جامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل-
كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم لغة وأدب عربي

إستراتيجية القصيدة العربية بين الثبات والتحول محمود سامي البارودي وبدر شاكر السياب-

أنمه ذحا

إعـداد الطـالبتين:

- أعمورة فاطمة الزهراء
- بوحوش بشرى

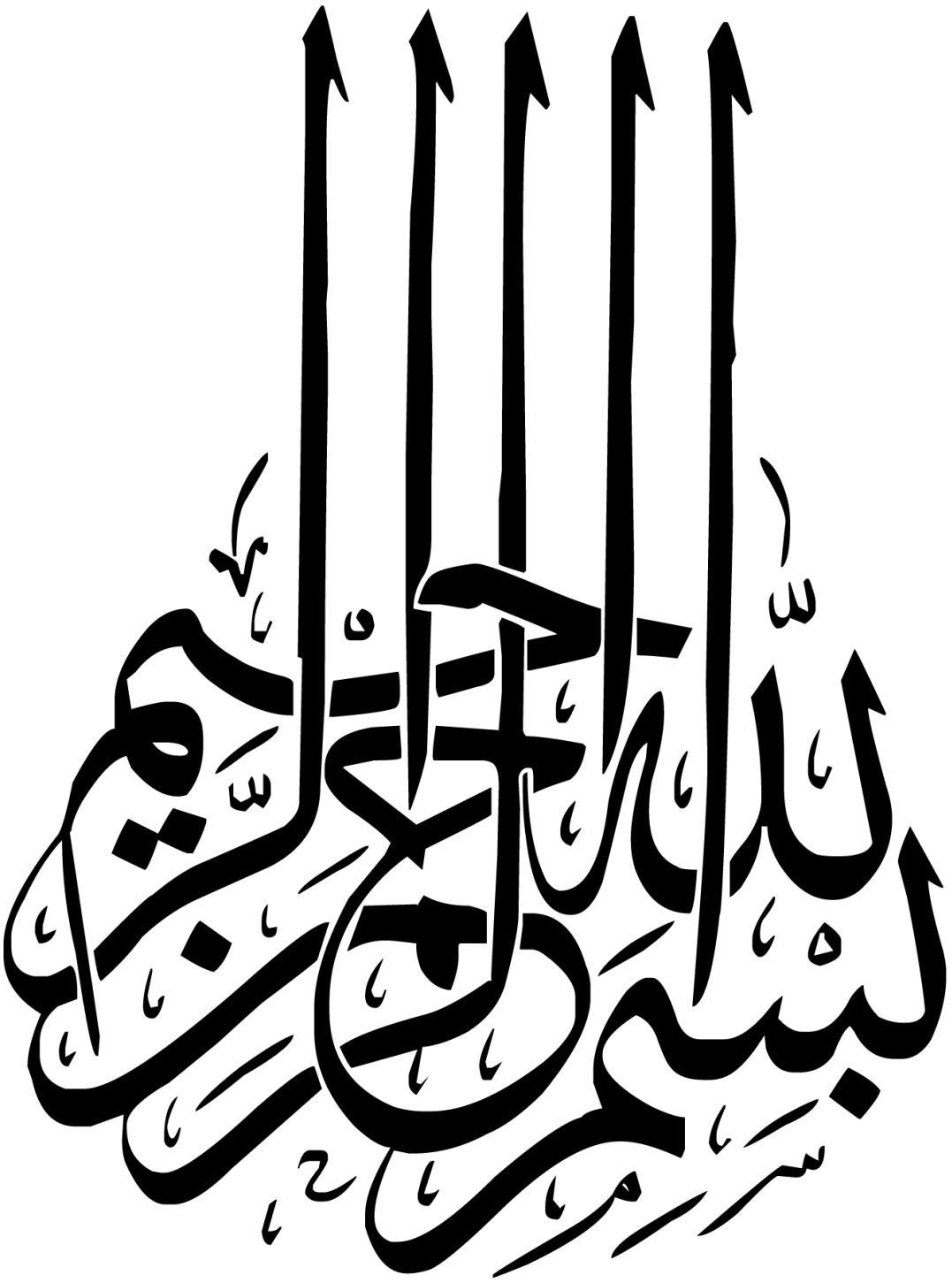
إشـــراف الدكتور:

* أعبيد بشير

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.بن شافعة عبد المالك	جامعة جيجل	رئيسا
د. أعبيد بشير	جامعة جيجل	مشرفا و مقررا
أ.بوشمال محمد الطاهر	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الواحد الأحد كثيرا طيبا مباركا على ما أنعمت علينا من قوة وصبر الذي

وفقنا بقضاء وقدر لإنهاء هذا العمل المتواضع

كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف الدكتور "اعبيد بشير" الذي أشرف على عملنا هذا وسهل لنا الطريق في إنجاز هذا البحث،الذي لم يبخل علينا بنصائحه القيمة، حيث وجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب
فكان بذلك نعم المشرف ونعم الأستاذ.
كما نتقدم بالشكر الجزيل للذين ساعدونا في هذا العمل وإلى كل الأساتذة الذين درّسونا طيلة مراحل الطلب.

ولا ننسى كل من قدم لنا يد المساعدة من الزملاء والأصدقاء من قريب أو من بعيد
فألف شكر لكل هؤلاء وجزاهم الله ألف خير.

فاطمة الزهراء +بشرى

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان و علمه البيان و أنزل القرآن بلسان عربي مبين و الصلاة و السلام على النبي إمام البلغاء و سيد الفصحاء أما بعد :

ارتبطت تحولات القصيدة العربية بظروف العصر والتغير في نمط الحياة، فالتجديد في بناء القصيدة عرف منذ الجاهلية واستمر حتى عصرنا هذا وكان في كل مرة يصطدم بالمحافظين الذين وقفوا في وجه حركات التجديد وأحاطوا الشعر بهالة من القداسة.

شهدت القصيدة العربية عدة تحولات منذ القديم فمع تغير الحياة بدأت محاولات التغيير تنبع من داخل عمود الشعر، ثم تجلت هذه التغيرات أكثر في العصور اللاحقة مع انتقال العرب إلى حياة الحضارة والترف فالتغيير في نمط الحياة وانتقالهم من البيئة البدوية إلى نمط الحياة والحضرية رافقه تغير في بنية القصيدة.

أما حركات التجديد في الشعر الحديث، فقد برزت مع حركة الإحياء والبعث وكان على رأسهم "محمود سامي البارودي" الذي اعتبره " أدونيس" شاعر بداية النهضة، الذي أعاد للشعر العربي قوته بعد تكلف الشعراء وغلوهم وجنوحهم إلى الزخرفة اللفظية، حيث كان الشعر قبل العصر الحديث يدور حول الأغراض القديمة بصورة لا حياة فيها ولا إبداع، ثم جاء "البارودي" فكان نقطة تحول عظيمة الأثر في حياة الشعر العربي وتمثل التحول في إعادة إحياء عصور الشعر العربي الزاهرة الزاخرة بفحول الشعراء منذ العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي، و ذلك من أجل بعث القصيدة العربية عبر العودة إلى أصولها القديمة شكلا ومضمونا.

ومن مظاهر التمسك بالنهج القديم حاكى "البارودي" القصيدة العمودية التقليدية معتمدا نظام الشطرين المتناظرين ووحدة الوزن والقافية ووحدة الروي هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فقد عدد من الأغراض والمواضيع في القصيدة وهي سمة تقليدية ثابتة في القصيدة العمودية فقد تجلى الثبات عند "البارودي" من خلال العودة إلى الماضي وبعث وإحياء الشعر العربي من جديد، محافظا على القوالب الثابتة التي سار عليها أسلافه.

وتستمر حركة التجديد والثورة على القديم في البروز، بظهور الرابطة القلمية ومدرسة المهجر التي دعت إلى قطع العلاقة بين الحاضر والماضي، فشاعت الرومانسية والرمزية في الشعر العربي وبتأثير هذه الحركة ثار شعراء المهجر على القيود الشكلية بالتجديد في الوزن والقافية في كثير من القصائد، وهنا مس التجديد أيضا الألفاظ والصور الشعرية، وتوالت الثورات التجديدية في الشعر العربي مع بروز حركات أخرى "كجماعة الديوان" و"أبولو" والدور الذي قامت به هذه الحركات في تجديد الشعر العربي حيث اعتبروا الوزن

والقافية قيودا تحد من حرية الشاعر وعقبة في طريقه خاصة وأن هاجس الحرية كان هم الإنسان في العصر الحديث.

ورغم كل تلك الحركات التجديدية ومحاولات الثورة على القديم بقوالبه الثابتة ظل التقليد منتشرا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية بظهور حركة "شعر التفعيلة"، أو ما يعرف "بالشعر الحر" التي تزعمها كل من "نازك الملائكة"في قصيدتها "الكوليرا" و"بدر شاكر السياب" في قصيدته"هل كان حبا"، ويعتبر شعر التفعيلة هو المحاولة الأولى للانفلات من قيود الموروث الشعري، حيث دعا "بدر شاكر السياب" إلى اعتماد التفعيلة الواحدة من أجل تحرير شكل القصيدة العربية من النمط الثابت الذي فرض عليها لعهود طويلة.

وبحثنا هذا يتناول بالدراسة موضوعا يندرج في مجال الشعر عامة وتحولات القصيدة العربية خاصة باعتبار الشعر رسالة وترجمة لحياة الشاعر وعصره وكل التغيرات التي تطرأ عليهما، ومن أجل ذلك جاء بحثنا موسوما ب"**إستراتيجية القصيدة العربية بين الثبات والتحول- محمود سامي البارودي و بدر شاكر السياب-أنموذجا**.

ويهدف هذا البحث بصورة أساسية إلى التعمق في تجليات الثبات والتحول في القصيدة العربية من خلال الشاعرين "محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب" ومن أجل بلوغ هذا الهدف سطر البحث بعض إشكالياته الرئيسية أهمها:

- ما المقصود بالثبات والتحول؟ وكيف تجلى في القصيدة العربية؟
- فيما تجلت إستراتيجية القصيدة العربية بين الثبات والتحول؟
- هل تحقق الثبات والتحول عند كل من"محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب"؟

ويرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى محاولة استنباط تجليات الثبات و التحول في القصيدة العربية في ظل موجة الحداثة التي اجتاحت الدراسات اللغوية و النقدية العربية، بالإضافة كذلك إلى البحث و التحليل و الغوص في جماليات النص الشعري العربي.

وبناء على ما سبق فقد قسم هذا البحث إلى فصلين **الأول** منهما جاء موسوما بـــ: "**إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية التراثية**"، وتندرج تحته جملة عناصر فعرجنا في البداية إلى تسليط الضوء على أهم المصطلحات التي تخدم الموضوع والتي تعتبر مفاتيح للبحث (الإستراتيجية، القصيدة، التراث، الحداثة)، كما كانت لنا إطلالة على المرجعيات التاريخية للقصيدة العربية الحداثية من خلال تجليات الرواسب التراثية وإستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية الحداثية، أما **الفصل الثاني** فجاء بعنوان: "**تجليات الثبات والتحول عند"محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب**" وجاء في جزأين: من حيث **الشكل** (الحديث عن الاستهلال الشعري في القصيدة العربية و الالتزام

بالأوزان- الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي-)، ومن حيث **المضمون** (الأغراض والموضوعات، الصورة الشعرية، اللغة)، وقد سبق الفصلين مقدمة وبعدها خاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها في البحث وألحق البحث بمجموعة من المصادر والمراجع التي كانت المعيل على إنجاز هذا البحث.

وقد تم إتباع المنهج المقارن باعتبار أن الدراسة مقارنة بين الثبات والتحول عند "البارودي" و"السياب" بالإضافة كذلك إلى المنهج التاريخي من خلال تتبع المرجعيات التاريخية لحركية القصيدة العربية الحديثة، إلى جانب ذلك عملنا على توظيف المنهج الوصفي التحليلي الذي يمزج بين المفاهيم و التصورات، فهذه المناهج هي المناسبة لهذه الدراسة باعتبارها دراسة مقارنة من خلال اختيار الشاعرين الذين توفرت في شعرهما تغيرات القصيدة العربية من ثبات وتحول، فكان "محمود سامي البارودي" كنموذج للثبات و"بدر شاكر السياب" شاعر التفعيلة كنموذج للتحول، وذلك من خلال التركيز على الشكل ومضمون في القصيدة العربية عند كليهما.

أما عن المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في بحثنا هذا فكان أهمها:

"الصورة الفنية في مختارات البارودي" لجمعة محمد محمود جمعة شبح روحه، "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" لإحسان عباس، "بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره" لإيمان محمد أمين خضر الكيلاني،"بدر شاكر السياب (أنموذج لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية" لسالم المعوش،"أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل" لعبد العزيز المقالح،"الحداثة في الشعر العربي المعاصر" لحمد العبد حمود،"البارودي رائد الشعر الحديث" لشوقي ضيف،"الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية" لعز الدين إسماعيل،"الدلالة المرئية،في حداثة النص الشعري دراسة نقدية" لعلي جعفر العلاق، "بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري" لماجد صالح السامرائي، بالإضافة كذلك إلى مراجع أخرى ودوريات ورسائل جامعية أغنت البحث وفتحت آفاق هذه الدراسة النقدية.

ومن الطبيعي أن يعترض الباحث في مسار بحثه صعوبات وعراقيل، خاصة النفسية منها و المرتبطة بهاجس البداية، وتكوين رؤية عميقة شاملة للبحث إضافة إلى طبيعة الموضوع، الذي يستلزم توسعا وانفتاحا معرفيا على المبادئ و الأصول الفنية والجمالية، التي تعد القوائم الأم لهذه الظاهرة الأدبية (الشعر، الحداثة، التراث)، كما أن النص الشعري بطبيعته يستعصى على القارئ ولا يتجاوب معه بسهولة، وهذا ما يحتاج إلى محاولات ومراوغات لهذه النصوص الشعرية، وكل هذه الصعوبات لا مناص منها؛ لأنها تقدم بنية البحث التي لا تتحقق إلا بالإرادة والصبر و المواجهة، و يظل بحثنا هذا عملا إنسانيا يشوبه النقصان" فلكل شيء إذا ما تم نقصان".

وفي نهاية هذا العمل المتواضع فالفضل يعود لله عز وجل الذي وفقنا في إنجازه، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور"بشير أعبيد" الذي كان

السند لنا بالتوجيه والتشجيع، كما لا يفوتنا أن نقدم جزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذه المذكرة وتصويبها إلى ما هو أحسن.

و الله المستعان و به التوفيق.

الفصل الأول:إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية التراثية

1-الإستراتيجية

2-القصيدة

3- التراث

4-الحداثة

المرجعيات التاريخية لحركية القصيدة العربية الحداثية

1-تجليات الرواسب التراثية

2-إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية الحداثية

1- إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية التراثية

1-1- تعريف الإستراتيجية:

أ. لغة:

يعد مصطلح "الإستراتيجية" (strategy) من أكثر المصطلحات الشائعة والمتداولة في العديد من الميادين، إلا أن الكثير ممن تداولوا هذه الكلمة يجهلون معناها الحقيقي.

ويرجع الكتاب أصل كلمة "إستراتيجية" إلى الكلمة اليونانية "ستراتي قوس" "strategos" والتي تعني قائد الجيش وفنون الحرب وإدارة المعارك".[1]

ومن مشتقاتها ""stratagem" والتي تعني الخدعة الحربية التي تستعمل في مواجهة العدو"،[2] وقد عرفت لمدة طويلة من الزمن على أنها "فن كبار القادة العسكريين، وبما أن القائد العسكري كان في الغالب الإمبراطور أو الملك، فقد أدى ذلك لتباين مفهوم "الإستراتيجية" عند كل قائد أو مفكر، تبعا لتباين التكوين الفلسفي والفكري لكل منهم، فكان "فن قيادة القوات العسكرية" وهو المعنى الذي انسجم مع مفهوم الإستراتيجية في العصور القديمة.

ويشير قاموس أكسفورد (Oxford Dictionary) إلى معنى "الإستراتيجية" باعتبارها: "الفن المستخدم في تعبئة وتحريك المعدات الحربية، بما يمكن من السيطرة على الموقف بصورة شاملة"،[3] وهذا المعنى يظهر الأصل العسكري لمصطلح "الإستراتيجية" ويبرز فكرة استغلال الموارد المتاحة للوصول إلى الوضعية المراد تحقيقها في ظل ظروف معينة، وتذهب "الموسوعة البريطانية" إلى نفس التعريف الذي قدمه "قاموس أوكسفورد" حول معنى "الإستراتيجية" فتعرفها بأنها: "علم وفن استخدام جميع موارد الدولة للوصول إلى هدف الحرب".[4]

من خلال هذه التعريفات يتضح لنا أن الإستراتيجية ارتبطت في بداية ظهورها بالعلوم العسكرية وفنون إدارة الحرب وكسب المعارك الحربية، فهي من الناحية اللغوية خطة أو سبيل للعمل، وفن استخدام الإمكانيات والموارد بطريقة مثلى من أجل تحقيق الأهداف المنشودة.

---

[1] عبد الحميد عبد الفتاح المغربي: الإدارة الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 1999، ص 17.

[2] عبد القادر محمد فهمي: المدخل إلى الإستراتيجية، دار مجدلاوي ، د.ط ،عمان، 2006، ص 18.

[3] R. E. ALLEN, The concise oxford$_2$ dictionary, (oxford : clareton press, 1991).
وينظر: محمد أحمد عوض: الإدارة الإستراتيجية، (الأصول والأسس العلمية)، الدار الجامعية، الإسكندرية 1999، ص 11.

[4] محمد أحمد عوض: الإدارة الإستراتيجية، ص 11.

ورغم الغموض الذي يحيط بمفهوم "الإستراتيجية" من الناحية اللغوية، اتسع مجال استخدام هذا المصطلح، فهو لم يقتصر فقط على المجال العسكري، بل تعداه ليشمل العديد من المجالات والميادين، فقد يوصف موقع دولة ما بأنه "إستراتيجي"، وقد يوصف قرار سياسي أو اقتصادي مهم بأنه "إستراتيجي"، كما يطلق وصف "إستراتيجي" على بعض الأسلحة المتطورة (معاهدة الحد من الأسلحة الإستراتيجية) وقد يوصف نمط من التفكير أو الدراسات المتخصصة بأنه "تفكير إستراتيجي" أو أنها "دراسات إستراتيجية".[1]

أما في اللغة العربية فلا يوجد مرادف لمصطلح "الإستراتيجية" في المعاجم والكتب فهو مصطلح معرب ومنقول بلفظه الأصلي من اللغة الفرنسية (Strategie) أو الإنجليزية (Strategy)، والتي يعود أصلها في هاتين اللغتين إلى الكلمة اليونانية (Strategos)، فهو مصطلح كغيره من المصطلحات الكثيرة التي تم تعريبها ونقلها إلى الدراسات اللغوية العربية من الدراسات الغربية.

ب. اصطلاحا:

انبثق مفهوم "الإستراتيجية" من الفكر العسكري، نتيجة لارتباطه مدة طويلة بالانتصارات أو الإخفاقات العسكرية البحتة التي تحدث في ساحة المعركة، ومع التطور الإنساني وتنامي القدرات البشرية والمادية، تحققت فائدة مهمة من هذا المفهوم، واتسعت وقعة استخدامه في مختلف المجالات الأخرى، مما أدى إلى تشعب مفاهيمه وتعددها كل حسب مجاله وتخصصه.

"فكلوزفيتش" يعرفها على أنها: "فن استخدام المعارك كوسيلة للوصول إلى هدف الحرب، أي أن الإستراتيجية تضع مخطط الحرب، وتحدد التطور المتوقع لمختلف المعارك التي تتألف منها الحرب، كما تحدد الاشتباكات التي تقع في كل معركة"،[2] إلا أن هذا الأخير يعاب عليه تحديده وحصره لمعنى "الإستراتيجية" فيما يتعلق فقط باستخدام المعارك، في حين يعرفها "مولتكه" بأنها: "إجراء الملائمة العملية للوسائل الموضوعة تحت تصرف القائد إلى الهدف المطلوب"،[3] وهي أيضا (أي الإستراتيجية) لم تخرج من المجال العسكري عنده أيضا، فهو قد أبقى مسؤولية الملائمة بين الوسائل والأهداف على عاتق القائد، والذي تتحدد مسؤوليته ضمن حدود استخدام القوات المسلحة الموضوعة تحت تصرفه.

[1] ينظر: عبد القادر محمد فهمي: المدخل إلى الإستراتيجية، ص 18.
[2] ليدل هارت: الإستراتيجية وتاريخها في العالم، تر: الهيثم الأيوبي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1967، ص 397.
[3] ليدل هارت: الإستراتيجية وتاريخها في العالم، تر: الهيثم الأيوبي ، ص 397.

أما "ليدل هارت" (Liddel hart) فيعرفها على أنها: "فن وتوزيع واستخدام مختلف الوسائط العسكرية لتحقيق هدف السياسة"،[1] والواضح أنه لم يختلف عن سابقيه في حصر معنى الإستراتيجية في مجالها العسكري.

وجاء تعريف الإستراتيجية "عند أندريه بوفر" (André Beaufre) مختلفا عن سابقيه، فيقول أن: "كلمة الإستراتيجية من أكثر التعابير الشائعة التي تتداولها الناس وهم يجهلون معناها الحقيقي"،[2] وتكمن أسباب هذا الجهل في أن "الإستراتيجية" ظلت لفترة طويلة من الزمن "علم وفن كبار القادة"، فهي لم تكن تشغل اهتمام إلا فئة صغيرة من الناس، حددها ببعد رمزي في شخصيتي "الأمير والمارشال"،[3] لذلك عرفها بأنها: "الفن الذي يسمح بعيدا عن كل تقنية بالسيطرة على مدخلات كل صراع، وأساس الإستراتيجية يتمثل بالوصول إلى الأهداف التي حددتها السياسة، مع استخدام الوسائل المتوفرة لدينا أفضل استخدام"،[4] وعليه فالمعنى الذي جاء به "بوفر" هو الأقرب إلى الصواب، عندما عدّ الإستراتيجية "أسلوب في التفكير"، وذلك بسبب تباين أنماط التفكير وأساليبه، وهذا ما أدى إلى تباين مفهوم الإستراتيجية، مما يعني أن الإستراتيجية لا تحتكم إلى قانون ثابت أو مستقل، تتغير مع التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتقنية والعسكرية، إلى جانب تباين إدراك هذه التطورات وتباين التفاعل معها والاستجابة لها.

وجاء في معجم "المصطلحات الأدبية" مفهوم الإستراتيجية بمعنى: "مجموعة أفعال مترابطة تهدف للوصول إلى نتيجة محددة".[5]

وقد انتقل مصطلح "الإستراتيجية" إلى مجال الدراسات الأدبية واللغوية، كغيره من المجالات الأخرى، والذي نعني به: "الطرق المحددة لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمة من المهمات، أو هي مجموعة من العمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة والتحكم بها"،[6] وبناء عليه يتضح لنا أن "الإستراتيجية" خطة في المقام الأول، للوصول إلى الغرض المنشود، وبما أنها كذلك (أي خطة)، فهي بالضرورة ذات بعدين، أولهما: البعد التخطيطي، وهو يتحقق في المستوى الذهني وثانيهما: البعد المادي، وهو الذي يجسد الإستراتيجية لتتبلور فيه فعلا، ولذلك فالعمل

---

[1] المرجع المرجع نفسه، ص 398.

[2] أندريه بوفر: مدخل إلى الإستراتيجية العسكرية، تر: أكرم والهيثم الأيوبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1970، ص 23.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 23 – 24.

[4] المرجع نفسه، ص 30.

[5] بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2012، ص 102.

[6] عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان،2004، ص 53.

في كلا البعدين يرتكز على الفاعل الرئيسي الذي يخطط لفعله ويختار من الإمكانات ما يساعده على فعل ما يريده حقا، ويضمن له تحقيق أهدافه.

1-2-تعريف القصيدة:

أ- لغة:

"القصيدة" مشتقة من الجذر الثلاثي "قصد"، وجاءت في "أساس البلاغة" بمعنى: "قصدته وقصدت له،وقصدت إليه، وإليك قصدي ومقصدي، وأخذت قصد الوادي وقصيد الوادي، قال "القطامي":

أرمي قصيدهم طرفي وقد سلكوا

بين المجير فالروحاء فالوادي.

وتنجزت منه أغراضي ومقاصدي، ورماه فأقصده، وتقصده: قتله مكانه".[1] وعضتّه الحية فأقصدته، وأقصدته المنيبة.[2] وتقصدت الرماح: تكسرت، ورمح قصد: سريع الانكسار، والرماح بينهم قصد، وشعر مقصد ومقطع، ولم يجمع في المقطعات مثل ما جمع "أبو تمام"، ولا في المقصدات مثل ما جمع "المفضل"، وهذه من أجود القصيد والقصائد.[3]

ومن المجاز: قصد في معيشته واقتصد، وقصد في الأمر: إذا لم يتجاوز فيه الحد ورضي بالتوسط، لأنه في ذلك يقصد الأسد، وهو على القصد، وعلى قصد السبيل إذا كان راشدا، وله طريق قصد وقاصدة، خلاف قولهم، طريق جور وجائرة، ويسير قاصد. وبيننا ليلة قاصدة، وليال قواصد: هينة اليسر. وعليك بما هو أقسط وأقصد. وسهم قاصد وسهام قواصد: مستوية نحو الرمية.[4]

وجاءت في "لسان العرب" بمعنى: "قصد: القصد: استقامة الطريق. قصد يقصد قصدا قاصدا. وقوله تعالى: "وعلى الله قصد السبيل"، أي على الله تبين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة، ومنها جائر أي ومنها طريق غير قاصد، وطريق قاصد: سهل مستقيم، وسفر قاصد: سهل قريب، وفي التنزيل العزيز: لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لاتبعوك: قال "ابن عرفة": سفرا قاصدا أي غير شاق، والقصد: العدل".[5]

---

[1] الزمخشري (أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد): أساس البلاغة، تر: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ج2، ط1، بيروت، لبنان، ، 1998، مادة "قصد"، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 81.

[3] المصدر نفسه: ص 81.

[4] الزمخشيري: أساس البلاغة ، ص 81.

[5] ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، دار صادر، ج3، ط3، بيروت، لبنان، 1994، مادة "قصد"، ص 353.

والقصد: الاعتماد والأمّ، قصده يقصده قصدا وقصد له و أقصدني إليه الأمر، وهو قصدك أي تجاهك، وكونه اسما أكثر في كلامهم.[1] والقصد إتيان الشيء: تقول: قصدته وقصدت له وقصدت إليه بمعنى وقد قصدت قصادة، وقصدت قصده أي نحوت نحوه.[2] والقصد في الشيء: خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقصد في المعيشة: ألا يسرف ولا يقتّر، وقصد فلان في مشيه إذا مشى مستويا.[3]

والقصد في الشعر: ما تم شطر أبياته، وفي التهذيب: شطرا بيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال "ابن جنّي": سمي قصيدا لأنه قصد واعتمد وإن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه بنحو الرمل والرجز شعرا مرادا مقصودا وقيل سمي قصيدا لأن قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيد، وهو المخ السمين الذي يتقصد أي يتكسر لسمنه، وضده الرير والرار، وهو المخ السائل الذائب الذي يميع كالماء، ولا يتقصد، والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح فتقول: هذا كلام سمين أي جيد، وقالوا شعر قصد إذا نقّح وجوّد وهذّب.[4] والقصد: الكسر في أي وجه كان، نقول: قصدت العود قصدا كسرته وقيل هو الكسر بالنصف قصدته أقصده وقصدته فانقصد وتقصّد (...) وقد انقصد الرمح أي انكسر بنصفين حتى يبين.[5]

وقال "المظفر العلوي": «وقال"القصيد"، وهو: جمع قصيدة مثل "سفين" و"سفينة" فإنما اشتقت لفظتها من "القصيدة"، وهي القطعة من الشيء إذا تكسر كأنها قطعة من الكلام[6]» . ومن ذلك رمح قصد وقد تقصّد إذا صار قطعا.

و يورد صاحب "مختار الصحاح" معان أخرى للقصيدة فيقول: "القصد: إتيان الشيء وبابه ضرب، تقول: قصده وقصد له وقصد إليه كله بمعنى واحد، وقصد قصده أي نحى نحوه (...)، والقصد: العدل".[7]

ومن المعاني التي وردت في "المعجم الوسيط": "قصد الطريق قصدا: استقام والشاعر أنشأ القصائد له، وإليه توجه عامدا (...)، وطريق قصد: سهل مستقيم (...)، القصيد والقصيدة: من الشعر العربي سبعة أبيات فأكثر، جمع قصائد".[8]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ، ص 353.
[2] المصدر نفسه، ص 353.
[3] المصدر نفسه، ص 354.
[4] المصدر نفسه، ص 354.
[5] المصدر نفسه ، ص 355.
[6] المظفر بن الفضل العلوي: نظرة الإغريق في نصرة القريض، تر: الدكتورة نهى عارف الحسن (من أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة اللبنانية)، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 93.
[7] الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر): مختار الصحاح، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، ب.ط، 1995، ص 224.
[8] المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، ج2، ط3، مادة "قصد"، ص 735.

ويورد لنا "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في معجم "العين" المعاني نفسها التي ذهب إليها "ابن منظور"، وبدوره يتفق "ابن رشيق" مع اللغويين في اشتقاق القصيد، فيقول: "القصد: من قصدت الشيء، كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة".[1]

فالقصيدة فيها الاعتدال وفيها القصد والمراد، وفيها الفصاحة والجودة والتنقيح والتهذيب، ويمكننا أن نربط الكسر بالنصف بالبيت في القصيدة الذي ينقسم إلى شطرين، والقصيدة مأخوذة من "القصد" وهو استقامة الطريق، والشعر كلام مستقيم لا عوج فيه، ولا يجعله كذلك إلا اللفظ الرشيق والمعنى الدقيق، والوزن الذي يجعله ينساب انسياب الماء، والقافية التي تكسبه إيقاعا جميلا.

ولابد للقصيدة أن تتألف من سبعة أبيات على الأقل، وقال "ابن رشيق": "وقيل: إذا بلغت الأبيات السبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإبطاء بعد سبعة غير معين عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا، وأن يتجاوز بها العقد، أو توقف دونه، كل ذلك ليدلّوا على قلة الكلفة، وإلقاء البال بالشعر".[2] وقيل: إن الشعر كله كان رجزا وقطعا، وإنما قصد على عهد "هاشم بن عبد مناف" قال "ابن سلام الجمحي": "ولم تكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على إسقاط شعر عاد، وثمود، وحمير وتبّع".[3]

ثم قال: "وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب".[4] وكانوا يصفون القصيد إلى جانب الرجز، وهما من الشعر، ولكن ربما كان ما كثرت أبياته من مشطور الرّجز ومنهوكه قصيدة،[5] وقد يقصد الرّاجز فيجيد "كأبي النجم"،[6] وقد تكون القصيدة بسيطة أو مركبة، "والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا، أو رثاء صرفا، والمركبة هي التي يشتمل فيها الكلام على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح"،[7] ومنها ما تكون طويلة، أو متوسطة، أو قصيرة.

ب-اصطلاحا:

1- عند العرب:

---

[1] ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني): العمدة في صناعة الشعر ونقده، تر: تحي الدين عبد الحميد، ج1، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ص 183.

[2] المرجع نفسه، ص188 – 189.

[3] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تر: محمود شاكر، ج1، ط1، القاهرة، 1974، ص 26.

[4] المصدر نفسه، ص 39.

[5] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2001، ص 324.

[6] المرجع نفسه، ص 324.

[7] المرجع نفسه، ص 324.

اختلف النقاد والدارسون في تحديد مفهوم دقيق لمصطلح "القصيدة"، فقد ارتبط عند البعض بعد معين من الأبيات، في حين أنه يشير عند البعض الآخر إلى مجموعة من الخصائص اللغوية والفنية، التي ينبغي توافرها في العمل الأدبي حتى يطلق عليه مصطلح "قصيدة"، بينما ارتبط عند "ابن منظور" بالرغبة والقصد في الكتابة، وقد أشار "رشيد يحياوي" إلى ذلك في قوله: "تدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصيد على الاكتمال وكثرة كم الأبيات والوعي بعملية الكتابة الشعرية"[1]، وليس في كتب البلاغة والنقد تعريف أوضح مما لخصه "ابن منظور" في لسان العرب، ويبدو أن الاتفاق في الوزن والقافية هو الأساس في القصيدة، يقول "أحمد مطلوب" في ذلك: "القصيدة العربية مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان التي حصرها الخليل" بن أحمد الفراهيدي" وغيره من القدماء، وتلتزم فيها قافية واحدة وروي واحد كما يرى القدماء وأكثر المعاصرين".[2]

وجاء تعريف القصيدة في "معجم مصطلحات النقد العربي القديم" بأنها: "مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة".[3]

ولذلك عرف "الشعر" بأنه: "الكلام الموزون المقفى الدال على معنى"،[4] ولا يتم المعنى من غير لفظ، ولذلك وجب توفر الأركان أو العناصر الأربعة في الشعر وهي على التوالي: "اللفظ - المعنى – الوزن - القافية"، أما الوحدة التي تجمع الأبيات وتربط المعاني فلم يشيروا إليها وإن كانت بعض العبارات توحي بذلك من بعيد.

لقد حاول النقاد العرب المعاصرون الاستعانة بما تركه القدماء، وما جاء به الغربيون في دراساتهم النقدية، وتعريف الفنون الأدبية، وأصبحت نظرتهم للقصيدة مختلفة وجديدة، نظرة فيها الكثير من العمق والتحليل الدقيق، وخرجوا عما هو مألوف في كتب النقد القديمة، بعدما اتسعت الدراسات، واستحدثت ألوان جديدة لم تكن معروفة من قبل كالقصة والمسرحية والشعر الحر والشعر المنثور، وأصبحت بذلك "عناصر القصيدة تتمثل في: "التجربة الشعرية" و"الموسيقى" والخيال والصورة الشعرية والوحدة، لا في اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[5] وحدها كما هو الحال عند القدماء.

"فشوقي ضيف" يعرف القصيدة بأنها: "ليست ضربا من المهارة في صياغة أبيات من الشعر، وإنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، ولكن كل بيت خاضع لما قبله، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات، فهو خيط في النسيج، يدخل في تكوينه، ويساعد على تشكيله"،[6] ويقول أيضا: "ليست القصيدة

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية – الأنواع والأغراض-، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء،1991، ص20
[2] أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1980، ص 485.
[3] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 323.
[4] أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، ص 486.
[5] المرجع نفسه، ص 488.
[6] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط9، القاهرة، 1962، ص 153.

خواطر مبعثرة، تتجمع في إطار موسيقي، وإنما هي بنية نابضة، بالحياة، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجا لم يسبق إليه من الفكر والشعور، وهو مزيج مركب من حقائق كثيرة وجدانية وعقلية، ومهما تكن الحقائق التي تكونه، فإنها لا تتباين، بل تتألف وتتحد في تيار مغناطيسي يجذبها بعضها إلى بعض".[1]

فالقصيدة عند "شوقي ضيف" تمثل مجموعة عناصر مترابطة متداخلة، تصوغها بصيرة الشاعر لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني أو يومي، حدث لا تزال نفسه تنفعل به، وإحساسات تصوره رحلة الشاعر بالحدث في حقيقته الجزئية، وصلته به من خلال حقائق الكون الشاملة، وتصبح بذلك "القصيدة عملا شعريا تاما، فهي ليست مجرد أفكار تجمع من هنا وهناك، وإنما هي خبرة تامة للشاعر بمجموعة من المشاعر والأفكار والأحاسيس من خلال موضوع معين من موضوعات الحياة".[2]

كما يمكن تعريف القصيدة أيضا بأنها: "صورة أو شكل مكون من علاقات متعددة، وهذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفضل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة على مستويات مختلفة ".[3]

أما في "النقد العربي الحديث" فلا نكاد نعثر فيه إلا على تعريف واحد بمعنى التعريف الفني للقصيدة، وهو: "القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة"[4] وهذا يصدق على القصيدة العربية كما يصدق على سواها.

وعليه يبقى النقاد والدارسون غير متفقين حول تحديد مفهوم موحد لمصطلح "قصيدة"، فقد يكون من "القصد" وهو النية والاعتماد أو التشطير أو التطويل، والذي من نتائجه تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، وعليه فالقصيدة هي مجموعة من الأبيات والأغراض الشعرية، فهي كتلة "وبمقدار ما تتقدم تدريجيا في تلخيص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض، ندرك أن القصيدة لا توجد هنا، فهي تتكون من أنوية متراصة، ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة، هذه الأنوية والقطع المتقنة ولحظات الكثافة اللفظية القوية، تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافة من الوسائل الأسلوبية"،[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص 153.
[2] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 153.
[3] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1996، ص 187.
[4] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم – في ضوء النقد الحديث – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1982، ص 23.
[5] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 177.

