك تحول الشعر في يده ليأخذ شكلا جديدا، يحركه عاملان أساسيان هما: عامل الحرية الشخصية وعامل الحرية القومية، مما جعله - حسب حسين المرصفي - "يتفوق على من عارضهم بما اختص به من مميزات وسمات فنية".

لم يعد الشعر لدى البارودي أرستقراطيا كما كان في القديم، بل أصبح شعرا يعنى بمقتضيات الطبقات الشعبية. وقد بدا ذلك واضحا في أسلوبه الذي أضحى في متناول عامة الناس؛ الشيء الذي حتم على الشاعر التغني بالقضايا الاجتماعية والحياة العامة. وبهذا عاد الشعر الحديث إلى السيرة الشعرية القديمة، المؤطرة بروح الجماعة حيث طفح النتاج الشعري في هذه المرحلة بالعواطف الإسلامية والعربية والشرقية. وجاء شعرا وطنيا حماسيا يعبر بشكل صريح عن رغبة الشاعر في إعادة المجد للأمة العربية التي ساهمت في بناء الحضارة الإنسانية على عهد الأجداد الأفذاذ، يقول البارودي:

في قـــائم السيف إن عز الرضا حكم فالحكم للسيف إن لم تصدع الـــكلم
تأبى لي الضـــيم نفس حـــرة ويـد أطـاعها المرهفـان: السيـف والـقلم
وفتيـــة كأسود الغـاب ليس لـــــهم إلا الرماح إذا احمـر الـــوغى أجـم
كالبرق إن عزموا والرعد إن صدموا والغيث إن رحموا والسيل إن هـجموا
إن حاربوا معشرا في جحفل غلبـوا أو خـاصموا فئة في محفل خصـموا
مرفـــهون حسـان في مجالســـــهم وفـــي الـحروب إذا لاقيـتهم بـــهم
لا يـــركنون إلى الدنيـــا وزينتـــها إذا هم شـــعروا بالـذل أو نقمـــــوا
قد حبب الموت كره الضـــيم في نفر لـــــولاهم لم تدم في العـــالم النـــعم
مـــاتوا كرامـــا وأبقـــوا للعلا أثرا نـــالت بـــه شرف الحريـــة الأمـــم
فكيف يرضـــى الفتى بالذل يحمـله والـــذل تأنفـــه العبـــدان والـــخدم
فـالحلم ما لم يكن عن قـتدرة خـور والصبـر فـي غير مرضـاة نـــــدم
فارغب بنفسك عن حال تضام بها فليس بـعد اطـــراح الذل مـا يصـــم
ولا تخف ورد موت أنت وارده من أخطـــه الرزايـــا غاله الـــــهرم

يفتخر الشاعر في هذه القصيدة بشجاعته وإباء قومه وقوة عزيمتهم وانتصاراتهم الحربية ومكانتهم الرفيعة في السلم والحرب، وكرههم للذل وحبهم للعلا، ويميز بين الحلم والضعف والصبر والندم، وينصح بطلب العلا وإطراح الذل؛ فعلى مستوى المعجم الموظف، يستعمل البارودي ألفاظا راجت في الشعر العربي القديم مثل: السيف، تصدع، الضيم، الرماح، الوغى، أجم، الغيث، حجفل، خصموا، ورد، الرزايا...). وهو بذلك يحافظ على أحد مقومات عمود الشعر العربي، وهو: جزالة اللفظ واستقامته.

أما على مستوى الأغراض والقيم، فيدور النص حول الفخر حيث تأتي الحكم والنصائح لتعزيز المعاني الفخرية التي تتمحور حول حب العلا ورفض الذل. ويعد الفخر غرضا قديما ومظهرا من مظاهر البعث والإحياء في شعر الإحيائيين، وهو من جهة أخرى ينسجم مع شخصية البارودي الذي اجتمعت له أسباب المجد: "شرف القيادة الحربية والريادة

الشعرية"، وكأنه يتأثر بمن شبهه من الشعراء القدماء كأبي فراس الحمداني. ولا تخرج القيم الخلقية والاجتماعية في نص البارودي عن القيم المألوفة في الشعر العربي القديم كالإباء والشرف والحلم والصبر.

وعلى مستوى الصورة الشعرية، اعتمد البارودي في تشكيلها على التشبيه والاستعارة. وهما أبرز وسيلتين للتصوير الفني القديم. والصور الواردة في النص تتردد بكثرة في الشعر القديم كتشبيه القوم بالبرق والرعد والغيث والسيل (البيت 4)، وتشبيه الموت بمشروب سائل (في الشطر الأول من البيت الأخير)، على سبيل الاستعارة المكنية حيث حذف الشاعر المشبه به ورمز إليه بما يدل عليه. والملاحظ على هذه الصور أنها تعتمد المقاربة في التشبيه وملاءمة المستعار منه للمستعار له، وهما من مقومات عمود الشعر العربي.

ومجمل القول إن خصائص البعث والإحياء قد تجسدت في شعر محمود سامي البارودي بفعل العديد من العوامل أهمها: تنشئته الاجتماعية داخل المدارس الحربية وبيوتات المجد العسكري، مما زرع في بواطنه خصال التطلع والشرف والإقدام والشجاعة.. وغيرها من المعاني التي تتساوق وقيم الفروسية التي شب عليها؛ ولعلها القيم التي نأت بشاعرنا عن أهواء اللهو ورغبات الاستجداء ومنادمة الحكام والسلاطين طمعا أو رهبا إسوة بما كان يفعله معاصروه أو شعراء ما قبل النهضة، يضاف إلى خيلاء طبعه الأبي، أنه ولع بقراءة الشعر القديم عاكفا على دواوينه الثرة لغة وأسلوبا، والغنية إيقاعا وبلاغة. غير أنه قنن عكوفه باختيار ملا يلائم طبعه الأبي ومزاجه البطولي من أشعار الحماسة والفروسية. وما أذكى هذا التذوق الفني لديه أنه عاش في خضم النهضة القومية في مصر، وكابد المعارك قائدا إلى جانب محمد علي، وعلى رأس التجريدة المصرية المشاركة في حرب "كريت" التي خاضها العثمانيون ضد خصوم الإمبراطورية.

لا جدال أن المشاركة في الحروب، قد حركت في دواخله منزع الانتقام ضد الظلم ولاستبداد، وألهبت ضمير الواجب الوطني والقومي حيال تهديد الاستعمار الأوربي للأمة الإسلامية والهوية العربية.

التيار الرومانسي وأعلامه

تمهيد:

أ- الرومانسية الغربية

ينطلق معظم الدارسين في دراستهم للرومانسية من الرومانسية الألمانية ، باعتبارها مدرسة مجسدة لتصور خاص في حقل الأدب. وقد خول لها هذا التصور معارضة التقليد الكلاسيكي " كثورة بلا تقسيط ضد الكلاسيكية وضد سلطة العقل وسلطة الدولة".

ويعد إيمانويل كانط أول من دشن التحول نحو الرومانسية حيث قامت خلفيته الفكرية على المزج العميق بين الفلسفة والجمال. ولم يكن هذا المزج سوى إفراز للأزمة الخانقة التي عرفتها الإمبراطورية الروسية خلال القرن الثامن عشر (18) في مجال السياسة والاقتصاد والأخلاق. وهي الملابسات العامة التي ولدت الرغبة الملحة في التجديد مما جعل التحول نحو الرومانسية أمرا يسيرا.

وعليه، فقد شكل التصور المعرفي المناهض للعقل نقلة نوعية في مجال تثبيت النظرة الذاتية للوجود والواقع الموضوعي. وهي النظرة التي أمست حلقة واصلة بين فلسفة الأنوار المؤمنة بالعلم كأساس معرفي لمعالجة المشكلات الإنسانية، وبين الرومانسية التي تنظر إلى الأخلاق من منظور فلسفي مغاير. ويجسد كتاب " نقد العقل" لكانط تساؤلا جوهريا حول حرية الإبداع ، وحرية استعمال ملكة الخيال المرغوب فيها.

ولئن كان كانط المدشن الحقيقي للمشروع الرومانسي، فإن تلميذه (ج.ج فيخته) قد حاول أن يؤكد بأن الحقيقة الموضوعية هي من صنع الإنسان ذاته. لا سيما وأن "فيخته" قد أعلى من شأن النزعة الفردية وسلطة الأنا. ولهذا جاء في كتاب " المطلق الأدبي" أن الفلسفة المثالية الألمانية هي فلسفة للذات في مثاليتها. وهي النقطة التي تتمفصل فيها الرومانسية مع المثالية الألمانية. وهو التمفصل الذي مكن الفكر الألماني حينئذ من الانتقال من فلسفة الذات

إلى الرؤية الرومانسية للواقع الذي أضحى مشوها ومائعا لا يحظى اجتماعيا بمواصفات السمو والاحترام. وبانعدام السمو والثبات ستصير النزعة الرومانسية مفعمة بمشاعر التوتر والتمرد ضد كل المظاهر الموضوعية السائدة.

أما الرومانسية الفرنسية فلقد استمدت أصولها الإبداعية والنقدية من منابع ومرجعيات متباينة، نجد على رأسها التأثير الممارس عليها من قبل النظرية الرومانسية الألمانية عن طريق التلاقح الثقافي بين البلدين. إضافة إلى مخلفات الهجرة، وما حملته الثورة الصناعية والملحمة النابوليونية من حساسيات تجديدية على المستوى المجتمعي والفكري والجمالي. ولم تقف الرومانسية الفرنسية عند تخوم نظيرتها الألمانية، وإنما جاوزتها نحو آفاق أرحب بحيث دعا " جان جاك روسو" و"شاتوبريان " و"سانت بيير" إلى تمجيد الطبيعة وتقديسها والارتكاز عليها في التخيل الأدبي. وبعد هذه الانعطافة الطليعية، لجأت الرومانسية الفرنسية إلى أسلوب جديد في الإبداع الأدبي، حيث أثار " فيكتور هيغو" في مقدمة "كراموبل"، وفي "وليام شكسبير" موضوع الأسلوب الجديد في الإبداع. فربة الشعر- يقول هيغو – أصبحت تنظر إلى الأشياء بأعين جديدة؛ إذ لم تعد نظرتها مقتصرة على الجانب الأحادي للجميل، لأن هيغو يميز في مقدمة كرموبل بين الأدب الكلاسيكي والأدب الرومانسي، منتقدا تهميش العبقرية الكلاسيكية للجانب الرومانسي في الإبداع.

ب- آراء حول الرومانسية

يقول ستاندال : إن الرومانسية هي الحديث والمثير، بينما الكلاسيكي هو القديم والممل. الرومانسية هي مسألة فهم للقوى التي تحركك في حياتك الخاصة، بمقابل نوع من الهروب إلى أمر تجاوزه الزمن.

