**المحاضرة العاشرة:**

**التجديد الشعري في المشرق**

**توطئة:**

تتأسس النظرة النقدية إلى النص الشعري الحديث على تلاحم عضوي بين شكل العمل ومضمونه، هي التي لا تقصي بانفتاحها هذا دور القارئ الحيوي في تحقيق فاعلية النص وجمالية تلقيه؛ حيث صار له فضل في استمرار وجود النص وتعدد دلالاته بتعدد القراء أنفسهم. لكن هل تتوقف مساءلة النص عند حدود بيان أثره في القارئ؟ ألا يعد ذلك إقصاءً لامتداد هذا الأثر ودوره في اكتناه الفعل الحضاري وتجلياته؟

ثمة ما يؤشر إلى حقيقة مفادها أن النص الأدبي في نشأته الأولى، يكون موصول الوثاق بمنطلقات لغوية وجمالية، تتآلف وتتضافر مشكلة أفقا إبداعيا آخر، لا يلغي بوجوده خبرات القارئ الذي تتوقف درجة استجابته على مدى وعيه وطبيعة تفكيره، لقد أدى هذا الاهتمام بما يؤثث أطر الإبداع الخارجية إلى تقدير المسافة الجمالية بين أفق النص/ الكتابة، وأفق المتلقي/ القراءة، وتلك وشيجة يمكنها أن تسنح بتحديد جمالية الأدب، وتسمح بالوقوف أيضا على حضوره الفعال داخل النص في تحوله، حسب "بارت" (1915-1980 Roland barth)، إلى مجال منهجي لا يعرف النهايات لتميزه بالحركة والفاعلية المستمرة، وانطوائه على تعددية المعنى، الذي لا يمكن أن تقتضيه شبكة التفسيرات لطبيعته الانفجارية، كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص[[1]](#footnote-2)(1).

لم يكن الوعي بأهمية الكتابة الشعرية في هذا الصدد بمعزل عن التحولات التي طبعت كيفية تلقي النص الأدبي وطرائق قراءته؛ إذ من اللافت أن ملامح تلك التحولات لم تتبلور إلا حين تداعت مواقف النقاد مترنحة بين محطتين هامتين هما في الأصل ناتج تلاقح بين الفكر والإبداع والمتلقي.

أولاهما: القراءة السياقية التي أعلت من شأن صاحب النص وتاريخه، وصار همها الأكبر منصبا على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والتاريخية فمنها الابتداء وإليها الانتهاء.

وثانيهما: القراءة النسقية حيث ينظر فيها إلى النص بوصفه أنساقا لغوية، تنتظم داخليا وفق قواعد قارة، تستثير بفاعلية نظامها هذا القارئ، الذي تعددت النظريات حوله "من قارئ نموذجي، إلى قارئ مثالي، إلى قارئ مخبر، إلى قارئ مبدع، إلى قارئ تفاعلي، إلى قارئ أعلى، وصولا إلى القارئ التواصلي كثمرة من ثمار الرؤية التداولية"[[2]](#footnote-3)(1)

وما دام أن أمر القارئ بهذا التنوع في طرائق تلقيه للنصوص الأدبية؛ فإنه لا يفتأ يبحث له عن موقع لها ضمن منظومة الحراك الثقافي والمعرفي، التي تطبع بفاعليتها قراءة النص بوصفها فعلا يُخرج العمل إلى قراءات أخرى، قد تكون مواكبة أو مصاحبة أو مكملة أو حتى متعارضة؛ فهي قراءة حوارية تتقاطع فيها النصوص وتتوازى وتتصارع[[3]](#footnote-4)(2).

فالقارئ إذًا "ليس منعزلا في الفضاء الاجتماعي، ولا يمكن تحويله إلى مجرد كائن يقرأ، فهو بواسطة التجربة التي توفرها له القراءة يساهم في صيرورة تواصلٍ تتداخل ضمنها تخييلات الفن فعليا، في تكوُّن السلوك الاجتماعي، وتنقله ومحفزاته وستمكن لجمالية التلقي أن تدرس وظيفة الإبداع الجمالي للفن هذه، وأن تصوغها موضوعيا [...] في أفق توقع"[[4]](#footnote-5)(3)

هكذا يقف القارئ من النص الأدبي موقف المتابع لجمله وصفحاته قراءة ومعرفة، ويُـفترض أن له رصيدا معرفيا يجعله بمنأى عن القراءة السطحية المتسرعة، فلا يقصي ضمن تجربته الجمالية شكل العمل الأدبي ومضمونه، وهذا ما يستلزم خبرة أولية "تقتضي إجراء سلسلة من العمليات الواعية المعقدة من جانب القارئ، تناظر نفس التعقيد الذي تكون عليه بنية العمل الأدبي"[[5]](#footnote-6)(4).

ولمّا كانت عوالم النص تحفيزا للقارئ وحثا له على المشاركة في إنتاج الدلالة وإعادة تركيب آفاق الكتابة، فإنّ هذا يتطلب وعيا من لدن القارئ بجمالية النص الأدبي وإدراكا لمكوناته، انطلاقا من عالم الأفكار الذي ينتسب إليه، والتحول من هذا العالم إلى النص "يحمل معه مسافة فاصلة، تنسحب على تلك العلاقة؛ التي تربط النص نفسه بالذات المتلقية له، وبهذا يتاح لها بوصفها ممارسة لفعل القراءة فك رموز النص من زوايا متعددة الجهات"[[6]](#footnote-7)(1).