دون أن ننسى أن القصيدة العربية التقليدية تتألف من عدة أغراض، بدءا بالمقدمة مرورا بالغرض الرئيسي وصولا إلى الخاتمة.

2- عند الغرب:

تعد "القصيدة" مشكلة من المشكلات التي شغلت النقاد الغربيين، ففي عصر نهضتهم الحديثة، أولوا جانب "الوحدة التي تجمع الأبيات وتربط المعاني" عناية كبيرة وجعلوا ارتباط أجزاء القصيدة أساس تعريفهم.

"فصموئيل تيلور كولردج" يعرف القصيدة بأنها: "ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر، ويتميز عن كل الأنواع الأخرى (التي تشترك معه في نفس الهدف) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء"،[1] ويقول أيضا: "ولكن إذا كان التعريف المطلوب تعريفا للقصيدة بالمعنى المشروع فإني أجيب بأنه لابد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضا وتتساند جميعها وتنسجم كل على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي".[2]

وعليه فالقصيدة عند "كولردج" ينبغي أن تكون مترابطة الأجزاء، وأن يكون كل جزء عضوا نابضا بالحياة ليساهم بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره، ويرى أيضا أن التأليف لا يكون قصيدة لمجرد أنه يتميز عن النثر بالوزن والقافية أو أيهما مجتمعين، فالتأليفات التي تستحق اسم قصيدة بحسب "كولردج" فهي التي توجد فيها متعة معينة في توقع تكرار الأصوات والوحدات العروضية، أيا كان مضمونها.[3]

أما "ريتشاردز" فيعرف القصيدة بأنها: "القصيدة: هي ذلك الفصل من التجارب التي لا تختلف في أي من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت في كل من الصفات عن التجربة المثلى السوية، ونستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى هي تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة بعد الانتهاء منها".[4]

---

[1] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد الغربي القديم – في ضوء النقد الحديث – ص 22.
[2] أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، ص 487.
[3] ينظر: يوسف حسين بكارة: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 22.
[4] أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، ص 487، وينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 22.

"فريتشاردز" يرى أن القصيدة هي ذلك الفصل من التجارب التي لا تبتعد كثيرا عن التجربة المثلى التي نقيس بها سائر التجارب الأخرى، وهذا تعريف يرتبط بالتجربة الصادقة في القصيدة أكثر من ارتباطه بالشكل الخارجي أو بالألفاظ والأوزان.

لقد نظر هذان الناقدان الغربيان نظرة جديدة للقصيدة، وأضافا إلى مفهومها معاني لم يتحدث عنها العرب في تعريفهم، فالقصيدة عند "كولردج" ينبغي أن تكون مترابطة الأجزاء، أما عند "ريتشاردز" فهي ترتبط بالتجربة الصادقة أكثر من ارتباطها بالشكل الخارجي أو الألفاظ والأوزان، وكان العرب قد أشاروا إلى مثل هذا حينما تحدثوا عن عمود الشعر، ولكنهم لم يدخلوه في تعريف القصيدة كما أدخله هذان الناقدان أو غيرهما من نقاد الغرب.

1-3- التراث:

للحديث عن الثبات في القصيدة العربية كان لابد أن نعرج إلى مفهوم التراث في اللغة و الاصطلاح.

أ- لغة:

جاء في "أساس البلاغة" "للزمخشري" أن التراث من مصدر "ورث: ورثته المال، وورثته منه وعنه، وحزت الإرث والميراث، و أورثنيه و ورثنيه وهو الورثة و الوراث".[1]

أما في "لسان العرب" فقد جاء بمعنى: " ما يخلفه الرجل لورثته وأصله ورث أو وارث فأبدلت الواو تاء، فالتراث والإرث والورث مرادفه وقيل الورث والميراث في المال والإرث في الحسب".[2]

وجاء أيضا في "مقاييس اللغة" بمعنى: " (ورث) الواو والراء والتاء: كلمة واحدة هي الورث والميراث أصله الواو وهو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين أو سبب".[3]

أما في"القاموس المحيط" فورد بمعنى: "معنى ورث أباه منه بكسر الراء أي يرثه أبوه وأورثه أبوه، وورثه جعله من ورثته والوارث الباقي بعد فناء الخلق وفي الدعاء "أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني"، أي أبقه معي حتى أموت".[4]

وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: **[وتأكلون التراث أكلا لما وتحبون المال حبا جما]** (الفجر الآية: 19).

تتسم دلالات هذه اللفظة من خلال المعاجم المذكورة حول معنى واحد أو دلالة واحدة وهي أن "التراث" مرادف للإرث و الورث والميراث وهذه المصادر عندما تطلق اسما تدل على ما يرثه الإنسان عن والديه من مال وحسب.

---

[1] الزمخشري: أساس البلاغة ، ص327.

[2] ابن منظور : لسان العرب، مج6، ج 2، ص4808.

[3] ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن زكرياء): معجم مقاييس اللغة، تح .عبد السلام محمد هارون، ج6، دار الفكر، د.ط، القاهرة، د.ت، ص105.

[4] الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد إبراهيم الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط، ج1، ، دار الكتب العلمية، طبعة لونان ، بيروت، 1999، ص239.

وهذا ما أشار إليه "هارون عبد السلام" في قوله: التراث "لا توجد له مادة معينة من معاجم اللغة بل هو مأخوذ من مادة "ورث" التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه من والد أو قريب أو نحو ذلك".[1]

ب- اصطلاحا:

لقد أصبح التراث – باعتباره مصطلحا – منبعا ثرا لا يستقر على دلالة واحدة، بل تعددت دلالاته وتباينت مفاهيمه، وقد اختلف الدارسون في تحديد وجهة وتبيين معناه، فكلمة "تراث" لم تستخدم بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث إذ لم يكن لها وجود في الخطاب العربي القديم بل تحدد ظهورها داخل الفكر العربي المعاصر، وتباين مفهومها من باحث إلى آخر تبعا لمواقفهم فإن كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي فإنهم اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها بالضبط.[2]

وما ذهب إليه الدكتور "حسن حنفي" في قوله: التراث "مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد لأن الواقع هو الأساس الذي تكونت عليه".[3]

كما تصور "محمد عابد الجابري" التراث على أنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية، العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب، والفن والكلام والفلسفة، والتصوف".[4]

ويورد "جبور عبد النور" تعريف أشمل من تعاريف سابقيه في قوله: " هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث".[5]

وبذلك يصبح "التراث" ذا أهمية كبيرة كونه يمثل هوية الأمة وكيانها فهو يطرح نفسه على المجتمع بقوة من خلال التعاريف السابقة وهو ما ظهر أكثر وضوحا عند "خورشيد" في قوله: "إن مصطلح التراث هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشاركا من التراث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ".[6]

وهو ما يجعل المبدع أو الكاتب بحاجة إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه ويتبين من خلال ما سبق أن التراث بكل أبعاده ومساراته يشكل قضية أساسية لا يمكن تجاهلها، وبناء ضخما لا يمكن تجاوزه عند دراسة أي قضية أو ظاهرة اجتماعية لأنه يدرس

---

[1] هارون عبد السلام : دراسات تقنية في التراث العربي (حول تحقيق التراث)، ط1، دار السلفية لنشر العلم، دب، 1988م، ص77.

[2] ينظر عمر ربيحات: الأثر التراثي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية،د.ط، الأردن، 2009م، ص07.

[3] حسن حنفي : التراث والتجديد موقفنا من القديم، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 2002، ص13.

[4] محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991، ص45.

[5] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1989، ص63.

[6] فاروق خورشيد: الموروث الشعبي ، دار الشروق،ط1، بيروت، د.ت، ص464.

كل العلاقات القائمة بين الأفراد وهو يعيش فينا ويسري في عروقنا ونتعامل معه في شتى مجالات الحياة.

أما فيما يخص الحديث عن اهتمام رواد عصر النهضة ببعث التراث وإلحاقه دعوة إلى استرجاع الهوية التي حاول طمسها الاستعمار الغربي المتواصل للبلدان العربية فقد أصبح التراث وسيلة دفاع، لأن العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة، وتشترك فيها جميع شعوب الأرض، تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في العودة إليه، وحدود توظيفه....[1]

وفي الأخير يمكن القول أن التراث ضرورة من ضرورات حياتنا ولا يمكن لأمة من الأمم أن تبني ذاتها إذا طمس تراثها لأن إعادة بناء الذات من إعادة بناء التراث.

1-4- الحداثة:

أ- عند العرب:

جاء في لسان العرب "الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيضه القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه [...] ورجال أحداث السن وحدثانها وحدثاؤها [...] ويقال هؤلاء قوم حدثان، جمع حدث"، وفي معنى آخر للحداثة: "حدثان الشيء بالكسرة أوله وهو مصدر حدث يحدث حدوثا وحدثانا".[2]

إذن فقد استخدمت العرب "حدث" مقابل "قدم" أي ما يعني أن الحداثة تعين الجدة والحديث يعني الجديد، واستخدم هذا المعنى كناية عن سن الشباب، وأول العمر كما يقال فلان في حداثة سنه أي في مرحلة شبابه.

ولم تخرج المعاجم الحديثة عن القديمة في تحديد معنى كلمة حداثة إذ وردت في "المعجم الوسيط" على النحو التالي:

"الحدثان: يقال: حدثان الشباب وحدثان الأمر: أوله وابتداؤه".[3]

ومما سبق يظهر جليا أن المعاني المعجمية لكلمة حداثة ذات دلالة واحدة في المعاجم القديمة والحديثة.

ب-عند الغرب:

للحداثة في الفكر الغربي أيضا مصطلحات ومفاهيم متداولة في فكر الحداثة، والتي لها استعمالاتها في اللغة العربية بتعددها وهي: (Modern/ Moderne) و(Modernisme/ Modernism) و(Modernité/ Modernity) وأخيرا (Modernisation/ Modernization)غير أن ما يمكن ملاحظة أن هناك شبه تعارف على كلمة: حديث هي

[1] ينظر محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991، ص252.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص796.

[3] شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م، ص160.

الترجمة العربية للمصطلح الغربي Moderne، وأشباهه في اللغات الأوروبية، فكلمة حديث Moderne مشتقة من ظرف الزمان اللاتيني Modo.[1]

أما عن أول من استعملها فيشير في اللغة الفرنسية قاموس Le Robert أن الروائي الفرنسي "بلزاك" هو أول من استعمل لفظ Modernité وذلك سنة 1823.

يمكن القول أن مصطلح الحداثة (Modernisme/ Modernité) قد ظهر بصيغة صفة الحديث وكان ظهوره – الحداثة كاسم – متأخرا حيث ما يفسر هذا الظهور المتأخر للفظ الحداثة خلو المعاجم من هذه اللفظة وإذا تداولت كان تداولها محتشما مختصرا.

2-المرجعيات التاريخية لحركية القصيدة العربية الحداثية :

2-1- تجليات الرواسب التراثية:

خضع التحول في بنية الشعر العربي ومفهومه،للتطورات المعاصرة التي عرفتها الحياة المعاصرة في جوانبها المختلفة،فقد غيرت هذه التطورات المعاصرة أفكار الشاعر المعاصر العربي الحديث وطرق تعبيره،فلم يعد هذا الشاعر " ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر معان جاهزة وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق دلالة جديدة لعالمه الجديد،هكذا لم تعد القصيدة تقدم للقارئ أفكارا ومعان جاهزة شأن القصيدة التقليدية،وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها،كما أن الشاعر لم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز،وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا"[2].إن الشعر بهذا المعنى هو فاعلية فنية تخضع أشكالها لما تقتضيه التجربة الإبداعية من حالات وجدانية وشعورية.

بهذا المعنى أصبح الشعر مغايرا للسائد وتقاليده الذوقية والجمالية وهو" لا يتحدد بوصفه بنية دلالية معروفة لها معالمها الفنية، بل بوصفه بنية متحركة في فضاء لا نهائي، ومن هنا لا يمكن أن نجد حدا واضحا للشعر العربي الحديث، فالحداثة إلغاء لثبات الحدود، لكل ما

[1] ينظر طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم المصطلحات الثقافية والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، دب، 2010م، ص276.

[2] -أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي،ط4، بيروت،2005 ، ص14- 15

يوقف حركة السؤال واستمرارية التحول"[1].وعلى هذا الأساس،لم يعد الشعر يتحدد بقانون الوزن، وإنما بمدى تعبيره عن التجربة بكل ما تحمله من وعي وثورية، وهو في ذلك يتجاوز الأشكال الشعرية التقليدية ومضامينها لأنه" لم يعد مجرد إحساس أو مجرد صناعة، بل هو كيفية قول وتعبير، فتجربة القصيدة في بنيتها لا في وظيفتها"[2].غير أن هذه البنية لا تخضع لأشكال ثابتة، وإنما هي خاضعة لحركية الإبداع وتحولاته، لأن العمل الشعري الحداثي هو تجاوز للثابت واستكناه لما لم تحكمه بعد الأعراف الشعرية والتقاليد المستقرة.

من هنا صار "الشعر العربي الحديث حركة فنية مفتوحة على التجريب متحررة من الخضوع للبنية الفنية الثابتة"[3]،إن الشعر بهذا التحديث ليس تحققا، ولكنه كشف فني يظل في حاجة دائمة إلى الكشف، فالقصيدة ليست بنية ثابتة،وإنما هي حركة تجاوز لكل ثابت وإقامة متواصلة في لا نهائية الخلق الشعري.

غير أن تجاوز التجربة الشعرية الحديثة لشكل القصيدة القديمة لا يعني تخلي الشعر الحديث عن كل عناصر وأسس الشعر القديم، فهناك رواسب ظلت مطبوعة على القصيدة العربية الحديثة رغم التحول والحداثة، إلا أن الشاعر الحديث جدد فيها بما يتناسب وتجربته الشعرية، ومن تجليات الرواسب التراثية في القصيدة الحداثية مايلي:

1-الاستهلال الشعري:

نالت المقدمات الشعرية اهتماما كبيرا من قبل الشعراء والنقاد، لما لهذه العتبة النصية من تأثير في النص الشعري، فالاستهلال الشعري هو أول اهتمام لناظم القصيدة، لذا كان الشعراء حريصين أشد الحرص على الوسم والافتتاح الجيد للقصائد.

إذ بقي الشعراء العرب لعقود يبنون استهلالات قصائدهم على الغزل والوقوف على الأطلال وبكائها، إلا أن الاستهلال الشعري أخذ شكلا آخر في القصيدة الحديثة والمعاصرة، ليس على صعيد استبدال مصطلح "الاستهلال" ب"المطلع" فحسب، وإنما على صعيد تشغيل هذه العتبة،فقد تخلصت القصيدة الحديثة من المقدمات الطوال، وأصبح الاستهلال لا يتعدى عدة أبيات تداعيا للتجديد الذي لامس مقومات القصيدة الشكلية والموسيقية و الموضوعاتية " فالاستهلال هو وجه القصيدة وأول ما يطالعنا من ملامحها، إنه ألق عينها الواعد بكيان شعري مكتمل فهو الانطباع الأول عنها وإشارة البدء و العتبة الثانية بعد عنوان القصيدة"[4].وعليه فالاستهلال يجذب السامع أو يجعله يبتعد وينفر عن الإصغاء إلى القصيدة كلها.

---

[1] -إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر،1991، ص 101

[2] -أدونيس: زمن الشعر، ص 195

[3] -إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 150

[4] -صبري مسلم: تشكيلات الاستهلال في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عثيمان،ع2007،2،ص 01

لقد شهد الاستهلال تطورا كبيرا وجذريا في القصيدة العربية على مر الزمن، بدءا من العصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث والمعاصر" فالحدود التي رسمها الشاعر الجاهلي-وهي حدود مرتبطة بإمكانيات واقعه المحدود-لا يمكن لها أن تسجن الإبداع الشعري في قالبها الجامد، ولا يجوز أن تمنع القصيدة من تجاوز نفسها خلال تطوراتها الحضارية، خالفت صيرورة تاريخية وليس جمودا تاريخيا"[1].فمن طبيعة الشعر الحيوية و الإبداع؛ وبما أن الأدب صورة العصر الذي قبل فيه وهو يتطور بتطور الحضارة، والواضح أن الشاعر المعاصر بدأ يحس في أعماقه بمفهوم العصر و كثرة المشاكل،و أن عليه أن يعبر عن هذه القضايا، ورأى أن السير على نظام القصيدة القديمة قد يحد من حريته في التعبير عما بداخله.

ففي الوقت الحاضر جرت تحولات جذرية على بناء الجملة الاستهلالية، فقد أضفت المدارس الأدبية واتجاهاتها على الآداب كلها سماتها وخصائصها، وتبع ذلك بالضرورة تغيرات جذرية في عناصر النص، كان الأدب قديما يبني استهلالاته وفق صيغة معرفية واحدة هي أشبه ما تكون باللازمة كما في الحكاية والطلل في القصائد، فالقصيدة القديمة البناء تتشابه في استهلالاتها بالرغم من تنوع أغراضها " أما اليوم فقد جرى تطور بنائي في معرفة المداخل و الاعتناء بها، حتى نحسب ذلك من متطلبات الوعي الجديد بالحداثة، فالمدارس باختلافها(النفسية، الواقعية، الرومانسية،...) تفرض لونا استهلاليا خاصا بكل منها"[2]. فالشكل القديم للقصيدة العربية لم يعد يلبي و يحتوي أفكار و مشاعر الشاعر المعاصر، فكان أن تمرد على الاستهلال القديم للقصائد.

فالتجديد في الشعر المعاصر و الجملة الاستهلالية من صلب الواقع، وهو ترجمة للنفس وأحاسيسها ومعاناتها " فالاستهلال الشعري في القصيدة الحديثة تخلص من المقدمات الطوال التي كانت منسجمة مع روح وطبيعة ذلك العهد الذي انتعشت فيه، فأصبح لا يتجاوز في الغالب عدة أبيات؛ نتيجة للتغيير الذي مس جوهر أبرز مقومات النص الشعري، المقومات اللغوية و التشكيلية والموسيقية و الموضوعاتية "[3]. فتطور الحياة لابد أن يؤثر في حياة الناس عامة و الشعراء خاصة، لما ينفردون به من إحساس مرهف و حدس نافذ،و التجديد لايعني القطيعة و إن جددنا في القيم والمعالم، ولم يكن للجديد أن يتولد دون القديم " فثمة تداخل بين القديم و الجديد قد تم بطريقة حديثة، باستطاعة الآداب الحديثة أن تحذف ما يلاءم منها و روح التحديث المعاصر، و أن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور و أن تخلق لها عناصر فنية جديدة، بهذه الطريقة تواصلت مع القديم دون

[1] -عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب ، ط1، بيروت، ص167-168

[2] -ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات و النشر والتوزيع،د.ط، دمشق، سورية، 2009، ص32

[3] -عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، ص 86

أن تخضع له كليا وفتحت نصها الحديث لمجريات جديدة"[1]، وهذا نفسه ما حدث لعنصر الاستهلال الشعري في القصيدة الحديثة.

فقد تطورت القصيدة العربية عند الشعراء المعاصرين أمثال "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" و "صلاح عبد الصبور"، وفق أساليب فنية جديدة و قديمة، بمعنى أنهم جعلوا و خلقوا لقصائدهم مسندات أسلوبية كانت موجودة قديما، لكنها استخدمت ونسجت بما يتوافق و لغة العصر و مشكلات الحياة ونظرة الشاعر المحدث(...) و الاستهلال من بين مفردات القصيدة التي أصابها التطور، فاحتوى ما هو جمالي معاصر، وما هو بلاغي قديم، وما هو قانوني ثابت[2]. و عملية التطور شيء طبيعي تقتضيه الظروف و عجلة الزمن في شتى الجوانب فيجد الشاعر نفسه ملزما هو الآخر بموافاتها. فالشاعر المعاصر أدرك أهمية الاستهلال الشعري واستفتاح قصائده بجودة الكلام و أحسنه، كونه أول ما يقرع السمع وآخر شيئي ترسخ في ذهن المتلقي " إن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح(...)،و تزداد براعة المطلع حسنا، إذا دلت على المقصود بإشارة لطيفة..."[3]، و هنا تكمن أهمية الاستهلال من حيث كونه منطلقا لفكرة المضمون، و هؤلاء المجددون قد خرجوا عن الأنماط التقليدية للشعر العربي؛ لعدة عوامل كالعامل الإنساني وعشق الطبيعة و المرأة وهم لم يظهروا من فراغ في ميدان التجديد، حيث أنهم جددوا في القصيدة العربية شكلا ومضمونا، فعبروا عن همومهم ووجدانهم الذاتي وعن قضايا المجتمع بما يتفق مع التجربة الشعرية لكل واحد منهم، وقدموا صورا شعرية دفاقة بالخيال يشع منها الجمال وتنبض بمعان غزيرة و دلالات متعددة، فالشعراء المعاصرون حاولوا التجديد في القصيدة التقليدية حتى تواكب تطلعاتهم وأحلامهم،و تحتضن أحاسيسهم وهمومهم وأفكارهم التي تمثل أملا لهم ورؤى مستقبلية يحلمون بتجسيدها.

إن التسليم" بغياب بيت الاستهلال"[4] يؤدي إلى التسليم بأن الشعر الحديث قد نوع من الاستهلال بالبيت الشعري في القصيدة العمودية، إلى عدد من الأسطر الشعرية لا يتم المعنى فيها إلا بالترابط بين كل سطرين شعريين على الأقل، وأين ما يكون نوع النص الشعري عموديا أو حرا، فالاستهلال يكون أول ما يظهر من النص الشعري.

لقد غاب مع الشعر الحديث الاستقلال المطلق لبيت الاستهلال الذي كان سائدا وقت كانت فيه النصوص الشعرية تقوم على وحدة البيت" خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته وقامت أجزاء قسمته بنفسها، واستغني بعضها لو سكت عن بعض"[5] ، هذا كان قديما في القصيدة الجاهلية، إلا أن الاستهلال في الشعر الحديث " أخذ كلا آخر ليس على صعيد

1- ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص 83

2- المرجع نفسه، ص228

3- ابن رشيق :العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ،ص 195

4- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، دار توبقال ، ج2، ط2، الدار البيضاء ، المغرب، 2001، ص 87

5- أبو أحمد العسكري : المصون في الأدب ، دار الرفاعي ، ط2، الرياض ،1402ه ، ص9

استبدال مصطلح الاستهلال بالمطلع فحسب، بل على صعيد تشغيل هذه العتبة تشغيلا أعمق و أوسع و أكثر تأثيرا في بنية القصيدة، وأصبح الشعراء يعو تماما أهمية الاستهلال ويركزون اهتماما كتابيا خاصا لانجازه على النحو الذي يشكل هما جماليا و تشكيليا يؤلف بلاغته الخاصة..."[1].و يجب ألا نغفل أن الشعر الحديث تأثر أي تأثر بالشعر الغربي لذلك فقد أخذ خصائص أخرى، كما أنه أخذ من خصائص الفنون كالرواية والمسرح، يقول "ياسين نصير":" كنا نعتقد جازمين أن الاستهلال في القصيدة الحديثة تبادل المواقع مع خصائص أخرى داخل القصيدة، تبعا للتقديم والتأخير، ولا يخضع الاستهلال هنا لتسلسل الفكرة زمنيا، وإنما يخضع للحظة الشعورية التي يرى الشاعر فيها الابتداء"[2]، فالشاعر المعاصر رأى ضرورة التجديد في القصيدة، بحيث طغى اهتمامه بعنصر على حساب عنصر آخر، فهو يسعى إلى أن يبقى من تراثه القديم ما يتفق مع حاضره الجديد " فالتجديد الصحيح يعتمد على التواصل أولا، ثم التداخل بالحذف و الإضافة؛ حذف ما فقد الصلاحية واستبقاء ما يصلح،و إضافة ما يستجد وتعديل ما يحتاج إلى تعديل،و بهذا كله يتم التوازي بين المنظور الحضاري والأدب(...)، فكل إبداع جديد هو ابن شرعي لما سبقه من مراحل"[3]، فالشاعر المعاصر يحاول دائما أن يواكب مسائل أمته دون أن ينفض يديه من تراث أجداده في نقل تجربته الشعرية.

وعليه فعلى الرغم من التجديد والتحول الذي لحق بالقصيدة العربية إلا أن الاستهلال الشعري يشكل عنصرا مهما منها، فشعراء الحداثة لم يتخلوا عن عنصر الاستهلال في قصائدهم، نظرا للدور الكبير الذي يحتله هذا العنصر في القصيدة، و لكنهم جددوا في شكله بما يتناسب و تجربتهم الشعرية، وشكل بذلك راسبا من الرواسب التراثية التي طبعت القصيدة الحديثة على الرغم من التحول والتجديد.

2-الوزن والقافية:

تعد الموسيقى أحد المؤثرات في النفس و العقل، فالكلام يكون أكثر تأثيرا في سامعيه إذا كان ذا نغم، وما ديمومة الشعر العربي منذ أكثر من أربعة عشر قرنا منتقلا عبر الأجيال إلا لكونه استند إلى موسيقى و وزن، جعلت من الألفاظ متجانسة لا متناقضة تصيح وتسمع كلما وصلت الفكرة إلى تمامها و اكتمالها.إن الشعر عواطف ومشاعر لا يمكن التعبير عنها إلا بصيغة اللفظ و الوزن و الموسيقى حتى يكون أكثر تأثيرا، وفي هذا يرى "ابن سينا"

---

[1] فيصل صالح القيصري : جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل و سيمياء التعبير ، دار الحوار ، ط1 ،اللاذقية ، سورية ، 2011، ص41

[2] ياسين نصير:الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ص109

[3] محمد عبد المطلب : النقد الأدبي ، دار الأمل ، ط1، د.ب ، 2003 ، ص 75

أن الشعر" لا يتم إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس"[1].

والحديث عن الموسيقى في القصيدة الحديثة يقصد الحديث عن شكل القصيدة الذي لمسه مع أواخر الأربعينيات تحول جديد، بظهور حركة شعرية جديدة لم تكن خارج أسوار التراث ولا خارج تفعيلات الخليل، بل ظلت تستمد جذورها من عناصره، محافظة على التفعيلة التي تعد الوعاء الشعري و الإناء الموسيقي للقصيدة العربية المعاصرة. وسار الشاعر المعاصر على شكل يناسب الحالة الشعورية التي تفرض تجارب مختلفة من شاعر إلى آخر، فرأى بأنه من الأجدر أن تكون الفكرة و التعبير عن التجربة بتشعباتها وقصرها وطولها أسبق من ما يصيب النفس من تدفقات شعورية فكان منه أن نوع من التفعيلات في القصيدة الواحدة.

يرى " عز الدين إسماعيل" أن: " الشعر المعاصر لم يلغ الوزن و القافية لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه و دبدبات مشاعره و أعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة المعاصرة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"[2].فالشعر القديم ذي الشطرين إنما يسبق الشكل فيه المضمون، فالشاعر يجد الوعاء جاهزا و ما عليه إلا أن يملأه بما تمليه عليه قريحته من معان و أفكار، لكنه يقف عند حدود البيت، فلا المعنى يتسع و لا الفكرة تزيد ذلك لأن البيت استطاع الشاعر القديم أن يقلصه إلى مجزوء و مشطور، فكان امتلاء وعاء القصيدة سابقا لإفراغ وعاء النفس و الأفكار،و إذا زاد على حدود البيت المشطور اختل الوزن و أصبح المعنى غير مكتمل إلا بما يليه، و هذا مالم يرغب فيه الشاعر القديم من أن تكون قصيدته تشكل معنا ومضمونا واحدا، أما القصيدة المعاصرة فالمجال الموسيقي فيها مفتوح أمام موهبة الشاعر، بإمكانه أن ينوع موسيقاه تبعا لحالاته النفسية ورؤاه العقلية و ثقافته المعاصرة، أمر آمن به جل الشعراء المعاصرين من أن المبادئ و القيم الموسيقية إنما تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع و تنوع و قوة أو ضعف التجربة الشعرية ذاتها.

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية، فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساسا على الأذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي و إلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، و بذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة

- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 1992 ، ص 157[1]

- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3 ، القاهرة ، 1966 ، ص 65[2]

القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد و سماع،و أصبحت اللغة كأداة موسيقية و من ثم أداة زمانية و تشكيلية معا، ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة كحاجة منها إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره و انفعالاته المرتبطة بالموقف " أدى إلى إعطاء قيمة للإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري"[1]، فالشاعر الحديث لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر و المواقف النفسية.

أما القافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي التقليدي بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر فكانت " تنسيقا معينا لعدد من الحركات و السكنات ذات الطابع التجريدي الذي للأوزان"[2]، باعتبارها " أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة،وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[3]. وقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجاربا عديدة في القافية للخروج بها من إطارها التقني، نتيجة لإحساس الشعراء بما في الالتزام من إجهادلهم وإلزامهم طريقا من التكلف و التعسف،و مع الشعر الجديد أحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجي، فطرحها ضمن ما طرح من شكليات الوزن الشعري.

وعليه فالشعر الحديث لم يتخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لا تزال قائمة في هذا الشعر، ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عرفت به في إطار القصيدة التقليدية، فالشاعر المعاصر استخدم نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية و الموجات الشعرية، ولهذا كان" لزاما على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن ينتهي عندها الوقفة الانفعالية و الانتقال منها إلى دفقة جديدة، أن تتخلص من مشكلة حرف الروي الذي تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض"[4]؛ فالقافية الجديدة حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرفي الروي، أي حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو الأسطر.

---

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 61

[2] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية ، ص 113

[3] السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية ، دار المعارف ، ط2 ، الإسكندرية ، 1983 ، ص 240

[4] السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية ، ص 242

وعليه فالشعر المعاصر لم يلغ الوزن و القافية، وظل متمسكا بنظام التفعيلة و القافية، فالقصيدة رغم تداعي الأفكار بطريقة معقدة إلا أنها رسالة إلى عمق القارئ، تهدف إلى أن تجعل من شعوره شعور متعة.

3-توظيف لغة التراث:

إن الارتباط بالتراث لأي مجتمع يمثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي مشروع حداثي، من هنا كان الشاعر المعاصر أكثر التصاقا بالتراث رغم ما تميز به من تجديد وغزارة، فقد نجح في إدخال المضامين التراثية بسبب تولد قناعات حول ضرورة الإفادة من التراث " يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها وهذا خطأ أيضا، من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة، و الخطوة الأولى للثقافة هي قراءة الشعر العربي كله، و قراءة الشعر الأجنبي و الفلسفة و النقد[1]، وترى"نازك الملائكة" أن الشاعر المرهف هو من يشد وثاقه بصميم التراث ويرمي حباله إلى فضاء الثقافات و الآداب الأخرى " وهو يمتلك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل بحيث يتهيأ له حسن لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق إلا أن يكون ما خلق جمالا و سموا، فإذا خرق قاعدة أو أضاف لونا أو لقطة أو صنع تعبيرا جديدا أحسسنا أنه صنعا، و أمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية"[2]، وهو ما يكشف عن وجه المصالحة بين الحديث و القديم بعيدا عن التصادمات الزمنية، و امتصاص روح التجديد بمنأى عن مشنقة حداثة الزمان، لهذا أصبحت اللغة في الإبداع الشعري الحداثي" لغة جهاد دائم مع الإلف و العادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية "[3].

مما لا جدال فيه أن الشاعر يمتلك طاقة لغوية يحكمها نسق شعوري يخضع لوهج العاطفة، ولمخزون الذاكرة، حيث بات من المؤكد دائما أن " هناك لغة شعرية مستحدثة تتمرد على القوالب اللغوية المعروفة، ودائما تواكب تمرد الشاعر على اللغة الجديدة ليفجر الطاقات الشعورية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى

---

[1] - حسن الغرفي : كتاب السياب النثري ، منشورات دار الجواهر ، فاس ، 1986 ، ص 196

[2] - نازك الملائكة : ديوان شظايا و رماد ، دار العودة ، مج2 ، ط1 ،بيروت ، لبنان ،1975 ، ص7- 8

[3] كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة –دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ، دار المطبوعات الجامعية ط1 الإسكندرية ، مصر،2006 ص401

بؤرة محورية في النص، و لتنفجر عنها علاقات تمنح الألفاظ دلالات و إيحاءات جديدة، كما أنه تمنح اللغة الشعرية إحساسا ووعيا مقصودا لذاته"[1]، وما لا يقصده الشاعر هو هذا التدفق العفوي في القول الشعري الذي يتجسد في اللغة و ما تملكه من طاقة متفجرة من مصدر تراثي، يعد المعين الذي يعزز الصلة بين الشاعر وتراثه، و هو ما بات" مطلوبا في كل زمان ومكان فلا يكتفي باللغة المعاصرة بل ينبغي أن يمتد إلى الجذور الضاربة في العمق فيستحضر التراث اللغوي على قدر سعة اطلاعه ليأتي بناؤه متناسلا عبر وشائج تتداعى فيها دلالات الألفاظ بحيوية أكثر"[2].

هذا الحراك اللغوي في أرضية الشعر بين التراث واللغة المعاصرة يكفل للشاعر فتح سجل التداعيات اللفظية، و بالتالي تكوين معجم لغوي ثري يسد حاجاته الشعرية ويرفع رصيده اللغوي، هذا الاستثمار للتراث الشعري العربي كان إشباعا لحاجة الانتماء و التأصيل، و قد تم وفق سياقات إبداعية تغذي نهم الإحساس بتلك الحميمة التي ما فتأت تطال مؤونته اللغوية، ليختلس من معجمها القديم الكثير من الألفاظ التي بانت اليوم تنعت بالغريب و الوحشي، ففي عملية مكاشفة النصوص الشعرية المعاصرة تستوقف القارئ هذه الألفاظ التي تحمل هويتها في يدها المعجمية و لا تقبل التسليم في دلالتها الثابتة، إلا إذا أقحمت في سياقات إبداعية أخرى، ما يجعلها توحي بالكثير من الدلالات، فهي إيحائية تمكن الشاعر من إنشاء معجم شعري خاص به، هذا المعجم الذي يقوم على ثلاثة محاور أساسية مميزة له عن المعجم اللغوي العادي، وهي كالتالي[3]:

1-اختيار الشاعر للألفاظ التي يستخدمها.

2-ترتيبه لهذه الألفاظ.

3-التأثير الناتج عن عملية الاختيار و الترتيب.

وعلى محور الاختيار و الترتيب يوظف الشاعر ألفاظا تراثية، و يقحمها في سياقات لغوية يجدد معناها المعجمي الخاص، فهذه الألفاظ اقل ما يقال عنها أنها ألفاظ تجاوزها الركب الحضاري، فكانت عودة الشاعر المعاصر إلى استحضارها و بعثها في كتابة شعره، علامة كافية على تبنيه روح الشعر العربي القديم، وتطعيم قصائده بهذا الصوت الجوهري القوي، و الذي لطالما تشرب منه الشاعر،فسقى قريحته بحفظ التراث، وعيون شعره، حتى يصقل ملكته، ويشحذ روحه بهذه المتون التي تمثل لبنة أساسية في بناء صرح حداثته الشعرية، " مما اقتضى اكتشاف اللغة من جديد، بمعنى اكتشاف الإنسان و العودة إلى

---

[1] علي ناصف حمادي : لغة الشعر عند الجواهري ، دار حامد ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2008 ، ص 173

[2] عبد الرحمن حمادي : من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، مج10 ، ع40 ، يونيو2010 ، ص512

[3] -ينظر: إبراهيم محمد عبد الرحمن : بناء القصيدة عند علي الجارم ، دار اليقين ، المنصورة ، مصر، د.ت، ص 205-206

الجذور برؤيا جديدة،و معاناة معاصرة أدى إلى الانفعال بشكل جديد وإعادة تشكل الإيقاع و اللغة و الصورة، فالاحتذاء لم يكن لنماذج جاهزة بقدر ما كان اكتشافا لعلاقة الإنسان بالتراث و التراث بالإنسان اتساعا لمساحة الوعي بالإمكانات التي ينطوي عليها نظام القصيدة العربية تعبيرا و تصويرا وإيقاعا"[1]. وعليه فالشاعر المعاصر لم يقطع صلته مع التراث على الرغم من الثورة التي قام بها على مستوى شكل القصيدة العربية، فقد ظلت اللغة التراثية راسبة في شعره ويستقي منها ما يحتاجه ويعبر عنه بهذه اللغة التراثية.

2-2- إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية:

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينات من القرن الماضي وكانت ثورة على نظام البيت الشعري والقافية، والتحول بالقصيدة على نظام التفعيلة الشعرية والسطر الشعري، نشأ هذا الاتجاه التجديدي من الإحساس بضرورة الإبداع في الشعر العربي، أي أن يكون فيه من التجديد والتحرر أكثر مما فيه من تقليد، ولما كانت الحياة الجديدة تختلف في ظروفها، وأشكالها ومظاهرها عن الحياة العربية في العصور السابقة والتي عبر عنها شكل القصيدة التقليدية تعبير يناسب مستوى الفكر فيها، فإن القصيدة المعاصرة التي تختلف ظروف عصرها عن ظروف نظريتها التقليدية لا يمكنها أن تستخدم ما آلت إليه القصيدة التقليدية في أشكالها وأساليبها ومضامينها.