ويرى سيسموندي : أن الرومانسية هي اتحاد للحب، والدين، والفروسية.

ويقول فريديريك شليغل : توجد في الإنسان رغبة رهيبة وغير مشبعة للتحليق نحو اللانهائي، توق محموم لتحطيم الحدود الضيقة للفرد.

ويردف أيضا: " لا شئ رومانسي بالفطرة، الحرية هي الفعل، وليست حالة تأملية ".

ويقول فيخته : "المجرد ذكر كلمة الحرية، يتفتح قلبي ويزهر، وبمجرد ذكر كلمة الضرورة يضيق بصورة مؤلمة".

" إن حياتنا لا تعتمد على المعرفة التأملية، الحياة لا تبدأ بتأمل محايد للطبيعة أو الأشياء، الحياة تبدأ بالأفعال. المعرفة وسيلة تزودنا بها الطبيعة لنعيش حياتنا بفعالية، حياة أفعال. المعرفة هي أن تعرف كيف تحافظ على بقائك، ما الذي عليك فعله وكيف نكيف الأشياء لاستخدامنا".

" أن تكون حرا لا يعني شيئا، لكن أن تصبح حرا فهو النعيم بعينه، إنني أصنع عالمي كما أصنع قصيدة".

إن مجمل فكرة فيخته هي أن الإنسان هو نوع من الفعل المستمر، للوصول إلى أعلى مراقيه، يجب عليه الاستمرار في الخلق والإبداع. الإنسان الذي لايبدع ويقبل ببساطة ما تمنحه الحياة أو الطبيعة هو إنسان ميت. إن ما يسيطر على الخيال الرومانسي بالكامل هو إظهار ذات محددة، بنشاطها الخلاق. إن الفكرة الجوهرية ليست " أنا أفكر أنا موجود" ، بل ، **" أنا أريد إذن أنا موجود"**.

1. جماعة الديوان

وبناء عليه، فقد اضطلع الأديب الرومانسي العربي بدور فعال في التجديد حالما بمجتمع إنساني أكثر استعدادا للاستفادة من الخطاب الأدبي الذي روج له الرومانسيون حول الحرية والخيال والذات والمحبة، والطبيعة. وقد كانت آثار لامارتين، وكولردج، وفكتور هيغو،وغيرهم، بديلا عن قصيدة البعث والإحياء المتشبثة بالأصول وعمود الشعر

انتقل الشعر العربي، إذن ، من التعبير عن الحياة العامة إلى التعبير عن حياة العاطفة والانفعال، ولذلك كانت الغاية من وراء تأسيس جماعة الديوان هي " الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة" والقطع مع عهدين لم يعد لهما مكان في اللحظة التاريخية.

أمسى منزع جماعة الديوان كامنا في التعبيرعن طبع الإنسان بعيدا عن الصنعة والتكلف في الجانب اللغوي. " وقام اتجاه هذه الجماعة على دعوى رفض النموذجية من جهة، وتحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان من جهة ثانية". ومن ذلك أن قدم عباس محمود العقاد قراءة نقدية لأحمد شوقي، وقدم إبراهيم المازني قراءة متهكمة لمصطفى لطفي المنفلوطي، ليصبح " الشعرقبل كل شئ تصويرا لعواطف إنسانية تزدحم بها النفس الشاعرة، وتندفع على لسان الشاعر لحنا خالدا، يصور صلته بالعالم والكون من حوله".

نستنتج من خلال دراستنا للنموذج الإحيائي الأول الذي يمثله محمود سامي البارودي، أن الشعر انطلق من مبدإ البناء التقليدي للشعر العربي المتمثل أساسا فيما يسمى بعمود الشعر. ولذا نعت شعر هذه المرحلة بالإحيائية السلفية القائمة فنيا ـ حسب أدونيس ـ على النموذجية، حيث كان الشعر ينهج نهج التبعية والمعارضة في البناء والأسلوب واللغة. وهذا ما حدا بالمنفلوطي إلى القول: "شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد، ولا هذا الزمن، وإنما هم جماعة.. لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى"[1].

نشأت جماعة الديوان في هذا السياق الأدبي والثقافي حيث عمد روادها الثلاثة: محمود عباس العقاد (1889-1964)، وعبد الرحمان شكري (1886-1949)، وعبد القادر المازني (1889-1949) إلى نبذ التقليد والنموذجية، سعيا وراء قريض منسجم مع مستجدات العصر من احتكاك بالآداب الأجنبية ولاسيما الفكر الرومنطيقي الانجليزي الذي موضع الإنسان موضعة جديدة في الحياة والكون في تناقض تام مع شعراء النهضة الذين كانوا "لا يبسطون شعرهم على حياتهم النفسية وحياة الكون من حولهم، بل هم إنما يبسطونه ويمدونه على حياتنا العامة، وقلما وقفوا عند الحياة الإنسانية في عواطفها ودوافعها وظواهرها وبواطنها. ثم هم يبالغون في التقيد بصور الشعر العربي القديم في صياغته وأوزانه"[2].

---

[1]ـ أدونيس : الثابت والمتحول. دار الساقي. الجزء4، ط8، 2002، ص68.
[2]ـ شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر. دار المعارف بمصر. ط5، ص58.

شهدت سنة (1909) نشر أول ديوان لعبد الرحمان شكري يحمل عنوان "ضوء الفجر"، حيث جاءت أشعاره ترجمة لإحساس جديد، وذوق مغاير، يطفح بالمعاني الإنسانية النابعة من الشعور، وتمثل عناصر الطبيعة. ولذا وصف هذا الشعر بكونه "شعرا ذاتيا كامل الذاتية، ليس شعر المجتمع، ولا شعرا غيريا كأكثر ما أنتجه شعراء النهضة، إنما هو حديث نفس تترجم عن دخائلها ووساوسها وآلامها كما تترجم عن الكون وطلاسمه وألغازه، وما يحمل بين جوامحه من حقائق وأسرار"[1].

استفاد شكري، وهو ينزع هذا المنزع، من الشعراء الفرنسيين والألمان والانجليز الذين انضووا تحت لواء المذهب الرومانسي الذي تأثر بالحقوق التي أحرزها الأفراد في أوربا بعد الثورة الفرنسية؛ إذ أضحى الفرد يؤمن بذاته، فانطلق يصور عواطفه وأحاسيسه ووجداناته. وقد دعا هؤلاء إلى نبذ الآداب الإغريقية واللاتينية التي تحكمت في آليات الإنتاج الأدبي لعصر النهضة الأوربية وقد فجرت هذه الثورة إحساسا بالتحرر، وجنوحا نحو الشعر الغنائي الرومانسي الذي رام التعبير عن الذات والطبيعة من حوله، وتوظيف لغة بسيطة تتماشى وصدق الإحساس. ولعلها الخلفية الفكرية التي أثرت في جماعة الديوان وجعلت شعراءها يلتفون حول فكرة واحدة، وهي أن الشعر وجدان. وقد نحا هذا التوجه بجيل الديوان منحى مغايرا مما جعله يرى الشعر:

- تعبيرا عن النفس بمعناها الإنساني العام وليس بمعناها الضيق الخاص،
- تصويرا لعواطف إنسانية تزخر بها النفس البشرية،
- وتجسيدا لصلة الإنسان بالحياة والطبيعة والكون.

كان عبد الرحمان شكري في طليعة المجددين ومحور النزاع بين القديم والجديد. وقد حقق من خلال نتاجه الشعري مذهبا شعريا جديدا كرسه عبر دواوينه السبعة المنشورة ما بين(1918 و1959) ومنها قوله:

[1]- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر. مرجع سابق، ص58.

ألا يا طائــر الفــردو س إن الشعــر وجــدان

إن وظيفة الشعر الإنسانية عند عبد الرحمان شكري هي التعبير عن وجدان الشاعر الذاتي، متجاوزا بذلك تقسيم الشعر إلى أبواب كفن الوصف والحكمة والغزل والمدح والرثاء، لأن الشعر في جوهره عاطفة. وقد هاجم مثل زميليه، شعر المناسبات والشعر الاجتماعي الذي ساد مدرسة البعث والإحياء. وقد جمع في دواوينه وكتبه النثرية الثلاثة (الاعترافات والصحائف، والثمرات)، بين التأمل الفكري والاستبطان الذاتي والإحساس العاطفي الحار المطبوع بالتشاؤم والتمرد العنيف، محاولا أن يكون شعره تعبيرا عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون تصويريا لا تقريريا. ولئن كان التيار العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم هو تيار عبد القادر المازني، فإن التيار الفكري هو ما تميز به محمود عباس العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي، لأنه يمنح العواطف الشخصية مسحة تمزج بين الفكر والعاطفة، غير أن الجانب الفكري قد طغى على الجانب الشعوري في شعره. ومن ذلك قوله:

وأنــت دان نـافـر، راحــم قاس، محب كاره، لا تـدوم

الحب ولنان، ومـأ إن رأى حبا بلون واحد يستقيـــم

وخلافا للعقاد، نجد عبد الرحمان شكري يستمد تشاؤمه من أعماقه النفسية الدفينة منطلقا من إهمال العقل المحض إلى التأمل في أعماق الذات، يقول في قصيدة "معان لا يدركها التعبير":

لن تراها بالرأي حتى تراها بفـــؤاد موفق يقظـان

ومن قصيدة "المجهول"، يقول:

أقضي حياتي بنفس لست أدركها وحولي الكون لم تدرك مجاليه

إن نظرة شكري إلى النفس والحياة وليدة تأمل حر منبثق من الرؤيا الشعرية والحدس الغيبي. وهي نظرة تخالف توجه العقاد ونظرة المازني الذي يتعامل مع الأشياء تعاملا يعتمد

الانفعال المباشر دون تدخل للعقل أو توغل في باطن النفس. فالشعر عنده ينطلق من النفس بصورة طبيعية أشبه ببركان، يقول:

خارجا من نفس صاحبه مثلما يزفر بركان

ويقول المازني في قصيدة "البحر والظلام":

ورائي وقدامي وفي القلب ظلمة فكيف قراري من ظلام ملازمي

اعتاد الشاعر الظلام وألف الألم، مما جعله يتحول من الشعر إلى النثر واعتناق مذهب السخرية من الناس، والحياة، والموت.

وعلى العموم، فقد كان أثر الوجدان في شعر هذه الجماعة أثرا سلبيا، حيث طغى هدوء الحزن وظلمة التشاؤم على ابتسامة الأمل واستشراف النصر. فحفر أول قناة مظلمة في الاتجاه الرومانسي الذي أعقبه وورث معظم خصائصه التجديدية.