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل هذا الأفق، "حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات [...] عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي؛ التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه"[[7]](#footnote-8)(3).

وكل مفارقة لما يحمله أفق الانتظار هي تأسيس لأفق آخر جديد، تَـكوَّن بفضل الإشارات النصية المتوقعة بفعل التراكم الزمني، ولولا هذا المخزون لتعذر فهم الآثار الناشئة وتنزيلها في التقاليد الأجناسية؛ "التي تمثل خلفية ضرورية لتفكيكها وضمانا لنجاعة تقبلها، فضلا على أن هذه التقاليد الأجناسية تمثل بالنسبة إلى المؤلفين المنطلق والمعيار أو الأنموذج الأجناسي الصوري؛ الذي ستحدد لاحقا بالقياس إليه كتاباته الخاصة، إن آليات الإدراك والانفعال لدى القراء ليست أبدا ذاتية محضة، وإنما هي محكومة إلى أبعد الحدود بما ترسب في أذهانهم من تجارب جمالية مكونة لأفق توقعهم"[[8]](#footnote-9)(4).

وما من شك في أن هذه الآراء، مدعومة بجهود أمثال "ميشال ريفاتير" و"آيزر" و"ياوس" وعلى الرغم من أهميتها، ترتبط بواقع اجتماعي وفكري وأدبي؛ دال أساسا على حواضنه التي نشأ فيها، ويحتل القارئ فيها، كما يرى بذلك آيزر، "مكانة فاعلة في تشكيل وحدات كلية، خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى، ويتم تشكيل تلك الوحدات من خلال تجاوز فجوات النص وتحقيق إنسانية الجمل"[[9]](#footnote-10)(1)، في امتداد لتراكيبه اللغوية وانسياب لأسلوبه الذي يدرك على "أنه تعبير موحد عن شيء فردي يرتبط من ناحية المتلقي بالرغبة في الوصول إلى ما يتميز به من قوة التعبير"[[10]](#footnote-11)(2).

وهذه معطيات متعلقة بالحرية المتاحة للقارئ في تشكيل معنى النص، وتجربته المترسبة في ذهنه بشأن النص الأدبي، واطلاعه على مضامين الآثار السالفة وأشكالها المختزنة في ذاكراته وتمييزه لطبيعة الفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية، وتلك إمكانية قرائية متأسسة على مدى معرفة القارئ لأعراف الجنس الأدبي وسياقاته ودلالاته المتسامية على دلالة النص الصريحة، بوصفها إمكانية ضمنية يحبل بها النص[[11]](#footnote-12)(3).

فعملية تتبع النص الشعري الحديث في الأصل إعادة وصل له بمنشئه الأول؛ كاتبه الذي انغرس فيه حتى لكأنه إبداع من نوع آخر، وبداية لحياة متجددة أسّها اللافت فعل القراءة، وقوامها دورٌ يضطلع به النص في محيطه الذي ينتسب إليه أو في بيئات أخرى سيشد إليها الرحال ولو بعد حين، وفي طياته بصمة القارئ منتجا ومتذوقا، يأخذ بيد النص ليستفتح مغلقه ويسبر أغواره؛ لأنه طرف أساس في معادلته.

يرتحل القارئ إذًا عن ذاته ليعود إليها محملا بأفكار جديدة، ترى النص المكتوب "تجربة ومعرفة وتقنيات وأسلوب ومتخيل معين، لكنه يظل دلاليا فعلا ناقصا ما لم يتهيأ له فاعل جمالي ضروري هو بالذات فعل القراءة"[[12]](#footnote-13)(4)، فتلاقي النص والقارئ يمنح للعمل الأدبي وجوده، لأنه يتجاوز اللحظة التي أنتج فيها ليتلقى في أزمنة عديدة، وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة[[13]](#footnote-14)(5)، وإذا غاب هذا التلقي المفتوح أفسح المجال لما يصطلح عليه بالقراءة المنغلقة ومعناها أنْ تتعامل مع النص كإعادة إنتاج نصوص سابقة، فهي تحاصر النص بحسب مواءمته للمبدأ/ النموذج الذي ترتهن إليه روافد هذه القراءة، بما لها من خلفيات تستند عليها.

بعبارة أخرى؛ تحيل تلك القراءة النص إلى مرآة "عليها أن ترى فيها ذاتها، وعلى هذه المرآة أن تكون صافية ومجلوة وتقدم الصورة/ النموذج على غير ما هي عليه واقعيا لكن هذه القراءة، عندما تجد في النص المرآة المكسرة والمتشظية داخل إطار يختلف عن الإطارات المعروفة [...]، فإنها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرآة، ولو فعلت لبدت صورتها أكثر تشظيا وانكسارا وعتامة"[[14]](#footnote-15)(1).