بدأ الشعر العربي المعاصر مع جملة من الشعراء الكبار، الذين حملوا لواء التجديد الذي فرض نفسه عليهم نظرا لكون الحياة تتجدد نذكر منهم: "بدر شاكر السياب"، "نازك الملائكة"، "نزار قباني"، "صلاح عبد الصبور" "عبد الوهاب البياتي" وغيرهم من الشعراء " ويرى معظم دارسي الشعر العربي الحديث أن زيادة هذه الحركة تعود إلى "نازك الملائكة" في قصيدتها "الكوليرا" و"بدر شاكر السياب" في قصيدة "هل كان حبا" واللذين وضعا حجر الأساس في بناء الشعر الجديد عام 1944".[2] من هنا كان لشعراء التجديد الفضل في تقديم رؤيا جديدة للشعر ومحاولة التطلع على الواقع والعالم من أجل التغيير تقول "يمنى العيد": "كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديما في العنصر الموسيقي لا من حيث المبدأ بل من حيث نمطيته الموروثة، وكان هذا بمثابة العودة للبحث عن نمطية بديلة".[3]

وقبل ظهور حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة كانت هناك حركات ومدارس شعرية حديثة حملت لواء التجديد في الكتابة الشعرية للقصيدة العربية، فقد أخذت حركة التجديد والثورة على القديم في البروز مع ظهور "الرابطة القلمية" عام 1920 في أمريكا الشمالية، و"العصبة الأندلسية" في أمريكا الجنوبية عام 1930، وقد أشار "حمد العبد حمود" إلى ذلك

---

[1] نذير فوزي العظمة : قضايا و إشكاليات في الشعر العربي الحديث "الشعر السعودي أنموذجا" ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1، أغسطس 2001 ، ص[1]375

[2] عبد الحميد جدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصرة، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، لبنان، 1982، ص296.

[3] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص97.

في كتابه "الحداثة في الشعر العربي المعاصر" حيث يقول: "فكانت الحملة بشكل عام ثورية فالأولى راغبة في قطع كل علاقة بين الماضي والحاضر وهادئة تدريجية في الثانية راغبة في الإبقاء على الصلة بين القديم والجديد".[1] وتحت تأثير مدرسة المهجر بزعامة كل من "جبران خليل جبران" و"ميخائيل نعيمة" و"إيليا أبو ماضي" شاعت الرومانسية والرمزية في الشعر العربي، فيقول "غازي بركس": "وقد تجلت في نتاج شعراء المهجر بواكير الرومانسية والرمزية فعرف الذات والعاطفة الجياشة ومسحة الكآبة والحزن (التشاؤم)، وتمجيد الألم والهرب من الناس والاتحاد بالطبيعة ومشاركتها والمظاهر التي ظهرت في الشعر المهجري كلها خصائص رومانسية".[2]

وقد ثار شعراء المهجر على القيود الشكلية بتجديدهم في الوزن والقافية في كثير من القصائد، كما حاولوا التجديد في الألفاظ وفي الصور الشعرية كما لم يراعوا وحدة البيت المفرد، ولعل أبرز الثائرين على القديم "جبران خليل جبران" حيث يقول: "لم تكن الطرق القديمة تعبر عن الأشياء الجديدة وهكذا كنت أعمل دائما على ما لا ينبغي أن يعبر عنها، ولم أقتصر على صياغة الألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة وأشكال التأليف كلها كانت جديدة كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة"،[3] فجبران كغيره من الشعراء المجددين قام بإدخال تعديل جوهري على مستوى الوزن والقافية باعتبارها العنصر الأساسي للشكل الشعري، حتى يكون الكلام المشكل شعرا وليس مجرد كلام فالشاعر لم يعتمد على شكل ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد، والشعر عنده حلقة وصل بين الشاعر والعالم، واللغة ليست مجرد ألفاظ جامدة أو زخرف بديعي، إنما هي وثيقة الاتصال بالروح والعالم، وهو ما ذهب إليه أيضا "ميخائيل نعيمة" الذي أكد على أنه يبحث في كل ما يتصل بالشعر من نسمة الحياة وصرح بأنه يعني بها " انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعره وإلا عرفته جمادا وإذا ذاك ليس ليخدعني بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة"،[4] كما حاول شعراء المهجر كتابة القصص الشعرية أيضا والتي لم يكن يعرف الشعر العربي منها إلا محاولات محتشمة عند "عمر بن أبي ربيعة"، ويتحدث "حمد العبد حمود" عن تجربة القصص الشعري عند جماعة المهجر فيقول: "أما عند شعراء المهجر فقد تنوع القصص الشعري وتعددت جوانبه وألوانه فهناك قصص شعرية تدور موضوعاتها حول حوادث كثيرا ما تكون غرامية..."[5]. هذه أهم ملامح التجديد التي عرفها شعراء المهجر والتي أخذت أصداؤها تنتشر بشكل كبير في الأوساط الأدبية العربية.

---

[1] حمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط1، بيروت، 1996، ص33.

[2] غازي بركس : العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث، مجلة شعر، س4، ع16، 1960، ص26.

[3] أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ص77.

[4] حمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص36.

[5] حمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص38.

وقد قامت ثورة تجديدية أخرى، تمثلت في "جماعة الديوان" بزعامة "العقاد" و"المازني" و"عبد الرحمان شكري"، فهذه الحركة قامت برفض النموذجية في الشعر وقد اعتبرت من الحركات النقدية في الشعر الحديث، فهي قد قامت على أسس مدروسة حيث "انطوى شعرهم عن إفصاح النفس الإنسانية أيا كانت وبذلك أدخلوا إلى شعرنا المعاصر شعر التجربة النفسية"،[1] كما دعوا أيضا للانفلات من القافية ومن الأغراض الكلاسيكية القديمة كما دعت هذه الحركة إلى الوحدة العضوية فالقصيدة لا ينبغي أن تكون متناثرة لا يجمعها إطار واحد فالقصيدة بتعبير آخر ليست مجموعة أبيات مستقلة وإنما هي أبيات متآلفة ضمن نسق واحد.

ولا نغفل الدور الذي قامت به "حركة أبولو" في تجديد الشعر العربي، والتي نشأت في سبتمبر 1932 على يد "أحمد زكي أبو شادي"، وقد كان "خليل مطران" عضوا بارزا فيها إلى جانب "صالح جودت" و"أبو القاسم الشابي" ومن مظاهر التجديد عند هذه الجماعة ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد والتنويع في القوافي والبحور والتحرر من القافية وهو ما عرف "بالشعر المرسل"، وقد استهل "خليل مطران" دعوته إلى التجديد بالمطالبة بأن تكون لغة الشعر هي لغة عصرنا، لأن للقدماء عصرهم وآدابهم وأخلاقهم، وينبغي أن يكون شعرنا مطابقا لشعورنا ونظرتنا للحياة لا أن يكون مفرغا في قوالب القدماء ويرى أيضا أنه ينبغي على الشاعر ألا يكون عبدا للأوزان وشدد على ضرورة وجود رابط موضوعي بين أجزاء القصيدة، وهو ما يؤكده "عادل ظاهر" في قوله: "يجب تقديم الضرورة الموضوعية الكامنة وراء تشابك الألفاظ والصور على ضرورات الوزن والقافية أي ضرورات الإطار الخارجي"[2] ،كما أن "خليل مطران" لم يتقيد بالقافية الواحدة في شعره بل نظم في عدة أوزان وبقوافي متنوعة فهو يرى أن القافية عقبة في طريق الشاعر لأن الفن عنده يكتمل في جو الحرية، وقيود الوزن والقافية تتعارض مع حرية الفن ولعل هذا ما دفع "بإسماعيل عامود" للتأكيد على ارتباط هاجس الحرية والبحث عن الأشكال الجديدة فيقول: "وكانت الحرية هي هم الإنسان في العصر الحديث، فإن شاعر العشرينات بعد أن وضحت له بعض معالم الطريق الشعري الحديث، لجأ إلى أشكال جديدة"،[3] وهو أيضا لم يكتف بالتجديد في الأشكال والمضامين فحسب، بل حاول الاعتماد في أشعاره على الخيال الخلاق الذي لا يقتصر على التشابيه والاستعارات والكنايات، وإنما يمتد أثره ليصل إلى أعماق النفس البشرية.

بالرغم من كل تلك الحركات التجديدية ومحاولات الابتعاد عن الزخرف اللفظي وعن اللغة الخطابية التقريرية، إلا أن التقليد ظل منتشرا بصورة واضحة حتى نهاية الحرب

---

[1] عادل ظاهر: عناصر التجديد في شعر"خليل مطران"، مجلة شعر، س4، ع13، بيروت، 1960، ص81.

[2] عادل ظاهر: عناصر التجديد في شعر"خليل مطران"، ص82.

[3] إسماعيل عامود: الشعر المنثور أو قصيدة النشر؟، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع205، 1990، ص03.

العالمية الثانية، أين حدث الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية بظهور حركة "شعر التفعيلة" أو ما عرف "بالشعر الحر"، وقد اعتمد أصحاب هذا الاتجاه على التفعيلة الواحدة، وقاموا بتحرير شكل القصيدة العربية من النمط الذي فرض عليها لعهود طويلة، وتركت حرية الشكل لذوق الشاعر، وبالرغم من أن "شعر التفعيلة" لم يتخل عن قواعد الخليل تماما، إلا أنه يتيح للشاعر مجالا أوسع للتشكيل الموسيقي، وتؤكد "نازك الملائكة" أن دعوتها للشعر الحر لم تكن لتجاوز العروض تماما فتصرح بأنها: "ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة".[1]

لقد حاول الشعر العربي الجديد الهروب من التقليد عن طريق إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وذلك بكسر المساحات التي يتحرك فيها الشكل الموروث وارتياد مساحات جديدة قوامها الإحاطة بالمفارقات التي تعتمل متصارعة في صلب الواقع ويقتضي هذا الأمر خلق الشكل الفني الذي يحقق للنص الشعري انسجام وحداته، مما يحقق وحدته الكبرى (وحدة القصيدة) وهذا يعني أن النص الشعري الجديد تخلص من فكرة وحدة البيت لصالح وحدة النص كوحدة كلية متناغمة، وأصبح لهذا الشعر قواعد يلتزم بها الشاعر في بناءه العروضي للقصيدة ونظمه لها، وهي قواعد حصرها "عبد اللطيف محمد حماسة" في أربع نقاط:[2]

1-التحرر من الالتزام بعدد محدود من التفعيلات في البيت الواحد.
2-التحرر من الالتزام بالقافية.
3-التحرر من الالتزام بما يسمى نظام الضرب الواحد في القصيدة القديمة (متساوي أبيات القصيدة في الضرب والعروض).
4-التحرر من الالتزام ببحر واحد في القصيدة الواحدة.

أما "خالدة سعيد"، فلها رأي آخر حول التجديد، تقول: "إن مسألة التجديد في الشعر العربي المعاصر لا يجوز أن تبحث في الظاهرة، أي على صعيد التبديلات الظاهرية التي تخاطب الحواس، كالوزن والقافية أو الأوصاف الظاهرة كالغواصة والطائرة (...) ولكن المسألة تبحث على صعيد النظر إلى دور الشعر وإلى موقف الشاعر من العالم ومن قضية التعبير نفسها"،[3] أي أن التجديد يتجاوز البحث في الظاهرة إلى بعد آخر، وهو النظر إلى دور الشعر وموقف الشاعر من كل ما يدور حوله.

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط2، د ب، 1965، ص64.
[2] ينظر: عبد اللطيف محمد حماسة : ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2001، ص39-40-41.
[3] عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، د ت، ص12.

تبعا لذلك، مس التغيير القصيدة من نواح عديدة، وأخرج القصيدة الجديدة عن أي انحباس في الأوزان أو الإيقاعات المحدودة، ولم يقتصر التجديد في القصيدة المعاصرة على البحور الخليلية، وإنما تجاوز ذلك ليشمل القافية، فنجد "عز الدين إسماعيل" يعمل على إتقان بناء القصيدة بدلا من النظر إلى إتقان القافية، يقول: "ولم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية لا بد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة".[1] أي أن الصورة الجديدة لا تتحقق إلا بتعديل في الوزن والقافية، وعليه أصبح الشاعر المعاصر في تجديده للشعر حرا في اختيار عدد التفعيلات في كل سطر شعري، إضافة إلى ذلك أصبحت التفعيلة هي النظام الموسيقي للشعر الجديد، لذلك سمي "شعر التفعيلة"، إذ نجد في القصيدة الواحدة مجموعة من التفعيلات.

لم يلامس التجديد في القصيدة المعاصرة الشكل فقط بل تعدى ذلك إلى التجديد في الموضوعات حيث قال "عباس الجراري": "ليس هذا التعبير الشكلي هو كل ما في الشعر التفعيلي من جديد ، وإنما الجديد فيه كذلك رؤية الشاعر المتجددة للحياة ووعيه الناضج لمشكلات عصره، وعمق إحساسه بمجتمعه، وصدق تعبيره عن كل ذلك في تجاوب مع الواقع الذي يعيشه في كل يوم"[2]، أي أن التجديد حصل في إطار الشعر العربي، لم يكن تجديدا في الشكل فحسب بل هو تجديد في المضمون تبعه تغيير في الشكل، لم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت، في حين نجد أن هذا التغيير لم يطرأ على الشكل فحسب بل تعدى ذلك إلى الموضوعات، حيث ارتبط الشعر الجديد بالمدينة والموت والحب وغيرها.

في هذا السياق يفرق "أدونيس" بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الجديدة بقوله: "ما الفرق الحاسم بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة إنه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيرا، تقول المعروف في قالب جاهز معروف، أما القصيدة الحديثة خلق نقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير".[3] فالقصيدة الحديثة تخلق اللغة وتبدعها، وتكشف عن رؤى جديدة في بنى جديدة أيضا، أما القصيدة القديمة فتعبر عما كان معروفا في قالب معروف، متناول وجاهز، إذا فالشعر المعاصر نتاج لعملية توليدية تتم في نطاق اللغة وبواسطتها، ومن ثمة تصبح شعرية النص بدورها متولدة عن اللغة وكيفية تشابكها في خطاب متفرد.

---

[1] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد والقديم لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، د.ت، ص229.

[2] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1979، ص304.

[3] رجاء عيد: القول الشعري العربي، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص122.

إن الشعر المعاصر ثورة في التعبير والتغيير، والقصيدة المعاصرة كما يعرفها "صلاح عبد الصبور" في كتابه "حياتي في الشعر": "ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء مندمج الأجزاء، منظم تنظيما صارما (...) يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ (...) كما يوحي أيضا بالعفوية والتلقائية".[1] فلا أنانية وحب النفس في طرق المواضيع ولا تكلف يفرغه الشاعر ليسق به ظمأ الإنسان المعاصر.

هذا ما استوجب من الشاعر البحث عن تجديد أدواته الفنية والشكلية استجابة لطبيعة الحياة الجديدة، يقول "صلاح عبد الصبور": "لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة، فتميز الشعر عن النثر، ووجد نقاد جدد ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا، وتغيرت صورة الأدب تغيرا جذريا، وأعيد النظر في التراث العربي كله واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية، واكتشف الإنسان اكتشافا جديدا".[2] وبعبارة أخرى اقتضى الوضع الحياتي الجديد شكلا شعريا جديدا أو كما قال "بشير تاوريريت" فإن: "الشعر الجديد لابد له من شكل شعري آخر يتسق مع طبيعة الوضع الجديد وباختصار الشكل الشعري الجديد هو وليد دافع شعري جديد ومغاير للقديم"،[3] فالشاعر المعاصر أدرك أن الأسلوب القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديد، من هنا ظهرت محاولات جادة تجاوزت الحدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي، وحطمت كل القيود المفروضة عليها وانتقلت من الجمود إلى الحيوية والانطلاق والخلق.

كانت جهود التجديد الشعري محورها النص لا المبدع/الشاعر، أي كان هدفها الأساسي النص/التشكيل النصي لا الروح الذي أنتجه، لم يكن الشاعر باعتباره راويا ومبدعا للقصيدة غاية التجديد، كان في معظم الأحيان لا يتمتع إلا باهتمام جزئي ولأن الشاعر لم يكن هدف حركات التجديد الأساس، فإنها ظلت طريقها ولم تصل إلى المحطة المأمولة، لأن الفعل التجديدي كي يكون ناجحا ومؤثرا عليه ألا يستهدف القصيدة وحدها بل والشاعر أيضا فعلى الشاعر أن يتمرد على الإيقاع الرتيب في داخله، عليه أن يكون جديدا ،لا بالقياس إلى العالم المحيط به أو الثوابت الذوقية والإبداعية السائدة، بل بالقياس إلى نفسه، أو كما يقول "أدونيس": "إن الشاعر لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا، إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفى من التقليدية وانفتحت في أعماقه الشقوق التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة".[4] ونقول

[1] طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمي للنشر (لونجمان)، ط1، مصر، 2000، ص10.
[2] صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ص107-109.
[3] بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2009، ص81.
[4] أدونيس : زمن الشعر، ط2، 1986، ص54.

بعبارة أخرى، تتطلب الحياة المعاصرة أشكالا فنية جديدة تعبر عن قضاياها وانشغالاتها، بل إن زوال المفاهيم والقيم التقليدية، يؤدي إلى زوال الأشكال الفنية التي تعبر عنها.

من هنا كان لزاما على الشاعر المعاصر، إيجاد شكل شعري يصب فيه قضايا عصره الجديد، فرأى في القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) أنفع وسيلة لذلك، تبعا لذلك "جاءت الممارسة الإبداعية لتؤكد ضرورة الاستجابة للتطور الحضاري والفكري الذي عرفه العرب منذ بداية القرن العشرين"،[1] وكانت الحداثة أو المعاصرة في مجال المضمون هي أول ما نادى به المجددون في بداية القرن العشرين، لأن المضمون كان أقرب إلى التأثير بهذا التطور الفكري والاجتماعي من أي شيء آخر، وبعد ذلك كان تطور الصياغة الفنية تطورا جوهريا أكثر من ذي قبل منذ الأربعينيات، وأدى ذلك إلى نتائج حاسمة على تطور الشعر العربي المعاصر.

خاض الشعر الحديث ذروة التقدم إلى البحث عن حداثة أصلتها شروط الحياة الواقعية، فأصبح العالم يبحث عن بديل الحركة الشعرية العربية، التي ركدت في وقت مضى وكان لابد الخلاص منها، أصر أصحاب الاتجاه التجديدي على بث روح التغيير والتطور في الموروث الشعري الذي كان حبيس وحدة الأبيات ذات الشطرين، وذلك من أجل مجاراة التطور العالمي على مستوى الإبداع الشعري وطرائق فهمه وتناوله، فحركة "الحداثة في الشعر إنما رسخت يوم فجرت قوالب الصوغ واتبعت مسالك جديدة في الأداء التعبيري مما استقام به وضع موازين غدت عيارا للشعر الحديث".[2] فحتمية التغيير والتجديد أصبحت أمرا ضروريا كرد فعل على الشكل القديم، ويمكننا أن نجمل مظاهر التجديد على مستوى الكتابة الشعرية للقصيدة العربية الحديثة فيما يلي:

أ- اللغة الشعرية:

إن الكلام عن الشعر هو وجه من وجوه الكلام عن اللغة، إذ لم يعد بالإمكان أن تعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، لأن الشعر نص مادته اللغة، إنها الركن الأصيل في تحقيق تميز الشعر، بل في تحديد ذاتيته يتعلق أوثق ما يتعلق بأبعاد التصرف اللغوي في بنيته "ذلك التصرف الذي يرجع إلى وضعية اللغة بحسب اختيار المتخير الماهر، وانتقاء المبدع الصانع، ومدى انجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإجراءات التي تثيرها في نسيج تشكيل فن من شأنه أن يحقق متعة جمالية وقيمة حيوية"،[3] فالشعر موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، حيث تظهر اللغة بشكل جوهري وتتحدد حقيقة هذه الفنية.

[1] محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد، دار الثقافة، ج2، ط1، الدار البيضاء (المغرب)، 1982، ص108.
[2] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطبيعة للطبع والنشر، ط1، بيروت، 1983، ص14.
[3] صلاح رزق : أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2001، ص58.

وكما كانت عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة أي التجديد اللغوي مما يؤكد حتمية تجدد اللغة الشعرية وثورتها في ضوء القناعة بأن التفاعل الداخل مع العصر يستوجب إيجاد لغة قابلة لحمل التجربة بإيجابية مستحدثة ذلك من منطلق "أن الشعر يؤكد دائما على طبيعته اللغوية، أي أنه يكرس باستمرار ارتباطه بالملفوظ".[1] وعليه فإن القول "بتجدد اللغة هو نتيجة من نتائج الوعي الجديد بفعالية الكتابة وضرورتها وخطرها في التغيير الجذري العميق"،[2] والشاعر يدرك أهمية التجديد اللغوي، حتى يكون ذلك مؤشر إجماليا على مستوى القصيدة الحديثة، وقد أصبح الشاعر الحديث يدرك مدى إمكانات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع، يقول "أدونيس" في ذلك: "لغة الشعر ليس لغة خلق، فالشعر ليس مسارا للعالم، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"،[3] فهو يمزج بين الواقع والخيال.

وعليه فإن اللغة الشعرية هي عنصر مهم في بنا القصيدة الشعرية، بل هي كما يرى "عز الدين منصور": "هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه، وبما فيه من إيحاءات تصويرية نفسية".[4] علما بأن ما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس أو أفكار هي التي تحدد نوع هذه اللغة الشعرية، لما لهذه اللغة من وقع في نفسه وأثر عليه، فهذه اللغة تتصل بأعماق النفس الإنسانية من خوالج ومشاعر.

وجد الشاعر المعاصر نفسه ملزما بتفجير اللغة، وإعطائها دلالات جديدة، بحيث تكون لبنة أساسية من لبنات الدلالة في النص، حتى لا تنحصر قيمتها في الإخبار بقدر ما تكون في الإيحاء، وهذا ما تفطن إليه عندما حدد طبيعة الشعر وعرف وظيفته الأساسية المتمثلة في نقل رؤياه وتجاربه، والتي تغيرت تاريخيا فأدت إلى أزمة روحية وصعوبة في كشف النفس الإنسانية في عالم لا يمكن وصفه وصفا فلسفيا بلغة تصويرية "ولا يريد أن يسمح للقارئ بأن يفكر في هذا العالم وإنما يريد الشاعر أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية".[5]

تكمن قيمة اللغة الشعرية في علاقتها بغيرها من الألفاظ، حيث لا قيمة للكلمة المفردة بحد ذاتها، ذلك أن "تركيز اللغة الشعرية ينصب حول شكل الكلمة وشكل التركيب وبالتالي شكل الدلالة"،[6] لأن الشعر يصنع الكلمات الشعرية من خلال السياق، ولا توجد كلمات

---

[1] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002، ص119.

[2] عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية (سوريا)، 2010، ص213.

[3] أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،،197ص126-127.

[4] عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، ط1، بيروت، 1985، ص63.

[5] محمود درويش: مفهوم اللغة العليا في النقد العربي، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع32، مارس1997، ص71.

[6] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار بقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص31.

شعرية بحد ذاتها، قال " أدونيس" في هذا المجال: "ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، هنالك كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية، إن للكلمة عادة معنى مباشر ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعذبه، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد"،[1] لقد أصبح الشاعر المعاصر يستثمر الخصائص اللغوية بوصفها مادة بنائية في الشعر، ومن هنا لا تنحصر الكلمات ضمن دلالاتها المعجمية، وأضحت تجسيدا حيا للوجود والإيحاء، والجدير بالذكر أن: "اللغة تستمد جماليتها من تكوينها الذاتي كونها أصوات وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، إلى جانب أن الانفعال بالموضوعات والكلمات هو الذي يحدد شعرية الكلمات والموضوع"،[2] أي أن الشعرية الجمالية لا تظهر على مستوى السياق في الجملة أو المقطع فحسب، بل في النص كله من حيث أنه بناء، ولكن أيضا في علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها، وتصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث عمد المبدع إلى نسج خيوطها واختيار ألوانها وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات وثوابت، وهكذا تتحدد جمالية اللغة وأسلوبيتها بوظائفها التصويرية في سياق جنس أدبي محدد، وكأن طاقة اللغة في التأثير تكمن في الجنس الأدبي نفسه، باعتباره أداة فنية يراد بها توصيل رسالة إنسانية.

ب- الصورة الشعرية:

تعد الصورة إحدى المكونات الأساسية التي تشكل القصيدة العربية، لا غنى عنها في الشعر لا قديما ولا حديثا، بقول "جابر عصفور": "هي الجوهر الثابت والدائم فيه"،[3] وقبل أن تستعرض سماتها وتشكلاتها في الشعر العربي المعاصر، لابد أن نشير إليها قديما، حتى نلمس هذا التغيير والتجديد الذي طرأ عليها، فمفهومها القديم قصرها على نوع واحد وهو "البيانية"، بحيث تكون وظيفتها الشرح والتوضيح والزخرفة، في إشارة إلى التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بأنواعه، فهذه العناصر في الشعر التقليدي وبمجرد أن يصل الشاعر إلى نقطة تتطلب الشرح والتدعيم والتزيين، فإنه يلجأ إليها رغبة منه في أن يكون شعره واضحا، وأن يكون المتلقي راضيا، وفي هذه الحالة تعد الصورة تابعة، وقد لا توجد تماما مع أن أهميتها عرفت منذ أن عرف تراثنا الشعري القديم بإجماع كل دارسيه، يقول "الجرجاني": "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من

[1] مجلة شعر: ع3، س11، حزيران، 1959، ص08.
[2] فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005، ص214.
[3] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص07.

التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبلغ من الحقيقة"،[1] والصورة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية وهي "طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة".[2]

الصورة جوهر الشعر، تتحقق فنيتها ومدى مساهمتها في بناء القصيدة عندما تعبر حقا عن شعور الشاعر الذي يختلف عن شعور الآخرين، وظل الاهتمام بها قديما وحديثا رغم تغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فوجدوها يظل قائما ما وجد الشاعر، لذلك أدركت القصيدة المعاصرة أهميتها وظلت في حاجة إليها وإن جددت في شكلها ومفهومها العام، فالكلمات في الشعر المعاصر ليس شرطا أن تكون مجازية، لذا فقد تكون سهلة حقيقية إلا أن رسمها في السياق يدل على خصوبة الخيال، وأن هناك صورة عامة بمثابة انعكاس لتجربة الشاعر، يحاول هذا الأخير نقلها إلى القارئ، ولم تعد في الشعر المعاصر آلية ومجرد وسيلة لنقل المعنى وتوضيحه، بل أصبحت بنائية عضوية لا تطفو على سطح القصيدة بل تضرب في صميمها لتكون لها القدرة على توليد التجربة، وإظهارها كاملة غير منقوصة تؤدي بالقارئ إلى الإحساس بها إحساسا عميقا لا سطحيا.

تبعا لذلك امتاز الشعر المعاصر بالصور والرموز وتخلص من التقريرية والمباشرة بفعل البناء الصوري، إذ تجاوزت بنية الشعر الخطابية وأصبحت تفيض بالصور والخيال المعقد، وهكذا تجاوزت الصورة في القصيدة الحديثة الوظيفة التزيينية الزخرفية، أو الشرح والتعليل وتوحدت بالشعر بحيث أصبح: "الشعر هو الصورة، والصورة هي الشعر"،[3] وبما أن الشعر "رؤيا"، والرؤيا عالم مغاير لا يمكن التعبير عنه بالصورة الجاهزة، بل بالصورة المدهشة، ارتقت الصورة عندها من كونها عنصرا إضافيا تزيينيا إلى عنصر بنائي في القصيدة.

إن الصور على اختلافها من بلاغية ورمزية وأسطورية لا قيمة لها في ذاتها، بل هي وسائل لخلق الصورة الشعرية، فالصورة الشعرية بالنسبة للشاعر هي "أداة جوهرية لتصوير رؤيته وبناء عالم متخيل يقف موازيا للعالم الخارجي"،[4] والتصوير الشعري يقوم على أساس حسي، بتعبير آخر إن مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، والصورة ذات المحتوى الحسي تؤثر تأثيرا بالغا أكثر من الصورة العقلية المجردة، التي تتطلب مستوى عاليا من الفهم والقدرة على التخيل، ولا يقتصر تحديد الصورة على تجسيد المجردات، أو إدراك التماثل بين الأشياء المختلفة أو التعبير الجديد عن المألوفات، كل ذلك مظاهر للصورة،كما لا تقتصر الصورة على تجسيد الفكر أو الشعور وكشف

---

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجلة الجديدة، د.ط، القاهرة، 1977، ص114.

[2] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص323.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص145.

[4] شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1998، ص367.

العلاقات بين الأشياء وإبراز التشبيهات فيها، لأن الصورة هي الفكر والشعور، إذ يفكر الشاعر بالصورة ويرى الأشياء من الداخل وتندمج الذات بالموضوع في تفكير الشاعر حيث يدرك العلاقات بين الأشياء أو عناصرها، ويقيمها بواسطة الصور.[1]

نستخلص مما سبق أن الشاعر يتمكن عن طريق الصور الشعرية من صياغة جديدة للواقع، شرط ابتعاد الصورة عن التمثيل المباشر للواقع والعلاقات الظاهرة والشكلية وكذلك عدم اعتبارها مجرد حلية أو وسيلة للتوضيح والإقناع، وبالمقابل تقترب من جوهر الشيء وحقيقته وتحقيق الألفة بين الأشياء المتباعدة، وحتى المتناقضة وبهذا تصبح الصورة وسيلة لتحقيق المعرفة حيث يزداد وعي الشاعر بواقعه وبنفسه وكذلك الأمر بالنسبة للمتلقي، والصورة الشعرية تبرز في شكلين اتكأ عليهما الشاعر المعاصر عند الكتابة هما:

1. الصورة الرمزية:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية في الكتابة الشعرية الحديثة وهذا ما أكده "عز الدين إسماعيل" في قوله: "من أبرز الظواهر الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ"،[2] وهنا يكون الرمز الشعري مقيدا ببعدين أساسيين: الأول: التجربة الشعورية التي تستدعي الرمز لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية تضفي على اللفظة طابعا رمزيا، والثاني: السياق الخاص حيث أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية، "الرمز هو الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"،[3] فالرمز يقوم بإخراج اللغة من وظيفتها الأولى وهي "التواصل"، ويعمل على إدخالها في الوظيفة الإيحائية.

2. الصورة الأسطورية:

تعد مصدر إلهام الشاعر باعتبارها عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، والأسطورة مظهر مهم من مظاهر الكتابة الشعرية في العصر الحديث، "الأساطير من الوسائل المثلى للرجوع بالعمل الفني الحديث إلى مناخ اللغة البدائية التصويرية"،[4] والهدف من توظيف الأسطورة في الشعر و تقديم التجربة الشعرية في صورة رمزية، هو أن

---

[1] ينظر : نعيم الباقي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1982، ص25.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص63.

[3] غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، ص298.

[4] علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر السياب، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، الكويت، 1982، ص118.

الشاعر المعاصر وجد في الأسطورة متنفسا، يعبر من خلالها عن قضاياه ومواقفه، ومصدرا من مصادر إلهامه ومجالا من مجالات إبداعاته، فاتخذ منها الجسر الذي يرتقي إليه كلما أراد أن يكتب قصيدة، فكانت له عونا وطريقا يهتدي به كلما غاص في بحر الشعر والإبداع جاعلا من التراث الشعبي منبعا لكتاباته الشعرية.

ج- الموسيقى والإيقاع:

تعد الموسيقى بصورة عامة والإيقاع بصورة خاصة، خاصيتين فنيتين لا يستغني الشعر عنهما، فالشعر يحكمه الوزن والإيقاع والوزن الشعري هام جدا في ميدان الإحساس الفياض بالذوق الراقي الرفيع، تتراءى موسيقى الشعر من خلال الوزن والشاعر المعاصر استغل الطاقات الإبداعية المشحونة فيها (الوزن والإيقاع) وطورها نحو الأجمل باعتبارها فنية، وهذا في إطار البحث عن آفاق إبداعية إيقاعية خلاقة والبحث عن شكل شعري جديد، فالشعر العربي الحديث "حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى في الأنغام".[1]

ويرى "عز الدين إسماعيل" أن:" الشعر المعاصر لم يبلغ الوزن والقافية ولكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه، ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة المعاصرة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد (...) وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت".[2]

ثار الشعر الجديد على نظام الشطرين وعمد إلى نظام جديد يختلف كليا عن نظام البيت الشعري القديم الذي انتهجه العرب لحقبة زمنية طويلة، وإننا لنلاحظ تحول القصيدة المعاصرة إلى ركام التفعيلات، التي تزيد وتنقص حسب رغبة الشاعر وأهوائه، وبهذا يتحرر الشاعر في بنية القصيدة الجديدة من أسر البيت ويصطنع لنفسه نظاما خاصا لقصيدته يتماشى حسب تموجاته النفسية وذبذباته الشعورية "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدرها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة"،[3] والشاعر المعاصر لم يلغ الوزن نهائيا بل قام بتعديلات وتغييرات حتى يتمكن من تحقيق توافق أكبر مع مشاعر وذبذبات نفسه، التي لم يعد الشكل التقليدي قادر على نقلها.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،- ص63.
[2] ا لمرجع نفسه، ص65.
[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص63.

إن حركة "الشعر الحر" عندما ظهرت في منتصف القرن العشرين "خيل للكثيرين بأنها حركة شكلية محضة، هدفها كسر الحاجز العروضي، إنما هي ظاهرة تجريدية شاملة تطلبتها وهيأت لها عوامل موضوعية وشروط حضارية تشمل جوانب الحياة كافة"،[1] فأبرز ما ينبغي أن يميز القصيدة الجديد ما يمكن تسميته تجاوزا للوحدة بين طبيعة الرؤية ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر، وليس الوحدة بين الشكل والمضمون، ذلك باعتبار أن القصيدة بناء متدامج الأجزاء ومنظم تنظيما صارما، وليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات.

إن ما عرضناه سابقا إنا يصب في إطار الموسيقى ووزنها وإيقاعها، وعليه يمكن أن نتساءل هل يمكن لهذه الموسيقى أن تبقى بمعزل عن المكونات الفنية الأخرى التي تدخل ضمن الكتابة الشعرية للقصيدة المعاصرة، ونعني بها اللغة والصورة الرمزية، فالإجابة حتما ستكون لا مسبقا، لأن الإيقاع لا يمكن فصله عن اللغة لأن أساس قوامه الكلمات بحركاتها وسكناتها فيقوم الشاعر باختيار المفردات التي يراها مناسبة للتعبير عن تجربته وإدخالها في السياق، رغبة منه في خلق لون من الانسجام الإيقاعي، فيصب اهتمامه على الصوت وما يحدثه من دلالات والاستعانة أيضا بالمحسنات البديعية من جناس وطباق وسجع، مما يجعل موسيقى الشعر المعاصر"تستدعي تشكيلا لغويا خاصا يحدث بشكل تلقائي أثناء عملية الإبداع وذلك التشكيل اللغوي يحقق الوجود الشعري"،[2] أي لا يمكن تشكيل الموسيقى بمعزل عن اللغة.

إن الصورة الشعرية لا تحقق كمالها وتأثيرها وغايتها إلا في وعاء الإيقاع، وترجع "نازك الملائكة" ذلك إلى سبب وجيه ومنطقي حيث تقول: "والسبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة".[3]

نخلص في الأخير إلى أن القصيدة الحديثة ظهرت كبديل للقصيدة التقليدية، وهي لم تظهر لسد فراغ وإنما جاءت لاحتواء حالة، لأنها تجل جمالي مغاير، ولحظة تحويلية رؤياوية وشكل مختلف ومتعال غير نمطي وغير تقليدي، واستطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشادية والحماسة إلى فاعلية الابتكار وهي تعبر عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، وهي خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع، وينفرد من المألوف والكتابة الشعرية المعاصرة انبنت على

[1] أحلام حلوم: النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2000، ص37.
[2] عدنان قاسم : الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، ليبيا، ص28.
[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص112.

مجموعة من الأسس والمعايير حملت لواء التجديد والتحول في القصيدة العربية، ورغم التحول والثورة على الشكل القديم إلا أن الشاعر المعاصر لم يستطع التخلص من قيود التراث وكان في كل مرة يستحضر جوانب ومواقف منه عند كتابة الشعر، لأنه لا وجود للحديث دون مرجعية تراثية تمثل له اللبنة الأساسية والمنطلق الأساسي.