أما الغرض الأساسي لهذه الجماعة، فيكمن في تجديد الشعر والإشادة بالقيم الإنسانية التي تترجم عن طبع الإنسان، خالصا من تقليد الصناعة المشوهة التي دأبت عليها الإحيائية في نظر العقاد. ولذلك، نراه قد سلط نقده على مجموعة من النماذج الشعرية لأحمد شوقي، ومنها قصيدته في رثاء محمد فريد، ومطلعها:

كل حي على المنية غاد تتوالى الركاب والموت حاد

ذهب الأولون قرنا فرقنا لم يدم حاضر ولم يبق باد

هل ترى منهم وتسمع عنهم غير باقي مآثر وأيادي

أشار العقاد أن هذا المقطع الشعري تكرار لما قيل ويقال. وهو "لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية، ولذلك فإن القصيدة أحط معدنا وأقل طائلا وأفشل مضمونا مما سبقها"[1].

[1]- محمود عباس العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني. "الديوان". دار الشعب.ج 3. ص12

ويتخذ في موقع آخر من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل نموذجا للسخرية والنقد اللاذع موجها لبنائها الهندسي مجموعة من المؤاخذات أبرزها:

1- التفكك: تعاني القصيدة من التفكك لأن أبياتها مستقلة، ولا يجمع بينها سوى الوزن والقافية.

2- الإحالة: يقصد العقاد بالإحالة "فساد المعنى" في القصيدة، ويتجسد هذا الفساد في الشطط والمبالغة، ومخالفة الواقع.

3- التقليد: ويتمثل في اجترار المألوف من الأنماط الشعرية والقوالب اللفظية والمعاني المقتبسة.

4- الولوع بالأعراض دون الجواهر: وهو ما يتناقض مع حقيقة الشعر وطبيعته، إذ ينبغي أن يعود الشعر إلى النهل من الحواس بمعنى التعبير عن الشعور الحي والوجدان المتدفق[1].

ولما نتأمل المبادئ العامة لمذهب جماعة الديوان، نجدها تنقسم إلى قسمين أساسين:

أ- مبدأ مفهوم الشعر،

ب - التعبير والبناء الفني.

فيما يتعلق بالشعر، فإنه تعبير عن الحياة وانفتاح على الوجود وتعميق للمعاني النابعة من الذات التي تعد بؤرة امتلاك الشاعر لرؤية خاصة حول العالم:

1- الشعر تعبير عن الحياة،

2- الشعر واسع منفتح كالوجود،

3- الشعر تعميق للحياة،

4- ضرورة امتلاك الشاعر لرؤية خاصة للعالم.

وبالنسبة للبناء، فإنه يقوم على ركنين اثنين، وهما:

[1]- عباس محمود العقاد. إبراهيم عبد القادر المازني. الديوان. دار الشعب. الطبعة 3. ص130.

1- التخلص من القوالب والقيود والدعوة إلى التحرر من القافية الموحدة والنداء بتنويع القوافي.

2- اعتبار القصيدة بنية حية، بمعنى أنها عمل فني تام تتمتع بوحدة عضوية ولا يجوز أن تكون عناصر مشتتة يجمعها قالب واحد (البحر).

وعلى العموم، فإن الشعر - حسب العقاد - قيمة إنسانية وليست لسانية، كما يرى الجاحظ، وذلك أن القصيدة الجيدة لا تفقد جودتها إن ترجمت إلى لغات أخرى، اللهم إن ترجمت على يد من لا يحسن الترجمة. ولا يخفى أن مدرسة الديوان قد امتلكت رؤية نقدية شعرية متقدمة خصوصا عند عبد الرحمان شكري، وهي رؤية تأسست على الخروج من الوعي العقلي للشعر ومظهره الموروث، وارتياد الخيال والمجهول المتناغم ومدارات المجهول الكوني، الأمر الذي يؤكد اهتمام جماعة الديوان بالمنزع الذاتي الذي "أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة"، مع تجاوز استقلالية البيت إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وهو ما مهد لتخطي البناء التقليدي للقصيدة العربية واقتراح نمط شعري جديد اضطلع بالدور الريادي الذي لعبته هذه الجماعة في "تجاوز الجمالية العربية التقليدية".

وهكذا، فقد تغير مفهوم الشعر ووظيفته على أيدي هذه الجماعة؛ إذ لم يعد الشاعر في نظرهم مجرد صانع للكلمات، ولا هو صحافي يدون الأحداث والوقائع وإنما يمثل تجربة إنسانية عميقة عاطفيا ووجدانيا، ممتلكا رؤية خاصة حول الوجود. وبات الشاعر مطالبا بالابتعاد عن أغراض الشعر القديم، كنظم المديح والأشعار المناسباتية، مساهما في خلق أدب إنساني عالمي بعيد عن مفهوم الذات الضيقة. ومن خصائص هذا المذهب الشعري أن أعطى " الخيال أهمية عظمى واعتبر العالم الشعري عالم المعرفة بأعمق الحقائق، والتفكير في الطبيعة على أنها كائن حي، ومنح الجانبين الأسطوري والرمزي أهمية كبيرة في التعبير".

ومن مفهوماته أيضا الدعوة إلى استلهام النفس والوجدان، والضمير، وتفضيل المثال على الواقع، واعتبار حقائق المجتمع غير ثابتة، والمضمون الحق للشعر هو أنه " شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا" وذلك لأن حديث الشاعر عن ذاته هو حديث عن ذوات جميع الناس ، إذ في تغلغل الشاعر داخل نفسه " إبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره".

إن الباحث في نتاج جماعة الديوان، يلحظ أن عنصر الخيال أصبح وسيلة منهجية للتعبير عن حقائق الوجود؛ ويعتبر ديوان " ضوء الفجر" للشاعر عبد الرحمان شكري نموذجا لهذا الذوق الجديد، وحساسية شعرية مغايرة تفجر معاني إنسانية عامة، تنبثق من قلب صادق وإحساسات جياشة تنسجم والطبيعة المحيطة به. ولذلك صارت هذه المحاولات تجربة شعرية ذاتية ، تسلك البساطة في الألفاظ، والوضوح في المعاني، لكنها تنفذ إلى دواخل النفس الإنسانية المترعة بالخفايا والأسرار. وما يميز هذا الديوان اقترانه بالتشاؤم الواضح في الحياة التي أصبحت تضج، في اعتقاده، بالأحزان والآلام والمآسي، وذلك ما يعبر عنه شكري من خلال النماذج الشعرية قيد المعالجة.

اتسم شعر عبد الرحمان شكري بميسم حزين حزين يستمد حقائقه وتفاصيله من واقع حياة متشائمة بئيسة يسودها القرف، والألم، والموت، وهي العناصر التي جعلته ينظر إلى الأزهار على أنها أزهار بؤس وشقاء. ولعله الشقاء الذي وصل به إلى حد رثاء نفسه في قصيدة بعنوان: شاعر يحتضر.ويذهب أبعد من ذلك حينما يصور هذا الحزن القاتم واصفا الطبيعة في حلة من الكآبة العميقة في قصيدة عنوانها "إلى الريح" .

وقد أثنى العقاد كثيرا على شكري من خلال مواكبته لتجربته الشعرية ، مبديا رأيه في أسلوبه ومعانيه، فهو في رأيه شاعر من نوع جديد، نوع وجداني، هادئ متأمل، قريب من العقل، يقول عنه: " اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من الديوان، فيتلقون صفحات جمعت من الشعر أفانين، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد، ولمحة العاشق وزفرة المتوجع وصيحة الغاضب، ودمعة الحزين، وابتسامة السخر وبشاشة الرضا

وعبوسة السخط وفتور اليأس، وحرارة الرجاء..إن شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه، ينبسط انبساط البحر في عمق وسعة وسكون".

أما المازني فلطالما هاجم أسلوب حافظ وشوقي وغيرهما من مدرسة النهضة معلقا سنة (1912) بقوله: " إن شعراءنا لا يجلون المعاني الحديثة في كلامهم ولا يزفون أبكار الأغراض فيما يحوكون من الأشعار، بل لا تزال لهم التفاتة إلى الشعر القديم" . وفي سنة (1914) نشر المازني مقالات في صحيفة عكاظ انتقد فيها حافظا نقدا مرا ولاذعا، وقد جمعت كاملة تحت اسم " شعر حافظ" ، وقارن فيها بين شعر حافظ وشعر شكري واصفا شعر هذا الأخير بالصدق في الإحساس والدقة في الوصف والبراعة في التصوير لأنه يخاطب القلب بلا تكلف أو تصنع.

وهكذا، فإذا كانت المدرسة الكلاسيكية قد عادت إلى الموروث الشعري العربي، ومجدت الماضي التليد ، فإن الرومانسية قد تطلعت إلى التحرر من القيود والتزمت العاطفة ، وثارت على القواعد والمعايير التقليدية. الأمر الذي جعل الشاعر الرومانسي تواقا إلى التجديد، حالما بمجتمع إنساني يروم الوجدان والطبيعة، ويطلق العنان للخيال.

أما أبرز التحولات التي طبعت التيار الذاتي، فتكمن في اللغة التي لم تعد ذات وظيفة جمالية وتراثية، بل أضحت أداة لترجمة المشاعر، قريبة من لغة الواقع والحياة. ولم تعد تحتفظ بدلالاتها الحرفية المعجمية ، بل أمست حبلى بالإيحاءات الرمزية التي تعانق عمق التجربة الوجدانية الجديدة. ولئن ربط أدباء الرومانسية الشعر بالنغمية والجرسية والموسيقى، فإنهم ابتعدوا عن معايير عمود الشعر، وعن هندسة القصيدة القديمة . ولذا جاءت قصائدهم على شكل مقاطع متباينة من حيث الروي والقافية والوزن. في حين ارتبطت الصورة الشعرية عندهم بالإحساس والوجدان الخاص بكل شاعر، وبكل تجربة. ولذلك اصطبغت صورهم بالرؤية الشخصية لكل أديب، غير أنهم اتحدوا في النأي عن الصور البلاغية

المألوفة، تطلعا إلى تشكيلات لغوية جديدة تعتمد التوليد والتحرر من وطأة المحسنات البديعية، وما قد ينجم عنها من تكلف.