وبالمقابل، نجد نوعا آخر من القراءة يعرف بالقراءة المنفتحة، التي تعني في مفهوم من مفاهيمها السعي "إلى الكشف عن بنى النص المكونة داخليا، بما تمتلكه من تعدد لآليات القراءة نفسها"[[15]](#footnote-16)(3)، فتبدو القراءة ممارسة متأسسة على تفاعل الذات القارئة بموضوع التجربة بوصفه مادة قرائية مجسدة خطيا، وتبدو أيضا محاولة لتعطيل خاصية القراءة الموجهة، وتعزيزا لقدرات النص الأدبي على تحقيق حضوره الدائم مؤثرا ومتأثرا.

وإذا ما كانت معادلة الإبداع الأدبي تتكوّن بتضافر ثلاثة عناصر هي الكاتب والنص والقارئ؛ فإن طموحها في تخليد أثرها يأخذ أبعادا أكثر تساميا، ومن ثمة فلا يضير السيرة الذاتية، بما هي إبداع فني، حينذاك أن تترك بصمتها في صنع الفعل الحضاري في حدوده الفكرية/ الإبداعية.

هكذا ليس في الدعوة إلى تجديد آليات القراءة ما يمنع من تقديم رؤى أخرى، تجعل ما سبقها من مواقف نقدية متعلقة بالقارئ وفعل القراءة أرضية تنطلق منها، في سعيها لبيان مدى أهمية الكتابة السير ذاتية في المجتمع الذي يحتضنها.

لذا، وبناء على ما سبق، فإن التجديد الشعري يرتبط من حيث انتماؤه المكاني المشرقي بظهور القصيدة الرومانسية بأبعادها الإنسانية وخصائصها الفنية وموضوعاتها المتناولة مثل الألم والحزن والقلق والحلم اعتمادا على الخيال مع الانتقال من فكرة إلى فكرة بأسلوب انسيابي، وتبدو من حيث وحدتها العضوية أكثر تآلفا وانسجاما مقارنة بالقصيدة الكلاسيكية، لذا تتسم بمضمونها العاطفي وقدرتها على التصوير واهتمامها بمظاهر الطبيعة بما هي ملاذ للتعبير عن آلامهم وهمومهم فهي بهذا المعنى عودة بالشعر إلى الذات بتجاربها وعمق تصوراتها ونظرتها في الحياة.

**التكتلات الأدبية ودورها في نهضة الشعر الحديث:**

من التكتلات الأدبية التي انتهجت في أشعارها نهجا تجديديا نذكر تكتلين كان لهما دور لافت في مسار الشعر العربي الحديث؛ **أولاهما** جماعة الديوان وتضم كلا من عباس محمود العقاد(1889-1964)، عبد القادر المازني(1889-1949)، عبد الرحمن شكري(1886-1946) فالشعر من وجهة نظرها مناجاة الروح والخيال، وتعبير عن خواطر إنسانية وتشخيص للطبيعة ومحادثتها واللجوء إليها وقت الأزمات، وعليه أنصب اهتمام منظريها على البعد الوجداني للشعر ونشدان الحرية وتقديس العاطفة واللجوء إلى الحلم والرحيل عبر المكان بريادة البلدان البعيدة أو عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة.

لذا آمن هؤلاء الأعضاء بالوحدة العضوية للقصيدة ووحدة الموضوع وسلاسة الأسلوب[[16]](#footnote-17)،مع نبذهم للشعر المناسباتي الذي يعيق حركة الوجدان لهذا كان شعار جماعة الديوان:

 ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان

أما **التكتل الثاني** فمعروف بمسمى **(أبولو)** وهو تكتل أدبي ترأسه أحمد أبو شادي (تـ 1934) وقد أعلن أبو شادي ميلادها في القاهرة في شهر سبتمبر عام 1932م، وصدرت عنها مجلة تحمل اسمها، وتنشر أدبها، وتذيع أفكارها وآراءها، هي مجلة (أبولو)، وفي افتتاحية العدد الأول من أعدادها كتب أبو شادي يقول: "نظراً للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه، وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجل مظاهر الفن لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة، التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته، هي جمعية أبولو، حبا في إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقا للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء، وقد خلصت هذه المجلة من الحزبية، وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية".

وقد قال أحمد شوقي بمناسبة ميلاد (أبولو):

 أبولُّلو، مَرْحباً بِكِ يا أبولو فإنكِ من عُكاظِ الشِّعرِ ظِلُّ

 عُكاظُ، وأنتِ للبلغاءِ سُوقٌ على جنباتِها رحلوا وحَلُّوا

وتضمن العدد الأول موقف هذا التكتل من الأدب وقضاياه الفنية والمضمونية ومنها على الخصوص:

- النهوض بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفاً.

- ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عنهم.

- الانتصار فنيا للشعر وعوالمه.

ويعد شوقي أحد المؤسسين لجماعة أبولو، وقد امتاز قدرات فنية وذهنية، مكنته من أن يزاوج بين التيار العربي الذي سبقه إليه البارودي، والتيار الغربي الأوربي الذي استفاد منه بفضل دراسته للأدب الفرنسي، وتجلت آثاره انطلاقا من آرائه في مفهوم الشعر، إذ اكتشف –وهو بباريس- أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر.