الفصل الثاني:الثبات والتحول عند محمود سامي البارودي وبدر شاكر السياب

- نبذة عن حياة البارودي
- نبذة عن حياة السياب

1-الثبات

2-التحول

تجليات الثبات والتحول عند"البارودي"و "السياب"

I. الشكل

1-بناء القصيدة

2 -الالتزام بالأوزان

II. المضمون

1- الاغراض و الموضوعات
2- الصورة الشعرية
3- اللغة

الفصل الثاني: تجليات الثبات والتحول عند "محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب".

- نبذة عن حياة الشاعرين "محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب".

1-"محمود سامي البارودي":

هو "محمود سامي بن حسن بن حسني بك بن عبد الله بك الجركسي، والبارودي نسبة إلى (أيتاي البارود) من مديرة البحيرة التي كانت خاضعة لأحد أجداده قديما، وينتمي محمود سامي إلى المماليك الذين حكموا مصر قبل أن يطيح بهم محمد علي باشا".[1]

ولد "البارودي" «سنة 1838 بمصر، مات أبوه وتركه تيما، ولكن اليتم لم يسلمه إلى الضياع، فقد تعهدته أمه بأفضل المؤدبين، والفقهاء، والعلماء فنشأ نشأة علمية رائدة، ثم دخل المدرسة الحربية وتخرج منها ضابطا صغير السن وكان لقوة شخصيته، وصبره، وثبات جنانه، وذكائه أثرا مباشرا في نيله الرتب العسكرية، وتمتعه بثقة رؤسائه وقادته، وعندما تخرج من المدرسة الحربية لم يجد عملا على الفور، فاشتغل بدراسة الشعر العربي في عصوره النضرة، وسافر إلى الأستانة ونهل من معين مكتبتها الضخمة التي كانت تحوي نفائس من كنوز التراث العربي في أزهى عصورها.

وقد تقلب "البارودي" في عدد من المناصب العسكرية والسياسية واشترك في الثورة العرابية وبعد فشل الثورة نفي إلى جزيرة "سرنديب" بالهند، وبقي بها سبعة عشر عاما، ثم عفي عنه، وعاد إلى بلاده وتوفي سنة 1904م».[2]

شخصيته وشاعريته:

تكاملت شاعرية "البارودي" بنفس الطريقة التي كانت يصطنعها الشعراء العرب الفرسان، فلم تكن أشعاره ظلالا مطموسة لنفسه، ولا انعكاسات ممسوحة لغيره، بل هي صور دقيقة لشخصيته بحقائقها، وقيمها البطولية والإسلامية ونزعاته النفسية، فقد شيد لنفسه بشعره عدة تماثيل يحكي كل منها عن بطولة فذة، ويكشف عن نبل عريق، وقدر راسخ في أرض الفضائل والمكارم فقد اعتمد البارودي على نفسه، كما اعتمد على الشعراء القدامى من جاهلين وإسلاميين على تكوين سليقته الشعرية باحتذاء أشعار النابهين حتى انطبع ملكتهم الشعرية في ذهنه وبالتالي فإن شاعريته لم تتكون بالطريقة التقليدية المتبعة في عصره التي كانت تتردد بين النحو والصرف، والبديع والعروض، وقد تهيأت لشاعرية "البارودي"

[1] محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، تح علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار الكتب المصرية، ج1، القاهرة، 1940، ص06-07.

[2] ينظر، حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث – دار الجيل، ط1، بيروت، 1986، ص123-124-125.

عوامل عديدة جعلت من شعره النفخة التي بعثت الشعر العربي من أجداثه وخرجت "بالبارودي" من نطاق الشاعر العادي إلى رحاب الشاعر العبقري الذي اقتحم على التاريخ أبوابه وتربع على عرش المجد الشعري، وكان بذلك الممهد الأول لنهضة جديدة لم يخب بريقها إلى اليوم.[1]

ومن تلك العوامل التي هيأت شاعرية "البارودي" لأداء رسالتها الفنية:

1-الموهبة الفنية، والمقدرة الشعرية على ابتداع المعاني، وتوليدها كيفما شاءت له إرادته الأدبية، إلى جانب خياله الخصب المحلق في سماوات الإبداع.
2-ما اكتسبه من قراءاته في الشعر العربي القديم، حيث وجد فيه مظاهر البطولة، ومخايل الشهامة والأساليب الشعرية الفخمة والألفاظ الجزلة، والصياغة المتينة والأخيلة المستمدة من البيئة القديمة، فأثر في توحيد شعره وأسلوبه وموسيقاه.
3-سعة آمال الشاعر وطموحه في الحياة، فقد كان عالي الهمة طماح النفس.
4-إحساسه بكرم أصله واعتزازه بماضي أسلافه من المماليك الذين عرفوا بالفروسية والشجاعة فأورثه ذلك الطموح والتغني بحياة الفروسية والحرب.
5-إلمامه باللغتين: التركية، والفارسية اللتين أتاحتا له الأخذ من الثقافتين لكن تأثره الأكثر كان بالثقافة العربية.
6-الحركة السياسية في مصر حركت في نفس البارودي النزعة الوطنية فازدادت عاطفته حرارة وقوة.
7-اتصاله بالشيخ "حسين المرصفي" الذي أخذ بيده في مجال الأدب، والثقافات وشجعه على اقتحام حلبة الشعر خاصة في ظل الصدمة الحضارية في المشرق العربي.[2]

شعره:

كان شعر "البارودي" سجلا لحياته الحافلة الطويلة، وكل ما جرى في حياته من أحداث أثر في تكوين وجدانه، وخياله، وتحديد نزعته وميوله وكانت نفسه مقسمة بين هموم وطنه، وآمال شعبه، وبين آماله وأمنياته الشخصية فجاء شعره صدى لذلك ويمثل شعر البارودي ثلاثة تيارات لتنوعه وثراءه:

أولا: التيار القديم الموغل في الجزالة، والصورة الشعرية التي تعبر عن العزة والشمم.

ثانيا: التيار الديني المنحدر من قمم الإسلام المنسابة على سهول الأخلاق تعانق شواطئ الفضيلة، وضفاف الإنسانية تلك الينابيع العذبة التي ترى في قوة الروح الإيمانية أكبر باعث على النصر والتقدم.

[1] ينظر: عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ط5، القاهرة، 1993، ص178.
[2] ينظر: محمد مصطفى هداره، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1990، ص19-20-21.

ثالثا: تيار النضال ضد الظلم والاستبعاد القائم على مبدأ الحريات المنادي بالثورة ضد انتهاك حقوق الإنسان حاملا للشعور الوطني والحس القومي.

يتميز شعر "البارودي" و أسلوبه الشعري ومنهجه الفني وفلسفته القائمة على تعاليم الدين الإسلامي فهو الأساس التي تقوم عليه المجتمعات والأمم المتحضرة وتبنى عليه حقوق الشعوب وبالتالي حاول البارودي إيجاد علاقة عكسية بين المفاسد الاجتماعية والقيم الإسلامية فأخضع الهجاء والشكوى والحكمة لإرساء فلسفة أفكاره.[1]

وإحساس" البارودي" بشجاعته وبطولته، واعتزازه بماضي أجداده، واعتزازه بماضي تاريخ العرب، ورغبته في نيل قطوف المجد «جعله ينصرف إلى تصوير خلجات نفسه وتجاربه، في ديوان ضم أربعة أجزاء لعدد كبير من القصائد، اشتملت على أغراض عديدة تدل على شاعرية عظيمة خصبة وما يميز قصائد البارودي تنوع الأغراض والموضوعات: كالوصف، الفخر، الحماسة، والهجاء والرثاء والحكمة، الشعر السياسي... الخ».[2]

نخلص مما سبق أن شعر البارودي صورة لتجربته الشعرية في الحياة فقد حاول المزاوجة بين القديم بالأخذ عنه ومسايرة الحديث بمعالجة القضايا المعاصرة، من خلال التعبير عن آماله في قالب قديم مرصع بالقوة والبهاء والرونق وجزالة الألفاظ التي تخدم المعاني تتخللها الثقافة الإسلامية سواء بالحكم أو المواعظ.

آثاره:

"للبارودي" آثار جعلته يستحق لقب "رائد الشعر الحديث" بلا منازع نذكرها:

1)ديوان البارودي المكون من أربعة أجزاء حققه وصححه وشرحه كل من "علي الجارم" و"محمد شفيق معروف".
2)مجموعة شعرية سميت "مختارات البارودي" جمع فيها مقتطفات لثلاثين شاعرا من الشعر العباسي.
3)مختارات من النثر تسمى قيد الأوابد.
4)نظم" البارودي "مطولة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، تقع في أربعمائة سبعة وأربعين بيتا، وقد جارى فيها قصيدة "البوصيري" البردة قافية ووزنا وسماها كشف الغمة في مدح سيد الأمة.[3]

[1] ينظر: عبد الكريم كبور النوراني: البطولة والقيم الإسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية ونقدية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية رسالة الدكتورة، كلية اللغة العربية، 2006، د.ب، ص9-10-11.
[2] عبد الكريم كبور النوراني: البطولة والقيم الإسلامية في شعر البارودي، ص16.
[3] ينظر: عبد الكريم كبور النوراني: البطولة والقيم الإسلامية في شعر البارودي ، ص18-19.

ومن هنا فإن مكانة "البارودي "في الأدب العربي لا تخفى، وآثاره لا تمحى ورائد المدرسة الإحيائية، والجسر الذي ربط بين كماضي الأمة (إحياء تراثها) وحاضرها في مجال الأدب.

2-نبذة عن حياة الشاعر "بدر شاكر السياب":

"بدر شاكر السياب" رائد من رواد حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، شاعر عراقي ولد في "جيكور" بالقرب من أبي الخصيب في جنوب العراق عام 1926، كان والده يعمل في غرس النخيل و يحيا حياة الكفاف في منزل أجداده على طرف "جيكور" بمكان يعرف "ببقيع"، حيث قضى طفولة سعيدة بين النساء في بيت جده وبين رفاقه، كان كثير اللعب في ماء "نهر بويب"، وفي جنان النخيل ويصغي عند المساء إلى الأقاصيص والأساطير الشعبية "كسيرة عنترة" و"عمر الزمان" و "السندباد" و"حزام وعفراء"وغيرها.

التحق بالمدرسة الحكومية في قرية "باب سليمان" سنة 1932، وهي السنة التي توفيت فيها والدته حيث كان يبلغ من العمر ست سنوات، «كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بعد ذلك باللغة الفصحى فكان أساتذته يدعونه لقراءة قصائده ويكافئونه، وأثناء هذه الفترة أنشأ مجلة خطية "باسم جيكور"».[1] وفي سنة 1935م تزوج والده مرة ثانية فشعر بمرارة الحرمان حيث لم يره أبوه إلا نادرا، وعاش بعد ذلك مع جدته لأمه، أنهى "بدر" دراسته الابتدائية سنة 1938، ثم انتقل إلى المدرسة المحمودية وأكمل فيها دراسته التكميلية، والتحق بعد ذلك بمدرسة البصرة الثانوية، «ورغم أنه كتب محاولات شعرية مبكرة وهو في المرحلة الابتدائية، إلا أن الإرهاصات الأولى لقصائده الوجدانية كتبها وهو في المرحلة الثانوية ومنها قصيدته التي كتبها في "هالة" الفتاة البدوية»،[2] وفي أواخر سنة 1942 ماتت جدته فشعر بوطأة الحرمان لأنها كانت تقوم برعايته بعد وفاة أمه.

التحق بدار المعلمين العليا في بغداد بين عامي 1943 و1944، لدراسة اللغة العربية، وفي العام التالي درس شعبة الأدب الانجليزي، فأظهر نشاطه السياسي مما سبب له الطرد، فاتجه إلى إنماء ثقافته، فانكب على دراسة الشعر الكلاسيكي والثقافة الانجليزية وتأثر بشعر "إليوت"، ونوع مطالعته في دراسة الأدب العربي والروسي والتمعن في قراءة القرآن الكريم والتوراة والإنجيل، انتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي منذ عامه الأخير في ثانوية البصرة، وذلك «لمناداة الشيوعية "بالعمل للجميع والطعام للجميع والعدالة والمساواة بين البشر"»،[3] وظل في الحزب حتى عام 1945 «حيث فصل منه وتحول إلى مبادئ القومية العربية ثم تحلل من كل التزام فكري منذ عام 1960، بعد أن دفع ثمنا فادحا في صحته وحريته وقوت

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياتها و إبدالاتها، ص263.
[2] سالم المعوش : بدر شاعر السياب أنموذج عصري لم يكتمل،دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص22.
[3] بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا، منشورات الجمل، ط1، العراق، 2007، ص10.

أطفاله إذ كان ضيفا شبه دائم على سجون العراق في فترات متقطعة منذ 1948 إلى غاية 1959».[1]

اشتغل مدرسا للغة الانجليزية وقبض عليه إثر حوادث 1949، وبعد إطلاق سراحه منع من التدريس «عمل في البصرة ذواقا ثم موظفا في شركة النفط، اشتغل في الصحافة مع "محمد مهدي الجواهري" ومع غيره، وفي سنة 1951 عمل كموظف في مديرية الأموال المستوردة العامة، ترجم سنة 1952 قصيدة "لويس أراغون عيون إلزا" عن الانجليزية وفصل من العمل في المهنة ذاتها لاشتراكه في المظاهرات وهرب إلى الكويت في أوائل سنة 1953، ثم عاد بعد ذلك إلى بغداد وعمل في جريدة "الدفاع"، وعين من جديد في المديرية العامة للاستيراد والتصدير».[2]

تزوج سنة 1955 من " إقبال" وهي معلمة من قريته، «وفي سنة 1956 رزق بطفلة سماها "غيداء"، وابتداء من عام 1957 أخذ ينشر شعره في مجلة "شعر" البيروتية، وهي نفس السنة التي رزق فيها بابنه الثاني "غيلان" والذي نظم فيه قصيدة "مرحى غيلان"، ثم توجه إلى بيروت هناك فاز بجائزة مجلة شعر لأفضل مجموعة شعرية، ونشرت له الدار مجموعة بعنوان "أنشودة المطر"».[3] وقد أصيب في أواخر حياته بالشلل وتوفي في الكويت سنة 1964 ثم نقلت جثته إلى البصرة ودفن في مقبرة الحسن البصري.

أهم أعماله:

"أزهار ذابلة" 1947 – "أساطير" 1950 – "فجر السلام" 1954 – "حفار القبور" 1952 – "المومس العمياء" 1954 – "الأسلحة والأطفال" 1954 – "أنشودة المطر" 1960 – "معبد الفريق" 1962 – "منزل الأقنان" 1963 – "شناشيل ابنة الجلبي" – "إقبال" 1965.

- له قصص تسجيلي لحكايات شعبية من جنوب العراق نشر في الصحف البغدادية، فنشر عام 1956 أقصوصة "كاسي حلاق القرية"، وفي فبراير 1958 نشر "خالقو"، وفي يوليو عام 1958 نشر "عبد الماء"، إلا أن نثره لا يحمل قيما فنية.
- ترجم عام 1955 مجموعة قصائد مختارة من الشعر العالمي تضمنت قصيدة "السيتول" وفي عام 1960 ترجم لها ثلاث قصائد عن القنبلة الذرية نشرت في مجلة التضامن البغدادية.
- «ترجم لمؤسسة فرانكين عام 1961 كتابين هما: "مولد الحرية" و"الجواد الأدهم" كما شارك في ترجمة كتاب "ثلاثة قرون من الأدب" الذي صدر سنة 1965 بعد وفاته».[4]

تطور القصيدة الشعرية عند "السياب":

---

[1] علي بطل: شبح قابيل بين إحداث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس، ط1، لبنان، 1948، ص17.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص265.

[3] هاني الخير : بدر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، ط1، سوريا، 2006، ص12.

[4] علي بطل: شبح قابيل بين إحداث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة، ص18.

مرت القصيدة في شعر "السياب" بأربع مراحل فنية هي: المرحلة الرومانسية، والمرحلة الواقعية، والمرحلة التموزية أو الأسطورية، والمرحلة الذاتية.

1-المرحلة الرومانسية:

إن المرحلة التي تشكل فيها الوعي الرومانسي "للسياب" هي مرحلة الأربعينيات، ويرجع ذلك إلى أن هذه المرحلة شهدت ازدهار القصيدة الرومانسية من ناحية، وحرمان "السياب" من أمه من ناحية ثانية، وحرمانه من أبيه بعد أن تزوج امرأة أخرى ولم يعد يرى أباه إلا في فترات متباعدة، وقد ازداد الشعور بالغربة عنده عندما هجر قريته وذهب إلى المدينة «فكان الانتقال من الريف الذي أحب إلى المدينة التي يمقتها بمثابة ضياع كبير ترك أثرا واضحا في حياته».[1]

وقد تجسدت هذه المرحلة في عملين شعريين هما: أزهار ذابلة (1947) وأساطير (1950) و«الذين مثل بهما جانبا من الامتداد الرؤيوي والأسلوبي للتجربة الشعرية الرومانسية في إطارها العربي التي منها تشكلت ثقافته الشعرية الأولى».[2]

2-المرحلة الواقعية:

إذا كانت إرهاصات الواقعية قد ظهرت في شعر "السياب" في مرحلة الأربعينيات، فإنها شكلت ملحما بارزا في شعره في مرحلة الخمسينيات ويرجع ذلك إلى تطور الحركات الوطنية التحريرية في كثير من الأقطار العربية، يضاف إلى ذلك الصراع الديني السياسي المحتدم الذي عاشه "السياب" مع الشيوعيين من ومع السلطة من ناحية ثانية، وهذه الأحداث جعلت "السياب" ينتقل من تصوير العواطف الرومانسية إلى تصوير واقع الأنا الجماعية، وينتقل من الإحساس بالعز إلى الإحساس بالمجتمع عامة، ومن موت أمه وجدته إلى موت الأبرياء والوطنيين والشرفاء وفي صراعهم مع السلطة، «ونلمس هذا في قصائده التي كتبها في الخمسينيات ولاسيما قصائده: "فجر السلام"، "حفار القبور"، "الأسلحة والأطفال"، "المومس العمياء"، "أنشودة المطر"، "المخبر"، "غريب على الخليج" وغيرها».[3]

وفي هذه المرحلة «أصبحت الأسطورة جزءا من قصيدته، كما أعاد للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير، وقصيدته "أنشودة المطر" خير مثال على التزامه بقضية شعبه، في هذه القصيدة تتجلى الوحدة الكاملة بين الشاعر ووطنه، فجوعه وحرمانه وألمه وتمزقه أصبح جوع العراق وحرمانه المر وتمزقه».[4]

3-المرحلة التموزية أو الأسطورية:

تجاوز الشاعر الرومانسية وتجاوز الواقعية الاشتراكية، وانتقل إلى استخدام الأسطورة والرمز في شعره، «كان الموت في المرحلة السابقة حادثة وكان الجوع ظاهر وكان النضال

---

[1] هاني الخير : بدر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، ص27.

[2] ماجد صالح السامرائي: بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2012، ص10.

[3] هاني الخير : بدر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، ص28.

[4] المرجع نفسه، ص28.

رجولة، أما في هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة يتمثل بالمسيح وتموز»،[1] حيث وظف هذه الأسطورة أبرع توظيف في قصيدته «وذلك من خلال ما يتعين به وجود "البطل" من دور يضم الحاضر والمستقبل، وبلغة شعرية مميزة تمثل ما يدعوه بعض النقاد فرادة الهوية الشعرية، ولعله في هذا المنحى منه لم يبتعد عن أدب الواقعية في بعده الداعي إلى إيجاد أبطال تدعوهم الحياة إلى الحضور والعمل»،[2] وفي هذه المرحلة يحاول "السياب"بعث قريته "جيكور" التي تصبح رمزا للوطن وفيها يبلغ أوجه الشعري، كما يظهر تأثره بالشاعر الانجليزي "إليوت".

4-المرحلة الذاتية:

وهي تمثل المرحلة الأخيرة من حياة "السياب"، والتي امتدت من أوائل الستينيات وحتى وفاته سنة 1964، وفي هذه المرحلة «ظل شبح الموت مسيطرا على "السياب" نتيجة المرض الذي ألم به في أواخر حياته، ويتضح هذا في قصائد دواوينه: "المعبد الفريق"، "منزل الأقنان"، "شناسيل ابنة الجلبي"، "إقبال"».[3]

ويتصف شعر "السياب" عموما بالجزالة العربية وبالحفاظ على الوزن، فهو مع زيادته للتجديد في الشكل لم ينفلت من الوزن الشعري ولم يتحرر من القيود، وكان أسلوبه الشعري تجديدا في الأنغام وتلوينا لها ويبدو في تجديده شاعرا أصيلا لا يقلد المذاهب الحديثة دون تبصر، ولقد استوحى كثيرا من الصور من بيئة العراق أو من الأساطير والعقائد الدينية لذلك حفل شعره بالرموز واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا وتوظيف القصة الدينية.

[1] المرجع نفسه، ص28.
[2] ماجد صالح السامرائي: بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، ص10.
[3] هاني الخير : بدر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، ص28.

1. الثبات:

قبل التطرق لرصد الثبات عند محمود سامي البارودي لابد أن نعرج إلى مفهوم الثبات في اللغة والاصطلاح أولا.

أ/ لغة:

جاء في " أساس البلاغة " أن "الثبات" من مصدر «ثبت إذا ما صيح بالقوم وقر، ورجل ثبت وثبيت: عاقل متماسك وقيل: هو القليل السقط في جميع خصاله، وقد ثبت ثباته.

وفلان له ثبت عند الحملة أي ثبات: وهو ثبت من الأثبات إذا كان حجة لثقته في روايته، ووجدت فلانا من الثقات والأعلام الأثبات وتثبت في الأمر واستثبت فيه إذا تأنى ورجل ثبت في الأمور: متثبت، وتثبت الشيء واستثبته.

ويقال أيضا: وأثبته الجراحات وأثبته السقم إذا لم يقدر على الحراك وبه ثبات لا ينجو منه».[1]

وجاء في" لسان العرب " الثبات هو:

«ثبت: ثبت الشيء يثبت ثباتا وثبوتا فهو ثابت وثبيت وثبت، وأثبته هو وثبته بمعنى، وشيء ثبت: ثابت، ويقال للجراد إذا رز أذنابه ليبيض: ثبت وأثبت وثبت، ويقال: ثبت فلان في المكان يثبت ثبوتا فهو ثابت إذا أقام به.

وقول ثابت: صحيح وفي التنزيل العزيز: «يثبت الله الذين آمنوا بالقول الثابت» وكله من الثبات».[2]

[1] الزمخشري : أساس البلاغة، ج1،،ص14.
[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة "ثبت"، ص467

وقد جاء في "محيط المحيط" الثبات بمعنى:

ثبت الشيء في المكان يثبت ثباتا دام واستقر فهو ثابت وثبيت وثبت والأمر عند فلان تحقق وتأكد وفلان على الأمر دوامه وواظبه.

وثبت الرجل ثباتة وثبوثة كان ثبينا شجاعا، والثابت اسم فاعل من ثبت وعند العلماء الموجود والذي لا يزول بتشكيك المشكك.[1]

أما في مقاييس اللغة:

«ثبت: الثاء والباء والتاء كلمة واحدة وهي دوام الشيء، يقال: ثبت ثباتا وثبوتا، ورجل ثبت وتثبيت».[2]

وقد وردت هذه اللفظة في معجم مختار الصحاح بمعنى:

«ث ب ت – (ثبت) الشيء من باب دخل و(ثباتا) أيضا و(أثبته) غيره و(ثبته) أيضا و(أثبته) السقم إذا لم يفارقه.

و(تثبت) في الأمر و(استثبت) بمعنى ورجل (ثبت) بسكون الياء أي (ثابت) القلب ورجل له (ثبت) عند الحملة بفتح الباء أي ثبات، وتقول لا أحكم بكذا إلا بثبت بفتح الباء أي بحجة والتثبيت الثابت العقل».[3]

تتسم دلالات هذه اللفظة من خلال المعاجم المذكورة حول معنى واحد أو دلالة واحدة وهي أن الثبات من مصدر ثبت وتدل اللفظة على الاستمرار في الرأي، أو الاستقرار في مكان ما وثبت تدل على دوام الشيء والثبات ضد الزوال.

إذن فمحمل المعاني اللغوية لكلمة "ثبات" تدور حول دلالة واحدة هي الاستقرار في الأمر، وعدم الانحراف عنه، والرسوخ المتين فيه.

ب/ اصطلاحا:

أما في الاصطلاح فالثبات هو «عدم احتمال الزوال بتشكيك المشكك، والثابت هو الموجود الذي لا يزول بتشكيك المشكك والإثبات عند القراء ضد الحذف».[4]

والثبات في «اصطلاح العلماء هو عدم احتمال الزوال بتشكيك المشكك وقيل هو الحزم المطابق الذي ليس بثابت وهو المصيب».[1]

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، د.ط، بيروت، 1987، ص78.
[2] ابن فارس : مقاييس اللغة ، ص399.
[3] الرازي : مختار الصحاح ، ص35.
[4] جبور عبد النور : المعجم الأدبي، ص80.

كما عرف العلماء الثبات بتعريفات عديدة ومنها:

أن الثبات هو «التمكن في الموضع الذي شأنه الاستزلال».[2]

ومنها: «أن الثبات هو الاستقامة على الهدى، والتمسك بالتقى، وإلجام النفس، وقسرها على سلوك طريق الحق والخير، وعدم الالتفات إلى صوارف الهوى والشيطان، ونوازع النفس والشيطان، مع سرعة الأوبة والتوبة حال ملابسة الإثم أو الركون إلى الدنيا».[3]

بالنظر إلى التعريفات السابقة يتبين أن الثبات: هو الاستقامة على طريق الحق والاستمساك بالعورة الوثقى، والبعد عن كل أسباب النكوض.

وأن الثبات أصله لزوم المكان دون تحرك ولا تزلزل، ويستعار للدوام على الفعل وعدم التردد فيه.

2- تعريف التحول:

أ- لغة:

"التحول" مشتق من الفعل الثلاثي "حول" والذي يعني التغير من حال إلى حال وقد ورد في "أساس البلاغة" بمعنى: "حول: حال عليه الحول، وحالت الدار وأحالت وأحولت، ورسم حولي ومُحِيل ومَحُول وحائل، وحالت الناقة، وهي حائل: غير حامل"[4] [...]"وحال الرجل يحول حولا إذ احتال ومنه [لا حول ولا قوة إلا بالله] وعن النضر: أنه فسره بالتحرك من حال الشخص يحول إذا تحرك (...)، ورجل حول وحولة وحوالي وما أحول فلانا، وحال بين الشيئين حيلولة وبينهما حائل وحال الشيء واستحال: تغير، وحال لونه (...) ويقولون: والله لا يحور ولا يحول"[5]

ونقول: "حالت القوس: انقلبت عن حالها التي غمزت عليها وأحاله غيره فهو حائل ومحال ومستحيل وشيء مستقيم محال وأحال في كلامه (...) وحال عن مكانه تحول"[...]"وحاولته: طلبته بحيلة وتحولت كسائي: جعلت فيه شيئا وحملته (...) وأحلت عليه بكذا فاحتال وفي عينه حول وقد حولت وأحولت واحوالت".[6]

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، د.ط، بيروت، 1987، ص79.

[2] محمد بن علي القاضي محمد التهانوي: موسوعة كشاف المصطلحات الفنون والعلوم، تح .علي دجروج، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1996، ص563.

[3] زين الدين محمد عبد الرؤوف المناوي القاهري: فيض القدير شرح الجامع الصغير، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، القاهرة، 1356، ص01.

[4] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، مادة "حول"، ص224.

[5] المصدر نفسه، ص224.

[6] الزمخشري: أساس البلاغة، ص224

2. وأيضا: "وأحال عليه بالسوط يضربه (...)، ولا ينبغي عنها حولا، أي تحولا وامرأة محول: معقاب تحمل مرة ذكر أو مرة أنثى، وقد حولت وقعدوا حوله وحوليه، وحواله، وحواليه، وأحواله".[1]

ولا تختلف معاني "حول" في "لسان العرب" عما ورد في "أساس البلاغة" وقد جاء بمعنى:"حول: الحول: سنة بأسرها والجمع أحوال وحوول وحؤول، وحال عليه الحول حولا وحوولا: أتى وأحال الشيء واحتال: أتى عليه حول كامل"[...]"والمحال من الكلام: ما عدل به عن وجهه وحوله: جعله محالا، وأحال: أتى بمحال ورجل محوال: كثير محال الكلام، وكلام مستحيل: محال، ويقال: أحلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته".[2]

وهو أيضا بمعنى: "وتحول عن الشيء: زال عنه إلى غيره، وحال إلى مكان آخر أي تحول وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنين: يكون تغيرا ويكون تحولا"[...]"والحول يجري مجرى التحويل يقال: حولوا عنها تحويلا وحولا، قال "الأزهري": والتحويل مصدر حقيقي من حولت والحول اسم يقوم مقام المصدر، قال الله عزوجل: [لا يبغون عنها حولا] أي تحويلا وقال "الزجاج": لا يريدون عنها تحولا".[3]

وأيضا: "واحوالت الأرض إذا اخضرت وإستوى نباتها (...)، والحول: الأخدود الذي تغرس فيه النخل على صف، وأحال عليه: استضعفه وأحال عليه بالسوط يضربه أي أقبل وأحلت عليه بالكلام: أقبلت عليه (...)، وأحال عليه الماء: أفرغه، وأحال عليه الليل، انصب على الأرض وأقبل، (...) وحاولت له بصري إذا حددته نحوه ورميته به، وحال لونه أي تغير واسود، وأحالت الدار وأحولت: أتى عليها حول، وكذلك الطعام وغيره، فهو محيل"[4][...]"والمحيل: الذي أتت عليه أحوال وغير له، ووبخ نفسه على الوقوف والبكاء في دار قد ارتحل عنها أهلها متذكرا أيامهم مع كونه أشبب غير شاب (...)، وحالت القوس واستحالت: بمعنى انقلبت عن حالها التي غمزت عليها وحصل في قابسها اعوجاج".[5]

وقد أورد صاحب "الصحاح" معان أخرى لمادة "حول" ولكنها لم تختلف عن التي وردت في "لسان العرب" و"أساس البلاغة" وقد جاءت بمعنى: "حول (الحول) الحيلة وهو أيضا القوة وهو أيضا السنة وحال عليه الحول مرة وحالت القوس واستحالت: بمعنى انقلبت عن حالها واعوجت"[...]"وكانت الناقة تحول حؤولا وحيالا (...) وحال عن العهد: انقلب وحال لونه: تغير واسود".[6]

---

[1] الزمخشري: أساس البلاغة ، ص ن.
[2] ابن منظور: لسان العرب، مج11، مادة "حول، ص184-185."
[3] المصدر نفسه، ص187-188.
[4] المصدر نفسه، ص192-193-195.
[5] المصدر نفسه ، ص195.
[6] الرازي : مختار الصحاح، باب الحاء، مادة "حول"، ص68.

وأيضا: "التحول: التنقل من موضع إلى موضع ومنه قوله تعالى: [لا يبغون عنها حولا]، (...) والتحول أيضا: الاحتيال من الحيلة وأحال الرجل: أتى بالمحال وتكلم به (...)، وأحال الرجل المكان و(أحول) أقام به حولا وحاول الشيء أراده (حوله فتحول)، وحول أيضا بنفسه يتعدى ويلزم".[1]

وهو أيضا بمعنى: "والمحالة: الحيلة وقولهم لا محالة أي لابد، وهو (أحول) منه أي أكثر منه حيلة وما أحوله، ورجل حول أي بصير بتحويل الأمور و(احتال) من الحيلة واحتال عليه بالبدين من الحوالة"[...]"ورجل أحول: وقد حولت عينه، واستحال الكلام: لما أحاله أي صار محالا، والأرض المستحيلة: المعوجة".[2]

من خلال ما سبق نخلص إلى أن المعاجم العربية القديمة قد أجمعت على نفس المعاني لـ "التحول"، المشتق في أصله من الفعل الثلاثي "حول"، والذي يعني التنقل من موضع إلى موضع آخر والتغير من حال إلى حال.

ب-اصطلاحا:

مصطلح "التحول"كغيره من المصطلحات الكثيرة التي تعرف تشعبا في تحديد مفهومها، ويرجع ذلك لارتباطه بالعديد من الحقول المعرفية وميادين البحث، فما كان يقصد بـ "التحول" أو التغير في العلم والفلسفة قديما ليس هو ما يعنيه بهذه الكلمات في العصر الحديث والمعاصر، فللعالم البيولوجي والفيزيائي والكيميائي والرياضي والباحث الاجتماعي والناقد الفني تصورا لمعنى "التحول" يختلف عن تصور الآخر، وهذا راجع إلى طبيعة التحولات التي تسري على الموضوع الذي يتعامل معه.

وقد جاء تعريف "التحول" في "المعجم الفلسفي" بمعنى: "التحول تغير يلحق الأشخاص أو الأشياء وهو قسمان: تحول في الجوهر، وتحول في الأغراض"[3]، والتحول يرادف مفهوم التغير فهو: "انتقال من حالة إلى حالة أخرى، والتغير جمعه تغيرات، تتحول تغيرات الحرارة، وتغيرات السياسة وغيرها"[4]، وهذا ما نجده مقابلا لمفهوم التحول، فهناك تحولات سياسية وتحولات بيولوجية وتحولات فنية وتحولات فيزيائية وغيرها.

أما ما يجعل لمفهوم "التحول" فعله الهام في حقل الانجاز المعرفي، هو أنه ما من شيء مستقر على وجه الأرض، المجتمعات والأخلاق والسياسة والفن هي كلها في تحول وصيرورة مستمرة، لذلك نجد أن اصطلاح التحول ينطلق من معنى: "الانتقال من حالة إلى حالة أخرى أو من صورة إلى صورة حيث يذهب المفهوم إلى مذهب يسلم بأن عناصر

---

[1] المصدر نفسه، ص ن.
[2] المصدر نفسه، ص ن
[3] جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ج1، بيروت، 1982، ص259.
[4] اجميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج2، ص33.

الأشياء غير ثابتة بل يمكنها التحول بعضها إلى بعض، مما لا يسمح بالرجوع من الشكل المتحصل عليه إلى الشكل القديم"[1]، وبما أن كل منجز معرفي هو خاضع لآليات "التحول"باعتبار أن هذا الأخير صفة ملازمة للنتاج الإبداعي، فإن ذلك النتاج المعرفي لا يمكن له أن يتحول دون أن يكون هنالك ثمة تحولا في ذات الإنسان المبدع للمنجز المعرفي، ويكون ذلك التحول على صعيد رؤيته المتحركة والنافذة عبر أفكاره عن العالم وما يحيط به من علاقات ليؤسس في دائرة إنشائه التكويني وحدات متفاعلة من الأنساق الرؤيوية شديدة التفاعل والتناغم والتضاد ليتحول حينها منجزه المعرفي من التغير الشكلي إلى مرحلة التحديث والتطوير لكافة البنى الأخرى المؤسسة لذلك المنجز، وعليه يمكن أن نعرف "التحول" بأنه: "اتساع الرؤية والمفاهيم والتصورات وتجديد الأساليب الفنية والتشكيلات اللغوية"[2]، ويعني ذلك "الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ومن لغة التقرير والإيضاح إلى لغة الإشارة من التجزيئية إلى الكلية ومن النموذجي إلى الجديد ومن الانفعال بالعام إلى الكشف عنه، ومن المنطقي إلى اللاوعي، ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا"[3]، إن "التحول" أو "التغير" أصبح صفة أساسية وحالة لوجود المادة وهي تشير إلى العمليات التي تجري في الطبيعة والمجتمع وعليه فإن محاول تحقيق "التحول" لا تتم إلا من خلال انفتاح الآفاق الرؤيوية للإنسان المتمرد على النمطية، وبفعل الرؤية الحديثة التي تخترق ذات الإنسان ووعيه وثقافته وذوقه حتى تصل إلى مرحلة اجتياز نظرته للحياة والعالم، لكي يمهد ذلك النفاذ في الرؤية اجتياحا فيما بعد للمنجز المعرفي والذي يكون محصلة جهد الذات الإنسانية وبحثها الجماعي، وعليه فإن واحدة من أساسيات "التحول" هو تمرد الفنان والعالم والأديب والناقد، لكي يتمكن من تجاوز الثوابت والنمطيات المحيطة به، ويمنح حينها لفعله الإنجازي فيضا من الحيوية الروحية والجمالية والتحولية "إن منحنى التحول إذا هو جعل الإنسان محورا يدور حوله كل شيء (...) وهكذا يصبح الإنسان هو الغاية وهو المستقبل الذي يضل آتيا، ذلك أنه يتجه باستمرار إلى ممكن يفلت منه باستمرار لا تعود الثقافة استنكارا أو استعادة لما مضى أو رسما لما هو واقع وإنما تصبح مشروعا رمزيا منفتحا على المستقبل، كاشفا عن قوة الإنسان وطاقاته الخلاقة"[4]. ومن هنا يرى "أدونيس" أن "الإبداع يوضع في منظور التجاوز الدائم وتقييم الفن استنادا إلى هذا المنظور، هكذا لا تكون قيمة النتاج أو الإبداع في ما يعكسه من أبعاد الثورة المتحققة بقدر ما يكون في ما يختزنه أو يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية"[5]، فالتجاوز هو الإبداع وهو التحول بمعنى أن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره، ليكون حينها الرفض والتجاوز من أجل الإبداع

[1] لالاند أندريه: الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ج3، بيروت، 2001، ص1480.
[2] شكري عزيز ماضي، شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت، لبنان، 2013، ص20.
[3] مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها إبدالاتها النصية، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص182.
[4] أدونيس: الثابت والمتحول3 صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت، 1983،ص113.
[5] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص12.