وعلى هذا الأساس، فقد بدا تجديد مدرسة الديوان نابعا من سعي واع إلى تطوير التجربة الشعرية بما يتلاءم والطبيعة البشرية وروح العصر وثقافته المتنوعة. وهي العوامل التي أثرت إيجابا على بناء القصيدة الجديدة ورؤيتها الفنية. وبحكم تمرد هذه المدرسة الشعرية على عمود الشعر، وتعدد الأغراض الشعرية، فإنها نشدت الوحدة الموضوعية والموقف الفكري الواحد، الشئ الذي أظهر الأجزاء متناسقة والمقاطع متناغمة.

2. جماعة المهجر

أضحت الولايات المتحدة الأمريكية بالنسبة للشاعر العربي اللبناني والسوري ملاذا للهجرة والإقامة ومرتع إلهام وتضارب في الأفكار والمواقف، وهو ما يترجمه هذا التيار الذي نشأ ـ حسب أدونيس ـ "في بؤرة الحداثة الغربية ـ الأمريكية : نيويورك"[1]، ونادرا ما يتم الالتفات إلى المرحلة المبكرة لأدباء المهجر التي سيمت بـ"المرحلة الرومنطيقية" التي ظهرت حوالي سنة 1878 لتنتهي أواخر القرن التاسع عشر. وقد عكست هذه المرحلة عموما معاناة المهاجرين التي لخصها الشاعر مسعود سماحة بقوله:

كم طويت القفار مشيا وحملـي فوق ظهري، يكاد يقصم ظهـــري

كم قرعت الأبواب، غير مبال بـكـلال، وقـــر فـصل وحـــــر

كم توسدت صخرة، وذراعـي تحت رأسي، وخنجري فوق صدري

ظلت الأنشطة الثقافية لحركة المهجر المبكرة ضالة وتائهة، ولم تنتظم إلا مع ظهور الصحافة العربية في أمريكا حوالي 1892 حيث أسست مجموعة من الجرائد التي احتضنت هواجس وإبداعات هؤلاء المهاجرين، ومنها جريدة "كوكب أمريكا" (1892) وجريدة "الهدى" '1898)، وجريدة "مرآة العرب "(1899)، وجريدة "السائح" سنة 1912. في حين تأخر صدور المجلات العربية قياسا مع الجرائد حيث أسس نسيب عريضة مجلة الفنون في نيويورك سنة 1912، وتلتها مجلتا "المهاجر" لأمين الغريب، و"السمير" لإليا أبي ماضي. ولا شك أن هذه الجرائد والمجلات قد خلقت حركية ثقافية جمعت بين أدباء المهجر وصانت علاقاتهم وعمقت إحساسهم بالهوية العربية، علاوة على دورها الهام في نقل تجارب أدب المهجر إلى الأوطان العربية؛ بدءا من نتاجات أمين الريحاني وجبران خليل جبران الذي كان قد نشر مجموعة من الكتب باللغة العربية قبل نشأة "الرابطة القلمية" منها "الموسيقى" (1905)،

[1]ـ أدونيس: الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والاتباع عند العرب ـ دار الساقي. الجزء الرابع. ط. 8. 2011. ص143

و"عرائس المروج" (1906)، و"الأرواح المتمردة" (1908)، و"الأجنحة المتكسرة" (1912)، و"دمعة وابتسامة" (1914)، و"المواكب" (1919)، و"العواصف (1920).

هكذا نشأت "الرابطة القلمية" من قبل جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإليا أبي ماضي، واتسعت دائرتها لتضم أدباء آخرين منهم عبد المسيح حداد، وندرة حداد، ونسيب عريضة، وإلياس عطا الله، ورشيد إيوب ووديع باحوط... وهي النشأة التي اتسمت بهزات فكرية وعاطفية تعكس الإحساس بالاغتراب والرغبة في تأصيل الانتماء العربي. ومن هنا غدا هاجس هذه الجماعة هو البحث عن أصالة الذات في واقع الاغتراب. وقد اتخذ "هذا البحث منحيين: منحى فني يروم التجديد في طرائق التعبير، والتخلص من الطرائق القديمة. ومنحى اجتماعي يرمي إلى التغيير والخلاص من الأفكار والقيم البالية. ومن هنا سيطر الطابع النبوئي أو الرسولي في نتاجهم، لكن بدرجات متفاوتة. ومن طبيعة النبوءة أنها تعنى بالمستقبل"[1].

مع تيار المهجر أعيد التفكير في ماهية الشعر وجوهر الذات بشكل يخالف توجه شعر البعث والإحياء، وتعد الرابطة القلمية من المدارس التي أحست بضرورة تحويل مسار الشعر العربي من أجل مواكبة العصر واحتواء حاجيات المرحلة. أما نبوغ أداء هذا التيار، فقد تجسد في سلسلة من المبادئ أهمها:

1- التمرد على مقاييس الموروث الشعري العربي التقليدي.

2- تفتح الذات على العالم بكلياته وجزئياته

3- اللجوء إلى الفطرة والعفوية والطبيعة

4- اتساع مفهوم الوجدان ليشمل الكون والحياة

5- انتقال المعجم الشعري من الجزالة والفخامة إلى معجم الحياة اليومية

6- التعلق بالأوطان والحنين إليها

7- الإيمان بنشر الإيخاء والمحبة الإنسانية بين الناس

[1]- أدونيس، نفس المرجع، ص145-146

8- انبثاق الحياة من داخل الإنسان وليس من خارجه

9- الدعوة إلى تحرير موسيقى الشعر من نظام الوزن الموحد، والقافية الموحدة، والروي الموحد.

نظرت هذه الجماعة إلى الحياة والكون من خلال الانفعال والوجدان الذاتي، وآمن أعضاؤها بوجود علاقات خفية تربط الإنسان بالكون، "وليس ذلك غريب عنهم، فقد آمنوا بفكرة وحدة الوجود، وقالوا بوجود روابط خفية تشد الكائن الفرد إلى الكون جملة، وأن من شأن هذه الرابطة أن ترفع من مكانة الفرد، وتقترب من الذات الإلهية، حتى لتصبح العودة إلى الذات عبارة عن تفتح على العالم بكلياته وجزئياته"[1].

لكن، لم تطفح هذه المبادئ إلى سطح الثقافة العربية إلا في احتكاك أدباء المهجر بالتيار الرومنطيقي الغربي الذي ألهم خيال هذه الجماعة، واستمال قلوبها، وألهب وجدانها بمفاهيم التصوف والحرية والتمرد على التقليد والقوالب الجاهزة. وبذلك التقت مختلف المذاهب الرومانسية في الأدب العربي الحديث "بطريقة تلقائية، ونتيجة لظروف متشابهة في اتصال الجانبين المهجري والشرقي بالآداب والثقافات الأجنبية، ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة. وإذا كل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق التقاء"[2].

وقد عرف ميخائيل نعمية صاحب "الغربال" (1923)، فيلسوف هذه الجماعة وناقدها، بدعوته إلى تغيير مفهوم الأدب ووظيفته سيما وأنه عهد تميز بثقافته الغنية، وبقدرته الإبداعية المتنوعة، وبتأثره بابن عربي، وابن الفارض، وأبي العلاء المعري، وطاغور، وكوليريدج، وهازلت... وغيرهم ممن أثروا تأملاته في مظاهر الاغتراب وأسئلة الوجود والنزوعات الصوفية.

[1]- أحمد المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. الطبعة الثانية 2007. ص19

[2]- محمد مندور. النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة النهضة، مصر، ص31.

استطاع ميخائيل نعمية أن يتخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها حاجات عصره، لأن النفس تتسع في نظره للتعبير ـ حسب محمد مندور ـ " عن كل ما ينتابها من العوامل النفسية من رجاء، ويأس، وفوز وفشل، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة".

بهذا يكون ميخائيل نعمية قد تجاوز مشكلة الشقاء والموت من خلال العودة إلى الذات ليجد نفسه يتعامل مع مجريات الواقع عن طريق ذاته باعتبارها "ينبوعا تتدفق منه الأشياء كلها وإليها تعود"[1]. فالذات مركز فهم النفس وإدراك الحياة والانقطاع إلى التأمل في الملكوت والوجود، إذ لا توجد، في نظر ميخائيل نعمية أية معضلة لا تحل عن طريق التأمل في الذات، يقول:

إذا سمـــاؤك يــومـا تحـجـبت بـالغـــيوم

اغمض عيونك تبصـر خلف الـغيوم نجـــوم

والأرض حـولك يومـا توشحت بالـــثلـــوج

أغمض عيونك تبصـر تحت الثلوج مـــروج

وعندما الموت يدنـــو واللحد يفـغر فـــاه

أغمض عيونك تبصـر في اللحد مهد الحيـاة[2].

أما جبران خليل جبران فقد عرف بشاعر الرحلة والتناقض، غادر مسقط رأسه مبكرا ورحل بعيدا صحبة أمه (ملهمته) إلى أمريكا. وفي رحلته بين أمريكا وفرنسا احتك بثقافات متعددة، وتشرب معارف فكرية وأدبية وفلسفية متنوعة بدءا من الانجيل، وكليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، إلى مقدمة ابن خلدون ونهج البلاغة، انتهاء بأعمال شكسبير ونيتشه وطاغور والمتنبي وابن عربي والغزالي وابن الفارض... وقد جمع في التعبير عن خوالجه وآرائه ومواقفه بين اللغة العربية والانجليزية والفرنسية معتبرا اللغة وسيلة للاتصال بثقافات العالم.

[1]ـ ميخائيل نعمية، مذكرات الأرقش، دار صادر، ص73.
[2]ـ قصيدة "أغمض عيونك"، من ديوان "همس الجفون".

ولم يحصر نفسه في دائرة إبداعية واحدة، بل كان شاعرا وكاتبا ورساما مازجا بين الثقافة العربية وثقافة الفرس والهند والمسيحية والمنزع الفلسفي الرومانسي؛ إذ بانصهار هذه الثقافات واللغات انبجست لديه رؤية أدبية قوامها المحبة والحرية والإنسانية وأدواتها الرمز والخيال والخروج عن المألوف.

عناصر التجديد في الممارسة الشعرية : جبران خليل جبران (نموذجا)

ظل جبران مشرئبا للدعوة إلى تحرير الفكر، وتغيير منظومة القيم والتمرد على طريقة التعبير الفني التقليدي. وبما أنه آمن بالتجديد والاستباق، فإن نظرته إلى الإنسان والحياة والكون، قد حتمت شكلا تعبيريا مغايرا. وفي هذا السياق نتذكر امتداحه لشكسبير "الذي تحرر بخلاف معظم الكتاب الانجليز من "ربقة الماضي" فكريا ولغويا. ولهذا السبب نفسه يمتدح "شيلي" الذي أفلت من أثقال الماضي شأن شكسبير[1].