وقد بدأ شوقي بكتابة محاولاته المسرحية الأولى، إلا أنه سرعان ما رجع إلى أفقه الأول لمؤثرات ودوافع معينة، منها رجوعه إلى مصر وتحوله من شاعر يبحث عن التجديد إلى شاعر محافظ، ومرد ذلك لموقف المتعصبين للقديم، الذين رأوا في اختيار هذا المنحى غزوا فكريا أجنبيا. مما أدى إلى ظهور إشكالية الاهتمام بالجديد والتجديد على حد سواء. وارتبطت رؤية النقاد –آنذاك- ببعد نفسي يفسر بالخوف من هذين الأسلوبين القائمين على منطلقات أولية، طرحتها تغيرات الواقع المعيش وتقلباته المختلفة.

إلا أن شوقي بقت لديه تلك القدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية، وما قدر على استيعابه من المفاهيم الجديدة، إذ أن موروث الأسلاف هو ثروة احتفظ بها ونمّاها وأضاف إليها تحليقات في سماواته؛ لأنه كانت لديه عينان نافذتان يرى بهما الأشياء رؤية جديدة، ويخلقها خلقا آخر. وهذا الخلق وهذه الرؤية مرتبطتان بمفهومه للشعر، فيقول: "إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها، ويبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه وهذا الملك هو الكون... أوَ لم يكن من العَّين على الشعر، والأمة العربية أن يحيا المتنبي –مثلا- حياته العالية... ثم يموت على نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين، والعشر الباقي وهو للحكمة والوصف للناس. هنا يسأل سائل: وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم.

فهذا تصريح مبني، في الحقيقة، على أبعاد لها منطلقاتها، تشير إلى تلك الرغبة الملحة في التجديد، وإلى مقته للمدح في أول أشعاره، حتى اقترن بالقصر وسياسته، وأصبحت حريته مقيّدة.

ومن الواضح أن في المقطع السابق دلالات معينة، تبرز مفهوم الشعر عنده الذي هو صناعة ومنحة من الله (عزّ وجل)، مفهوم يحاول الجمع بين الصنعة والإلهام، فتتحدد من خلالهما وظيفة الشعر أو دور الشاعر التي تقوم على مدح الكوْن والغناء له بدلا من مدح الحكام، وإهدار الشعر في غير ما لا يجوز أن يكتب له.

وهذا يعني أن آفاق التجديد بدت مشخصة لديه، وذلك انطلاقا من تحديده للدور الذي يؤديه المبدع كإنسان له إسهامات خاصة، تجره قدما نحو إلغاء الفن لأجل الفن لا غير، لأن الشعر نظرات وتجليات داخلية، تنبعث لتشكل لدى الشاعر حيزا معينا تجاه مظاهر الطبيعة، وربطها بما يجول بخاطره من حوافز، تجعله في موقف واع بالتطورات الحاصلة في مستوى بنية المجتمع الخارجي، وأيضا وعي الذات الداخلي بميكانيزمات دورها في معادلة ثلاثية الأبعاد قوامها الفرد المبدع، والكيان الاجتماعي، والطبيعة الكونية.

وقد اقترن شعر شوقي بأوليات تجديدية فيه، مع محاولته، في أخريات حياته، بذل الجهود لأجل إعداد أرضية للشعر المسرحي. ومن هنا، فإنه يجدر بنا أن نتساءل عن أوليات التجديد في شعره، وعن مميزات مسرحياته الشعرية في علاقتها بالتاريخ وفي شكلها ومضامينها.

ولعل أهم سمة يمكن استنتاجها، في شعر شوقي، هي طغيان الموضوعية على الجوانب الفنية، ويتجلى هذا الجانب في ارتباط موضوعاته بقضايا العصر، وما اتصل بها من معطيات اجتماعية وسياسية، كان له فيها موقفا واع، ورؤى محددة للظروف المحيطة به، والتي مبعثها تجلي عناصر من الواقع ذاته في صور جديدة لم يتطرق إليها شعراء آخرون بالنمط التفكيري نفسه، الذي تناول به أمير الشعراء موضوعاته، فقد تقلب في أحضان السياسة زمانا ومكانا، فكان شعره يحمل صورا متناقضة نظرا لارتباطه بسياسات متناقضة، إذ كان شاعر القصر في زمن الخديوي يشاركه في مواقفه، ويؤيّده في قراراته.

ولما أزيل التاج عن مفرق عباس، بايع شوقي حسين كامل، فقال:

أأخون إسماعيل في أبنائــه ولقد ولدت بباب إسماعيلا.

فيبدي ذلك الميل إلى الدولة العثمانية في مضامين قصائده، بالرغم من التناقضات التي برزت في اختيار منحى يرتضيه، أو طريق لا ينطلق من خلفيات معينة، أو من ترسبات قد توقع بصاحبها في تقوقع وانحصار لا حرية فيه. إلا أن حال شوقي تغيرت بعد الحرب العالمية الأولى، فلا هو اتصل بالقصر، ولا هو شاعر الأمير، فأصبح في سياسته ألصق بالشعب وأقرب إلى القلوب.

ومهما تعقدت سياسته وتباينت "فإنه ثابت على أمور لا يتخلى عنها، أولها استقلال مصر، وأن يكون الملك دستوريا في أبناء إسماعيل، وثانيها عودة الخلافة إلى الأتراك...".