والتحول ، حتمية تاريخية لا يمكن أن تتحقق أي ظاهرة فنية وولادة جديدة لمنجز إبداعي من دونها.

وعليه يمكن تعريف التحول بأنه: "منطق الأشياء المتفاعلة داخل دوائر التخصص وذلك بانفتاح القبلي على البعدي وفق عمليات منظمة يقودها الوعي المتخصص وتؤثر فيها مرجعيات ضاغطة تؤسس فعل التحول وتحققه والتحول ضرورة وحتمية المعرفة الفنية".[1] من هنا يكون التحول صفة أساسية وملازمة للنتاج الفني باعتباره معرفة من المعارف الإنسانية، فينتقل بها التحول من صيغة بنائية إلى علاقات وصيغ بنائية جدية، قد لا تخضع في تحولها لأي ضابط أو معيار، وإنما يكون لذاتية المبدع دورا في تحديدها وتغير نظامها البنائي والتحول يعتبر جزء من الأجزاء الحتمية للتطور وكذلك لثابت جديد والانتقال إلى متحول جديد وما هو أيضا (التحول) إلا نظام متغير في بنائيته النسيجية حسب العناصر والعلاقات المؤسسة لذلك النسيج، وهو يكون في أي منجز معرفي عبارة عن حركة فاعلة ومخاض يؤسس بعمليات التحليل ومن ثم إعادة التركيب بصياغات مغايرة وجديدة فهو: "عملية انطلاق وتنظيم بدءا من نقطة يتم دحضها (...) ومعركة تحطيم لكل موجود سلفا وإقامة بناء جديدا انطلاقا من عناصر قديمة".[2] من هنا يظهر جليا أن التحول لا يقوم من فراغ أو من العدم، وإنما يكون نتيجة لتغيرات يفرضها الواقع والتطور الحاصل فيه الذي يؤدي بالضرورة إلى تحولات تتماشى مع الواقع المعاش.

تجليات الثبات والتحول عند "البارودي "و"السياب":

I. الشكل:

1-1- بناء القصيدة:

بنى الجاهليون قصائدهم على الأبيات، واهتموا اهتماما بالغا بعدد أبياتها، وكلما كانت القصيدة طويلة، ومتنوعة دلت على النبوغ والتقدمة أما في العصر الحديث فقد انصب الاهتمام على الوحدة العضوية للقصيدة وعلى آثارها الجمالية، أما عدد الأبيات فلم يعد مهما في تحديد القيم الفنية للقصيدة، بل إن القصيدة إن كانت قصيرة وجيدة فهي أفضل حيث تدل

[1] محمد جلوب الكناني : حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن أطروحة دكتورة غير منشورة، كلية الفنون الجملية، جامعة بغداد، 2004، ص139.

[2] إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الإيمان العربية، ط1، بيروت، 1982، ص63.

على موهبة الشاعر، ومقدرته الفنية على تركيز المعاني في أضيق حيز مع استيفاء الجمالية المرتبطة بها.[1]

وقد نظم البارودي في المطولات، وأحسن وأجاد فيها، فكثير من قصائده تتميز بالإطالة في غير إملال، وهذا يكثر في أغراض الوصف، والحديث عن البطولة، والدعوة إلى المكارم وتقديم الموعظة والتعبير عن الآلام والمآسي، فالبارودي شاعر تقليدي ذو خيال خصب، له محفوظ ضخم من أشعار النابهين والفحول فالمعاني عنده تتولد و تنشطر، وكأنه لا يملك عنان موهبته وخياله أو تأبى الموهبة، والخيال أن ينقادا له، فيبدع ما يشاء من معان، وصور، وأفكار، وينتقل بحرية من معنى إلى آخر فتطول القصيدة وتطول، وهذه الإطالة تدل على عبقرية الشاعر ومقدرته الشعرية الفذة، وكذلك نظم البارودي في المقطوعات القصيرة وأجاد فيها أيضا، وأغلبها في الحكمة والنصح والإرشاد.[2]

وشكل القصيدة عند البارودي لا يختلف في شيء عن شكل القصيدة العربية القديمة، فهي تطابق تلك القصائد في النظام العمودي وتقسيم البيت إلى صدر وعجز، والتزام قافية، والروي وغيرها.

1-الإستهلال في القصيدة العربية:

عني الشعراء الجاهليون بمطلع* القصيدة وعدوه ركنا مهما في بناء القصيدة العربية وهي النموذج الذي احتداه "البارودي"، واهتمامه بالمطلع نابع من هذا الاحتداء والتقليد.

وقد «ترسم "البارودي" خطى الجاهليين في المطلع، فنجده يبدأ بالغزل خاصة في شعره البطولي الذي يصف فيه المعارك، ويتحدث فيها عن الشجاعة والبأس، وللمرأة تأثير معنوي كبير على الرجل في مقام البطولة، ومن ذلك قوله في إحدى حماسياته»[3]:

هنيئا لريا ما تضم الجوانح وإن طوحت بي في هواها الطوائح.[4]

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى الفخر والحماسة، والحديث عن الشجاعة والبطولة وبعدها ينطلق البارودي في الحديث عن الطيف والخيال وتبيان آثار الهوى، والجوى في نفسه،

---

[1] بلقاسم دكدوك: التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار، مجلة مقاليد، جامعة أم البواقي، ع6، جوان 2014، ص3.

[2] ينظر: محمد سامي البارودي باشا، ديوان البارودي، تح علي الجارم ومحمد شفيق معرف، دار الكتب المصرية،ج1، القاهرة 1940،ص 7 ،9، 12، 17، 28،37،20.

* المطلع: هو المدخل إلى القصيدة وكلما كان هذا المطلع محكما وقويا أدى إلى استمالة الأسماء، وجذب الانتباه.

[3] بلقاسم دكدوك:التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار ، ص10.

[4] محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي،ج1، ص89.

ويعاتب المحبوبة، ثم يعبر عن تبرمه وسخطه على لحيد الزمان، ويشكو جري رياح الأقدار بما لا يشتهي سفن رغباته، وأمانيه فيقول:

صلة الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عيني الإغفاء
يا هاجري من غير ذنب في الهوى مهلا فهجرك والمتون سواء
فعلام تخشين الزيادة بعدما أمن ازديارك في الدجى الرقباء
هي زلة في الرأي منهم أعقبت نفعا كذلك تفعل الجهلاء.[1]

دلالة ذكر "البارودي" «لكلمة (جهلاء) في ضرب البيت الثاني هي بداية التخلص لتقديم النصح، والإرشاد، ولتقديم الحكمة، والموعظة».[2]

يقول "البارودي":

كيد الغبي مساءة لضميره ولمن يحاول كيده إرضاء
والناس أشباه ولكن فرقت ما بينهم في الرتبة – الآراء
والنفس إن صلحت زكت وإذا ذلت من فطنة بعدت بها الأهواء.[3]

وفي مقام الهجاء، وتقبيح الصفات المرذولة، أو إبداء اليأس، أو سرد المآسي، فكانت مطالع قصائد البارودي كثيرا ما تتحدث عن الشكوى، أما في زهدياته فكانت أغلب مطالعه قوية تهتز لها النفوس، ويبث الخوف في قلوب السامعين يقول:

أي شيء يبقى على الحدثان؟ والمنايا خصيمة الحيوان.[4]

وهناك العديد من المطالع التي استهل بها "البارودي" قصائده مثلا وعلى عادة العرب يبدأ الشاعر أحيانا بالحديث عن الخمر وهذا يأتي سياق الغزل، أو الذكريات، ويتخلص بعد ذلك إلى الماسة أو لتقديم الموعظة والحث على المكارم، أيضا يتناول القيم الإسلامية، والحكمة والتوبة، هذه المطالع وغيرها تدل على محاكاة البارودي للقدماء والسير على طريقة العرب فب استهلال مطالع قصائدهم.

سار "البارودي" على نهج الأقدمين في بناء قصائده، ورغم شهرة المقدمات الطلالية إلا أن "البارودي" نهج على منوالها لكن لم يكثر منها، خاصة التي تتناول الوقوف على آثارها الديار، بل الحتفى بالتحدث عن أيام الصبا، وذكريات الشباب.

ومن المقدمات الطلالية قوله:

ألا حي من أسماء رسم المنازل وإن هي لم ترجع بيانا لسائل
خلاء تعفتها الروامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل
فلأيا عرفت الدار بعد ترسم أراني بها ما كان بالأمس شاغلي.[5]

نلاحظ تمسك "البارودي" بالموروث الشعري القديم وتأثره به يلاحظ من خلال هذه المقدمة الطللية التي سار من خلالها اقتفى درب الأقدمين في وقفهم على الأطلال وديار المحبوبة وهذا كان شائعا لدى الشعراء الجاهلين.

---

[1] المصدر نفسه، ج1ديوان: ج1، ص10.
[2] بلقاسم دكدوك:التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار ، ص 14، 15.
[3] محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي،ج1، ص 10
[4] المصدر نفسه، ج4، ص107.
[5] ديوان البارودي: ج3، ص136.

وفي مقدمات أخرى يتحدث "البارودي" عن أيام الصبا والشباب وفي هذه « الأبيات يستعرض لهو الشباب والطيش، ثم يتخلص إلى الموعظة والإرشاد و الهداية فقد جعل من تجربته عبرة لتقديم النصح والإرشاد إلى أبناء مجتمعه، وبالتالي جعل "البارودي" شعره رسالة نبيلة لخدمة أبناء وطنه فشعره يزخر بالعديد من القيم الإسلامية المتعددة»[1].

يقول في الرثاء:

أين أيام لذتي وشبابي أتراها تعود بعد الذهاب

ذاك عهد مضى وأبعد شيء أن يرد الزمان عهد التصابي[2]

والحديث عن الصبا وذكريات الشباب كثير في مقدمات البارودي، فالشاعر شديد الارتباط بماضيه كما أنها ميزة في شعره أن يستهل في مقدماته الحديث عن الصبا يسهل له التخلص إلى كثير من الأغراض الشعرية لأن مهارته وفطرته تمكنه من اختيار المقدمات الأقوى والتي تلاءم كل موضوع يريد الحديث عنه، فمثلا قوله في الرثاء:

هوى كان لي أن أل سن المجد معلما فلما ملكت السيف عفت التقدما

ومن عرف الدنيا رأى ما يسره من العيش هما يترك الشهد علقما

وأي نعيم في حياة وراءها مصائب لو حلت بنجم لأظلمها.[3]

من خلال هذه الأبيات الشعرية يظهر جليا مدى قوة هذه المقدمة وناسبي الغرض الشعري ألا وهو الرثاء، فهي تهيء النفوس لسماع المآسي والأحزان التي يود الشاعر بثها والتعبير عنها.

لا تقل الخاتمة أهمية عن "المطلع"، و"المقدمة" فهي جزء مهم مكمل لبنا القصيدة، وصورتها، وقد اهتم البارودي بالخاتمة وكان يصوغها حسب موضوع القصيدة و« على عادة العرب كان يختم بطلب السقيا فجاءت جل قصائده قوية شافية»[4] يقول:

فساقهم منزل الغيث سجلا يجعل البنت للعراء وشاحا.[5]

إضافة إلى ما سبق كان يختم "البارودي" قصائده بالحكمة يقول:

شقى ابن آدم في الزمان بعقله إن الفضيلة آفة العقلاء.[6]

وقد كان "البارودي" يستفيد من النصوص القديمة ويشير إلى ميزات العقل وفوائده ويقول إن العقل مصباح الإنسان في ظلمات الشك والذنوب، وهو خير عتاد وناصر له.

---

[1] خنساء محمد ديم الجاجي: الحكمة في شعر محمود سامي البارودي، مجلة العلوم الإسلامية والدينية، ،م2،ع2 ، ديسمبر 2017، ص 6.

[2] ديوان البارودي: ج1، ص40.

[3] ديوان البارودي: ج3، ص394.

[4] خنساء محمد ديم الجاجي، الحكمة في شعر محمود سامي البارودي، ص 8.

[5] ديوان البارودي: ج1، ص110.

[6] المصدر نفسه: ج1، ص17.

كما كان « يختم أيضا بالحماسة والفخر وببعض المعاني الروحية مثل الثقة بالله، وشكره، والتوكل عليه، والرضا بمشيئته»[1] يقول في ذلك:

صور تدل على حكيم صانع والله يخلق ما يشاء ويبرأ[2]

من خلال ما سبق يتضح أن "محمود سامي البارودي" يبدو محاكيا للقصيدة العمودية التقليدية فقد اعتمد الشاعر نظام الشطرين المتناظرين ووحدة الوزن والقافية والروي، كما أنه اقتفى أثر القدماء على مستوى المضمون وليس على مستوى الشكل فقط، وذلك من خلال استهلال الشاعر قصائده بذكر المطالع والمقدمات كما كان يفعل الشعراء في العصر الجاهلي، إذن يعتبر "البارودي" مثالا واضحا لبعث وإحياء الشعر من خلال شكل القصيدة الهندسي التقليدي الذي اعتمد فيه نظام الشطرين المتناظرين وحسن اختياره للمطلع أو المقدمة لتناسب أغراض القصيدة وهي سمة تقليدية في القصيدة العمودية حيث يتحدث عن الغزل والمعاناة والفخر والإرشاد، إضافة إلى اللغة التراثية البارزة في القصيدة.

اختلفت "الاستهلال" في شعر "السياب" عن الاستهلال في شعر "البارودي" فبينما كان استهلال "البارودي" مبنيا على استهلال القصيدة القديمة والسبر على خطى الأقدمين، الذين ظلوا لعقود طويلة يبنون استهلالات قصائدهم على الغزل والوقوف على الأطلال وبكائها، إلا أن الاستهلال عند "السياب" خصوصا والقصيدة المعاصرة والحديثة عموما أخذ شكلا آخر ليس على صعيد استبدال مصطلح "الاستهلال" بالمطلع فحسب، إنما على صعيد تشغيل هذه العتبة، وقد تخلصت القصيدة المعاصرة من المقدمات الطوال وأصبح الاستهلال لا يتعدى عدة أبيات، تداعيا للتجديد والتمرد الذي لامس مقومات القصيدة الشكلية والموسيقية والموضوعاتية «هذا التمرد كان تمردا على العقلية الشعرية (...) ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد إنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها»،[3] وذلك من خلال التجديد في مقدمات القصائد العربية «فالحدود التي رسمها الشاعر الجاهلي – وهي حدود مرتبطة بإمكانيات واقعه المحدود – لا يمكن لها أن تسجن الإبداع الشعري في قالبها الجامد، ولا يجوز أن تمنع القصيدة من تجاوز نفسها خلال تطوراتها الحضارية خالفت صيرورة تاريخية وليس جمودا تاريخيا».[4]

فالشعر لابد أن يتصف بالحيوية والحركية الإبداعية كما يقول "بريتون" «إن دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف أن يكشف مجال الإمكانيات في كل وجهة وأن يبدو دائما –

[1] خنساء محمد ديم الجاجي، الحكمة في شعر محمود سامي البارودي، ص9.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص19.
[3] ياسين نصير: الاستهلال فن البداية في النص الشعري، ص67-68.
[4] عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل ،ص167-168.

مهما يحدث من أمر – قوة تحريرية رصيدية».[1]وبما أن الأدب صورة العصر الذي قبل فيه، وهو تطور بتطور الحضارة والواضح أن الشاعر المعاصر بدأ يحس في أعماقه بمفهوم العصر، وكثرة المشاكل، وأن عليه أن يعبر عن هذه القضايا وأن السير على نظام القصيدة القديمة قد يجد من حريته في التعبير كما بداخله.

و"السياب" من الشعراء المجددين في الشعر، والغوص في شعره يكشف عن جمالية فنية لا يمكن لدارس شعره أن يتغافل عنها، فصفة الجمالية مقترنة بشعره، متجسدة في أحاسيسه ومشاعره والاستهلال عنده مر بأربعة مراحل شعرية [المرحلة الرومانسية، الواقعية، الرمزية أو الواقعية الجديدة والمرحلة المأساوية أو الذاتية]، والتي ارتبطت بحياته الشعرية وحياته الخاصة التي كان لها الأثر الكبير في تكون صناعة شعره، وخاصة ما يتعلق بفواتح القصائد.

1-المرحلة الرومانسية:

"السياب" في هذه المرحلة نجده عايش واقعا مريرا، حيث توفيت أمه وتزوج والده، فأدى به الأمر إلى الهروب من واقعه، كما تعرض في هذه المرحلة أيضا إلى غدر الحبيبة فجاء شعره في هاته الفترة بين الغزل والحنين، حيث يقول "ناجي علوش": «ليس في شعر هذه المرحلة ما يلفت النظر إلى أن بدر سيصبح شاعرا كبيرا، إنه شعر عادي تقليدي وقصائده في هذه المرحلة غزلية على الأغلب أو من شعر الحنين لقد كتبها بدوره وهو في سن تتراوح ما بين السادسة عشر والثالثة والعشرون وليس في هذه القصائد ما يدل على أنه تأثر بخطى أحد الشعراء الرومانسيين العرب»،[2] وهذه المرحلة قد ضمت مجموعة من القصائد نذكر منها: "خيالك"، "رثاء جدتي" قصيدة "هل كان حبا"، "المساء الأخير"، "ظلال الحب"...، فكيف بنى "السياب" استهلالات قصائده في هذه المرحلة؟ وللإجابة على هذا السؤال سنأخذ عينة من قصائده ونحاول أن يبرز الجمالية الفنية للاستهلال عنده وفواتح قصائده بصفة خاصة، فنأخذ مثلا قصيدة "المساء الأخير" التي استهلها "السياب" بقوله:

برب الهوى يا شمس لا تتعجلي لعلي أراها قبل ساع الترحل

سريت فأفق الغروب يلقاك باسما طروبا وأفق الشرق بادي التذلل

أحاسيس أخفاها الفؤاد وصانها زمانا ففاضت من عيون ومقل

[1] نقلا عن : محمد فوزي مصطفى: جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2012، ص95.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة ، بيروت،1971، ص61.

وصفصافة مخضوبة الرأس بالسنا تراع بزفزاف من الريح معول.[1]

"المساء الأخير" أخر مساء قبل مغادرة "السياب" للريف، وها هي القصيدة تصف الموقف من استهلالها، حيث يقول:

برب الهوى يا شمس لا تتعجلي لعلي أراها قبل ساع الترحل.[2]

فالشاعر يتحلف الشمس ألا تغيب، يستحلفها برب الهوى، وهذا يضع أمام أيدينا صورة جمالية لموقف بائس يطلب صاحبه المستحيل لفرط يأسه حتى صار يطلب ما لا يمكن حدوثه، أوردها "السياب" بأسلوب الترجي الذي يحمل في طياته أمنية مستحيلة [لعلي أراها قبل ساع الرحيل]، ثم ينقلنا إلى صورة أجمل وأجمل حين يقول:

سريت فأفق الغروب يلقاك باسما طروبا وأفق الشرق بادي التذلل.[3]

فالشاعر يخاف الغروب لأنه يعني الرحيل وتوديع الريف، وهو يرى في الطبيعة ما يتلاءم مع نفسيته، كصورة الشمس وهي مقبلة على أفق الغرب في المساء مودعة أفق الشرق، وكيف يفرح الغرب باللقاء، ويتذلل الشرق حسرة على الفراق، وهنا إسقاط للحالة التي فيها الشاعر، وهذه الظاهرة الطبيعية ظاهرة غروب الشمس.

ليختم استهلاله بتشبيه ضمني بين البيتين التاليين:

كأن السينا إذا فارق الأرض واعتلى رؤوس الروابي والنخيل المسبل

أحاسيس أخفاها الفؤاد وصانها زمانا ففاضت من عيون ومقول.[4]

فمفارقة السنا للأرض تشبه تلك الأحاسيس التي أخفاها الفؤاد وإذ يعتلي ذلك السنا على الروابي والنخيل، يفيض كذلك قول الفؤاد بما كان يصونه من مشاعر.

ويقول "السياب" في استهلال قصيدة "هل كان حبا":

هل تسمين الذي ألقى هياما؟
أم جنونا بالأماني، أم غراما؟
ما يكون الحب؟! نوحا وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي
بين عينينا... فأطرقت، فرار باشتياقي
عن سماء ليست تسقيني، إذا لما

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص122.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 122.
[3] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص122.
[4] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص122 .

حبتها مستسقيا إلا أومأ؟[1]

استهل الشاعر قصيدته بمجموعة من الأسئلة تعكس معاناته في الحب وحيرته وحزنه، فهو يتساءل هل فعلا ما يعانيه ويقاسيه من حبه يمكن تسميته حبا؟ أم هو ضرب من الجنون الذي جعله يتطلع إلى المستحيل؟! أم هو غرام، ثم يواصل تساؤلاته عن ماهية الحب وهل هو البكاء والضحك أم خفقان قلبيهما هو ومحبوبته عند تلاقيهما وتبادل النظرات فيحاول الشاعر أن يهرب من ذلك الشوق فينظر إلى الأرض هربا من سماء الحب التي تبخل عليه، فلا تسقيه إذ ما جاء يطلب السقي.

وهذا الاستهلال تجسيدا لبراعة الشاعر، وقد جعل القارئ يشاركه تساؤلاته وحيرته ومعاناته، فالشطر الأول والثاني كلاهما كناية عن صفة وهي الحيرة في سر جمالها والإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل عليه من إيجاز، وقوله في الشطر الخامس والسادس: [فرارا باشتياقي عن سماء لم تسقيني]، فكلمة "سماء" استعارة تصريحية، حيث شبه المحبوبة "بالسماء" التي لا تسقيه، لأنها لا تطفئ شوقه.

ويقول في قصيدة "ظلال الحب"، وهي من أبرز القصائد الرومانسية التي ألقاها "السياب" وينبئنا عنوانها بمأساوية الحب عنده، فقوله "ظلال الحب" بمعنى الحب التائه الذي أضل الطريق، ومستهل القصيدة:

والعصر مخضوب البنان وأزهر الحقل الحسان
والصبح يملأ الندى عطرا سلاسل الأقحوان
والبدر وهو مظلة لليل تمتلك افتتاني
إن الفؤاد لفي ظلال من هواه وفي هوان.[2]

فالبيت الأول من المقطع الاستهلالي الذي يقول فيه:

والعصر مخضوب البنان وأزهر الحقل الحسان

وأول ما يرمينا هذا البيت يرمينا إلى قصائد الطبيعة عند شعراء الأندلس، وهو يصف وقت العصر، وكأنما يحضر لجو مليء بالرومانسية يأسر القارئ منذ الوهلة الأولى، ويضعه في الصورة الطبيعية التي تتوازى وشعور العشاق، ثم يصف الصبح بعد ذلك فيقول:

والصبح يملأ الندى عطرا سلاسل الأقحوان[3]

وهنا يبدو جليا تأثر الشاعر بالطبيعة وتوظيف ألفاظها، وهذا ما تميز به شعراء الرومانسية أو شعراء المهجر، حيث كانوا سيتقون ألفاظهم من الطبيعة ويوظفونها للتعبير عن أحوال القلب والحب، كون الطبيعة أكثر شيء يشبه الإنسان العاشق، فإن كان سعيدا في الحب وجد في الطبيعة ما يدعم فرحه، كالأزهار وعطرها، والصبح ونسماته، وإن كان تعيسا وجد ما يعبر عن حزنه كذلك، كالليل وصوت أمواج البحر في الهدوء....

ثم يقول:

---

[1] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص228.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص141.
[3] ا بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص141

والبدر وهو مظلة لليل تمتلك افتتاني [1]

وهي تكملة للصورة الأولى، وتبدو صورة بوصف جميل يبعث على الارتياح والفرحة، على أن الذي سيأتي بعدها شيء سعيد، لكنه يقول:

إن الفؤاد لفي ظلال من هواه وفي هوان[2]

هنا تنقلب – نوعا ما – صورة الفرح المهيمنة من الأول إلى نوع من الألم الخفي تبعثه تعابير "الظلال" و"هوان"، كأنما قلب الشاعر فتن، وهو خائف من فتنة الحب، لعلمه المسبق أنه ما من محب سعيد فنهاية الحب – عادة – محددة ومأسورة بالشقاء.

2-المرحلة الواقعية:

بدأ "السياب" في هاته المرحلة في الانتقال إلى الواقعية، أو الخروج عن الذاتية الفردية إلى الذاتية الاجتماعية، فقد انضم في هذه المرحلة إلى الحزب الشيوعي، وهنا يمكن أن نلمس في قصائده ذلك التحول من التعبير عن التجربة الذاتية إلى التعبير عن تجربة الجماعة، فهو قد كتب عن الواقع واقع المجتمعات العربية آنذاك والتي عرفت ألوانا شتى من تناقضات الحياة، وقد أخذت الأسطورة المكان الكبير في قصائد هذه المرحلة، وقد ربط "السياب" استعماله للأسطورة والرمز بالواقع الاجتماعي والسياسي بقوله: «لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا كان الواقع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك»،[3] وأهم القصائد التي كتبها في هذه المرحلة: "فجر السلام"، "الأسلحة والأطفال"، "حفار القبور"، و"المومس العمياء" و"أنشودة المطر".

أما عن "الاستهلال" فقد عرفت قصائد "السياب" في هذه المرحلة مجموعة متنوعة البناء من استهلالات القصائد التي تنتمي إليها، ففي "حفار القبور" التي يستهلها بقوله:

ضوء الأصيل نعيم، كالحليب الكئيب على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور،
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه.[4]

"فالسياب" في هذا المقطع يصور المغيب بطريقة حسية بصرية مع إحساسه بالموت ["ضوء الأصيل نعيم"، "كالحليب الكئيب"، "على القبور"، "كما اتسم اليتامى"، "بهتت

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص141
[2] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص141
[3] سالم المعوش: بدر شاكر السياب (أنموذج لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، ص323.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان، ص543.

شموع"]، فالملاحظ أن العبارات اجتمعت وتمازجت لتنقل لما جوا حزينا قاتما، يعلوه الألم والاكتئاب.

فشخصية "حفار القبور" المرعبة البائسة، التي تعاني الشقاء في ظل مجتمع مادي، فهو يمثل الطاغية الذي يحيا على موت الآخرين وهناك من يرونه ضحية لشهواته، وهو في الوقت ذاته رمزا لام غيره من فئات المجتمع الفقيرة البائسة، فالحالة النفسية للشاعر هي التي أوحت له بالقصيدة وما حفار القبور إلا الشاعر نفسه الذي يعيش الاغتراب النفسي والمكاني، إلا أن "حفار القبور" ليس حالة فردية، بل هو حالة اجتماعية تصور معاناة طبقة اجتماعية تعيش على موت الآخرين.

ويقول "السياب" في استهلال أشهر قصائده، قصيدة "أنشودة المطر"، هذه القصيدة التي أسرت عقول النقاد وأسالت الكثير من الحبر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجه المجداف،وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...[1]

فالملفت للانتباه في هذا المقطع الاستهلالي أنه يستوعب القصيدة كلية فهو يتمحور حول العينين، والمخاطب المقصود يبقى مجهولا متراوحا بين ثلاث: "الوطن، الأم، الحبيبة"، فهو إما يتذكر العراق التي غادرها وحرم منها، وإما الأم التي فارقته بحبها وحنانها، إلى جانب الحبيبة التي بحث فيها عن الأم الحنون، والزوجة، والحبيبة فلم يعثر عليها فعاش غربة نفسية رهيبة، أو هي الثلاث مجتمعة.

فهذا المقطع الاستهلالي تتداخل فيه الذات الشاعرة و الواقع الحسي، فقد صور الوطن بعيون الإنسان الحية جاعلا منه غابات النخيل، فقد أحدث إنذماج بين المرئي واللامرئي فحنينه إلى وطنه إلى أمه، إلى قريته – جيكور – إلى حبيبته الدائم البحث عنها، فرمز إلى الوطن "العراق" برمز "العيون" فشخصه في صورة لوحة فنية كأنه امرأة جميلة حسناء يناجيها بكل إشراق، وتفاعل وأمل فعيون الحبيبة التي يتحدث عنها الشاعرة قيمة رمزية تحاكي المطالع الغزلية التقليدية وفي نفس الوقت تتجاوز المألوف.

والواضح في هذه المرحلة، أن موضوع القومية العربية شغل "السياب" واستولى على فكرة وإحساسه، لكن هذا الشعور تعدى شخصه إلى شعبه بأكمله نتيجة للظروف القاسية والمؤلمة [اجتماعية، اقتصادية، نفسية...]، ونتيجة لهذه الظروف الوحشية، يتولد الاستغلال في لحظات الضعف التي تمر بها فئات المجتمع خاصة المرأة.

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص475.

وهذا ما ينقله "السياب" في قصيدة "المومس العمياء"، وهذه المرأة واحدة من الذين تعرضوا للاستغلال البشع حالها حال العراق الذي استنزف من طرف المستعمر، يقول في استهلال قصيدته "المومس العمياء":

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة... مثل أغنية حزينة.[1]

فالمقطع الاستهلالي هنا يصور الاغتراب الذي يعيشه "السياب" واضعا قناع "المومس العمياء"، للتعبير عن الاغتراب النفسي الذي تجاوز الذات الفردية إلى الإحساس بالجماعة، هذه "المومس العمياء" التي أطبق عليها الليل بظلمته وعلى المدينة التي تحويها، "فالمومس" و"المدينة" هما العنصران الفاعلان في مخيلة الشاعر وهي تمتد لتعبر عن مأساة الشعب عن آلامه وما يقاسيه من الاستعمار المستغل الظالم الذي بسط سيطرته على المدينة "العراق".

وقد استطاع "السياب" أن يحشد في هذا الاستهلال متناقضات عدة تحفل بها الحياة العربية، والتي تمثل الفساد والضعف والانحلال، "فالمومس العمياء" تحمل رموزا ودلالات كثيرة ذات أبعاد تكرس صورا جمالية وفنية متقنة.

3-المرحلة التموزية أو الواقعية الجديدة:

في هذه المرحلة يظهر "السياب" كشخصية واقعية جديدة، تجاوزت الرومانسية والواقع الاشتراكي، وأضفت إلى واقع جديد ألا وهو القومية العربية وهذا الاتجاه بما فيه من غربة ووحشة وحلم ويأس سماه "السياب" [الواقعية الجديدة].

يقول "السياب" عن "الواقعية الجديدة": «أما إنتاجنا الواقعي أو الملتزم فهو في كثير من الأحيان خلو من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام، والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بأن تكون مقالا افتتاحيا في جريدة تملأ مجلاتنا ومكتباتنا وإذاعاتنا، ونرى أن إنتاج "نجيب محفوظ" و"محمد عبد الحليم" و"عبد الملك نوري" إنتاج واقعي بلغ حد الروعة»،[2] وقد كانت هذه المرحلة هي عهد "السياب" الذهبي فقد بلغ ذروة مجده وأنبت زيادته للشعر الحر بجدارة ومن نتاجه الشعري في هذه المرحلة نذكر: "مدينة بلا مطر"، "جيكور والمدينة"، "النهر والموت"، "مرحى غيلان" و"المسيح بعد الصلب".

وفي هذه المرحلة التي نادى فيها "السياب" بالقومية العربية أبدع في استهلالات قصائد هذه المرحلة فجاءت في صور فنية راقية تربط الواقع ووجدان الشاعر (السياب) فيقول في مطلع قصيدته "جيكور والمدينة":

وتلتف حولي دروب المدينة:

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص509.
[2] بدر شاكر السياب: وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، مجلة الآداب، أكتوبر 1956، ص56.

حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينة،
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رمادا الضغينة.[1]

"فالسياب" في هذا المقطع يصور حالة من الحزن تعتصر قلبه على فراق القرية التي ولد فيها وهي قرية "جيكور" بعد انتقاله إلى المدينة فمن جمالية هذا الاستهلال مزاوجته بين الحس والحدس والواقع والمخيلة.

[وتلتف حولي دروب المدينة] فهذا البيت الأول دال على الحس القوي "للسياب" فهو يعيش ذبولا نفسيا واجتماعيا، فعيشه في المدينة بالنسبة له موت بطيء، فدروبها وشوارعها تطبق على أنفاسه كأنها تعجل بموته فالمدينة لن تعوض حقول "جيكور" الخضراء التي تبعث على الحياة والأمل «ويوضح اقتران الحسي بالحدسي قوة المخيلة الشعرية، فليس كل الأشياء التي تكمن فيه روح البدائية، أو الأشياء الواقعية التي تصبح عن طريق الفن أشياء أزلية وذات امتداد».[2]

ولم تكن قصيدة "المسيح بعد الصلب" أول عمل يلجأ فيه "السياب" إلى شخصية المسيح، ليستمد منها أو يحملها معاني ودلالات تتصل بالتجربة الذاتية التي سعى إلى التعبير عنها في شعره، إذ يقول في استهلالها:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح تسف النخيل
والخطى وهي تنأى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتن، وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حب يشد السفينة

وهي تهوي إلى القاع، كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو، على ما تحس المدينة.[3]

في هذا المقطع الاستهلالي ، يتضح أن "السياب" متأثر أشد التأثر بشخصية المسيح ،فاتخذها قناعا عن تجربته الخاصة ورمزا للتعبير عن حالاته النفسية، "السياب" يترجم

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص414.
[2] ياسين نصير : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص231.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص457.

المعاناة البشرية في مقاومته الموت، والحرص على الحياة والاستمرار فأبعاد هذا الاستهلال تتجاوز الفردية،فتضحيته انتصاراه وللبشرية فسعادته بأن يحيا شعبه من خلال موته وتضحيته، وقد جاء توظيفه لشخصية "المسيح" للتعبير عن تجربته الخاصة، فقد امتزج بها [السياب، المسيح]، فأضفى عليها طابعا فنيا وجماليا «وأصبحت شخصية المسيح شخصية تراثية معاصرة في ذات الوقت، حيث نجح الشاعر في أن يجعل منها إطارا لتجربته المعاصرة برمتها، يستوعب كل خلجاتها ونبضاتها، ويستقطب كل أبعادها دون أن نحس بأن الشخصية مقحمة على تجربة الشاعر، أو مفروضة عليها بل نجدها وقد انتظمت كل تفصيلاتها النفسية وشاعت روحها من خلالها حتى التعبير المعادي من الاندهاش»،[1] وهنا تكمن جمالية هذا الاستهلال.

4-المرحلة العودة إلى الذات (المرحلة المأساوية):

هذه المرحلة تستهل بدايتها مع المرض و مع الموت، يقول "ناجي علوش" عن هذه المرحلة: «مرحلته الأخيرة حرمته من كل شيء حتى القدرة على المشي، فأصبح الشعور رفيقه الوحيد، كان يتحدث مع الزوار ويصارع الجن أو يكتب أشعارا، شعر هذه المرحلة لا جديد فيه، إنه شعر ذاتي وانفعالي، وغث في أحيان كثيرة، نستثني من ذلك بعض القصائد مثل "سفر أيوب"، لقد أقعد المرض بدرا عن المشي وأقعده عن المضي في متابعة تجربته الشعرية، إنه توقف قبل أن يستنفذ».[2]

لذلك كانت استهلالات هذه المرحلة تحمل ما تحمله قصائد النهاية ومناشدة الراحة الأبدية، التي تجنح لها كل نفس أشرفت على الهلاك فاستهلالات السياب في هذه المرحلة عذاب وألم يقول في استهلال قصيدة "نسيم في القبر":

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني
فيبكيني
بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي
على الأيام يهمس بي: "تراب" في شراييني
ودود حيث كان دمي، وأعراقي
هباء من خيوط العنكبوت، وأدمع الموتى
إذا أنكروا خطايا في ظلام الموت... ترويني
مضى أبدا وما لمحتك عيني[3]!

إن جمالية الاستهلال تكمن في تعدد التأويلات التي يصغها الشاعر للقارئ، فبقراءة هذا المقطع يتبادر إلى الذهن أنه يتحدث عن وطنه "العراق" ويذكر شوقه وحرقته عليه، وفي

[1] علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات الأسطورية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص77.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص77.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص672.