انتصرت التجربة الشعرية لدى جبران خليل جبران إلى تميز الذات وفرادتها. وقد راهن في التجديد على اللغة التي تفتح آفاق الإبداع في إطار "**الأنا الفردية**" و"**الأناالجماعية**" التي ينبغي أن تتماهى في نظره مع الروح الكونية للأدب والفن. أما الخلفية التي يستند إليها جبران في تشكيل هذه الرؤية الفنية، فمنبثقة من استشرافه للمستقبل تأثرا بثلة من الأدباء والفلاسفة العرب والأجانب، وعلى رأسهم: كيتس، ورامبو، وابن الفارض، والمعري، وشوبنهور، ونيتشه، وطاغور...ولعله الاحتكاك الذي ولد لديه " تجربة الهدم والبناء" التي تعكس تصوره الفكري تجاه العديد من القضايا الأدبية ، يقول في "العواصف":

" هذا بعض ما يقوله الناس عني وهم مصيبون، فأنا متطرف حتى الجنون، أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء، وفي قلبي كره لما يقدسه الناس، وحب لما يأبونه ولو كان بإمكاني استئصال عوائد البشر وعقائدهم، لما ترددت دقيقة. "

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص176

يعتبر أدونيس كتاب "**المجنون**" صورة للرفض المهدم، بينما يمثل كتاب " النبي" الجانب المجدد الباني داخل ثنائية الهدم والبناء المعتمدة في التصور الرؤيوي لجبران خليل جبرانز

أ - مفهوم الشعر عند جبران

لا نعثر على تعريف مباشر للشعر في أعمال جبران، لكن يمكن أن نتلمس نتفا متفرقة تستلهم من خلالها تصوره النظري للشعر الذي يعده جبران جوهرا وحالة شعورية، قائلا:

" الشعر يا قوم روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تحيي القلب أو تنهدة تسرق من العين مدامعها. أشباح مسكنها النفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف. وإن جاء الشعر على غير هذه الصورة فهو كمسيح كذاب، نبذه أوقى".

يستشف من هذا القول اقتران الشعر عند جبران بما هو سام ومقدس ومتعال، وهو تجل من تجليات الوجدان والروح والحلم والخيال، ومن هنا، يبدو "أن الصياغة التي يقترحها جبران لمفهوم الشعر تشير إلى الأصول الرومانسية". فالشعر عنده ليس "**رأيا تعبر الألفاظ عنه، بل هو أنشودة تتصاعد من جرح دام أو فم باسم. وهو كثير من الفرح والألم مع قليل من القاموس" ، و"حكمة تسحر القلوب".**

إن الشعر بهذا المفهوم توجه نحو اكتشاف الذات، والتعبير عن باطن النفس، وإبراز مكوناتها المتضاربة من فرح وألم، وعشق وكره، وأمل ويأس، وهي الثنائيات التي تمزج بين الحقيقة والمتخيل، والواقع والحلم مع الإنصات الفريد لذبذبات السمع وشطحات البصر.

وفي نفس المنحى، سيتحدث جبران عن "**الوساطة الكونية للشاعر**" بين الخلق والناس، "**هذه الوساطة التي تهبه نفخة الروح الباعثة لسر الأشياء، تهبه بقوة الإبداع لمسة الاستحالة ومعاودة التشكل**" ، وهذا ما يؤكده جبران في كتاب " البدائع والطرائف" بشكل واضح وصريح قائلا: " **إن خير الوسائل ، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلب الشاعر، وعلى شفتيه وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين."**

إن الشاعر، وفق هذا التصور، هو " **أبو اللغة وأمها تسير حيثما يسير وتربض أينما يربض"** مما يفيد أن الشاعر هو مصدر الإبداع والخلق والابتكار، سيما وأن جبران قد جعل من الشاعر كيانا **"متعبدا يلج دواخل روحه فيجثو باكيا فرحا مهللا مصغيا مناجيا ثم يخرج وبين شفتيه ولسانه أسماء وأفعال وحروف واشتقاقات جديدة لأشكال عبادته التي تتجدد في كل يوم"** . وبهذا ينأى جبران بالشاعر عن صفة المقلد الذي يعد علامة على العقم والجمود اللذين يرسخان قواعد التكرار والاجترار، وإذ ينفي صفة التقليد عنه، فإنه يجعل من الشاعر منهلا عذبا، وشجرة للجمال، وبلبلا متنقلا يملأ الدنيا ألحانا، وغيمة بيضاء تروي أزهار الحياة.

إن الشاعر في نظر جبران نور ساطع، وملك يعلم الناس أسرار الإلهيات، بما يعني أنه وسيط بين عالم الأرض وعالم السماء ليصبح بذلك الرمز الخالد للتجدد والانبعاث. لا شك أن جبران قد تأثر في صياغة تصوره للشاعر ببعض الشعراء الغربيين الكبار أمثال "وليام بليك" الذي أسس تجربته الشعرية على جوهر الإيمان بالغيبيات في صلتها الوثيقة بالشعر والخيال، شأنه شأن الرومانسيين الأوائل ومنهم نوفاليس والأخوين شليغل، كما تأثر بالشاعر" والت ويتمان" صاحب ديوان "أوراق العشب" الذي " آمن بالرسالة النبوية للشاعر".

أما نظرة جبران **للغة**، فلا تخلو من جدة وتوجه نحو تكسير بنيتها وقواعدها وتمرد على نمطية أشكالها وتعابيرها، لأنه يعتبر اللغة معيارا مرتبطا بالذات في التشكل والتجسد. ولذلك قال صارخا في وجه من يقدسون اللغة (النص النموذج : بيان جبران حول اللغة التي يريدها):

لكم لغتكم ولي لغتي

لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي

لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه

لكم منها جثث محنطة باردة جامدة. تحسبونها الكل بالكل ، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها بل كل قيمتها بالروح التي فيها

(...) لكم منها قواعدها الحاتمة وقوانينها اليابسة المحدودة. ولي منها نغمة أحول رناتها ونبراتها وقراراتها إلى ما تثبته رنة في الفكر ونبرة في الميل ، وقرار في الحاسة...

لكم لغتكم عجوز مقعدة ، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها وماذا عسى أن تصير إليه لغتكم عندما يرفع الستار عن عجوزكم وعن صبيتي؟

أقول لكم إن لغتكم ستصير إلى اللاشئ

أقول إن السراج الذي جف زيته لن يضيء طويلا

أقول إن الحياة لا تتراجع إلى الوراء

أقول إن خشب النعوش لا يزهر ولا يثمر

أقول لكم إن ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة

أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة.

تكمن قيمة هذا البيان المتمرد الفريد في حمولته التجديدية، ومحوريته في تحديد تصور جبران خليل جبران حيث ينسب اللغة إلى الذات، ويذهب إلى القول بالامتلاك الشخصي للغة في مقابل التصور العربي التاريخي الذي ينظر إلى اللغة باعتبارها موروثا ثقافيا مقدسا نابعا من وعي جماعي خلاق لا من وحي أحادية الذات.

إن لغة جبران نابعة من موقف ذاتي تتحكم فيه الحرية الفكرية والعاطفية. فاللغة التي ينشدها هي لغة الحياة لا العقم، لغة الحلم لا القيد، لغة الإشارة لا العبارة، لغة الروح لا الجسد، لغة المستقبل لا الماضي، لغة الذات لا الجماعة. يقول جبران وهو يتحدث عن لغة كتابته: **"ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حدا بالغا من الكمال. لم ابتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة".**

وهكذا فقد ظلت استراتيجية الممارسة الكتابية عند جبران خليل جبران شغوفة بارتياد عوالم التجديد المهووس بنزعة الهدم والبناء، والتطلع نحو اجتراح التميز وتأكيد الذات عبر أسلوب فني خاص تؤطره لغة رافضة متحررة من أقانيم الجمود ، صادرة عن رهافة حس وصدق عاطفة وابتداع أشكال مغايرة في التعبير.

ب ـ تصور الذات

تعتبر الذات بالنسبة لجبران خليل جبران مرتكز تجربته الابداعية وهي في اعتقاده أولى من الموروث والأعراف والعوائد والمقاييس الجاهزة المحددة سلفا. الأمر الذي يجعل من ندائه تصورا حداثيا ترسخ انطلاقا من المحددات التي تنهض بموجبها أسس الرومانسية التي يتقاطع لديها الفردي بالكوني ، والمحدد باللانهائي، وهو التقاطع الذي شكل التعارض الصارخ لمفهوم الذات في التصور الكلاسيكي.

إن الذات" **الكاتبة – حسب رامبو- أهم من العمل الفني نفسه**" وذلك لأن الذات حاسة باطنية استثنائية مفجرة لينابيع الحدس والتخيل والاستشراف. ولعله المنطلق الذي استند إليه جبران في شعريته الفنية التي لا تؤمن بالحدود والقيود، بل كشفا وتشوفا، وتكريسا لهوية الخصوصية والاختلاف.

فهذا التصور" **للأنا**" و"**الذات**" قد أحدث تحولا عميقا في الإبداع العربي على الذائقة والحساسية اللغوية التي اتسمت في عصر النهضة بالتكلس والتكرار والنمطية على مستوى اللفظ والدلالة والإيقاع والأسلوب والبيان والبديع. وهي السمات اللغوية والبلاغية التي استطاع جبران أن يتجاوزها في ممارسته النصية بوساطة نسيج من التشكلات والصياغات الجديدة النابعة من الذات . فالذات عند جبران هي معيار لغته وحدسه وتشوفه وإيقاعه لأنه لا يؤمن بالجاهز في التركيب والوزن ، وإنما بالخلق والابتكار.

وعلى هذا الأساس، فقد ظل جبران خليل جبران مهووسا بمبدإ التجديد، والتنبؤ، والتخطي، هدفا في خلق أشكال جديدة تستوعب المفاجئ والمحتمل والممكن. " **ولا يكاد تمسك جبران بالجديد وإلحاحه عليه يتزعزع في الكتابة كما في الرسم، فهو مؤمن غاية الإيمان بأن ما يصنعه في الفن جديد أيضا... وعندما يكتب لصديقته مي زيادة ويتحدث لها عن الفنانين والشعراء المجددين، يلتمس منها أن تدل مثقفي مصر السير على السبل الجديدة؟ أنت وحدك قادرة على ذلك فماذا يمنعك؟ أنت يا مي من بنات الصباح الجديد فلماذا لا تنبهي الراقدين؟.**"

ومن أبرز عناصر التجديد في الممارسة الكتابية لدى جبران اعتماد مبدإ **الخيال** باعتباره قوة بنائية ومدخلا أساسا للتطواف في ملكوت الأكوان . فالخيال أصل الخلق ، ومؤشر على الإيحاء والتصوير الناتج عن الكشف والحس وإحالة الخيال، الشيء "**الذي يحيلنا على التصور الرومانسي الذي جعل من الخيال القوة المبدعة للصورة، والمجسدنة بالتالي لتميز الشعر عن النثر.**"

إن **قوة الخيال** فيصل حاسم عند جبران بين الحسي والمجرد، بل يعد الخيال العربة المجنحة التي تحمله إلى فضاءات مفترضة غميسة في الأزمنة الأسطورية الضاربة في التاريخ أو إلى أزمنة تشوفية قادمة من الزمن الآتي. فميسم الخيال يطبع مجمل أعماله الأدبية والفنية لأنه يفسح له العبور إلى عالم الرغبات والأحلام والآفاق الرحبة المجهولة بطريقة يتركز بموجبها الذوق الشعري الجمالي والاقتناع الفكري الفلسفي.