أما قصائده ذات الطابع الاجتماعي، والتي تمتزج بشعره السياسي، فقد كانت –في أول أمرها- متصلة بالشعر التعليمي الخاص كالأناشيد والحكايات الخرافية على لسان الحيوان، والتي بدا فيها متأثرا بالشاعر الفرنسي (لافنتان).

ولعل هذا التأثر يعود إلى مكوثه فترة من الزمن في فرنسا، حيث سمح له إطلاعه على موروث الفرنسيين من توسيع آفاق التفكير لديه، فكان –ذلك- باعثا كبيرا لأن يكتب

محاولاته على لسان الحيوانات. كقوله في قصيدته (الثعلب والديك):

بـرز الثعلـب يــــــــــــــــــــــومـا في شعـار الـواعظينا

فمشى في الأرض يهذي ويسـب المـاكــــــــــــرين

يَقولُ الحَـــــــــــمدُ لِلِ هإِلَـــــــهِ العالَمينا

###  يا عِبادَ اللَهِ توبــــــــوا فَهوَ كَهفُ التائِبــينا

###  وَاِزهَدوا في الطَيرِ إِنَّ الـ ـعَيشَ عَيشُ الزاهِدينا

###  وَاطلُبوا الديكَ يُؤَذِّن لِصَلاةِ الصُبـــــحِ فينا

###  فَأَتى الديــــكَ رَسولٌ مِن إِمـــــامِ الناسِكينا

###  عَرَضَ الأَمرَ عَلَيهِ وَهوَ يَرجــــو أَن يَلينا

###  فَأَجابَ الديكُ عُذراً يا أَضَلَّ المُهتَــــــدينا

###  بَلِّغِ الثَعلَبَ عَنّـــــــي عَن جدودي الصالِحينا

إذ يبرز مكر وخداع الثعلب، ويصور يقظة الديك، الذي قال:

مخطـئ مـن ظن يومـا أن للثعــلب ديـــنـــــــــــــا

فكأنه ربط للواقع الإنساني بواقع حيواني، قائم على الصراع، ولغة الحوار، مع بساطة في اللغة وسهولة في الأسلوب.

كما تعرض لقضية السفور والحجاب، وهو في القصر، فجارى المحافظين في رأيهم بحجاب المرأة، "لأن شاعر الأمير لا يجمل به أن ينادي بالسفور، وإن يكن هواه فيه، وهو الذي شهد حضارة باريس..."، مع تغير نظرته –هذه- بعد تحرره من سياسة البلاط، لأن التحرر يتيح فهما وتصورات جديدة لأبعاد المجتمع، كقوله في قصيدته (عبث المشيب):

إن الحجاب على (فروق) جنة وحجاب مصر وريفها من نار

وعلى وجوه كالأهلـة روعت بعد السفور ببـرقع وحصـار

وهو بدعوته هذه قد سار في طريق قاسم أمين، الذي نادى بتحرير المرأة وسفورها وخروجها للعمل.

إلا أن الموضوعية لا تعني خلو قصائده من الإنفعالية والمعاناة والرؤية الشمولية، ولا مناص من الإشارة إلى أن هذه العناصر نجدها منبثة في ثنايا أبياته، التي رثى بها عمر المختار –شهيد الثورة الليبية- بقوله:

ركزوا رفاتك في الرمـال لـــــــــواء يستنهض الوادي صباحا مساء

ياويحهم! نصبـوا منارا مــــــــــن دم توحـي إلى جيل الغد البغضاء

جرح يصيح على المدى وضحية تتلمـس الحريــــــــــــــــــــــة الحمـراء

###  ما ضَرَّ لَو جَعَلوا العَلاقَةَ في غَدٍ بَينَ الشُعـــــــــــــــــوبِ مَــــــــــوَدَّةً وَإِخاءَ

###  جُرحٌ يَصيحُ عَلى المَدى وَضَحِيَّةٌ تَتَلَمّــــــــــــــَسُ الحُرِّيَـــــــــــتةَ الحَمــــــــــــــراءَ

ليوجه كلامه فيما بعد للسيف:

###  يا أَيُّـــــــــــها السَيـــفُ المُجَرَّدُ بِالفَلا يَكسو السُيوفَ عَلى الزَمانِ مَضاءَ

###  تِلكَ الصَحاري غِمدُ كُلِّ مُهَنَّدٍ أَبلى فَأَحسَنَ في العَـــــــــــــــدُوِّ بَلاءَ

###  وَقُبـــــورُ مَوتى مِن شَبابِ أُمَيَّةٍ وَكُهــــــولِهِم لَم يَبـــــــرَحوا أَحيــــــــــــــــــــاءَ

###  لَو لاذَ بِالجَوزاءِ مِنهُم مَعقِـــــــــــلٌ دَخَلــــــــــــــــــــوا عَلى أَبراجِها الجَوزاءَ

###  فَتَحوا الشَمالَ سُهولَهُ وَجِبــــــالَهُ وَتَوَغَّلوا فَاِستَـــــــــــــــعمَروا الخَضراءَ

###  وَبَنَوا حَضارَتَهُم فَطاوَلَ رُكنُها دارَ السَــــــــــــــــــلامِ وَجِلَّقَ الشَمــــــّاءَ

فهي مرثاة "تجمع بين الرثاء الحزين، والإشادة العالية بقضية التحرير، وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال" إذ القصيدة في موضوعها، تعالج واقعا طرحت فيه مستويات واقعية معينة، منها طرق قضية الاستقلال والخلاص، والتي تؤدي إلى مفهوم خفي هو عنصر الحرية المأمول، إضافة إلى ذلك تجلى الحزن الباطني تجاه الآخرين.