نفس الوقت يتوارد إلى الذهن أنه يتحدث عن قريته "جيكور" مهد صباه أو أمه التي فارقته وهو صغير فيبكي شوقا وحزنا من الفراق والوجود، والغربة النفسية والمكانية التي عاشها "السياب" فجرت لديه منبع الآلام والأحزان، فعبارات: [نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني... فيبكيني..] تكشف عمق الآهات التي تعتصر قلب "السياب" وتعمق عنده تجربة المعاناة والحسرة، فقوة المفردات والمعاني تمزج القارئ في حلقة حزن الشاعر، فتولد لديه انكسارا داخليا، فالغموض الذي يناشده الشاعر في استهلالات قصائده تضفي لباسا جميلا عليها، وقد أضحى من متطلبات النص الشعري المعاصر ما يرمي بنا إلى بحر التأويلات والإبداعات والخلق للمعاني المتعددة.

ويقول "السياب" في استهلال قصيدة "منزل الأقنان في جيكور":

خرائب فانزع الأبواب عنها تعد أطلالا،
خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
تطل عليك منها عين بوم دائب النوح.[1]

"فالسياب" هنا يستحضر صورة الأطلال كما كان الشاعر العربي القديم يبكي أطلاله في بداية قصائده فيصف الخراب الذي آلت إليه، وكيف أنها تذكره بأصحاب الديار الراحلين، وهذا من تجليات الرواسب التراثية التي ظلت تطبع القصيدة الحداثية رغم التحول والحداثة، "فالسياب" في هذا المطلع يسير على خطى الشاعر القديم في تصويره لهذا البيت ليربط بين الماضي والحاضر في هذا الخراب، الذي يميز بينه وبين الأطلال وجود الأبواب فيه، لذلك فهذا البيت يوحي إلى ناظره بوجود الحياة فيه، وما إن تشرع حتى يعرف خلوها من الساكنين ويتبين له منها أنها مسكن للبوم.

لقد غلب الحزن والهجران طابع الاستهلال عند "السياب" في المرحلة الذاتية المأساوية، فلا شيء سيعود كما كان، وكل شيء بات يشبه "السياب" في مراحل حياته الأخيرة والمرض، كذلك البيت الموصوف [منزل الأقنان في جيكور] فهو مواز تماما لحالة "السياب".

ليكون استهلال قصيدة "الليلة الأخيرة" بما يوحيه عنوانها بمثابة الأنفاس الأخيرة التي لفظها "السياب":

وفي الصباح يا مدينة الضباب

والشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل
في خليل السحاب
سيحمل المسافر العليل
ما ترك الداء له من جسمه المذاب
ويهجر الدخان والحديد
ويهجر الأسفلت والحجر.[1]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص277.

إنها ليلة الوداع، "فالسياب" يتحدث هنا عن مدينة الضباب "لندن" [وفي الصباح يا مدينة الضباب]، فقد خيم شبح الموت عليه، وأخذ يرقبه في كل حين «وكان – والألم ينهش جسمه – يحس بدبيب الموت في أوصاله فيطلق من أعماقه احتجاجا مخنوقا»،[2] فهو أصبح يترقب الرحيل في كل لحظة والألم يعتصر قلبه وروحه [سيحمل المسافر العليل]، فالداء لم يبق منه إلا ذلك الجسد العليل الذي لم يعد يقوى على الحراك، فلا مجال لمقاومة الموت «لقد تضاءل كل شيء في عشية إلى شبح الموت الذي أخذ يكبر ويكبر»،[3] فالداء قد استفحل في جسمه.

وعليه فاستهلالات "السياب" في مختلف قصائده ، جاءت مبنية على الظروف والمراحل التي مرت بها التجربة الشعرية عنده، فكل مرحلة لها بنية استهلالية خاصة، فاستهلالات المرحلة الرومانسية غير استهلالات المرحلة الواقعية، وكذلك بالنسبة لاستهلالات المرحلة التموزية والمأساوية، وبهذا فالاستهلال عند "السياب" غير الاستهلال عند "البارودي" فهو [الاستهلال]عند "البارودي" تقليد ومحاكاة للاستهلال عند الشاعر القديم، في حين عند "السياب" تطور وخرج عن القالب القديم، وأصبحت استهلالاته تعبيرا عن واقعه وتصويرا للظروف الاجتماعية والذاتية التي مر بها خلال حياته القصيرة.

2- الالتزام بالأوزان:

2-1- الإيقاع الخارجي:

جاءت موسيقى "البارودي" على نغمات شعره، ونبراته من خلال الأخذ من الينابيع الأصلية للشعر العربي، وسرعان ما تروت شاعريته واستخرج منها أعذب الألحان فأعاد في

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص299.

[2] ناصر الحجيلان: بدر شاكر السياب، بحوث ودراسات عن حياة السياب وتجربته الشعرية مع نماذج من شعره، د ط، 12 يوليو 2008، ص65.

[3] ناصر الحجيلان: بدر شاكر السياب، بحوث ودراسات عن حياة السياب وتجربته الشعرية مع نماذج من شعره ، ص 65

شعره الموسيقى القديمة للشعر العربي بمقوماتها الصوتية واللغوية بحيث يجد القارئ فيه الرحيق العذب المصفى الذي يبعث القوة والنشوة فقد مثل في شعره الفتوة العربية، وكل الشيم الفاضلة والطموح، والثقة بالنفس، والاعتداء بالقومية، كما قام بمعارضة بعض الشعراء الفحول.[1]

إن محاكاة البارودي لشعر الأقدمين يقوم على التمثيل الواعي الذي لا يلغي أصالته، وملامح شخصيته الأدبية، وكان اطلاعه الواسع على الأدب يتيح له الإحاطة بأسرار الشعر الموسيقية، فقد اقتفى أجراس موسيقى الأقدمين ورنينها، واحتدى قوالبهم في النظم وتمثلهم في مخيلة فامتزج روحه بأرواحهم، وموسيقاه بموسيقاهم.

وكل المعاني التي عبر عنها البارودي وصاغها شعرا كانت تتدفق من نفسه ولذا كانت الموسيقى تتدفق في سلاسة وقوة وعاطفيته الجياشة وخواطره المتنوعة التي تأخذ بعضها بأيدي بعض فتتولد المعاني وتنساب الموسيقى، وتتجدد الأوزان.[2]

تتنوع موسيقى "البارودي"، فهي تتراوح بين القوة والرنين الضخم واللحن الداوي كالرعد القاصف وبين الهدوء والركود أحيانا ويرجع ذلك إلى الأجواء النفسية للشاعر وإلى الأغراض التي تطرق إليها.

قام "البارودي" بإحياء وبعث القصيدة العربية عبر العودة إلى أصولها القديمة فاستحى منها مضمونها الشعري وحاكى الشعراء الأقدمين في شكلها، فقد اعتمد نظام الشطرين المتناظرين في نظمه لقصائده، فهو عندما يختار غرضا معينا لموضوع تتداخل الأجواء النفسية داخل القصيدة وتتنوع الموسيقى داخلها، فهو عندما «يفخر ببطولاته مثلا، ويصف الحرب والنزال يقوى جرسه الموسيقي وينتقل إحساسه إلى المتلقى بما يدور في الحرب من صليل سيوف ووقع رماح على الدروع ممتزجة بموسيقاه وعليه فإن الموسيقى تمثلها حماسياته، وتصويره لميادين القتال حيث الألفاظ تقرع الآذان، وتدوي دويا متواصلا لا ينقطع».[3]

يقول من بحر الطويل في الفخر:

أبي الضيم فاستل الحسام وأصحرا وذو الحلم إن سيم الهوان تنمرا
//0/0/0/ 0/0/0/ /0/ / /0/ /0/ / /0/ /0
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيل فعول مفاعل

وطارت به في ملتقى الخيل عزمة أعادت جبين الصبح بالنقع أكدرا

[1] ينظر: شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف ،ط2، القاهرة، 1988، ص206.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 107.
[3] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في محتارات البارودي ملامحها وتطورها ، مكتبة بستان المعرفة، ط1، مصر، 2008، ص49.

فرد ذباب المسثر في مثلما وغادر صدر السمهري مكسرا

جلاد امرئ آلى بقائم سيفه على المجد أن يوليه نصرا مؤزرا.

جدير إذا ما هم أن يكسو القنا وبيض الظبا ثوبا من الدم أحمرا

وما كل من ساس الأعنة فارسا ولا كل من ناش الأسنة قسورا [1]

نظم الشاعر قصيدته من الناحية الإيقاعية خارجا على وزن بحر وهو من البحور الخليلية الطويلة المركبة (**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن** ×**2**) تنسجم حشر حبة وقوته مع غرض القصيدة الرئيسي وهو **الفخر**، كما اعتمد الشاعر وحدة **القافية** فهي مطلقة رويها متحرك (نممرا) في البيت في الأول مثلا، والروي موحد وهو حرف (**الراء**) وهو حرف متصف بالجهر ومتحرك بالفتح إنه داعم لغرض الفخر وتكرار كل من القافية والروي في آخر أبيات القصيد أحدث نغما موسيقيا يلفت الانتباه هذا فيما يخص الإيقاع الخارجي في القصيدة، وبمجرد قراءة هذه الأبيات تتضح قوة الجرس، وعنف الموسيقى المختلط بصليل السيوف وحركة الخيول وصيحات الفرسان.

والقافية **الراء** المتحركة بالفتحة وألف الإطلاق التي بعدها تمنح قوة إضافية، وتكسب الموسيقى تمازجا وتناغما، كما دوى حرف **السين** مع **الصاد** و**الضاء** في البيت الألول، وصدى **القاف** في البيت الثاني وجرس الصاد والسينات في عجز البيت الثالث وفي البيت الأخير.

وقوة الموسيقى في شعر "البارودي" تظهر في شعره البطولي والذي يصف فيه ميادين القتال، ومشاهد الحروب يقول من الطويل:

عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعش بها بطلا يحمي الحقيقة شده

من العار أن يرضي الفتى بمذله وفي السيف ما يكفي لأمر يعده

وإني امرؤ لا أستكين لصولة وإن شد ساقي دون مسعاي قده

أبت لي حمل الضيم نفس أبية وقلب إذا سيم الأذى شيب وقده [2]

أما معالم الإيقاع في القصيدة فتتشكل من ملمحين أساسيين، يتمثل الأول في **الإيقاع الخارجي** والثاني في **الإيقاع الداخلي**.

[1] ديوان البارودي، ج2، ص 140، 141.
[2] ديوان البارودي، ج1، ص 177.

ويأتي في مقدمة عناصر الإيقاع الخارجي الوزن، فالبارودي نظم قصيدته على **وزن الطويل** بنفسه الممتد المتألق ونمثل له بقول الشاعر:

عفاءن عل ددُنيا إذ لمرء لم يعش بها بطلن يحم لحقيقة شدده و
//0/0 // 0/0/0 // 0/0/ /0 // 0// 0// ///0 /0/ 0/// //0//0 /0//
فعولن مفا عيلن فعولن مفاعلن فعول مفا علين فعول مفاعلن
القافية: شدده و الروي: الدال

بالإضافة إلى حروف الروي الدال المشددة المتحركة المتصفتا بالضم متصف بالجهر أضفى صفة الإطلاق على القافية التي تعبر عن نفسية الشاعر التي حظيت بالبطولة ولفخر، فجاءت الأبيات برنين موسيقى عنيف فالقافية المختومة بالدال المشددة المضمومة تتسم بتوالي حرفين بين ساكنين**[0//0/]** شده، عده، قده، قده مع الهاء المضموم يحدث دويا أشبه بالانفجار المكتوم ناتج عن تكرار النغم الموسيقي نفسه في آخر أبيات القصيدة، ومع تكرار **التاء المربوطة** المكسورة المختومة بها الشطر الأول، ندرك التداخل الموسيقي من انخفاض وارتفاع خلق أجواء من الضجيج والصخب أشبه بالإيقاع.

تصريع القصائد:

من المعروف أن القدامى الحوا على التصريع في بداية قصائدهم، كذلك "البارودي" أكد هو الآخر «على التصريع في بداية قصائده كمظهر من مظاهر القديم، حيث يحدث مع الوزن والقافية دفقة موسيقية واضحة جاذبة للقارئ في مطلع القصيدة، وقد كان القدماء يحرصون عليه إظهارا للمقدرة اللغوية والبارودي يريد أن يظهر نفس المقدرة، ولا يستثنى من شعره إلا بعض القصائد لم يصرع مطلعها».[1]

ومن الأمثلة للقصائد المصرعة لدى "البارودي" الكثير نذكر منها قوله في رثاء والده:

لا فارس اليوم يحمي السرح بالوادي طاح الردى بشهاب الحرب والنادي.[2]

وفي قوله في الغزل من الطويل:

سلوا عن فؤادي قبل شد الركائب فقد ضاع منى بين تلك الملاعب.[3]

وقوله في الزهد:

كل حي سيموت ليس في الدنيا ثبوت.[4]

[1] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص257.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص204.
[3] المصدر نفسه، ج1، ص58.
[4] المصدر نفسه: ج1، ص96.

وقوله في وصف الخمر:

زمزمي الكأس وهاتي واسقنيها يا مهاتي.[1]

قوله في تهنئة" الخديوي عباس حلمي" الثاني بمولد "الأمير محمد عبد القادر "ويمدحه من الكامل:

أهلال أرض أم هلال سماء شمل الزمان وأهله بيضاء.[2]

يتضح من خلال هذه الأبيات الشعرية أن "البارودي" محاكي للقصيدة العمودية التقليدية فقد اعتمد على نظام الشطرين المتناظرين ووحدة الوزن، ووحدة القافية ووحدة الروي والتصريع في المطلع والغرض منه استثارة العواطف، كما يعطي للقصيدة عذوبة وسلاسة في التعبير، وإيقاعا موسيقيا يثير الأذن ويلفت الانتباه لهذا أكد عليه الشعراء القدامى لما له من تأثير قوي داخل القصيدة.

ظل "البارودي" وفيا للشعراء القدماء في نظم شعره ملتزما بالمقومات القصيدة العربية القديمة شكلا ووزنا، يقول في « مدح الخديوي عباس حلمي الثاني بعد عودته من "سرناديب" ويشكره على استدعائه إليه وحسن اقباله عليه»[3] من بحر الطويل:

سما الملك مختالا بما أنت فاعل وعادت بك الأيام وهي أصائل

وأدركت في عصر الشبيبة غاية من الفضل لم يبلغ مداها الأفاضل

فخيرك مأمول وفضلك واسع وظلك ممدود وعدلك شامل

وأي صنيع بعد فضلك يرتجى وأنت مليك في البرية... عادل.[4]

يحفل ديوان "البارودي" بألوان الموسيقى المختلفة القوية والرقيقة وقد كانت بعض موسيقاه تبدو في قوتها كالرعد، ويعلق جمعه محمد محمود شيح روحه على هذه القصيدة قائلا: «تسير القصيدة على نحو من القوة لفظا ومعنى وصورة لأن موقف الخديوي يتطلب هذا اللفظ القوي والمعنى الواضح والصورة الرائعة التي هي في جماعها تعبر عن تقدير الشاعر للممدوح، أما هذا المدح فيذكرنا بمدح القدماء من الأمراء أو الخلفاء، فهو الأمير القوي الذي تشرق به الأيام، والذي حاز من الفضل الكثير بحيث يعم الناس من حوله، ثم يحمي هذا الفضل بعدله، فلا فضل بعد فضله يؤمل ولا عدل دون عدله يرتجي».[5]

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص92.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص16.
[3] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص 258.
[4] ديوان البارودي: ج1، ص120-123.
[5] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص 260.

وقد حاكى "البارودي" الشعراء القدامى في العديد من الأغراض الشعرية **كالفخر** الذي ألبسه ثوب **بحر البسيط** فيقول:

فكيف ينكر قومي فضل بادرتي وقد سرت حكمي فيهم وأمثالي

أنا ابن قولي وحسبي في الفخارية وإن غدوت كريم العم والخال

ولي من الشعر آيات مفصلة تلوح في وجنة الأيام كالخال

ينسى لها الفاقد المحزون لوعته ويهتدي بسناها كل... قوال

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة في صفحتيه، فقلي خط تمثالي.[1]

ومن خلال هذه الأبيات الشعرية المنظومة على البحر البسيط نجد اعتزازا بالنفس، وبيانا للفضل وكريم الأصل وشهرة لا تخفي في الفن الشعري، وكأنه يقدم للقارئ حياته من خلال ذلك الفن، أما معالم الإيقاع في القصيدة فتتشكل من ملحمين أساسين يتمثل الأول في الإيقاع الخارجي الذي يأتي في مقدمة عناصر وزن **البسيط** بنفسه الممتد المتألق في فضاءات المواضيع الحماسية كالفخر بالإضافة إلى حرف الروي اللام المتصف بالجهر والمتحرك بالكسر، إضافة إلى القافية التي تعبر عن نفسية الشاعر فتكرار النغم الموسيقي نفسه في آخر أبيات القصيدة زادها فنية وجمالا، وإلى جانب الإيقاع الخارجي يحضر الإيقاع الداخلي الأصوات المتكررة خاصة حرف **القاف، اللام، والفاء والنون**، والألفاظ مثل: **خال، قولي،** فمن خلال هذه المكونات الإيقاعية وغيرها تشاكلت وتحايثت لتصبغ القصيدة بطابع التناغم الإيقاعي الذي يزيد من القوة الدلالية لمعنى القصيدة وبالتالي يؤثر على القارئ.

أما في **الغزل** فنجد خفة بحر **الخفيف** في قوله:

يا من رأى الشادن في سربه يتيه بالحسن على تربه

أرسل فرعيه لكي يعبثا بأكرتى نهديه من عجبه

يا سامح الله عيون المها فهن عون الدهر في حزبه.[2]

وتتوافق هذه الأبيات وتلقي قبولا عاطفيا عند كل محب، فما يميز غزل "البارودي" أنه صدر عن قلب محب – وإن لم ينل من هذا الحب ما يرضيه – لا يتكلف في هذا الحب، فإن وجدنا فيه عذوبة ورقة فقد دل به على سعادته وإن ألمح إلى الهجر والصد، فهو يشقى بهذا الحب وكل ذلك يوحي عن نفس مرهفة معذبة.[3]

---

[1] ديوان البارودي: ج2، ص112-115.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص71.
[3] ينظر: جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص 261.

وفي الأخير يمكن القول أن "البارودي" رائد الشعر الحديث رب السيف والقلم، قد وصل إلى هذه المكانة من خلال إطلاعه الواسع على تراث الشعر العربي، ومحاكاة الشعراء الذين سبقوه دون تحيز لشاعر على آخر بل استفاد من خبرة وإبداعات كل شاعر بمختلف العصور، ورغم محاكاته للشعراء إلا أن تجربته الشعرية الحافلة بالأحداث وموهبته وإبداعه الفذ أكسبه مقدرة فنية ساعدته على توظيف مختلف الأوزان في أغراض وموضوعات عديدة مصورا بها أحاسيس ومشاعر مختلفة.

ويقول "البارودي" من بحر البسيط:

هل في الزمان لنا حكم فنشترط؟ أم تلك أمنية في طيها قنط.[1]

وقال يروض القول وينعت البازي والأسد والحية من بحر الكامل:

سكت الفؤاد، وجفت الأماق ومضت على أعقابها الأشواق.[2]

وقال على طريقة المديح من الطويل:

لو نظرتا جو، وبأس أثارتا غمامين سالا بالفواضل والدم.[3]

وقال يفتخر على طريقة العرب، على منهاج شعرائهم القدامى في الفخر بالمناقب والفضائل من بحر الكامل.

أحبب بهن معاهدا أو معانا كانت منازلنا بها أحيانا.[4]

يظهر جليا من مطالع هذه القصائد أن "البارودي" كان يميل في القول على طريقة العرب، بداية بالأوزان ذات التفعيلات الكثيرة والتي كان يفضلها كبار الشعراء على غيرها من الأوزان القصيرة، وهذا دليل على تمسكه بالنهج القديم، فكان تأثره وإعجابه بشاعر قديم قرأ عنه من الأسباب النظم على منواله سوا كان وزنا أو قافية أو موضوعا، ويؤكد "شوقي ضيف" على روعة موسيقى "البارودي "معلقا على ذلك قائلا: « الروعة الموسيقية إذن عند البارودي تأتي من استعابه الرائع لموسيقى شعرنا التقليدية إستيعابا جعله يحكم صياغة شعره احكاما، حيث لا تسمع فيها عوجا ولا انحرافا[...] إنما تسمع الرنين الضخم حنيا، ومازال يتضخم حتى كأنك بإزاء أناشيد حربية مدوية، وحينما تسمع النغم الشجي وكأنه دمع ينحدر من محاجر محب مهجور، ومرة يموج اللحن ويدوي كأنه الرعد العاصف، ومرة ينخفض

[1] ديوان البارودي:ج2، ص 176.
[2] المصدر نفسه: ج2، ص293.
[3] المصدر نفسه: ج2، ص435.
[4] المصدر نفسه: ج2، ص677.

الصوت ويتضاءل كأنه نحيل»[1]. لقد أجاد حقا "شوقي ضيف" في تعليقه على موسيقى "البارودي" الذي ألهب وأطرب السامعين بأشعاره وموسيقاه التي تحمل تجاربه من الحياة.

يختلف "السياب" عن البارودي" في الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية وذلك باعتبار أن " البارودي" حافظ على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، بينما " السياب" ثار على هذا الشكل التقليدي، وكان ذلك في قصيدته " هل كان حبا" وذلك بخروجها عن رتابة العروض التقليدي ومحدوديته، وشكلت تجربة جديدة من حيث الوزن والقافية، يقول في ذلك: «في هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي، وهي كأغلب الشعر الغربي (وخاصة الانجليزي) تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته، أي أن التفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت إلى آخر»[2]، وهنا إشارة منه إلى التجديد في كتابة الشعر من خلال الاختلاف في استعمال الأوزان والقوافي.

وسندرس الإيقاع الخارجي عند " السياب" والمتكون من الوزن والقافية كل على حدة، من أجل تبيان التحول الذي لحقها في ظل الحداثة.

1. الوزن: يحتل الوزن منزلة مهمة في موسيقى الشعر، فهو يعتبر الخاصية الذي يفرق من خلالها بين الشعر والنثر، وهو ينبع من «تآلف الكلمات في علاقة صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة»[3]

لقد تجاوز الشاعر المعاصر هيكل القصيدة التقليدية، وهو في اختياره لمجموعة البحور والأوزان لم يقتصر فقط على البحور أحادية التفعيلة (البحور الصافية) بل عمد إلى استخدام عدد من التفعيلات والتنويع فيها، ويهدف من عملية مزج البحور الوصول إلى تشكيل موسيقى يتلاءم مع تجربته الشعرية، والعمل كذلك على تطوير الإيقاع الموسيقي والوصول به إلى إيقاع حداثي معاصر.

وقد سبق " السياب" غيره من الشعراء في تنويع وزن القصيدة حسب المقاطع الشعرية المكونة للقصيدة، ففي قصيدة " رؤيا في عام 1956" استعمل فيها " السياب" مجموعة من الأوزان، حيث يقول من " الرمل":

حطمت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب

إنها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

---

[1] شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف،ط2، القاهرة، 1988، ص 207.
[2] سالم المعوش : بدر شاكر السياب (أنموذج لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية،ص 296.
[3] رمضان الصباغ :في نقد الشعر العربية دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 1998، ص173

جفن، فالمغيب

عاد منها توأما للصبح، أنهار المداد

ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب

من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟

أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟

أيها الصقر الإلهي الغريب[1]

لقد اختار الشاعر " بحر الرمل" (فاعلاتن) الذي توافق موسيقاه المواقف المرعبة والشديدة: صقرا من لهيب، تجتث السواد، أهو بعث، أو هو موت، أهي نار أم رماد؟ وقد ساندت موسيقى المقاطع الداخلية ذلك الألم المحتدم في نفسه، فحرف الدال الذي تكرر في أواخر بعض الأسطر ينشأ عنه جرس موسيقي شديد ملائم لسياق المعنى، كذلك تكرار حرف الباء الذي يحدث عنه صوت متفجر ملائم للقوة والشدة، بالإضافة إلى الكلمات الممدودة: السواد، المداد، المعاد، رماد، المساء، وقد شاركت في تصوير الرؤيا المرعبة والمفزعة.

ثم ينتقل في المقطع الموالي إلى بحر آخر هو " التسريع"، وتتكثف فيه المأساة والألم وتصبح الكلمة مشعة بقوة حيث يلوح المعنى سريعا حاملا أصوات بعض الحروف المعبرة عن المأساة، يقول " السياب" من " السريع":

في غيمة الرؤيا

يوم بلا ميعاد

جنكيز هل يحي

جنكيز في بغداد

عين بلا أجفان

تمتد من روحي

شدق بلا أسنان

ينداح في الريح

يعوي أنا الإنسان[1]

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص429.

فهذا المقطع الذي يطرد فيه المعنى سريعا مشعا، ناجم عن اختيار تفعيلتي السريع" مستفعلن، فعلن"، ومن الملاحظ أن المقطع قد تكرر فيه الحرف الياء وحرف النون بكثرة، ويوحي ذلك بشعور مؤلم من خلال نبرات الكلمات التي تحمل تلك الحروف،" رؤيا" نغمة حزينة ناجمة عن مد الياء بالألف، وتكرار الياء في كلمة " جنكيز" التي أعادها الشاعر وكررها لنغم يصدر عنها معبر عن إحساسه العميق بالمأساة والألم وأمل العودة إلى الحياة، وكلمة " يعوي" التي تكثف فيها النبر الحزين حين اجتمع حرف الياء مع العين.

ويعود " السياب" مرة أخرى إلى "بحر الرمل" في قوله:

يا جوادا راكضا يعدو على جسمي الطريح

يا جوادا ساحقا عيني بالصخر السنابك

رابطا بالأربع الأرجل قلبي

فإذا بالنبض نقر للدار بك وإذا بالنار دربي[2]

وعودة الشاعر في هذا المقطع إلى " الرمل" هو عودة النفس الذي استهل به بعد ذلك التسارع والتوثب والومض المشع في المقطع الثاني، لذلك صارت الأسطر في هذا المقطع أطول من الأسطر في المقطع الثاني، ولا يزال الألم يعتصر قلب الشاعر والمأساة تسحقه حتى يستحيل دربه نارا تتأجج.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى " السريع" فيقول:

تموز هل هذا أتيس

هذا، وهذا الربيع

يا خبزنا يا أتيس

أنبت لنا الحب وأحي اليبيس

التألم الحفل وجاء الجميع

يقدمون النذور

يحبون كل الطقوس[3]

---

[1] بدر شاكر السياب:الديوان،ج1، ص430-431.

[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص431.

[3] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 434، 435.

هذه العودة إلى السريع هي بقصد تنويع النغم، فلا تبقى القصيدة خاضعة لنفس واحد و رتم واحد ولكن اختياره " للسريع" كان بسبب ملاءمته للدعاء والابتهال والطلب وهو موافق لطقوس الصلاة من أجل استعجال سقوط المطر، ووظف حرف السين الذي هو حرف مهموس تصدر عنه نبرات الشاعر الحزينة الصاعدة من أعماق النفس المترجية والمنحنية في صلاة وابتهال.

وفي المقطع الأخير يصل الشاعر إلى نتيجة غريبة ومريحة في آن واحد، وذلك بعد البوح الشديد والعسير بالمعاناة في المقاطع السابقة، وقد استعمل "السياب" في هذا المقطع " بحر الرجز" حيث يقول:

ولفني الظلام في المساء
فامتصت الدماء
صحراء نومي تنبت الزهر؛
فإنما الدماء
توائم المطر[1]

فهذا المقطع والذي نظمه على " بحر الرجز" ذي التفعيلة السريعة " مستفعلن" كأنه الوصول إلى حل يجد فيه الشاعر راحته من رحلة البؤس والعناء، فالظلام الذي التف الشاعر عند مجيء المساء، والدماء التي هي رمز الشقاء تصبح ماء لصحراء النفس تمتصه فينبت الزهر، وتتساوى الدماء والمطر في قدوم الخصب النمو والأمل.

أما في قصيدة " عينان زرقاوان" فيختار الشاعر " مجزوء الكامل" فيقول:

عينان زرقاوان... ينعس فيهما لون الغدير
/0/0/ /0/ /0/0/ /0/ / /0/ /0/0/ /0/0/ 00/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أرنو... فينساب الخيال وينصت القلب الكبير

وأغيب في نغم يذوب... وفي غمائم من عبير

بيضاء مكسال التلوي تستفيق على خرير

ناء... يموت وقد تثاءب كوكب الليل الأخير

يمضي على مهل، واسمع همستين... وأستدير

فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير[1]

[1] بدر شاكر السياب:الديوان ، ص 441.

تنساب في هذا المقطع موسيقى ساكنة هادئة موافقة لوزنة الكامل " متفاعلن" وهي تفعيلة ملائمة لحالة الشاعر النفسية الغارق في التأمل لما ينجم عنها من نعم طويل ممتد، فهو يتأمل بياض تلك المرأة وكسل حركاتها حين تستفيق من نومها ويوظف الشاعر مفردات مختارة للدلالة على ذلك الشعور الهادئ: [تستفيق] والاستفاقة لا تكون مفاجئة وإنما تكون رويدا رويدا، [همستين] في كلمة الهمس وفي تثنيتها هدوء ورقة، [ينعس] توحي بالهدوء الحالم، أما المد في الكلمات: [تستفيق، خرير، الأخير، أستدير، الغدير] فقد كثف من إطالة التأمل والاستغراق في الحلم الشاعري الطويل، وهذا الامتداد والتأمل والتروي والحلم ينسجم تماما مع موسيقى الكامل.

كما استخدم " السياب" " بحر البسيط" والذي هو من البحور الممزوجة فيقول في قصيدة" سفر أيوب":

يارب أرجع على أيوب ما كانا: متفعلن/ فاعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

جيوكر والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات مسستفلعن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/فعلن.

وزوجة تتمرى وهي تبتسم متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

أو تراقب الباب، تعدوا كلما قرعا مستفعلن /فعلن/ مستفعلن/ فعلن

لعله رجعا[2] فاعلن/ فعل

وهو في هذا المقطع استخدم تفعيلتي البسيط حسب الدفقات الشعورية والنفسية، وهذه التفعيلات كلها أساسية من بحر البسيط لا دخيل فيها، وموزعة بشكل غير منتظم كما هي في البحر الخليلي، إلا أنها في البيت التالي من القصيدة قد بلغت التمام والانسجام، كما هي في البحر مع استخدام بعض الجوازات:

من رقدة الموت كم مص الدماء بها دود ومد بساط الثلج ديجور[3]
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وبهذا التفاوت في النظم بين التفعيلات يكون الشاعر قد حقق أنواعا مختلفة من النغمات الموسيقية الملائمة للمعنى، كالطول حين استخدم البحر تاما في البيت السابق وهذا الطول ينسجم مع رقدة الموت.

---

[1] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 63.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ،ص 258.
[3] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 259

أما في قصيدة " جيكور أمي" فقد استعمل فيها " السياب" بحر الخفيف فيقول في مقطع منها:

كيف أمشي أجوب تلك الدروب الخضر فيها وأطرق الأبوابا؟

أطلب الماء فتأتيني من الفخار جرة

تنضح الظل للبرود الحلو... قطرة

بعد قطرة

تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول رأسي الأطيابا

هالتي(تلك)، أم وفيقة أم إقبال،

لم يبقى لي سوى أسماء[1]

في هذا البيت يبني الشاعر أحيانا السطر على تفعيلة واحدة (فاعلاتن) أو على(مستفعلن)، وفي بعض الأحيان يمزج بينهما دون تساو في العدد، ويدخل في آخر السطر الأول تفعيلة خارجة عن التفعيلات الأساسية وتقطيع البيت كالتالي:

فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن متفعلن/ مفعولن

وكذلك في السطر الثالث وتقطيعه كالتالي:

فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن/ وتحول التفعيلة الأخيرة إلى (مستفعلاتن) وهي أيضا دخيلة على بنا القصيدة، وكذلك في السطر الخامس الذي بناه على [مستفعلن] وجوازاتها، ولكنه اختل موسيقيا في آخره، وتفعيلاته كالتالي:

مستفعلن/ متفعلن/متفعلن/ متفعلن/ متفعل/ مفعولن

وقد ديل " السياب" القصيدة بقوله: «إذا كان 3 (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) =(3 فاعلاتن 3 مستفعلتن 3 فاعلاتن) مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة عليها صحيحة »[2]، ويواصل قوله: « غير أني لم ألتزم بذلك إلا في الأجزاء الأولى من القصيدة»[3]، ويوضح " عز الدين إسماعيل" هذه المسألة الاجتهادية " للسياب" قائلا: «... يعني بذلك أن الشطر من بحر الخفيف يتكون من: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وأنه رغم تغاير التفعيلة فيه فإنه موسيقيا مقبول، فلو أننا إذن ضاعفنا فاعلاتن أي عدد، واستقلت فاعلاتن عندئذ في سطر بكامله، فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلن نفس العدد في السطر الذي يليه، ثم نعود

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 656-657.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 659.
[3] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص659.

مرة أخرى إلى فاعلاتن في السطر الذي يليه، ثم نعود مرة أخرى إلى فاعلاتن في السطر الثالث وهلم. وقد تحقق هذا الشكل الموسيقي عمليا في القصيدة على هذا النحو... »[1]، يقول "السياب":

تلك أمي وإن أجئها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرون السطوحا[2]

وتفعيلات هذه الأسطر كالتالي:

فاعلاتن/متفعلن/ فاعلاتن

فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن

متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ مستفعل

فاعلاتن / فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن

وقد خص " السياب" هذه التجربة في موسيقى بحر الخفيف، ويبدو أنها تجربة ناجحة للغاية، حيث ينمي هذا التنوع في التفعيلات في أنغام موسيقية جديدة ويفتح للشاعر مجالات إيقاعية واسعة وهذا التنويع سواء أكان على مستوى التفعيلة أم على مستوى المقطع أم القصيدة، فإنه تطوير هام في موسيقى الشعر العربي، وقد أيد ذلك "عز الدين إسماعيل" قائلا عن تجربة " السياب" هذه: « إن الشاعر يقصد هذه التجربة ولا شك أنه يستغل تنوعا محددا ومعترفا به لكي يخلق منه إطارا أوسع فمادام ذوقنا يقبل التنويع في التفعيلات على مستوى البيت فلماذا لا يقبل نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات؟ وبعبارة أخرى نقول: لماذا يكون البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية التي تقبل تنوع التفعيلات، ولا تكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات؟...»[3]، وقد لا يتفق آخرون مع رؤية " عز الدين إسماعيل" هذه التي يرون فيها أن القصيدة تصبح عبارة عن نثر فني جميل.

ويبني " السياب" قصيدة " جيكور والمدينة" على "بحر المتقارب"، يقول في مطلعها:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

[1] عز الدين اسماعيل: قضايا الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 90.
[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص656.
[3] عز الدين اسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، ص91.

ويعطين، عن جمرة فيه، طينه

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة[1]

إن تفعيلة " المتقارب" [فعولن] بوقعها الموسيقى الشجي أضفى على القصيدة نغما متوافقا مع بوح الشاعر الحزين حين التفت حوله دروب المدينة مثل: حبال الطين التي تمضغ قلبه وغيرها من الإضاءات الحزينة، أما " جيكور" فإنها عكس المدينة إنها هادئة مطمئنة، وقد زرعت تلك الأجواء في نفس الشاعر الأمن والسلام، ولكن المدينة بحبالها الطينية المحرقة تحاول أن تقضي على ذلك الأمن والسلام في داخله، هذا الألم ولد أغنية حزينة هي القصيدة، وكانت تفعيلة" المتقارب" وترا لها، وقد تقارب عدد التفعيلات في الأسطر حسب الدفقات الشعورية والنفسية. ولكنه يختار وحدة إيقاعية أخرى هي تفعيلة " بحر الرجز"[مستفعلن] حين يحكي بكاء إله تموز، يقول "السياب" من نفس القصيدة:

ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: " يا قطار، يا قدر

قتلت- إذ قتلته- الربيع والمطر"[2]

وبهذا المزج الموسيقي اصطنع الشاعر ألوانا من الإيقاع الذي يكسر الإيقاع الأحادي الذي لا ينسجم إلا مع الذوق البسيط، ولو أنه أضاف في آخر كل سطر وتدا (مجموعا //0) حركتين وسكون.

أما قصيدة " حفار القبور" فقد اختار لها الشاعر تفعيلة بحر الكامل [متفاعلن] وهي على غرار قصيدة " المومس العمياء" التي قامت على نفس الوزن، وكلاهما من مجزوء الكامل في معظم أسطر القصيدتين، وهذه التفعيلة [متفاعلن] تكون ملائمة حين يقوم الشاعر بالسرد القصصي، يقول " السياب" من "الكامل":

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق!

وتدفع السرب الثقيل

يطفو ويرسب في الأصيل

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 414.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 417.