إن ما يهم الشاعر جبران، هو أن يتميز **بالفرادة والابتكار والكشف عن الحقيقة**، وهذا هو الهوس الذي ألح عليه في كل أعماله الفكرية والإبداعية، ولذا نجده يقول: "أعرف أن لدي شيئا أقوله للعالم، شيئا **مختلفا عن أي شيء آخر**"[1]. ومن هنا، فقد بات **شرط** الكتابة الشعرية عنده متمثلا في **الحرية والابتكار والجدة**. ولعلها المواصفات التي استعرضها في معرض حديثه عن الشاعر الفيلسوف ميخائيل نعيمة قائلا: "إن في كل شاعر شيئا خاصا به، شيئا يجعله

[1]- صايغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية، بيروت، لبنان، 1966، ص235.

فريدا؛ عنصرا فرديا هو ينبوع نتاجه الخلاق وتعبيره الحق"[1]. فالكشف والخلق هدم بالضرورة، بل تجاوز للموروث والانساق المرسومة، وعظمة الشاعر لا تقاس إلا بمدى قدرته على الهدم والإبتكار، وهذا ما يفسر قوله إن "نيتشه لم يكتف بالخلق كما فعل إبسن، لكنه دمر أيضا"[2].

3 ـ جماعة أبوللو

أسس الشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي "جماعة أبوللو" سنة 1932 وقد سميت باسم مجلة اختير لها اسم "أبوللو" إله الشمس والشعر والموسيقى و"ومن آراء خليل مطران وبعض قصائده، وبخاصة قصيدة "المساء" التي كتبها سنة 1902، وبعض قصائد عبد الرحمان شكري وآرائه من جهة، والوعي النقدي الذي مثله عباس محمود العقاد خصوصا، وجماعة الديوان عموما، من جهة ثانية، نشأت حركة أبوللو"[3].

وقد تميزت هذه الجماعة بجرأة كبيرة على التجديد وبوعي عميق بالشرط السياسي والاجتماعي لما بعد ثورة 1919 الذي عرف بالإحباط واليأس وفقدان الأمل في التغيير والتحول. تأثر روادها بما كان سائدا آنئذ بين التيارات الإبداعية كتيار الديوان والرابطة القلمية وبعض الجمعيات الأدبية التي احتك بها أبو شادي أثناء إقامته الثقافية بأنجترا، انتظمت هذه الجماعة ثلة من الشعراء النازعين نحو التعبير الفني الرومانسي القائم على إطلاق عنان القلوب والعقول، وتحرير الذات من ربقة الواقع. وهذا ما تترجمه دواوين هؤلاء الشعراء، ومنها "ما وراء الغمام" لإبراهيم ناجي، و"السلاح التائه" لعلي محمود طه، و"أنفاس محترقة" لمحمود أبي الوفاء، و"الشفق الباكي" لأحمد زكي أبي شادي، و"الألحان الضائعة" لحسن كامل الصيرفي، و"الزورق الحالم" لمختار الوكيلي، و"أين المفر" لمحمود حسن الزيات، و"أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي.

---

[1]ـ المرجع نفسه، ص190.
[2]ـ نفس المرجع، ص179.
[3]ـ الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص99

ندرك من خلال العناوين المقترحة أن المكابدة، والحلم والاغتراب... والتيه هي التيمات الجوهرية لهذه الأعمال الشعرية، مما يفيد أن الذات هي مصدر إبداعهم. ويغدو سهلا على المتأمل في هذه العناوين أن يستنبط السمات والملامح التعبيرية لهذا الاتجاه. فهي، حسب محمد الكتاني "ترمز إلى موقف الشاعر من الوجود، أو ترمز إلى مضمون تجاربه أو نزعته الوجدانية. فإذا انتقلنا إلى الموضوعات التي يتناولها هذا الشعر وجدناها متفتحة على كل ما في الوجود من ظواهر تدعو الشاعر إلى التأمل"[1].

إن نظرة إجمالية على شعر شعراء هذه الجماعة تعكس ظمأ إبراهيم ناجي إلى الحب، ولذلك دار أجود شعره حول المرأة. أما فشل "كامل الصيرفي" في العشق فقد سبب له اليأس من الحياة، والانطواء على الذات، والتغني بآلام الجروح. ولئن هام أبو القاسم الشابي بالجمال وعشق الحرية رغم الداء والانحسار، فإن عبد المعطي الهمشري قد أحب الطبيعة وتشوف إلى ما وراء الحياة، في حين انغمس "علي محمود طه" في اللذائذ على غرار عمر الخيام وأبي نواس، متمتعا بمسرات الأسفار والرحلات، عازفا عن تحمل المسؤوليات ميالا إلى الخمرة والنغم والعزف والطبيعة. وإذ لقب بـ"الملاح التائه" فلأنه ظل يبحث عن ذاته في الوجود. ولذا صار شعره انعكاسا لقلبه ووجدانه، وتجسيدا لحنينه وحيرته في بحر الحياة التي لم يتفاعل مع مظاهرها إلا في مجال الخمرة والطبيعة، يقول:

إذا داعب المـاء ظل الشجـر وغازلت السحب ضـوء القـمر

ورددت الطيـر أنفاسـهـا خوافق بين النـدى والزهـر

ومر على النهر ثغر النسيم يقـبل كل شـراع عبـر

هنالك صفصافة في الـدجى كـأن الظـلام بهـا مـا شعـر

أخذت مكـاني في ظـلهـا شريـدة الفـؤاد كـئيب النـظر

أمـر يعينـي خلال السمـاء وأطرق مستـغرقا في الفكـر

[1]- محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث. الحزء الأول. دار الثقافة. ص433.

وتعجب من حيرتي الكائنات وتشفق منـي نـجوم السحـــــــر[1].

أما أحمد زكي أبو شادي، فقد تأثر بمطران خليل مطران، فاعتبر الشعر تعبيرا عن الوجدان وهو ما تترجمه دواوينه: "فوق العباب" و"الشفق الباكي"، و"الينبوع"، و"أطياف الربيع"، وكلها تومئ بصدقه وإمعانه في اختيار اللفظ وصياغة العبارة، يقول:

قالت الأرض: أي عـطر لـديك سكبته السمـاء في راحتيـك ؟

أي شعر لها فتنـت بـــه الآ ن ولـم أعطـه سـخيا إليـك؟

هل علمت الأرباب فيها أسارى مـا تغنوا إلا بعطفي عليـك ؟

ما جمال السمـاء إلا جـمالي أنا أودعتـه قـديما لديـك

قلت يـا أم لم أبدل هيامـي أنت أمـي وموئلـي وغرامـي.

شعر ينهج منهج الوسط في الشعر الرومانسي ويطفح بحضور النفس الوجداني المستمد من الطبيعة في لغة حوارية مفعمة بالعاطفة ورهافة الإحساس والمكابدة لمعاناة الإنسان والهيام بالجمال. وبهذا يكون الشعر "قد عرف على أيديهم تجاوز موضوعاته التقليدية أكثر بكثير مما تحقق لشعراء الديوان، أو لشعراء المهجر، إذ طوعوه للتفلسف والتأملات المجردة، وأضافوا إلى معجمه من ألوان المجاز ما عجز الجيل السابق عن الإتيان بمثله"[2].

ويعد أبو شادي من الذين أسهموا حقا في تطوير الخطاب الشعري، سيما وأن الشعر في نظره، روح، وتصوف كوني وسبر لأغوار الحياة وخفايا الجمال، ومعياره الإبداع لا الاتباع، والفنية لا الكمية؛ إنه شاعر بطبعه متدفق القريحة مشبوب الوجدان متطلعا على الدوام إلى العمق والشمول والتجديد. وهذا شعره يفصح عن رؤية صاحبه لمفهوم القريض.

من كان يشعر دائما بشعوري في الليل أو في الفجر أو في النور

ويصاحب الأجرام في حركاتها ويجوز عيش الناس كالمسحـور

---

[1]- علي محمود طه، الديوان. دار العودة، بيروت، 1988، ص29.

[2]- الدكتور محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربسي الحديث. مرجع سابق، ص432.

وجـــد الـتـجدد دائـما إلفا لــه في النفس أو في العالم المعمور

ورأى الحياة بما تجدد دائــما أسمى من الإفصاح والتـعبـيــر

وأنا الخجول أمام ما أنا نـاظر من كـل مـوج بالـغ التـأثــيــر

فـيـهــزني هذا ولكـنـي الـذي مهما أجدت أحس بالـتـقـصـيـر

إنـا بـكـون كـلــه شـعـر بـلا حصر وكم من عاجـز مغرور.

إن أبرز ما جاءت به "جماعة أبوللو" هو الرغبة الملحاحة في التجديد، عن طريق "التحرر الفني والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الإبداع مع التمكن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق والتقديس للتقاليد المأثورة"[1]. ومن خلال النتاجات التي أثرت عن هؤلاء الشعراء نستشف القواسم الفنية المشتركة بينهم، وكذا المعالم العامة لتجربتهم الشعرية، ومن ذلك:

1- طغيان الطابع الوجداني،

2- الهروب إلى الطبيعة،

3- الانحياز للخيال والتأمل،

4- تجاوز الموضوعات والأغراض الشعرية التقليدية،

5- التمرد على رتابة الإيقاع العروضي،

6- إبداع أنماط جديدة من الإيقاع الموسيقي،

7- نشدان الوحدة العضوية والموضوعية في القصيدة،

8- الحرية في التفكير والعاطفة والخيال،

9- التنويع في القافية والبحور،

10- كتابة الشعر المنثور.

[1]- عبد العزيز الدسوقي. جماعة أبوللو. الطبعة الثانية، القاهرة 1971، ص315.