**المعطى اللغوي في شعر شوقي وبوادر التجديد عند جماعة أبولو:**

كانت حركة البعث، التي تزعمها محمود سامي البارودي، تدور في فلك الأحياء اللغوي –خاصة- فقد عادوا ليبحثوا عن اللغة الفخمة الجزلة، ولذا غلبت الصنعة على شعرهم. وحسب عبد العزيز المقالح فإن "تجديد اللغة لا يعني الخروج عن قواعدها وأصولها، ولا يعني تحطيم التركيب المنطقي والدلالي، وإنما يعني ألا تنفصل اللغة عن حياة صاحبها، عن عصره وعن تجاربه، بل لابد للغة أن تحمل صورة عصره وظلال عصره".

فهذا رأي تتشابك فيه عناصر متعددة، منها أن للأديب لغة خاصة، والتجديد فيها لا يعني كسر قواعدها، أو تهديم دلائلها، بل لابد أن تعبر عن خبرات وتجارب معينة، وأن تكون صورة للواقع، موحية به، قريبة إلى الأذهان.

وشوقي –في الحقيقة- استخدم لغة الشعر الموروث، التي "لم يستطع أن يفتح فيها من روحه ووجدانه، فيعطيها طابع التمايز والخصوصية" وخاصة في غزله الذي عبر فيه عن تأثره بهم لحظة نظمه للقصيدة.

على أن هذا لا يوحي بعدم استخدامه للغة تفهم في بساطتها وإيحاءاتها، وإنما لذلك نصيب في بعض أشعاره وملاهيه، كما هو الشأن في مسرحية (الست هدى)، المستمدة من الواقع والمعبرة عنه، فقد استغل معجمه اللغوي، الذي يوسم –من خلال انعكاسه في البناء التمثيلي لهذه الملهاة –بسهولته، بل أن شوقي "لم يتحرج من أن يسلك فيها كثيرا من الألفاظ العامية" كقوله –مثلا- على لسان بطلته (هدى):

لولا فدا ديني وغلاتـــــهـا ما طاف إنسان على بابي

بها تزوجت وفي قطنها كفّنـــــت أزواجي وخطابـي

إذ استعمل مفردات قريبة إلى الأذهان، مع وضوحها ويُسرها مثل (الفدان) و(الغلة) و(الزواج).

ويرتبط الشكل بالمضمون ارتباطا يشكل كلا قائما بذاته، ولذا فإن عملية الفصل بينهما تكون –عادة- لأجل الدراسة والتحليل.

والتجديد في الشكل لا يقصد به الخروج نهائيا عن البناء الفني للقصيدة العربية القديمة، بل يخضع لمراحل زمنية، تستلزم صبغة تطورية معقدة، قائمة على عنصري التأثير والتأثر، ومحاولة الأخذ والعطاء في الوقت ذاته. وهذا العطاء مرهون بمدى فهم الشاعر للمضامين التي تخلق لنفسها أشكالات جديدة.

وشوقي –بدوره- كان له فهم خاص لعناصر تجربته الشعرية، التي كانت أوسع في مجال الشعر المسرحي، "وكان أول رائد يقود حركة تجديدية في الشعر العربي، جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعري المعاصر، الخارج على القصيدة الغنائية المفردة الصوت"، المعتمدة على بناء خاص يتجلى في النظام الشكلي القائم على الموسيقى الخارجية، المتمثلة في البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفارهيدي.

وعليه فقد أسهم هذا التكتل في مسيرة الشعر العربي الحديث بما بذله رواده من جهود لأجل النهوض بالأدب العربي، ومن بين هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر: علي محمود طه، أحمد رامي(1892-1981) وأحمد محرم(1877-1945) وإبراهيم ناجي(1898-1953) صاحب قصيدة (الأطلال) التي يقول فيها[[17]](#footnote-18):

 يا فـــؤادي رحم الله الهــــــــوى كان صرحا من خيال فهوى

 اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى

وعلى هذا المنوال يواصل نسجه لمعاني قصيدته مع تنويع في رويها من مقطع إلى آخر رغبة في الخروج عن نمطية الإيقاع الموسيقى ورتابته[[18]](#footnote-19):

 آه يا قبـــــــــــــــــلة أقدامــــــــي إذا شكت الأقدام أشواك الطريق

 وبريـــــقا يظمـــــــــأ الســـــاري له أين في عينيك ذيّـــــاك البريق

 أين من عيني حبيب ساحر فيه نبـــــــــــل وجـــــــلال وبهــــــــاء

 لست أنساك وقد أغريتني بالذرى الشم فأدمنت الطموح

 أنت روح في سمائي وأنــــا لك أعلو فكأني محــــض روح

ليقول معظما شأن القمم العوالي:

 يا لها من قمم كنّا بـــــــــــــــها نتلاقى وبســـــــــــرّينا نبـــــــــــــــــــوح