لجبا يرنق بالظلام على القبور الباليات

وظلاله السوداء تزحف، كالليالي الموحشات

بين الجنادل والصخور وعلى القبور![1]

واختلاف العدد في التفعيلة من سطر إلى آخر يخدم الأسلوب القصصي الذي ينبغي أن يحمل الدفقات الشعورية حسب مقتضى الأهداف من الأسلوب السردي القصصي، فهذا التصوير البارع لأجواء الموت والدفن، قد زادته تفعيلة البحر قوة في التصوير، وأضفت على الوصف لونا موسيقيا من رهبة الموت ووحشة الليل والقبور، كما أن الكلمات التي كثرت فيها حروف المد الصائتة [الألف والواو والنون] قد ساندت الإيقاع الموسيقي العام الناجم عن تفعيلات البحر المترادفة والمتفاوتة في كل سطر، وقد كثر استعمال البحر الكامل" لدى الشعراء في فترة الخمسينات لأسباب واقعية في ذلك الوقت «... كان الكامل في الخمسينات ملاذا لمعظم الشعراء يوفر لهم الكثير من متطلباتهم الإيقاعية وصياغاتهم العروضية، كان بحرا طيعا ولا عودة فيه، وقد كتبت معظم تلك القصائد في تلك الفترة هذا البحر...»[2]، ثم اخذ "الزجر" مكان الصدارة وذلك لما فيه من زحافات وعلل تسهل النظم وتقرب الصياغة النثرية، وهيمن بعد ذلك "المتدارك" و"المتقارب" على كتابات الشعراء.

أما قصيدة " ها ... ها ... هوه" فقد اختار لها الشاعر " بحر الطويل"، يقول "السياب":

رأيت الذي لو صدق الحلم نفسه
فعولن/ مفاعلين/ فعولن/ مفاعلن

لمدلك الفما
فعول/ مفاعلن

وطوق حضرا منك واحتاز معصما؟
فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

لقد كنت شمسه
فعولن/ مفاعلن

وشاء اختراقا فيك، فالقلب يصهر
فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

فيبدو، على خديك والثغر، أحمر
فعولن/ مفاعلين/ فعولن/ مفاعلن

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ،ص 544-545.
[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص 76.

وفي لهف يحسو ويحسو فيسكر[1]
فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

هذه الأسطر الغزلية وزع الشاعر فيها تفعيلات الطويل على الأسطر بشكل متفاوت مراعيا التدرج الطبيعي لتفعيلات الطويل في الوزن الخليلي، و"البحر الطويل" ملائم لغرض الغزل لطول تفعيلاته فهو ينسجم مع الأنفاس الشعرية الممتدة المناسبة للبث والوصف والإفضاء، وقد ظهر إطلاق الزفرات في مد حرف الروي بالألف [معصما]، وكذلك الهاء في كلمة [شمسه]، أما حرف الراء في الأسطر الأخيرة فله صوت صائت ومركز، يحس فيه المتلقي بانفجار داخلي في نفس الشاعر.

وقد نوع " السياب" بين تفعيلة " الكامل" [متفاعلن] وتفعيلة بحر المتقارب [فعولن]، فيقول في قصيدة " في انتظار رسالة":

وذكرتها فبكيت من ألمي
متفاعلن/ متفاعلن/ متفا(فعلن)

كالماء يصعد من قرار الأرض، نزل إلى العيون دمي
متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفا(فعلن)

وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع
متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

يخنقني فأصك أسناني، لتنقذف الضلوع
متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

موجا تحطم فوقهن وذاب في العدم[2]
متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/متفا(فعلن)

وقد وفق الشاعر في اختيار هذه التفعيلة الملائمة لبث الشكوى والأحزان فقلقلة القاف يتصعد مع انفجاراتها صوت نفسه التي تحترق وتتشظى وتئز كاللهيب من جراء الحزن والشوق والألم، بالإضافة إلى موسيقى الروي حرف [العين] الذي يتتالى في سطرين [دموع، الضلوع] حمل نبر الوجع وتباريح الجوى، ويقول في المقطع الموالي:

دخان من القلب يصعد
فعولن/ فعولن/فعولن

ضباب من الروح يصعد
فعولن/ فعولن/فعولن

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص636.
[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 611.

دخان... ضباب
فعولن/ فعولن

وأنت انحطاف وراء البحار، وأنت انتحاب[1]
فعولن/ فعولن/فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو(فعل)

وهذه التفعلية [فعولن] تلاءم الحركة السريعة والانفعالات التي تضطرب في النفس، فدخان القلب وضباب الروح، واختلاط الدخان والضباب وانحطاف طيف الحبيبة الذي يظهر ويختفي وراء البحار، وما يولد في داخله من بكاء، وانتحاب، كل هذه الصور التي تنبض بالحركة تتناسب مع إيقاع تفعيلة" المتقارب".

ويعود الشاعر مرة أخرى في المقطع الثالث إلى تفعيلة " بحر الكامل"، فيقول:

وذكرت كلمتنا بهف بها ويسبح في مداها

قمر تحير كالفراشة، والنجم على النجوم

دندن كالأجراس فيها، كالزنابق إذ تقوم[2]

والرجوع إلى تفعيلة الكامل أنيب بإيقاعها الذي يتلاءم مع الوصف والبوح.

وعمد إلى تفعيلة " المتقارب" مرة أخرى في الجزء الثاني من المقطع الثالث، فيقول:

هو الصيف يلثم شط العراق

بغيماته ذاب فيها القمر،

وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر

وهف شراع لأضلاعه في الهواء اصطفاق

وغنى مغن وراء النخيل

يغمغم: " يل ليل،طال السهر

وطال الفراق!

كأن جميع قلوب العراق

تنادي، تريد انهمار المطر[1]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 611.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 612

ويعود في المقطع الأخير الموالي للمقطع السابق إلى تفعيلة " الكامل"، وتنويع البحور في القصيدة الواحدة جائز مما جعل الشعراء المحدثون ينوعون البحور في قصائدهم«... ومع ذلك يمكن تنويع الحور في القصيدة الواحدة في فقرات واضحة الحدود إذا اقتضت التجربة ذلك...»[2]

وحسب إحصائية قام بها " صلاح فضل" حول نسب استعمال بحور الشعر عند " بدر شاكر السياب"[3]، يتجلى لنا أن " السياب" قد استعمل البحور الشعرية بشكل متفاوت في قصائده، ويمكن وضع هذه النسب في الجدول التالي:

بحور الشعر المستعملة في شعر " السياب"	النسبة
بحر الكامل	%22,2
بحر المتقارب	%16,8
بحر الخفيف	%8,4
بحر البسيط، الرجز الوافر	9,4 % لكل بحر
بحر الرمل، الطويل، المتدارك	5% لكل بحر
بحر السريع، الهزج	2 % لكل بحر

من خلال هذا الجدول يظهر جليا أن " السياب" قد أكثر من استعمل " البحر الكامل" في قصائده وذلك لتناسب تفعيلة هذا البحر من أجل بث الشكوى والأحزان.

2. القافية:

اختلف القدماء في القافية، فهناك من قائل بأنها الكلمة الأخيرة في البيت وشيء قبلها، والبعض الآخر قال بأنها حرف الروي، فيما ذهب البعض إلى القول بأنها الكلمة الأخيرة، والتعريف المتفق عليه عند معظم العروضيين: « هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن»[4].

ومهما كانت أهمية هذه التعريفات إلا أن القصيدة الحرة لم تعد تعنى بالقافية بمفهومها التقليدي، وأصبحت الدفقة الشعرية بديلا عنها، وسميت " الوقفات" عوضا عن " القوافي"، وقد كان للقافية علاقة أساسية بالتشكيل الموسيقي الكلاسيكي، وتعد عنصرا أساسيا للشعر القديم ولا يقوم إلا بها، أما في الجديد فقد صار للقافية مفهوم آخر، وأصبحت هي النهاية

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 613
[2] عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006، ص 69.
[3] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص 64.
[4] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 105.

الموسيقية للسطر الشعري «... فالقافية في الشعر الجديد-ببساطة- نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية...»[1].

وقد يكون الروي مشابها للقافية الواحدة في الشعر التقليدي، يقول " السياب" في قصيدة " رئة تتمزق":

شع الهوى في ناظريها... فاحتواني واحتواها
0/0/ /0/
وارتاح صدري، وهو يخفق باللحون، على شذاها
0/0/ /
فغفوت أسترق الرؤى والشاعرية من رؤاها
0/0/ /
وأغيب في الدفء المعطر... كالغمامة في نداها[2]

فالقافية في هذا المقطع شكلتها دفعات وتموجات موسيقية داخلية معبرة عن حالة شعورية.

وقد يكون حرف الروي صوتا يختلف من سطر إلى آخر يقول " السياب" في قصيدة " الليلة الأخيرة":

وفي الصباح يا مدينة الضباب

والشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل

من خلل السحاب،

سيحمل المسافر العليل

ما ترك الداء له من جسمه المذاب[3]

لا يستطيع أحد أن يتكهن ما هي القافية التي يقف عندها الشاعر، لكونه أصبح متحررا من قيود الماضي، ولم يعد مثل الشاعر القديم الذي قد يحضر القوافي قبل الشروع في القصيدة، وأصبحت الكلمة التي تأتي مع السياق المعنوي والموسيقي لتضع حدا لنهاية النفس الشعري «... والقافية تأتي فجأة دونما توقع وقد تتنوع عروضيا لأن الشاعر لا يحددها مسبقا و لا يبحث عنها في معاجم اللغة بالرغم من شعوره بأنه ملزم بها ولو بشكل متحرر لا يفرض عليه التتالي والتوحد والاستمرار ولا على رويه أيضا...»[4]

[1] عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، ص 67.
[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 44.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 299.
[4] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 107.

وهناك نوع آخر من القافية استعمله " السياب" وهو " القافية المزدوجة"، يقول في قصيدة " مدينة السندباد":

الموت في الشوارع
0/0/ /
والعقم في المزارع
0/0/
وكل ما نحبه يموت
00/ / /

الماء قيدوه في البيوت[1]
00/ /0

ولكنه لا يلتزم بذلك في كامل القصيدة فقد يفصل القافيتين المزدوجتين بسطر ينتهي بحرف مخالف أو يجعل بدل القافيتين ثلاث قواف متتالية ويشبه ذلك [القفل] في الموشحات الأندلسية، فهو يقول مباشرة بعد الأسطر السابقة:

وألهث الجداول الجفاف
هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف
وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف[2]

ويقول أيضا في قصيدة " الأسلحة والأطفال":

عصافير؟ أم صبية تمرح
عليها سنا من عد يلمح
وأقدامها العارية
محار يصلصل في ساقية
لأذيالهم رأفة الشمأل
سرت عبر حقل من السنبل
وهسهسة الخبز في يوم عيد
وغمغمة الأم باسم الوليد[3]

وهذه الطريقة في بناء الشعر مأخوذة من بناء الشعر الفرنسي والانجليزي ومن الموشحات الأندلسية مع شيء من الاختلاف، حيث لم يلتزم بتلك الطرق التزاما تاما في أي من قصائد الديوان.

وأحيانا تأتي القافية مشوشة وغير مرتبة، يقول "السياب " في قصيدة " الليلة الأخيرة":

رب صباح، بعد شهر... بعدما الطيب
يراه- من يعلم ماذا خبأ القدر؟-

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 467.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 467.
[3] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 463.

سيحمل الحقيبة المليئة
بألف ألف رائع عجيب
بالحلي والحجر
باللعب الخبيئة
يفجأ غيلان بها- يا طول ما انتظر!
يا طول ما بكى ونام تملأ الدموع
برنة الأجراس أو بصيحة الذئاب[1]

هذا وصف لتلك الليلة الأخيرة التي قضاها في مستشفى بلندن، وكان سيقضي الليلة القادمة في مستشفى باريس الذي سوف ينقل إليه آملا في الشفاء، فنفسيته كانت متحررة منطلقة لذلك ترك العنان لشعره الداخلي فتحرر المقطع من رتابة القافية فلم تبرز بشكل حاد.

أما " جان كوهن" [Jean Cohen] فهو لا يرى « أن تكون مجرد ترديد للصوت، لكنها ترديد لصوت نهائي»[2]. فالمتلقي يدرك من نهايات الأسطر التالية تلك الوقفات في أواخر الأسطر حيث ينتهي المعنى والوزن، يقول " السياب" في مطلع قصيدة " في غابة الظلام":

عيناي تحرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين منهما سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لي... فلا أنام[3]

ولا يفهم من قول " جان كوهن" أن القافية أو الوقفة هي صوت نهائي فقط، بل إن الوقفة [القافية] هي بمثابة الصدى المشترك الرابط بين نغم السطر ودلالته وانتسابه إلى النص ككل. فالقافية في الشعر الحديث أصبحت غير متكررة و غير مطردة « ولا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي»[4]

ويمكن القول أن القافية [الوقفة] تجتمع فيها عدة عناصر دلالية وإيقاعية وجمالية، فالدلالة قد تترجم بشكل إيقاعي وبصورة أكثر فاعلية لتلامس أدق مشاعر المتلقي وتثير فيه كوامن ذوقية وجمالية بفعل الوقفة الشعرية،فتلك العناصر [الدلالة والإيقاع والجمال] تتجاوب معا داخليا في القافية [الوقفة] ليتردد صداها عبرها ويحس المتلقي بشعرية النص من خلال ذلك التلاءم بين عناصر النص ووقفاته [قوافيه] التي قد تكون غير متجانسة شكليا.

2-2- الإيقاع الداخلي:

---

[1] ال بدر شاكر السياب:الديوان ،ص 300.
[2] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 108.
[3] بدر شاكر السياب:الديوان، ص 704.
[4] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، سلسلة كريتيكا، 2006، ص218.

إن مصدر الإيقاع هو نفس الشاعر المنفعلة وهو مرتبط بالتجربة الشعرية عند فعل الكتابة ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، فبذلك يكون الإيقاع هو العنصر المتغير تبعا لتغير نفسية الشاعر، أما الوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكلات الوزنية.[1]

يرتبط الإيقاع الداخلي أو الخارجي بتجربة الشاعر- محمود سامي البارودي – النفسية والانفعالية، لأن الشعر تعبير عن تلك التجربة بكل أبعادها، خاصة وأن لغته مرتبطة بالعوامل النفسية والانفعالية التي تسعى للتأثير في متلقيها.

وسمة القوة في شعر "البارودي" لا تظهر في القصائد البطولية والحروب فقط بل توجد في بعض «شعره الديني وفي المواعظ خاصة عندما يغضب للحق، ويتمرد على الرذائل، والمساوئ فترتفع الموسيقى إلى مستوى الثورة النفسية وتشتد موسيقاه عندما يصور مأساته، ويشكو جور الأيام، وظلم الناس وما آل إليه أمره من شر».[2]

وإذا عزمت فكن بنفسك واثقا فالمستعز بغيره لا يظفر

إذا لم يكن للمرء من بدهاته في الخطب هاد خانه من ينصر

واحذر مقارنة اللئيم وإن علا فالمرء يفسده القرين الأحقر

ومن الرجال مناسب معروفة تزكو مودتها، ومنهم منكر

فانظر إلى عقل الفتى لا جسمه فالمرء يكبر بالفعال ويصغر

فلر بما هزم الكتيبة واجد ولربما جلب الدنيئة معشر
إن الجمال لفي الفؤاد وإنما خفي الصواب لأنه لا يظهر
فاختر لنفسك ما تعيش بذكره فالمر في الدنيا حدث يذكر.[3]

إلى جانب الإيقاع الخارجي يحضر الإيقاع الداخلي الذي تؤتيه الأصوات المتكررة (**الراء 22 مرة، الفاء 17 مرة، اللام 18 مرة**) والألفاظ [**لمرء – إذا – لربما -**] بالإضافة إلى الحروف والألفاظ تكررت بعض الكلمات التي لها نفس الصيغة الصرفية [**يظفر، ينصر، يصغر، يظهر، يذكر**] وأيضا [**منكر - معشر**] وهذا التكرار يلعب دورا تأكيديا يزكي غرض الشكوى ويسهم لا محالة في خلق انسجام موسيقى النص الداخلية.

[1] ينظر: محمد مفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص50.
[2] شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث،ص 206.
[3] ديوان البارودي: ج2، ص56.

ونميز في القصيدة أيضا في التوازي بين التوازي الصرفي المتعلق ببنية الكلمات من قبيل: (**الفعال - الرجال**) والتوازي التركيبي مثل يتجلى في قول الشاعر.

فلربما هزم الكتيبة واحد ولربما جلب الدنيئة معشر

وفي الأخير يمكن القول أن تضافر التكرار والتوازي ساهم في خلق موسيقى داخلية للنص، أضفت عليه مسحة تزينية نغمية خادمة لأغراضه، وتسهم في وضع المتلقي أمام مقصدية الشاعر، الذي لم يبتعد قيد أنملة عن ما ألفناه إيقاعيا في الشعر العربي القديم، خاصة وأن قوة الموسيقى ناشئة من قوة القافية وجرس الألفاظ، والوزن العروضي **من بحر الكامل**:

وإذا عزمت فكن بنفسك واثقن / فلمستعزز بغيره لا يظفرو

0//0/ 0///0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل مت فاعلن

قافية (يظفرو) الروي (الراء المضمومة)

والصياغة المحكمة، والألفاظ تؤدي دويا في شدة الموسيقى.

يقول في الإرشاد والنصح من **الكامل**:

فخذا من الأيام ما سمحت به للنفس قبل تعذر وشماس

وإذا أرابكما الزمان بوحشة فاستمخضاه اليسر بالإيناس

إن الروائم لا تدر لبونها إلا بلين المسح والابساس

فلرب صعب عاد سهلا بعدما قطعت عليه مرائر الأنفاس

ما كل ما طلب الفتى هو مدرك إن الأمور بحكمة وقياس.[1]

من خلال هذه الأبيات يلاحظ هدوء موسيقى الشاعر لكن تتخللها بعض القوة الخائرة في البيت الأول في **تناغم السينات** ودوي **الكافات** في البيت الأخير، فالألفاظ في عمومها تساعد على الهدوء والصمت مثل: (**اليسر، الإيناس، المسح، الإبساس، سهل، الأنفاس**).

وما يميز موسيقى "البارودي" ويزيدها قوة وهدوء ورقة حسن التركيب وصحة الوزن والمعنى وعذوبة اللفظ يقودنا إلى إيقاع الأصوات الناتج عن التكرار خاصة تكرار حروف بعينها أهمها **روي القصيدة** تكرر أكثر من **12 مرة** حرف **السين** وهو من الحروف

[1] ديوان البارودي: ج2، ص125.

المهموسة الرخوة مرتبط بالصفير خادم لغرض **الشكوى**، وإيقاع المعنى ينتج عنه انسجام التفاعيل وتجاوبها وحسن الأخذ بها ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها.

وفي الأخير نستنتج مما سبق أن قوة الموسيقى في شعر "البارودي" لا تنبع من الأوزان العروضية وحدها، بل تنبع كذلك من ذوقه المرهق وإحساسه الدقيق بالجمال، وتأثره بموسيقى الشعر العربي، وبموسيقى القصائد المؤثرة في الموسيقى الشعرية وذلك من المواهب الفنية التي تسهم في تربية الأذواق وتتحكم في اختيار الألفاظ ذات الجرس الموسيقي.

لما ضاقت أطر الخليل عن زخم الأفكار والرؤى والصور الحداثية، لجأ الشاعر إلى تحطيم تلك القاعدة الإيقاعية التي تحول بينه وبين حرية الابتكار إذ لم يعد بمقدره أن يحصر خياله ضمن توترات نغمية مكررة أحادية لذلك كان لابد للحداثة أن تصنع أرضيتها بنفسها خارج أسوار الخليل «... والملاحظ أن تحطيم القاعدة الإيقاعية قد تضاعف في الزمن المتأخر أكثر من تجربة البدايات وهذا يتوافق مع سير الشعر العربي نحو أرض الحداثة المشبعة بدلالات الجدة والغموض...».[1] والمتلقي الذي اعتاد على الإيقاع الخليلي أن يتجاوز ذلك الحس والتذوق إلى أبعاد إيقاعية مختلفة لا يفهمها إلا الحس والوعي، لكي يستطيع أن يتفاعل مع الشعرية الحديثة «... لكن ما الإيقاع إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب..».[2]

إن الحدث التاريخي الذي صنعه "بدر شاكر السياب" في تحديث الشعر العربي وإخراجه من طقوس الخليل الروتينية، جعل الشعر صادما بإيقاعاته الجديد لا عهد للمزج السائد وللقصيدة بذلك الإيقاع الصاخب «... لقد خرجت القصيدة العربية من خنادق الخليل حادة صاخبة لتدخل نهرا من موسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعا، واستطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يحدثوا من خلال نماذجهم الشعرية، صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها لا عهد للقصيدة بها وأخيرا لا عهد للفكر النقدي بها أيضا...».[3] وانطلاقا من هذه الأقوال النقدية يمكن دراسة الجوانب الإيقاعية من شعر "السياب" بتجاوز تلك القصائد الأولى التي بناها على أوزان الخليل إلى قصائده الحداثية المبنية على الإيقاع الداخلي، يقول في قصيدة "نسيم من القبر":

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني[4]

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص209.
[2] خالدة سعيد : حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص111.
[3] علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص75.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان، ص672.

من سيمائية العنوان يبدو التراوح بين وجهين للوحة واحدة، وجه قاتم يشكل علامة الموت ووجه مشرق يشكل علامة الحياة وينتشر إيحاء العنوان على الشطرين بوجهيه المختلفين، "فالنسيم" له سمة الحياة و"جيكور" ذكرى للشاعر، ويتخلل هذا الإحساس حزن قوي تعبر عنه كلمة [الآهات] الممتدة الحروف: [ألف المد، الهاء الممدودة بالألف، والتاء المفتوحة، وحتى صيغ الجمع]، ويتم ذلك عن معاناة الحزن الطويل، ثم امتداد أنة "البكاء" بورود كلمتين ينبعث منهما نغم واحد حزين [يأتيني، يبكيني]، وهناك حروف صامتة وجدت في كلمات الشطرين لتوائم بموسيقاها ووقعها معانيها، ومنها [التاء والنون] في كلمة [يأتيني]، و[الباء والكاف والنون] في كلمة [يبكيني]، وهي حروف لها رنين حزين يبعث على الأسى، ومن دلالة الكلمات وإيقاعها الموسيقي تصبح شعرية الشطر أو المقطع ذات جرس داخلي ينقل بنغمة مشاعر حزينة أو مفرحة.

ويقول "السياب" في مطلع قصيدة "حفار القبور":

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه.[1]

صورة قاتمة تلف المقطع تشكلت من دلالة بعض المفردات والتراكيب [ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور، كما ابتسم اليتامى، بهتت شموع] والحروف المشكلة للجملة هي حروف تنسجم تماما مع الجو الحزين القاتم والكآبة النفسية الشديدة، فامتداد الكلمات بحروف المد مع جرسها الصائت يشير دلالة الحزن مثل: [الأصيل، يغيم، الكئيب، القبور، واه، كما، اليتامى، شموع، دموع...].

فهذا الإيقاع الناجم عن تراكم الألفاظ لها امتدادات ولها طول زمني في النغم والصوت، يحمل لواعج نفس الشاعر الحزينة التي انعكست على شخصية "حفار القبور"، وفي الأسطر الأخيرة من المقطع يكثف الشاعر من الكلمات التي تحتوي على المد [بالواو، أو الألف أو الياء]، وقد ساعدت تلك الامتدادات الدلالة المعنوية، حيث توحي المعاني بالاغتراب والهدوء

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص543.

الباعث على الرعب والخوف مثل:[العاصفات، السود، الأشباح، قديم، ساكنيه، فيه]، وبذلك الإيقاع الباعث على الوحشة والفراق، تزداد الدلالات التركيبية قوة وامتلاء بما يهدف إليه الشاعر من مقاصد مؤثرة في شعره.

أما في قصيدة "خذيني" وهي قصيدة يتوخى فيها الشاعر الراحة والسعادة والفرح، فيقول:

خذيني أطر في أعالي السماء

صدى غنوة، كركرات، سحابة!

خذيني فإن صخور الكآبة

تشد بروحي إلى قاع بحر بعيد القرار

خذيني أكن في دجاك الضياء

ولا تتركيني لليل القفار.[1]

في هذا المقطع الذي أتى في مطلع القصيدة كأنه مقدمة النص، امتزج فيه الفرح بالمعاناة، ولذلك كانت بعض الكلمات معبرة عن الفرح والإشراف مثل: [أطر، السماء، غنوة، الضياء]، وأخرى توحي بالمعاناة مثل: [صخور، الكآبة، تشد، قاع البحر، القرار، دجاك...]، فالمقطع تناوشه نزعتان: نزعة الفرح ونزعة الحزن، ومن موسيقى الحروف وإيقاعها الداخلي تسمع أحاسيس الشاعر فرحا أو حزنا، فمن امتداد كلمتي: [أعالي، السماء]، يصدر إيقاع يمتد بعيدا إلى الأعلى معبرا عن أجواء الحرية والانطلاق، ومن أجراس حروف الكلمات التالية ينبعث إلى إيقاع أليم حزين: [خذيني]، "فالياء" حرف صائت يترجم اللوعة، و"النون" بجرسها الصامت تثير في الإحساس الألم والحزن، وكذلك حرف "الراء" في جملة من الكلمات، يحمل بإيقاعه تباريح الجوى والحزن: [صخور، روحي، بحر، قرار، تتركيني، القفار]، ومن هذه الإيقاعات للكلمات وعبر الأحرف التي تشكلها تنشأ موسيقى موازية للموسيقى الخارجية التي تحدثها التفعيلة، وبذلك فإن الدلالة الشعرية تتظاهر فيها مدلولات الكلمات وإيقاع الحروف.

ويقول "السياب" في قصيدة "غريب على الخليج":

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق

وهل يعود؟

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص242.

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود؟

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود

به الكرام على الطعام؟

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع[1]!

إن الجرس الموسيقي في القصيدة واضح، ونلاحظ صوت [الألف] و[الواو] قد هيمن على جسد النص، وقد تكرر صوت [الألف] ثمانية عشرة مرة في مواضع مختلفة، وصوت [الواو] عشر مرات، وكأن هذه الحركة هي "آه" ممدودة تتردد في نهاية كل تجربة يمر بها الشاعر، وكذلك الكلمات التي اختارها في هذه النصوص [واحسرتاه، فلن أعود، تجوع، لتبكين، الدموع، دون جدوى]، ترينا هذه "الآه" الممدودة، وهي تدل على تجربة "السياب" المفعمة بالآلام لأنه فهم الواقع المرير من حيث أنه لن يعود إلى العراق، فهو لا يملك ما يساعده على ذلك، لذا يستمر بكاؤه على بلده ويستطيع أن يعبر من خلال هذه الكلمات عن فقده الأبدي لحلم الرجوع إلى الوطن وهي تبرز درجة توجع الشاعر.

ويقول في نفس القصيدة:

الريح تصرخ بي: عراق،

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق[2]!

ففي هذا المقطع كرر السياب لفظ "عراق" أربع مرات، وقد ورد تكرارها في القصيدة عدة مرات، وكان الغرض منه هو استلذاذ الشاعر بذكر وطنه لأن العراق يذكره بجميع الذكريات الماضية وهو بمنزلة حبيبته.

ويقول أيضا:

فلتطفئي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا... نقود،

يا ريح، يا إبر تخيط لي الشراع، متى أعود؟

إلى العراق؟ متى أعود؟

يا لمعة الأمواج رنحهن مجذاف يرود

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص323.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص318.

بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة... يا نقود[1]!

في هذا المقطع ورد التكرار تكرار دعائي، وقد صور فيه "السياب" الصراع القائم بينه وبين نفسه أو قلبه المهتاج شوقا ولوعة وعذابا ويلجأ إلى هذه الأشياء غير الحية، كذلك نرى في هذا المقطع تكرار عبارة [متى أعود؟ متى أعود؟] وهذا يدل على عمق معاناة الشاعر في الغربة.

كما عمد "السياب" إلى تكرار النقط وعلامات الترقيم، فوجود الفواصل وتكرار النقط وعلامات التعجب تساعد الشاعر على توصيل ما يريد إيصاله إلى القارئ بدقة، ليعوض ما تتفقده القصيدة المكتوبة من التلوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عند إلقائها «ولو أن بعض الشعراء يسرف في استخدام هذه العلامات، وأحيانا تساعد النقط والفراغات على الإيحاء أن في السياق معاني أخرى يمكن للقارئ أن يضيفها أو يتخيلها ويستخدم الشاعر الفواصل والتنقيط، ليوازن بين الجمل إيقاعيا، وليوفر جوا من الاستراحات، والسكون وما ينجم عنه من مزايا موحية، ولا تفوت الإشارة أن إساءة الاستخدام تؤدي إلى اضطراب المعنى، والنقط والفراغات تبرز بشكل لافت للنظر في قصائد السياب».[2] في مثل قوله:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر... [3]

ترك الشاعر وراء كلمة "مطر" نقاطا وفراغا «ليدع القارئ يسمع زخات المطر واقفا عند إيقاعها ليستحضر كل ما تحفزه وتثيره في ذهنه وروحه من دلالات روحية واجتماعية تنسجم مع زخات المطر على الأرض وإيقاعها».[4]

كما نجد كذلك في شعر "السياب" تكرار الصدارة، ويقصد به تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة، كما في قول الشاعر:

مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد

---

[1] المصدر نفسه: ص 321.
[2] ينظر : عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1986، ص160-162.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص474.
[4] إيمان خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص312.

مازلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي.[1]

في هذا المقطع يكرر "السياب" كلمة [مازالت] في بداية السطر الشعري ليؤكد على غرضه ويعلل نفسه بأن ما يحصل عليه من نقود يخفض زمن بقائه غريبا وأن ما يدخره منها سيفيد منه في إعمار بيته في الوطن، وهو يسائل النقود عن موعد عودته إلى بلده، وهل ستتحقق نبوءته بالعودة قبل موته في الغربة.

أما في قصيدة "مدينة السندباد" فقد كرر "السياب" الصدارة في الأسطر الشعرية ولكنها مختلفة من سطر إلى آخر، فيقول:

يا أيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جئت بلا مطر

جئت بلا زهر

جئت بلا تمر

وكان منتهاك مثل مبتداك

يلفه النجيع.[2]

في هذا المقطع كرر "السياب" صدارتين هما: [يا أيها الربيع] و[جئت بلا] ويعكس ذلك إحساسه بالصدمة، فهذه القصيدة تعبر عن الاغتراب القاسي الذي يعاني منه الشاعر، فهذا التكرار له وقع داخلي لما يعانيه من الغربة الشديدة، ويستطيع القارئ أن يحس بصدى جفافه في نفسه.

يعد التكرار نعمة على التجربة الشعرية إن أحسن الشاعر استغلاله، لأنه يضغي عليها نوعا من الموسيقية ويزودها بعنصري الإيحاء والدلالة كما يعتبر جهة أخرى نقمة عليها إن أساء الشاعر استعماله وأفرط فيه فالشاعر النبيه هو من يحسن استغلال التكرار كي يحدث مسحة إيقاعية في قصيدته، وقد بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها، إذ أسهمت كثيرا «في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه و متركزا

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص468.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص322.

صوتيا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول»،[1] لأن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره.

وعليه فإن موسيقى "السياب" الداخلية اتسمت بالحزن والألم والمعاناة وذلك نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية والمرضية التي مر بها خلال فترة حياته القصيرة.

II. المضمون:

شهدت القصيدة العربية تحولات وتغيرات على مستوى الأغراض والموضوعات نظرا لما آلت إليه ظروف العصر، لكن تبقى تجربة الشاعر الحياتية تضفي سمة على شعر كل عصر.

- **الأغراض والموضوعات:**

يعد "محمود سامي البارودي" المجدد الأول في العصر الحديث، وأن تجديده قد تمثل في العودة بالشعر إلى عصور الازدهار، وبذا أحيا في الشعر كشعر الفخر والحماسة وعمل على توسيع الأغراض وخاصة في وصف آثار مصر ووصف الطبيعة.

- **الوصف:**

ظهر واضحا أن البارودي لم يكن صدى للقدماء في كل ما قاله من الشعر فقد جدد في بعض أغراض الشعر حين استقلت شخصية وتسامت شاعريته وقد كان الوصف من الأغراض القديمة البارودي أفرد له قصائد خاصة قائمة على الوصف، «ويعد الوصف من الأغراض الشعرية الجديدة لدى البارودي وذلك لما لبث فيه من لمسات تعبر عن سعة ثقافته واستقلال منهجه لأن شاعريته وحواسه المرهفة وتذوقه للجمال كانت تدفعه إلى قول الشعر ووصف مشاهداته لا كما هي في الطبيعة ولكنه يخرجها ملونه بلباس جديد لتمثل شخصيته وشعوره وأفكاره».[2]

وموضوعات الوصف التي عالجها البارودي في شعره عديدة ومتنوعة منها:

أ- وصف مظاهر الطبيعة:

يظهر تأثر "البارودي" بالطبيعة ومظاهرها من خلال وصفه «الليلة العاصفة الممطرة، يجعل كل متذوق للقصيدة يحس بقوة الرعد وعزف الرياح وشآبيب المطر، وسواد تلك الليلة ووحشتها، ويصف السحاب الممطر والبرق الرعد وتأثيرها في الإنسان والأرض،

[1] عبد الرضا علي : الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989، ص05.

[2] ينظر: صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية كلية التربية،م14،ع 5، الأردن، ماي 2007 ، ص03.

كما يصف البحر الهائج والريح العاتية تعلو الموج فتحيله جبالا شامخة الذرى كما يصف الجبال والغابات، فهو مصور ماهر في وصف الطبيعة»،[1] يقول:

وليلة ذات تهتان وأندية كأنما البرق فيها صارم سلط
لف الغمام أقاصيها ببردته وأنهل في حجرتيها وابل سبط
بهماء لا يهتدي الساري بكوكبها من الغمام ولا يبدو بها نمط
ومربع لنسيم الفجر هينمة فيه وللطير في أرجائه لغط
وللنسيم خلال النبت غلغلة كما تغلغل وسط اللمة المشط
وللسماء خيوط غير واهية تكاد تجمع بالأيدي فترتبط. [2]

ومن خلال هذه الأبيات يسمو" البارودي" بإحساسه وبراعة تصويره، وتبرز هذه البارعة أيضا في وصفه النسيم وهو يمر من خلال النبات وخيوط المطر وهي تنزل من السماء كما تغنى كثيرا بمفاتن الطبيعة في وطنه كقوله يصف الربيع:

عم الحيا واستنت الجداول وفاضت الغداران والمناهل
وازينت بنورها الخمائل وغردت في أيكها البلابل
والباسقات الشمخ الحوامل مشمورة عن سوقها الذلاذل
ملوية في جيدها العثاكل معقودة في رأسها الفلائل.[3]

في هذه الأبيات يقف "البارودي" طويلا أمام النخيل والسواقي ثم يقدم لنا صورا جهيلة فأغصان النخيل كأنها ذلاذل أو نهايات قصيص، وقد شهدتها النخيل حتى أعناقها، ولون في جيدها العثا كل أو عذق بلح وشماريخ وعقدت في رأسها فلائلها أو أليافها المجتمعة فتظهر بذلك معانيه قريبة وتشبيهاته واضحة غير متكلفة وخياله واف لا إغراب فيه.[4]

ب- وصف الأشخاص:

تبرز مهارة "البارودي" الشعرية من خلال «تصويراته الأخاذة المذهلة، على أغلب لواحته التي تحمل دخائر النفوس وأسرار القلوب وحتى الحركات والإشارات، وينطبق ذلك على وصفه للمعارك وصيادين القتال وأدواته يقول البارودي واصفا البلغار في بلادهم حين رافق الحملة المصرية لحرب الروس»:[5]

بلاد بها ما بالجحيم، وإنما مكان اللظى ثلج بها وجليد
تجمعت البلغار والروم بينها وزاحمها القتار فهي حشود
إذا رطنوا بعضهم سمعت تصوتهم هديرا تكاد الأرض منه تميد
قباح النواصي والوجوه كأنهم لغير أبي هذا الأنام جنود

---

[1] ينظر: جابر عصفور، استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة، دار النهضة،ط1، دمشق، 2001، ص169.
[2] ديوان البارودي: ج2، ص164.
[3] المصدر نفسه: ج3، ص177.
[4] ينظر: جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص281.
[5] صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي،ص 6.