يرى أدونيس أن "حركة أبوللو" قد ذهبت في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان، وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافتهم، فخلقت وسطا شعريا ـ ثقافيا أكثر غنى واستقصاء. ومن هنا، أسهمت إسهاما كبيرا في تجاوز شعر النهضة بخاصة، والتقليدية الشعرية بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر"[1].

والواقع أن المتأمل لشعر شعراء أبوللو يكتشف **ملامح الذات في الإنتاج الشعري**، سواء أكان هذا الشعر غنائيا أم مسرحيا، وسواء أنظم عن **نفسية الشاعر أم عن الطبيعة، أم نظم في الفلسفة أو التصوف.** ولئن حاول معظم أعضاء هذه الجماعة اقتفاء أثر أحمد شوقي في الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والقومية، فإنهم لم يصلوا شأوه في هذا المجال، **وظل شعر الجماعة يدور حول المرأة وما تثيره موضوعة الحب من معاني الحنين والشوق واليأس والأمل والارتماء في أحضان الطبيعة، أو الزهد والموت، لتتراوح الحياة عندهم بين السعادة المطلقة والشقاء المطلق.**

[1]ـ أدونيس، مرجع سابق. ص107.

الشعر الحر

انبثقت حركة الشعر الحر عن الحركات الشعرية التجديدية التي ظهرت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وأهمها جماعة الديوان، والمهجر، وأبوللو. وهي حركات نحت منحى تحطيم القوالب الجاهزة تمردا على المضامين المستهلكة ووحدة الوزن. وقد أشرنا، يقول الدكتور محمد الكتاني، إلى أن "مجلة أبوللو نشرت التجارب الشعرية في نطاق الشعر الحر. وأن هذه التسمية قد شاعت فيها إلى جانب الشعر التفعيلي والشعر المرسل. وكانت محاولات بعض الشعراء رائدة في هذا المجال أمثال زكي أبي شادي، وخليل شيبوب، ومصطفى بدوي، ومحمد منير رمزي ، وعلي أحمد باكثير ، ومصطفى السحرتي . أما اللبنانيون فنجد من بينهم "إلياس أبو شبكة، ومن سورية الدكتور علي الناصر. ثم تظهر حركة الشعر الحر في العراق سنة(1947)، فتعززت هذه الحركة الشائعة في مصر على وجه الخصوص ولكنها تتميز باتجاه يختلف من حيث التشكيل الموسيقي عن الأنماط التي ذكرناها". وبهذا تكون محاولات التجديد في الشعر العربي الحديث قد مرت من مراحل ثلاثة:

1- مرحلة تجديد المضمون دون المساس بالشكل (شعر البعث والإحياء)،

2- مرحلة التقويض الجزئي للشكل العمودي من خلال إنجازات مطران خليل مطران، والعقاد، وشكري ، وشعراء المهجر.

3- مرحلة التجديد في الشكل والمضمون التي رادها أحمد زكي أبو شادي والتي كانت بمثابة البدايات الجنينية للشعر الحر.

قادت هذه المراحل الشعر العربي إلى الثورة على الشكل العمودي التقليدي، فزادتها نكبة فلسطين حدة لينفجر ينبوع الشعر الحر متدفقا في العراق ومصر وسورية ولبنان وباقي أقطار العالم العربي.

ومن المعلوم أن هذا المخاض، قد تولد عنه اصطدام بين أنصار الشعر العمودي التقليدي وأنصار الشعر الحر، سيما وأن موجة التجديد قد طالت المضمون والإيقاع

الموسيقي تأثرا بالشعر اليوناني والروماني وشعر شكسبير المرسل. ليأتي في الأخير دور الشاعر الإنجليزي(ت.س.إليوت) الذي أثر بشكل ملموس على دعاة الشعر الحر. وقد كان هذا الأخير ينتمي إلى المدرسة التصويرية التي تمكنت من خلق تيار شعري جديد يجنح إلى استعمال لغة الحديث اليومي، ويبتعد عن الصور البيانية والمحسنات البديعية، ويدعو إلى اعتماد إيقاع موسيقي جديد في نظم الشعر.

كانت نكبة فلسطين سببا مأساويا لإعادة النظر في البنيات السياسية والعلاقات الاجتماعية والمؤسسات الثقافية داخل المجتمعات العربية. وبفعل الوعي بهذا التحول الذي طال المستجدات الحضارية تطلع الشاعر العربي الحديث إلى الانسلاخ من قيود الماضي، والتمرد على هيمنة الوجود التقليدي، سعيا نحو تأكيد "مبدإ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة"[1]. ليصبح تحديث القصيدة العربية رهينا بالثورة على القوالب الجاهزة والمضامين الشعرية المتداولة حيث أمسى التطور التدريجي لهذه القصيدة تعبيرا عن موقف إنساني مغاير تؤطره الذات بوصفها مركز الحركة في الحياة. وهكذا، راح الشاعر العربي الحديث/المعاصر، يبحر في الفلسفة والتاريخ والأسطورة، وعلم النفس وعلم الاجتماع والدين والأنتروبولوجيا وأشعار جلال الدين الرومي وفريد العطار وعمر الخيام... ولم يتوقف عند هذا الحد، بل نهل من الروافد الشعرية الملتزمة بقضايا الإنسان التي رادها طاغور، وبابلو نيرودا، ولويس أركون، ولوركا، ومايكوفسكي، وناظم حكمت. ظل الشاعر المعاصر حالما بإطفاء عطشه، فاستزاد من المعرفة بالعودة إلى روايات كافكا، وأشعار "ريلكة" وبودلير ، ورامبو، ومالارميه، ولوتر يامون.. دون أن يدير ظهره للثقافة الشعبية والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر العربي القديم. ومن هنا، فقد استطاعت المضامين الشعرية الجديدة أن تقوض الأشكال الفنية لتنسج لنفسها أنماطا تناسب تطلعاته المغايرة. والواقع أن مكونات الحداثة في القصيدة "الحرة" لا تلتمس في تيماتها فقط، وإنما في أسلوب المناولة،

[1]- عبد الله أحمد المهنا. الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة. عالم الفكر، المجلد 19. ع3، 1988، ص12.

وفي الوسائل التي تدعم الرؤى الشعرية التي تكشف المستور وتفضح زيف الواقع وتناقضاته.

إن هذا التأثر يظهر "مدى علاقة ظهور الشعر الحر في الأدب العربي المعاصر، بالشعر الإنجليزي، ثم علاقة هذا الشعر بالتأثر العميق بشعراء إنجليز، في مقدمتهم إليوت Eliot"[1]. ومن الأوائل الذين قدموا تجارب رائدة في مجال الشعر الحر، حسب محمد الكتاني، نذكر، الشاعر محمد فريد أبو حديد الذي خلط في مسرحية (مقتل سيدنا عثمان) سنة 1927 بين الشعر المرسل (غير مقفى)، وبين أسلوب الشعر الحر، كما عرف عند شعراء ما بعد النكبة. فهو لم يقسم البيت إلى شطرين، مستخدما التضمين تمردا على استقلالية البيت، مستعملا خمس تفعيلات أو سبعا بدلا من ست رغبة في مواكبة الوقفات العروضية للمعنى الشعري. أما أحمد علي باكثير، فقد ترجم رواية (روميو وجولييت) مازجا بين الشعر المنطلق والشعر الحر، مشيرا إلى ما مفاده أن الشعر الحر لا تناسبه إلا البحور الصافية، في حين سنجد الدكتور محمد مصطفى بدوي قد نظم شعره الغنائي متأثرا بالشاعرين هوبكنز (G.Hopkins) وإليوت (T.S Eliot) ساعيا إلى تخليص الشعر من رتابة القوالب المستهلكة. ويضاف إلى هذه الكوكبة من الرواد الأوائل كل من محمود زكي أبي شادي، وخليل شيبوب السوري (1891-1951)، وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة.. وغيرهم ممن نوعوا في الإيقاع ومزجوا بين البحور الشعرية. ومن المحاولات الناجحة في هذا النمط الجديد من الشعر ديوان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة (1949)، و"في انتظار رسالة" **لبدر شاكر السياب**، ومنها قوله:

وذكرتها، فبكيت من ألمي:
كالماء يصعد من قرار الأرض، نـزّ إلى العيون دمي
وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع
يخنقني فأصك أسناني، فتنقذف الضلوع
موجا تحطم فوقهن وذاب في العدم

[1]- الدكتور محمد الكتاني. الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث. الجزء الأول. دار الثقافة. ص456.

دخان من القلب يصعد

ضباب من الروح يصعد

دخــان.. ضباب

وأنت انخطاف وراء البحار. وأنت انتحاب.

ومن قصيدة "جدران وظلال" **لنازك الملائكة** نختار المقطع الآتي:

وهناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الستار

يدعى جدار

أواه، لو هُدم الجدار.

حرر هذا النمط الشاعر المعاصر من إكراهات النظم التقليدي، وهيمنة نظام الشطرين، وأفسح له المجال للتوسيع في البحور والقافية والروي، ومكنه من التلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها، وإن كان الرواد قد التزموا في البداية بوحدة التفعيلة في البحور الصافية كالوافر، والكامل، والزجر، والهزج، والمتقارب، والمتدارك.

وهكذا، فإن التحول الذي مس الحياة الأدبية في العصر الحديث قد كان نتيجة تطورات اجتماعية وسياسية وإيديولوجية، تحمل القيم الجديدة التي يؤمن بها من اختطوا لأنفسهم مسارات أسلوبية وفنية مغايرة. ويذهب يوسف الخال إلى أن غاية هذه الحركة التجديدية في الشعر، هو "إدخال مفهوم شعري حديث، في مستوى العصر الذي نحن فيه، إلى الأدب العربي. وما الحرية التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه... إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم، فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية... هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا"[1].