 نستشف الغيب من أبراجها ونرى الناس ظلالاً في السفوح

 أنتِ حسن في ضحاه لم يَزَل وأنا عنديَ أحـــــــــــــــــــزان الطفَل

 وبقايا الظل من ركب رحـــل وخيوط النــــــــــــور من نجم أفل

 ألمح الدنيا بعيني سئـــــــــــــــــمٍ وأرى حولي أشبــــــــــــــــاح الملل

###  راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أجــــــداث الأمل

###  ذهب العمر هباء فاذهبي لم يكن وعــــــــــــــدك إلا شبحا

فمن مظاهر التجديد عند قراءة هذه الأبيات بما هي أنموذج تمثيلي للنزعة التجديدية التي تبناها شعراء مدرسة أبولو تعبيرهم بالصورة واللجوء إلى الطبيعة واهتمامهم بالوحدة العضوية والتجربة الشعرية؛ لذا اتجهت الأبيات اتجاها وجدانيا لم يخل أحيانا من النبرة الخطابية التي يسيطر فيها الأنا، ومن ذلك قوله أيضا:

### صفحة قد ذهب الدهر بـــــــــــها أثبت الحب عليــــــها ومـــــــــحا

### انظري ضِحكي ورقصي فرحا وأنا أحمـــــــــــــــل قلباً ذبـــــــــــــــــحا

### ويراني النــــــــــــــــــاس روحاً طائراً والجَوى يطحنني طحن الرحى

### كنت تمــــــــــــــــــــثال خيالي فهوى المقاديـــــــــــــــــر أرادت لا يدي

### ويحها لم تدر ماذا حطــــمت حطمت تاجي وهدت معبدي

### يا حياة اليائس المنفــــــــــــــــــرد يا يباباً مـــــــــــــــــــــا به من أحد

### يا قفاراً لافـــــــــــــــــحاتٍ ما بها من نجي يا سكـــــــــون الأبد

أما وقفاتهم الاستهلالية فلم تعد تخضع للزمان والمكان، مع التنويع في القوافي واللجوء إلى الأوزان الخفيفة المناسبة للتلحين والإنشاد، كما استقوا مضامين أشعارهم من مظاهر الحياة فأصبحت اللغة إيحائية لا قاموسية[[19]](#footnote-20).

وما يميز القصيدة الرومانسية، فضلا عمّا سبق، تعمقها في تتبع مظاهر الكون والحياة المحيرة وبخاصة القضايا الوجودية (الموت/ الحياة) والظواهر الطبيعية (الشروق/ الغروب) والنوازع النفسية (الشقاء/السعادة) والأحوال الشخصية (الفرح/ البكاء)، وهو ما يفسر ميل شعراء هذا الاتجاه إلى توظيف الأسطورة والاهتمام بأثر الشعر لا بقصديته، يقول إبراهيم ناجي[[20]](#footnote-21): هل أنت سامعة أنيني يا غاية القلب الحزين؟

 يا قبلة الحب الخفـــــــي وكعبـــــــة الأمـل الدفين

 إني ذكرتــــــــــــك باكــــــــــــيا والأفـــــــــق مغبر الجبين

 والشمس تبدو وهْي تغ رب شبه دامعة العيون

###  أمسيت أرقبها على صخر وموج البحر دوني

###  والبحر مجنون العبا ب يهيــــــج ثائـــــــــره جنوني

###  ورضاكِ أنتِ وقايتي فإذا غضبتِ فمَــــــــــــنَ يقيني

هي الصورة التي ارتسمت في ذهن الشاعر تعبيرا عن حالته النفسية بلغة كلماته وبإحساسه المرهف في مخاطبته للآخر، بما يكنه له من مشاعر الودّ فلا يرى إلا مملكة الجميل وقد تجسدت في أفق حزين باك ومساءٍ باك أوشكت شمسه أنْ تغيب.

وعند الحديث عن مظاهر الطبيعة وأثرها في الشعراء الرومنسيين نستحضر في هذا الصدد ما اصطلح عليه بالمسائيات في الشعر الحديث ومن ذلك قول خليل مطران[[21]](#footnote-22):

 يا للغــــــــــــروب وما به من عبـــــــرة للمستــــــهام وعبــــــــــــرة للـرائـــــــي

 أو ليس نزعا للنـــهار وصرعــــــتة للشمس بين جنازة الأضواء؟

 أو ليس طمسا لليقيــــن ومبعـــــــــــثا للشك بين غلائل الظلـــــماء؟

 أو ليس محوى للوجود إلى مدى وإبـــــــــادة لمــعـــــــــــالم الأشيـــــاء؟

 حتى يكون النــــــــــور تجديــــــدا لها ويكون شبه البعث عود ذكاء

ولهذا كانت الصورة في حضورها الفني رسما بالكلمات وتعبيرا عن إسقاط حالة الشاعر النفسية على مظاهر الطبيعة، وصورة ذات أبعاد جمالية أبرز ما فيها (الحيوية) لتكوّنها تكونا عضويا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة، ثم إن الصورة تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها بل إن هذا المعنى يثير

فيه معنى آخر هو ما يسمى بمعنى المعنى[[22]](#footnote-23).

 ومن مواطن توظيف الصور عند خليل مطران مضمون أبياته في قصيدته المساء التي عبّر فيهاعمّا يختلج بنفسه مسقطا حالته النفسية على مظاهر الطبيعة ذات مساء ومن ذلك قوله:

###  إنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا أَيُلَطَّف النِّيرَانَ طِيبُ هَوَاءِ

###  أَوْ يُمْسِكِ الْحَوْبَاءَ حُسْنُ مُقَامَهَا َلْ مَسْكَةٌ فِي البُعْدِ للْحَوْبَاءِ

###  عَبَثٌ طَوَافِي فِي الْبِلـــــــــــــــــاَدِ وَعِلَّةٌ فِي عِلَّةٍ مَنْفَايَ لاِسْتشْـــفَاءِ

بقي الشاعر بمفرده حزينا يعاني ألم الوحدة ومأساة الانتظار:

###  مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي مُـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــتَفَرِّد بِكَآبَتِي مُتَفَرِّدٌ بَعَنـــــــــــــــــــــــــــــَائِي

###  شاكٍ إِلى البَحْرِ اضْطَرابَ خَوَاطِرِي فيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الهَوـــــــــــــــْجَاءِ

###  ثاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمَّ وَلَيْتَ لِي قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ

###  يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكــــــــــــــــــــــــَارِهِي وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي

###  وَالبَحْرُ خَفَّاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِـــــــــقٌ كَمَداً كصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ

###  تَغْشَى الْبَريَّةَ كُدْرَةٌ وَكــــــــــــــــــــــَأَنَّهَا صَعِدَتْ إِلى عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائي

ومن الضروري عند التعامل مع مثل هذه الأبيات بحثا عن مظاهر التجديد في القصيدة الرومنسية الوقوف على الخصائص الفنية الآتية:

-تشخيص عناصر الطبيعة بما يتلاءم والحالة النفسية التي تعتري الشاعر في لحظات الضعف والوهن.

-الشكوى لما يراه الشاعر معادلا موضوعيا لوضعه الخاص.

-إضفاء البعد الانساني على مضمون القصائد التي تستحيل متنفسا يبث فيه الشاعر آلامه وآماله وأفراحه وأحزانه.

**خلاصة عامة:** هكذا يتميز الشعر، وفقا لما ذهب أعضاء التكتلين السالف ذكرهما، ببعده الذاتي ومضمونه الإنساني الدّال على سعي للتجديد بناءً على نظرة واعية بأهمية هذا المُعطى في تفعيل الحركة الأدبية موازاة مع تطور النظرية النقدية، لذلك انصبّ الاهتمام على محاولة تجسيد الرؤى التجديدية بالتنويع على مستوى المنظومة الإيقاعية للقصيدة من حيث الأوزان والقوافي مع الاهتمام بالموسيقى الداخلية بإيقاعها الهادئ تارة والمتوتر تارة أخرى، فالشعر في مستواه النصي إذًا هو التعبير بالصورة عن وعي وإدراك لدورها في استكناه النفس.

ولم يكن من السهل على هذا الرعيل من الشعراء المبدعين أن يتبنوا رؤى تجديدية لشكل القصيدة ومضامينها، دونما اهتمام بوحدتها العضوية في تجانسها والتئام عناصرها وتفاعل مكوناتها، فتنأى حينها عن التفكك والاضطراب الناجم عمّا يصطلح عليه بوحدة البيت.

1. (1) ينظر: المصطفى مويقن: بنية المتخيل، ص185. [↑](#footnote-ref-2)
2. (1) عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة(نحو مشروع عقل تأويلي)، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008، ص398. [↑](#footnote-ref-3)
3. (2) ينظر: سيزا قاسم: القارئ والنص(العلامة والدلالة)، ص216. [↑](#footnote-ref-4)
4. (3) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص134. [↑](#footnote-ref-5)
5. (4) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص433. [↑](#footnote-ref-6)
6. (1) عمارة ناصر: اللغة والتأويل، ص29. [↑](#footnote-ref-7)
7. (3) المرجع نفسه، ص47. [↑](#footnote-ref-8)
8. (4) جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص95. [↑](#footnote-ref-9)
9. (1) محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ط01، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص61. [↑](#footnote-ref-10)
10. (2) فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي- مدخل إلى علم الأدب، ج02، ص433. [↑](#footnote-ref-11)
11. (3) ينظر: عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص55. [↑](#footnote-ref-12)
12. (4) حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص79. [↑](#footnote-ref-13)
13. (5) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ص150. [↑](#footnote-ref-14)
14. (1) المرجع نفسه، ص80. [↑](#footnote-ref-15)
15. (3) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص84. [↑](#footnote-ref-16)
16. - نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص158. [↑](#footnote-ref-17)
17. - إبراهيم ناجي: ديوانه، د/ ط، دار العودة، بيروت، 1980، ص132. [↑](#footnote-ref-18)
18. - إبراهيم ناجي: المصدر نفسه، ص133. [↑](#footnote-ref-19)
19. - ينظر: محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، مكتب نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص72. [↑](#footnote-ref-20)
20. - إبراهيم ناجي: المصدر نفسه، ص 112. [↑](#footnote-ref-21)
21. - خليل مطران: ديوان الخليل، ط02، ج01، دار الهلال، القاهرة، مصر، 1949، ص146. [↑](#footnote-ref-22)
22. - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، ص 88. [↑](#footnote-ref-23)