[1]- الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة. مرجع سابق، ص28

الحداثة اقتباس من أفق الاحتمال، وإبحار في أكوان الممكن والمحال. ولذلك اشتغل الشعر العربي الحداثي على هذا الرهان لبلورة الأسئلة الحارقة والتهويمات القارسة كمعادلات لتأمل الذات والحياة، خاصة وأن الشعر شعور وخيال، وفعل وانفعال، فلا مناص أن يسبح كل شاعر في عوالمه الخاصة وأن يستظل بظلال لا يستظل بها غيره. ومن ثم، فإن كشف هذه العوالم والأسرار والظلال لاتتأتى للقارئ إلا بالغوص في شعرية البنى التحتية المفضية إلى سيكولوجية المبدع. وبما أن الشعر تيه وحلم وخيال، فإن استعجال اقتحام غياباته، أمر قد يحبط الإفصاح عما يمور به هذا العالم المركب، سيما وأن دواوين مثل: أنشودة المطر والمعبد الغريق، ومنزل الأقنان (بدر شاكر السياب)، وشظايا ورماد(نازك الملائكة)، والناس في بلادي، وأقول لكم، وأحلام الفارس القديم(صلاح عبد الصبور)، والذي يأتي ولا يأتي(عبد الوهاب البياتي)، وتحولات العاشق، وأقاليم الليل والنهار، والمسرح والمرايا، وأغاني مهيار الدمشقي(أدونيس)، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وأوراق الغرفة(8) (أمل دنقل)، والفروسية(أحمد المجاطي)،ورماد هيسبيريس(محمد الخمار الكنوني)، ومدينة بلا قلب، ومرثية لعمر جميل، وكائنات مملكة الليل(عبد المعطي حجازي)، وأغاني الدروب، ودخان البراكين، وسقوط الأقنعة(سميح القاسم)،وأشد على أياديكم، وأغنيات الثورة والغضب، وتهليلة الموت والشهادة(توفيق زياد)، وأوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين، وآخر الليل، وأعراس، وتلك صورتها وهذا انتحار العاشق(محمود درويش).....أعمال محكومة بملابسات إبداعية يتشابك فيها الذاتي بالموضوعي والسيكولوجي بالماورائي. ولئن كان الشاعر المعاصر مهووسا بمراجعة مفاهيم الخلق الشعري، فإن ذلك الهوس أمر طبيعي لدى كل شاعر أصيل يعي أن الشعر تعبير فني لا يقبل التنميط أو التحنيط أو الرسو على هيئة هندسية ثابتة. ولعلها المسلمة الفنية التي تبدت منذ الأناشيد الدينية والملاحم الشعرية القديمة، مرورا بمختلف التشكيلات الشعرية الغربية والعربية التي لم تعرف قرارا أو استقرارا على مر التاريخ.

وبهذا يتضح أن حركة الشعر الحديث لم تكن ترفا فكريا، وإنما استجابة لشروط موضوعية أبرزها:

1- النفور من المناخ الرومانسي واعتناق الأجواء الواقعية،

2- الرغبة في عدم الابتعاد في الشعر عن صدق التجربة ومعاناة الشخصية،

3- تحطيم مبدأ النموذج واجترار التجارب والأشكال الشعرية الجامدة من أجل الانخراط في مقتضيات الواقع الحضاري، وترسيخ نزعات الثورة والتمرد على الصعيد الفني.

ومن تجليات التجديد في القصيدة الشعرية الحرة، لجوؤها إلى موضوعات توائم المستجدات وتعري التناقضات وتستغور خبايا النفس وما يعتيرها من قلق روحي وتمزق سيكولوجي يكشف تهتك الواقع، وتصدع قيمه، وبروز تناقضاته، ومن ذلك ما عبر عنه **خليل حاوي** قائلا:

وكان في الدار رواق
رصعت جدرانه الرسوم
موسى يرى
أزميل نار صاعق الشرر
يحفزني الصخر
وصايا ربه العشر
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على جدار
على جدار آخر إطار
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعوانا فاجرا وبوم
يفتص سر الخصب في العذارى
يهلل للسكارى[1].

ويسخر **صلاح عبد الصبور** ملكته الإبداعية ليشكل رؤيا شعرية تنبض بالحيوية والشعرية وتصوير عبثية الحياة بثنائيات ضدية صارفة وأسلوب فني ساخر:

هل تختفين في غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون

[1]- خليل حاوي "الديوان"، دار العودة، بيروت، 1972، ص231.

لقد خلطت أكؤسا بأكؤس كثار
ثم مزجت أخضرا بأسود بنار
شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار
وحينما رأيت رأي العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار[1].

ويكتسب مفهوم الرؤيا بعدا فنيا مغايرا عند الشاعر **أمل دنقل** وهو يبحر في عالم المكابدات والأسرار الملغزة التي أنبأته بقرب فاجعة تجهز على مجتمعه بفعل كارثة خبرتها خوالجه الداخلية، يقول:

قلت: فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن
قلت: هل يأكل الذئب ذئبا، أو الشاة شاة ؟
ولا تضع السيف في عنق اثنين" طفل... وشيخ مسن
ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم يشعل في
المدن النار، يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول، يقص الشفاه
ورودا تزين مائدة النصر... وهي تئن
أصبح العدل موتا، وميزانه البندقية، أبناؤه
صلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدن

يمتح أمل دنقل مغزى عن هذه التجربة الشعرية من الموروث الديني الذي يعتبر نبراسا إلهيا لإحقاق العدالة الاجتماعية وتنظيم الصلات والعلاقات والسلوكات الآدمية. وبالرغم من ورود عبارات المقطع الشعري بصيغة الماضي (قلت) فهي متصلة بالحاضر، ومنفتحة على المستقبل. وما ترداد فعل القول سوى دليل على تثبيت دلالة القول، وتعميق إيحاءاته حتى تلتقط الذاكرة جزئيات الفواجع التي يمور بها الواقع الاجتماعي الموبوء. وإذ

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1972، ج1، ص259.

يؤكد بواسطة فعل القول على بشاعة مواقف الإنسان، فإنه يعمل على معارضة الدلالة الاجتماعية (انعدام العدل فوق البسيطة) بالدلالة الدينية التي تدين الظلم وتعلي من قيمة العدل الإلهي في الأرض (عين بعين، وسن بسن).

ولئن تحركت رؤيا أمل دنقل في دائرة الاستفهام (هل يأكل الذئب الذئب؟)، والنهي (ولا تضع)، والأمر (فليكن) لتجسيد انفعالات الحيرة والإنكار، فإن **عبد الوهاب البياتي** يخلط الرؤيا بالنبوءة مفجرا أحاسيس اليأس والإحباط اللذين ينتابان مشاعره لما يشعر بعجز المتنبئ عن إيصال رسائله، يقول:

قلت لكم ـ لكنكم أشحتم الوجوه:
عالمكم مزيد وحبكم مشبوه
يا أيها الأبواق، يا بهائما في السوق
قلت لكم: عليكم مسروق
لكنكم نفختم في البوق
قلت لكم:
أحس في الهواء
رائحة الطوفان والوباء
لكنكم شهرتم السيوف في وجهي
وأسرجتم خيول الصلف العرجاء
نفختم أوداجكم
يا أيها الضفادع العمياء
شربتم البحار
وانحسر التيار
سرقتم كنوزي المخبوءة
لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة
وها أنا في السوق

أضرب في السياط حافي القدمين

عاريا مشنوقا.

يسير هذا المقطع الشعري في إطار جدلي يربط بين الأنا/الشاعر والمعنيين برسالة الخطاب (قلت لكم، عالمكم، لكنكم..). وتوخيا للدقة، فإن النصر يتحرك بفضل هذه العناصر الأساسية (الأنا، النبوءة، الجماعة)، في مدار تقابلي يعبر عنه انسلاخ الأنا من العالم الآمن تأكيدا لاختلافها عن هوية الآخرين الذين يعانون من الصمم، والرياء، والعمى.. وغيرها من الصفات التي أجبرت الشاعر على خوض المعركة وحيدا، الأمر الذي زاد من حدة التوتر القائم بين الأنا والجماعة التي لم تحفل بقيمة النبوءة.

لم يقف الشعر العربي الحديث عند تكسير بنية الإيقاع وتفجير مكامن اللغة، وإنما سعى إلى الانفصال كليا عن الموروث الشعري القديم، وهدم المعايير التقليدية التي تشد الشاعر الحداثي إلى الأصول. ولعلها الثورة التي أثمرت قصيدة النثر التي يعتبر الشاعر يوسف الخال أحد الرواد المروجين لها إلى جانب محمد الماغوط، وأنس الحاج وأدونيس... وغيرهم ممن دافعوا على هذا الشكل الشعري الخالي من الوزن، والقافية وتفعيلات الخليل بن أحمد الفراهيدي، توقا إلى تخليص الشعر من القالب الذي يحول ـ في نظرهم ـ دون وصول القصيدة إلى العالمية بحكم الإعاقة القسرية التي يفرضها على المبدع المجبر على التقيد بعدد من التفعيلات. ولذا نرى أدونيس يعرف قصيدة النثر بقوله: "أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محدودة وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها"[1].

لا شك، أن دفاع أنصار قصيدة النثر عن هذا التوجه، يومئ إلى حجم التحولات التي مست مسار الحركة الشعرية الحديثة التي نهجت نهج الشعراء الفرنسيين أمثال بودلير، ورامبو، ومالارميه، وسان جان بيرس. ولا يخفى أن غياب الوزن في قصيدة النثر، قد حمّل الجملة الشعرية عبء تحقيق الجرسية والنغمية، حيث راح الشاعر يستغل إمكانات الألفاظ،

---

[1]ـ أدونيس : في قصيدة النثر، مجلة شعر. ربيع 1960، ص81.

ويفجر التعابير اللغوية بناء على ما تكتنزه اللغة ذاتها من ترادفات وجناسات واستعارات تؤهل اللغة لتركيب أشكال موسيقية جديدة.

وهكذا، فإن الشكل الشعري، عموما، ليس سوى ذلك الإطار الذي يحتوي تجربة شعرية معينة، إما في ارتباطها بالموروث، أو يتجاوزه في حرية تتجه بالممارسة الشعرية نحو اكتشاف غير معهود من قبل كما حدث مع قصيدة الشعر الحر، والقصيدة النثرية. ولذا، "فإن للقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية... قبل أن تكون إيقاعا ووزنا"[1].

أما لغة هذه القصيدة، فقد فجرت أبعادا غير مسبوقة تتواءم وتساؤلات المرحلة التاريخية التي عرفت هزات وانتكاسات وانكسارات فكرية وسياسية وسيكولوجية كثيرة. "فالشعر الجديد ـ يقول أدونيس ـ هو فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله... يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة"[2]. ومن هنا يتأكد أن الخطاب الشعري المعاصر قد ارتكز على تكسير نمطية اللغة من خلال تمرده على التعابير اللغوية المستهلكة، قصد خلق لغة مواكبة لمضامين القلق والغربة والضياع والانبعاث والتيه والفراغ والعبثية في الوجود. وهي الموضوعات التي فجرت الطاقة التعبيرية للألفاظ. وهذا ما يعبر عنه جون كوهن قائلا: "الشاعر بقوله، لا بتفكيره.. إنه خالق لغات، وليس خالق أفكار. وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"[3].

---

[1]ـ الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص26

[2]ـ أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، 1978، ص15.

[3]ـ جان كوهن : بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، 1986، ص40.