لهم صور ليست وجوها وإنما تناط إليها أعين وخدود.[1]

يصف" البارودي" من خلال هذه الأبيات جيش البلغار، «رطانتهم* وعجة ألسنتهم وقبح رؤوسهم ووجودهم حتى كأنهم ليس هذا القوم من البشر، وأن وجوههم متشابهة لا تستطيع التفريق بينها بل لا يريد أن يعترف بإن لهم وجوها وإنما هي صور وضعت فيها أعين وخدود».[2]

وفي الأبيات الآتية يذم "البارودي" شخصا ويصفه بالنهم والجشع (أظهر نهما مفرطا: شرها وإفراطا في الأكل)، فيقول:

وصاحب لا كان من صاحب أخلاقه كالمعدة الفاسده
أقبح ما في الناس من خصلة أحسن ما في نفسه الجامده
لو أنه صور من طبعه كان لعمري عقربا راصده
يصلح للصفح لكي لا يرى في عدد الناس بلا فائده
يغلب الضعف ولكنه يهدم في قعدته المائده
يراقب الصحن على غفلة من أهله كالهرة الصائده.[3]

ت- وصف الأشياء كالسجن والقطار والخمر:

يقول البارودي في وصف السجن الذي لاقى منه ما لاقى:

شفني الوجد وأبلاني السهر وتغشتني سمادير الكدر
فسواد الليل ما إن ينقضي وبياض الصبح ما إن ينتظر
لاأنيس يسمع الشكوى ولا خبر يأتي، ولا طيف يمر
بين حيطان وباب موصد كلما حركه السجان صر
كلما درت لأقضي حاجة قالت الظلمة: مهلا لا تدر.[4]

من خلال الأبيات يبرز تصوير البارودي لمأساة السجن، يصف فيها مشاعر السجن داخل السجن بكل دقائقها.

ث- وصف المخترعات الحديثة:

كان البارودي حريصا على أن «يستمد تشبيهاته من هذه المخترعات مثل الكهرباء وآلة التصوير رغبة منه في تمثيل عصره أحيانا أو إثارة الطرافة لدى المتلقي، فقد استعار من هذه المخترعات موظفا إياها في غزله».[5]

يقول:

وسرت بجسمي كهرباءة حسنه فمن العروق به سلوك تخبر. [1]

---

[1] ديوان البارودي: ج1، ص144.
* رطانتهم: مصدر رطن يتكلم بكلام لا يفهم، تكلم بلغة غير مفهومة.
[2] صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي، ص 7-8.
[3] ديوان البارودي:ج1، ص214.
[4] ديوان البارودي: ج2، ص101.
[5] صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي، ص08.

ويقول:

ألا يا قومي من غزال مريب يجول وشاحاه على فنن رطب
تعرض لي يوما فصورت حسنه ببلورتي عيني في صفحة القلب.[2]

وفي قوله أيضا:

شفت زجاجة فكري فارتسمت بها عليك في منطقي في لوح تصوير.[3]

- **الشعر السياسي:**

من الأغراض القديمة التي خلع عنها" البارودي" لباس القدم ولامستها بوادر التجديد، وظهرت فيها شخصية واضحة جلية تعبر عن نفسه الأدبية المتمردة على الظلم والاستبداد، يدعو شاعرنا إلى حب العدالة والشورى والمساواة بين الناس في شعره السياسي مما دفعه إلى أن يحتل مركز الصدارة بين أبناء شعبه وأمته وأصبح زعيما وطنيا محبوبا لذلك زج به في فياهب السجن وابعد عن وطنه ولكنه لم يكف عن هذا الشعر الوطني والسياسي على الرغم مما لقيه من نفي وتشريد ومرض، وظل هذا الشعر يحرق الطغاة المتجبرين، لذلك طالت مدة نفيه عن دياره ولم يسمح له الحكام بالعودة إلى وطنه إلا أن دب إلى جسمه دبيب الفناء وأصابه الضعف والهزال وفقد بصره.

ويبدو" البارودي "في قصائده السياسية محبا للحرية متمردا على الظلم شأنه شأن كل رجل شجاع يدافع عن وطنه، ولعل للوراثة والنشأة التي نشأها أثرا في هذا الموقف غذاه مما حفظه من شعر الحماسة عند العرب القدماء وهم أبطال الحرية وكان شعرهم سجلا صادقا لمكارم أخلاقهم، كل هذا أثر في البارودي بعد أن أطلع على دواوين الشعر العربي القديم، حيث رسخت هذه الصفات والخلال الحميدة في ذهنه، وشب مطبوعا عليها يتمثلها نماذج يحتديها ويود أن يحققها عملا في الحياة،[4] يقول:

لا عيب في سوي حرية ملكت أعنتي من قبول الذل بالمال
تبعت خطة أبائي فسرت بها على وتيرة آداب وآمال.[5]

فمن خلال القصائد السياسية الوطنية انتقل" البارودي" من عالم الفردية الذاتية التي يعيش فيها إلى عالم أرحب وأوسع وهو خدمة الوطن.

- **الهجاء:**

---

[1] ديوان البارودي: ج2، ص57.
[2] المصدر نفسه:ج1، ص59.
[3] المصدر نفسه: ج2، ص119.
[4] ينظر: محمد مصطفى حدادة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1990، ص19-20.
[5] ديوان البارودي: ج4، ص243.

يعد الهجاء من الأغراض القديمة وموضوع سيق التطرق إليه لكن «الدارس لشعر البارودي يجد نوعين من الهجاء: الشخصي والاجتماعي وقد أكثر من الهجاء الاجتماعي لعله سيهم في إصلاح مجتمعه، حيث يعمل على تصوير قومه ويعدد عيوبهم ويشكو ظلمهم وغدرهم، وينعى على معاصريه تلونهم وعدم وفائهم في صداقاتهم لاسيما وأنهم خذلوه، لهذا فقد تميز هجاءه بالقسوة».[1] يقول من الطويل:

أنا في زمان غادر ومعاشر يتلونون تلون الحرباء

0/0// //0/0/ 0 //0///0// 0/0/0 ///0// 0///0// 0/0/0/0

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن مفاعلن

أعداء غيب ليس سيلم صاحب منهم وإخوة محضر ورخاء

أقبح بهم قوما؟ بلوت إخاءهم فبلوت أقبح ذمة وإخاء

قد أصبحوا للدهر سنة ناقم في كل مصدر محنة وبلاء

وأشد ما يلقى الفتى في دهره فقد الكرام وصحبة اللؤماء

شقي ابن آدم في الزمان بعقله إن الفضيلة آفة العقلاء.[2]

ومن هذه الأبيات فقد تميز هجاء "البارودي "بأنه هجاء لاذع وساخر يطلب على الجماعة أو الأفراد يصورهم في لوحة من تصميمه تكون صفاتهم وردائهم الألوان الزاهية في لوحته الشعرية.

ومن هجائه الشخصي قوله:

وغد تكون من لؤم ومن دنس فما يغار على عوض ولا حسب

يلتذ بالطعن فيه والهجاء كما يلتذ بالحك والتظفير ذو الجرب.[3]

وما يميز الهجاء الاجتماعي في شعر "البارودي "هو تصويره لعصره والناس وكل ما يختلج في صدره من عواطف غير متكلفة ولا مصطنعة مصورا المجاملات والنفاق الاجتماعي والمدح والكذب.

- **الرثاء:**

يتغلغل الحزن العميق والأسى في جميع قصائد البارودي سواء يرث صديقا أو قريبا وتظهر عاطفة بصدق إحساسه تجاه ذلك الشخص الذي يرثيه وأقوى قصائد الرثاء وأطولها في الشعر العربي في رثاء الزوجات قصيدة محمود سامي البارودي في رثاء زوجته بعد أن تسلم خبر وفاة زوجته يقول[4]: من بحر الكامل:

أيد المنون قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة بفؤادي

/// 0//0 //0/ /0/ //0// /0//0 0/0/// /0/// //0/ /0/ ///0 0/0/

[1] صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر البارودي، ص11.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص21-22.
[3] ديوان البارودي: ج1، ص82.
[4] ينظر: صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي، ص12.

متفاعلن متفاعلن متفاعل متفاعلن متفاعلن متفاعل
أوهنت عزمي وهو حملة فيلق وحطمت عودي وهو رمح طراد
لم أدر هل خطب ألم سباحتي فأناخ، أم سهم أصاب سوادي؟
أقدى العيون فأسبلت بمدامع تجري على الخدين كالفرصاد
ما كنت أحسبن أراع لحادث حتى منيت به فأوهن أدى
أبلتني الحسرات حتى لم يكد جسمي يلوح لأعين العواد.[1]

نظم "البارودي" قصيدته في رثاء زوجته وتعد من أروع قصائد رثاء الزوجة حيث بلغ عدد أبياتها **سبعة وستين** بيتا في رثاء زوجته، حيث تأثر الشاعر بهذه الفاجعة وهو في المنفى "سرنديب" اشتد ألمه وحزنه واحترق فؤاده إثر الخبر الذي دوى قلبه.

إن التجربة الشعرية عند البارودي كانت وليدة المعاناة الذاتية والمعايشة الوجدانية، كالن شعره أقرب إلى الصدق العاطفي هذا منح شعره تنوع في الأغراض والموضوعات.

- **الفخر والحماسة:**

تطرق "البارودي" إلى كثير من الأغراض، منها **الفخر والحماسة** فقد اشتملت مضامين لها على صرخات الناس المكبوتة من جور الحكام واضطهاد الاستعمار كما أنهال كانت تحث الشعب للقيام والمطالبة بحقوقه المسلوبة، من ثم يعتبر الشعر السياسي والثورة وتوجيه الشعب والحرية والكبرياء الفخور عنده من **الموضوعات المحورية** في هذا الغرض، فقد اهتم البارودي بتحريض الشعب وإرشادهم وبث فيهم روح الحمية[2]، منها قوله من الطويل:

ومن ذل خوف الموت كانت حياته أضر عليه من حمام يؤده
0// /0 /0/ /0/ 0/0/ /0/0/ //0// //0// /0/ 0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل فعول مفاعلن فعولن مفاعلن
وأقتل داء رؤية العين ظالما يسيء ويتلى في المحافل حمده.[3]

- **الحنين إلى الوطن:**

تميزت أشعار "البارودي" الاغترابية بنوع من الحسرة والضعن والتوجع والشوق إلى وطنه، وحتى أشعاره الوطنية فيها نوع من قلة الصبر على لوعة الفراق، فكانت أشعاره الوطنية تتضمن الحنين وهو من أجود ما نظم في حياته الشعرية حيث تتضح الألفاظ الفخمة

[1] ديوان البارودي: ج1، ص189-190.
[2] ينظر: مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع21، إيران، 2011، ص10.
[3] ديوان البارودي: ج1، ص162.

والمعاني الكاملة لروح الاعتزاز ومن مميزات شعره هذا، الحركة الخفيفة في أواخر القوافي واستخدام الحروف الرقيقة والمعاني الأنيقة،[1] يقول وهو في منفاه من الرجز:

لبيك يا داعي الأشواق من داعي أسمعت قلبي وإن أخطأت أسماعي

/0/0/ /0 /0// //0/0/ /0 /0/0 0/0/ 0/ /0/0// //0/ 0/ /0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يا حبذا جرعة من ماء محيية وضجعة فوق برد الرمل بالقاع.[2]

والحنين عند "البارودي " لا يقتصر في شوقه إلى وطنه فقد بل يلتهب قلبه شوقا لفراق أهله وأصدقاءه، وقد تمتزج أغراض مختلفة في قصيدة واحدة كالوصف والفخر والرثاء، لأن عاطفة الجياشة تأثر في كتاباته، وما عاناه من مصائب في منفاه وبعده عن أهله وأصدقائه الحميمين منهم "شكيب أرسلان" والشيخ "محمد عبده" و"عبد الله فكري" و"حسين المرصفي".

- **التأمل:**

امتزاج شخصية "البارودي" الحماسية والوطنية بأدب رتبه الغربة فاتجه إلى درب أخر هو التأمل، فقد كانت له الفرصة متاحة ليتأمل تأملا صوفيا إلى الزهد والحكمة وتركت هذه الأمور فيه نوعا من الرؤية الفلسفية للحياة منبعثة من جوه الديني عاشه في الغربة كان يفتخر بدينه وتأثره جعله يقتبس الألفاظ والمعاني من القرآن الكريم ويوظفها في شعره، وكانت فلسفته فلسفة دينية تحتوي على الزهد والحكمة والقضاء والقدر وتغلبات الدهر وذكر الأيام الماضية العبرة منها، حيث كان تأمله منصبا على الدهر والأيام الغابرة وعلى التأمل في الدنيا مع إيمانه بالآخرة والتزامه بدينه الحنيف.[3]

يقول مخاطب الدهر على ما أصابه من الأسى والهموم:

كيف يعيش الدهر خلوا من الأسى سقيم يغادي بالهموم ويطرق

وما الدهر إلا مستنعد لوثبه فحذرك منه فهو غضبان مطرق.[4]

كما كانت أشعاره تتناول مواضيع القضاء والقدر يعاتب الإنسان ويدعوه إلى الخضوع أمام الله لأن كل شيء في هذه الدنيا سيزول ويختم عادة بأبيات من الحكمة يظهر فيها هذه في الدنيا، وفي الأخير نستنتج أن التأمل الذي وصف به البارودي كان نتيجة الغربة التي عان من ويلاتها وتجاربه في الحياة في بلاد لا أهل له فيها ولا خلان صرف نفسه إلى التدبر والتأمل في خلق الله والخضوع له والإيمان به في صميم وجوده فينثر حكم تداولها من تجاربه العملية في الحياة أو من قيم ومواعظ الدين الإسلامي.

- **الالتزام في شعر الغربة:**

[1] ينظر: مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، ص12.
[2] ديوان البارودي: ج2، ص256-257.
[3] ينظر: مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، ص16.
[4] ديوان البارودي: ج2، ص337.

يرتبط مفهوم الالتزام بمفهوم الأدب القائم على صلة وثيقة بالحياة ويتناول الالتزام الجانب الفكري من الأعمال الأدبية، ولأن الاستعمار غزى البلاد العربية في مختلف المجالات كان نشر الوعي والثورة من الأهداف التي يسعى إليها، ومن أجل ذلك تسربت الأفكار القومية إلى البلاد العربية، ويتجلى الالتزام عند" محمود سامي البارودي" على مستوى الأوضاع التي تعرض له المجتمع وباعتباره رائد مدرسة الأحياء والبعث فقد التزم بقواعد القدماء التزاما تاما في اللفظ والأسلوب والوزن والصياغة، فهو أحيا التراث واللغة وقيمة شعره تظهر في ذلك.[1]

تتجلى محاكاة "البارودي" للقدماء شكلا ومضمونا لكن هذا «الالتزام بمضمون القدماء لم يدم طويلا فقد صاع مضامين حديثة منبثقة من واقعه الاجتماعي ويعد الاتجاه الوطني أهم مسألة التزم بها البارودي في أشعاره الاغترابية يذكر الوطن ويحن إليه ويخاطبه كلما وجد الضرورة وسنحت له الفرصة، وينشد البارودي أشعارا يلتزم باستخدام المعاني الجديدة والوقائع الراهنة في عصره في القوالب القديمة»،[2] يقول:

وذكر الفتى بعد الممات خلوده سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا.[3]

ومما سبق نستنتج أن" البارودي "وما مر به في حياته جعل أدبه صورة صادقة لما عايشه خاصة في منفاه، فتناول موضوعات والتزم بها.

- **الحكمة في شعره:**

من أغراض الشعر العربي "شعر الحكمة"، وقد ألح عليه" البارودي "كثيرا من أجل بث أبيات الحكمة بين جنبات القصيدة متأثرا بكبار الشعراء العباسيين الذين سلكوا من قبله هذا المسلك كأبي الطيب وأبي تمام وأبي العلاء، وفي قصيدته التي يصف فيها حرب الروس وقد اشتملت على الغزل والحنين إلى الوطن والتغني بروضة المقياس يختمها بأبيات الحكمة قوله من الطويل:[4]

فما كل ما ترجو من الأمر ناجح ولا كل ما تخشى من الخطب فادح
فقد يهلك الرعديد في عقر داره وينجو من الحتف الكمي المشايح
وكل امرئ يوما ملاق حمامه وإن عار في أرسانه وهو جامح.[5]

لعل أشعار" البارودي" فيما يتعلق بتصاريف القدر من أبرز ما احتوى ديوانه وقد يكون السبب في ذلك ما كانت عليه حياته من تنقلات وتغيرات بشكل دائم لهذا كانت الحكمة خير ما يدعم به أشعاره من خلال حياته الشعرية الحافلة بالأحداث ومن خلال الأبيات السابقة يتضح أن «معنى كل حكمة لا يشذ عن وصف الحرب، بل يتصل بالمعركة والموت وأن

[1] مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، ص17.
[2] المرجع نفسه: ص 18.
[3] ديوان البارودي: ج1، ص175.
[4] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص261.
[5] ديوان البارودي: ج1، ص114.

المرء لابد يوما سيلقى مصيره المختوم ولعل ذلك دال على ذكاء الشاعر الذي يربط أو يوفق بين موضوعات قصيدته فتأتي الصورة معبرة عن خواطره».[1]

ومن خلال الأبيات الشعرية السابقة يظهر جليا تقليد "البارودي" لسابقيه من خلال محاكاته قول" المتنبي" في الخفيف:

ولو أن الحياة تبقى لجي لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا.[2]

وفي قول أبي العلاء:

والنفس تبغي الحياة جاهدة وفي يمين المليك مقودها
فلا اقتحام الشجاع مهلكها ولا توقى الجبان... مخلدها
لكل نفس من الردى سبب لا يومها بعده ولا غدها.[3]

تتفرع الحكمة في شعر "البارودي" نتيجة نظرته للحياة بحسب ما مر في حياته من تجارب، وقد كان "البارودي" يولي عناية بها لأهميتها في الحياة وتظهر ثقته بنفسه وفكره وحكمة في أشعاره من خلال القصائد التي ينظمها رغم تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة وتنوع المواضيع إلا أنه يترك مكانا لنشر قيمه وحكمه النبيلة لتوعيه أبناء قومه والأجيال الأخرى، وذلك لما يؤمن به من أهمية الشعر ومترلته في النفوس وأثره البالغ فيها، وهذه الثقة الكبيرة التي يتحلى بها "البارودي" في نشر حكمه ناتجة عن «القراءة الواعية لتراث السابقين ممن جرت الحكمة على ألسنتهم وهي أيضا من ثمار التجارب الكثيرة بالحياة، وقد كان تقلب "البارودي" بين صفحات الحياة سببا لأن تمثال الحكمة على لسانه بهذه الدقة اللفظية والمعنوية، فضلا عن الكثرة، هكذا يسير "البارودي" في بناء قصائده معتمدا على نهج القدماء في تعدد الموضوعات من غزل ومدح وشكوى – أحيانا – إلى حكمة وحنين إلى وطنه بعد غربته».[4]

وخلاصة القول أن" البارودي "عمل على إحياء روح الشعر العربي وأعاد له قيمته التي تدنت إلى ما لا يليق بالشعر، من خلال تقليد ومحاكاة أجود ما نظمه كبار الشعراء العرب على مر العصور من الجاهلي إلى العصر العباسي ذلك العصر الذهبي الذي تأثر" البارودي" بشعراءه وسار على طريقهم، ولم يستثني" البارودي" أي غرض إلا وتطرق إليه في شعره وكان للحكم المتناثرة في ديوانه دليل على التقليد والإبداع في آن واحد، لأن مجرد إتقان التقليد يعتبر إبداعا من الشاعر وقدرة منه على تذوق الشعر فبرزت شخصيته ونظرته للحياة من خلال تجاربه الكثيرة والمتنوعة في الحياة مدركا أهمية الحكم في حياة الناس

---

[1] جمعة محمد محمود شيح روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي ملاحها وتطورها، ص262.
[2] أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي: الديوان، تح السقا، والابياري وشلبي، دار المعرفة، ج6، د ط، بيروت، د ت، ص241.
[3] أحمد بن محمد بن عبد الله بن سليمان أبو العلاء المعري: سقط الزند، تح عبد الرحيم محمود وهارون الإيباري وحامد عبد الماجد، الهيئة العامة للكتاب، ط3، القاهرة،1986، ص 827.
[4] ينظر : خنساء محمد ديم الجاجي، الحكمة في شعر محمود سامي البارودي، ص23-24.

جاعلا من الشعر رسالة لنشر القيم والمواعظ؛ ومما سبق يتضح أن جل الأغراض والمواضيع في شعر "البارودي" كانت تقليدا لسابقيه.

يعد "بدر شاكر السياب" من طليعة الشعراء الحداثيين الذين لعبت تجارب العصر وروحه دورا كبيرا في تكوين تجربتهم الشعرية، فبينما كانت موضوعات وأغراض الشعر عند "البارودي" مبنية على التقليد لموضوعات الشعر القديم من "فخر وهجاء ورثاء ومدح"، جاءت موضوعات "السياب" لتنقل وتصور الواقع كما هو وتعبر عن الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كان يعاني منها الوطن العربي عموما والعراق على وجه الخصوص، بالإضافة كذلك إلى التجارب النفسية والذاتية التي عانى منها منذ صباه، ونقصد بها "الموت والحب والمرض"، والتي طبعت على شعره الألم والحزن والمعاناة.

- **السياسية والاجتماعية:**

لقد انطبعت في نفسية الشاعر آلام شعبه السياسية والاجتماعية منها ما يتصل بظلم الحكام للناس وبمشاكل المرأة وحقوقها ومشاكل الفقر والمرض والبؤس، فقد «كان بدرا معنيا بالقضايا العامة على نحو جارف عنيف شعره حتى أواخر عام 1960 – أي ذلك الشعر الذي حصر أجوده في ديوان "أنشودة المطر" – إنما هو في قراراته شعر القضايا العامة: هو شعر الاحتجاج والأسى والغضب على ما يقع في العراق أو العالم العربي أو العالم بأجمعه»،[1] و"للسياب" شعر اجتماعي كثير صور فيه النماذج البشرية الفقيرة الكادحة المنهكة القوى والمعدومة في الحياة، داعيا إلى تبني قضيتها والاهتمام بها، ومن أبرز تلك النماذج التي تناولها في قصائده هي: ["المومس العمياء"، "حفار القبور"، "الأسلحة والأطفال، "المخبر"، "حسناء القصر"، "غريب الخليج"، "ابن الشهيد"].

و"السياب" «يضع في نماذجه البشرية من المعاني ويهدف من ورائها التوصل إلى أغراض جمة...»،[2] فتناول مأساة الفقر والكدح والتسلط الطبقي والسياسي وغياب المساواة والحرية، ومن ذلك قصيدته "الأسلحة والأطفال" وفيها يجمع بين الصور البهيجة المتفاعلة المتمثلة بالعصافير والأطفال، مقابل الصور الحزينة والمخيفة المتمثلة بالطاغية وبائع الحديد «إن قصيدة الأسلحة والأطفال عام 1945، هي شكوى من عائلة فقيرة، وأم مضطهدة تبيع سريرها وبالتالي يتحول هذا السرير إلى أسلحة تشعل نيران الحروب، فتوقع الضحايا من الكبار والصغار».[3] والشاعر يصور خسارة الأم التي يتحول سريرها إلى أسلحة يستعملها الطغاة لقتل الأبرياء ونشر الدمار فيقول:

"حديد، حديد"

وأم تبيع سريرها العتيق،

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا: السياب في ذكراه السادسة، من مقال شباك وفيقة إلى المعبد الفريق، مهرجان السياب من 23 إلى 26 كانون الثاني 1971، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971، ص23.

[2] عبد الجبار البصري : بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1986، ص64.

[3] فرح غانم صالح البيراني: المرأة في شعر السياب، وزارة الثقافة، طبع في مطابع الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص145.

تبيع الحديد الذي أمس كان
مهادا عليه التقى عاشقان...
فيا حسرتا حين يمسي غدا
شظايا تدوي وبعض المدى
تنحى بها عن ذراع ذراع
وينهد مهد، ويخبو شعاع.[1]

و"السياب" يتألم لمصير الناس فلولا الحروب لما بكت النساء ولا بكى الأب لموت ابنه، فيقول:

لما هزت الأمهات المهود
على هوة من ظلام اللحود،
ولم تذرف الدمع عبر البحار
وعبر الصحارى، نساء الجنود
ولم يرفع الزراع الأشيب
إلى مقلتيه، اليد الراجفة
يحدق في عتمة العاصفة
ويصغي وفي روعة "القاصفة"،
ولم يبك صرعى بنيه الأب
جزوعا بأن يشكل الآخرين.[2]

فهو يتألم لما تخلفه تلك الأسلحة من قتل لشعوب الأرض ودمار لمدن وأقطار عديدة تاركة مأساة إنسانية كبرى.

إن الأحداث السياسية في العراق والوطن العربي لم تكن بعيدة عن ذهن "السياب" وتفكيره، فقد وجد الشعب متفرق الأفكار متأخرا في كل شيء، فأحس بألمه وبضرورة حل مشكلته «وأنه ليعد بحق مصورا لآلام الجماهير الكادحة في العراق ونصير الحرية والسلام والعدالة في كل مكان من العالم»[3]، فشارك الجماهير مأساتها وعبر عن عمق ألمه ورغبته في الإصلاح «واستطاع "السياب" من خلال مجموعاته الشعرية المتتالية أن يرصد تمزقات الواقع العربي وصراع المفاهيم القاطنة في الوجدان العربي، وأن يكون الأغنية المأساوية الشفافة التي تكشف معاناة الجيل وسوداوية المرحلة وأحلام المستقبل»[4].

ففي قصيدته "ابن الشهيد" بصور حال أبناء وطنه العراق الذين يتعرضون للقتل وسفك الدماء، مما يثير في نفسه لوعة الألم، فيقول:

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص302.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص308.
[3] أبو القاسم محمد كرو: دراسات في الأدب والنقد، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1990، ص271.
[4] ميخائيل أمطانيوس: دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكيتكي)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968، ص21.

آه على بلدي، عراقي: أثمر الدم في الحقول
حسكا، وخلف جرحه التتري ندبا في ثراه..
جثث هنا، ودم هناك...[1]

إن صورة [أثمر الدم في الحقول] تحمل معاني كنائية ثرية غاية في الدقة والعمق، رسمها "السياب" بالكلمات المجازية بشكل أفضل من رسمها بالريشة والألوان، التي تعكس بشكل دقيق لون الدم الأحمر الممزوج باخضرار الحقول، ليؤطر صورة استغلال الثروات بسفك الدماء والحروب والاحتلال عبر كلمات ثلاث موجزة [أثمر، الدم، الحقول]، ليجسد الفعل [أثمر] عملية استمرار واستنزاف الثروات والخيرات.

- **الحنين إلى الماضي:**

يعتبر موضوع الحنين إلى الماضي من بين الموضوعات شيوعا في شعر "السياب" فهو قد «عاش طوال حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر بل هو يزخرف الماضي، لأن في ذلك التمويه تعويضا عن قسوة الحاضر»[2]، فهو شاعر ذو حب شديد للماضي وتذكر ما فيه الأفراح والسعادة وقد نجح في الربط بين الماضي والحاضر

فالشاعر عاش حرمان عاطفة الأم وحنانها، وعاش فقد جدته، كما عانى من حرمان الحب والفشل فيه، وفي نهاية حياته عانى آلاما فظيعة فهذا كله جعل "السياب" شاعرا ينظر إلى الحياة نظرة خائب، وأصبح يحن إلى الموت من أجل التخلص من هذا العيش المرهق.

يعتبر الحنين إلى الطفولة أحد الموضوعات الرئيسية في شعر الرومانسيين ويذهب النقاد إلى أن تذكار طفولة "السياب" يلعب دورا مهما في دواوينه الشعرية، ويرى "إحسان عباس" أنه: «من يقرأ شعر السياب سيلحظ فيه ذلك الحب العنيف لكل مظاهر الطفولة، وهو حب لم يتغير لحظة ولا اعتراه أي وهن»،[3] فقد عاش طفولته في "جيكور" يلعب مع الأطفال الآخرين عند نهر "بويب"، فيقول في قصيدته "النهر والموت":

بويب... بويب... أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتتضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
"بويب... بويب!"
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب، يا نهري الحزين كالمطر.[4]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص126.
[2] إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط3، عمان، الأردن، 2001، ص71.
[3] إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص399.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان، ص453.

لقد حمل الشاعر كلمة "بويب" كل ما في كيانه من إحساس وشعور حتى الدم مدلهم بالحنين، والنهر الجاري مرآة للحزن، على الرغم من كون الماء له دلالة الحياة والفرح، فالشاعر في هذا المقطع يعود إلى أيام الطفولة والأحلام الأسطورية الجميلة، فـ "بويب" يمثل الماضي ولا يقتصر هذا الماضي على ما يخص الشاعر، ولكنه يمثل ما يخص الطفولة بشكل عام، فالمقطع يشكل حنينا جازما إلى "جيكور" والريف من خلال الحنين إلى هذا النهر.

يعتبر "السياب" من أعمق الشعراء العرب المعاصرين إحساسا بالمفارقة فجذورها مازالت تشده إلى القرية وطفولته التي ودعها في القرية "فجيكور" لم ينسها الشاعر أبدا، وكأنها المدينة الفاضلة التي لجأ إليها الشاعر، عندما أحس بمفارقتها والجنة المفقودة التي ضاعت ولا يزال يبحث عنها بل هي أمه، كما يقول في قصيدته "جيكور أمي":

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا
هيهات إنها جيكور
جنة كان الصبي فيها وضاعت حين ضاعا.[1]

ولهواء "جيكور" ومناظرها قوة السحر فيه، إذ يختزل الزمن إلى الوراء وإلى الأمام، ويسترجع أجمل لحظات العمر، وهو ما جعله يقارن بين "جيكور" و"المدينة" :«يصور السياب أشجار المدينة كأنها أعمدة من الرخام، وأما ليل المدينة كأنها أعمدة من الرخام، فلا تسقط أوراقها ولا تصفر، وكأن الشاعر هنا يصر على الحزن والكآبة وأما ليل المدينة فهو ساهر أبدا لا يغفو ولا ينام، وفجره يطالع أقداح الخمر التي يحسبها السكارى، بينما تنعم جيكور بألوان الصيف والشتاء وتغير الفصول لأنة سنة الطبيعة التي لا تعرفها المدينة»، حيث يقول في قصيدة "جيكور وأشجار المدينة":

أشجارها دائمة الخضرة
كأنها أعمدة من رخام
لاعري يعروها ولا صفرة
وليلها لا ينام
يطلع من أقداحه فجره
لكن في جيكور
للصيف ألوانا كما للشتاء
وتغرب الشمس كأن السماء
حقل يمص الماء أزهاره السكرى غناء الطيور.[2]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص656-657.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 633.

فهذه الأبيات تبين أن "السياب" يفضل "جيكور" على "المدينة"، إذ يتمتع فيها بالحيوية والنشاط ويعيش مع الرجاء وفراغ البال، في حين لا يستطيع أن يعيش في المدينة عيشا هنيئا لأنه قروي المولد والنشأة.

يعتبر شعر الأمومة لدى "السياب" في أحلى وأسمى معانيه، وشكل من أشكال التذكر والحنين، ولعل ما يلفت النظر عند قراءة دواوينه هو توفرها على أشعار يتذكر الشاعر فيها أمه ويشتاق إليه، ويتجلى حنين "السياب" لأمه بصورة أوضح في قصيدته المشهورة "أنشودة المطر" التي حظيت باهتمام كبير من قبل نقاد الأدب العربي المعاصر حيث صور فيها إحساسه الذاتي بالأم وحنينه إليها، قائلا:

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه- التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: «بعد غد تعود»-
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر.[1]

في هذا المقطع تتجلى فاجعة اليتم عند "السياب" بعدما توفيت عنه والدته فهو يلح دائما في السؤال عنها فيواعدونه بأنها ستعود، ثم يدرك أنها عادت إلى رحم الأرض والتراب وأنها انحلت في عناصر الطبيعية.

من مظاهر الحنين كذلك في شعر "السياب" هو الحنين إلى الحضارة الزائلة فهي أشد غربة عرفها الإنسان لأن المصالح المادية باعدت بين الناس وهجرت قلوبهم فضاعت المروءة والشهامة وتحولت مساكن الحجر الفخمة إلى مقابر، والحنين إلى الحضارة الزائلة والعزة ومجد العرب السالف في الشعر العربي المعاصر، هي إحياء الماضي والحياة المتجددة والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، والشعراء المعاصرون يسعون إلى إحياء ذلك الماضي و"السياب" واحد من هؤلاء الشعراء و «هو في قصيدة "في المغرب العربي" ينوح على مجد الإسلام الذي لم يبق منه إلا آثارا تدل على عز الماضي وخزي الحاضر وهوانه وقد تلاحمت له الآثار العربية هناك، وكأنها بقايا قبر كبير هائل رقد فيه جبار روع التاريخ»،[2] فيقول:

قرأت اسمي على صخره
هنا في وحشة الصحراء
على أجرة حمراء

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص475-476..
[2] إيليا حاوي: بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، ج1، ط3، 1983، ص97.

على قبر فكيف يحس إنسان يرى قبره
يراه وإنه لبحار فيه
أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يلقى له ظلا على الرمال
كمئذنة معفرة
كمقبرة
كمجد زال.[1]

من الواضح أن "السياب" في تذكار مجد العرب الغابر، يشعر بالحزن والعم على التراث الذي لا يرجع ثانية، وليس بمقدور أي عربي أن يستعيده بعد زواله وموته واضمحلاله، "فالسياب" يعتبر أكثر شاعر عربي معاصر اشتاق إلى عالم ماضيه وانشغل به، وجاء شعره مملوء بالحنين والشوق والذكريات، فالماضي ظهر عنده ملاذا يساعده على الهروب من الحاضر الكئيب الأليم والمستقبل المجهول.

- **الحب والغربة**

عند قراءة حياة السياب، يظهر جليا أنه عانى معاناة كثيرة، وعاش قلقا نفسيا شديدا من تجاربه العاطفية الفاشلة، فهو لم يجد عند أي امرأة التوفيق في الحب، وأفضى حبه كله إلى الفشل، فـ "السياب" قد عاش محروما من عطف المرأة، إما كانت أو حبيبة، إذ أنه فقد أمه في سن صغيرة، حيث يقول: «فقدت أمي ومازلت طفلا صغيرا فنشأت محروما من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وما تزال كلها بحثا عمن تسد هذا الفراغ وكان عمري انتظار للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة»[2]، فإحساس "السياب" بالمرأة إحساسا مفعما بالعاطفة واللهفة والاشتياق، وهو عند بحثه عن الحب وسعيه في الحصول على المرأة التي تبادله الأحاسيس والمشاعر، ما كان ذلك إلا رغبة منه في التعويض عن حنان الأم وحب الأب، ولكي ينسى حياة الحب والفاقة والحرمان وتكمل معه مسيرة الحياة.

ويعتبر حبه لـ" هالة" الفتاة القروية هو أقدم حب وأقدم تجربة عاطفية عاشها "السياب"، « فقصة حبه لتلك الفتاة تحتل مكانا مميزا في نفسه من بين اللواتي أحبهن »[3]، و" هالة" هي راعية ريفية لقيها الشاعر صدفة في المراعي عند رعي الأغنام، فنشأ بينهما حب متبادل إذ كان يلتقيان وينعمان بأجواء الحب الشاعرية وبلحظاته المفعمة باللهفة والغرام، ولكن ذلك لم يدم طويلا لأنها تزوجت من غيره خضوعا لرغبة الأهل ومشيئة التقاليد، فبعد أيام وليالي الغرام والحب والهيام، جاءت الأحزان وقضت على ذلك الحب بسبب زواج

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص394.
[2] محمد العبد حمود : الحداثة في الشعر العربي بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط2، بيروت، لبنان، 1994، ص 334.
[3] رشيد نعمان: الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية الموسوعات، ط1، بيروت، 2006، ص 32.

الحبيبة وهجرها لـ"بدر"، ففي قصيدته "أهواء" يخاطب حبيبته المنتظرة ويروي لها قصة هواه المؤلمة وغرامه الذي انطوى، قائلا:

سأروي على مسمعيك الغداة أحاديث سميتهن الهوى
وأنباء قلب غريق السراب شقي التداني كئيب النوى
أصيخي... فهذي فتاة الحقول وهذا غرام هناك انطوى
أتدرين عن ربة الراعيات؟ عن الريف؟ عما يكون الجوى؟[1]

فالاستفهام المجازي في البيت الأخير يمثل صرخة مدوية في أعماقه الحزينة تخرج بعواطف ومشاعر يشوبها الألم والحسرة، أصبح هذا أول حب فاشل " للسياب"، حيث ترك في نفسيته ألما شديدا وعميقا، ورغم مرور السنين أدرك أنه غير قادر على نسيان " هالة" فيوجه خطابه إلى " بويب" قائلا:

يا نهرإن وردتك " هالة" والربيع الطلق في نسيانه

وفي صباها فهي ترتجف كالكهولة

وهي تحلم بالورود

في حين أثقلها الجليد، كان نبعا في اللحود

تمتص منه عروقها دما، فقل، لم ينس عهدك

وهو في أكفانه[2].

رغم هذا الحب وبعد دخول " السياب" دار المعلمين ببغداد"، تعلق بفتاة أخرى، كان يطلق عليها اسم" ذات المنديل الأحر"، والتي كانت تكبره بسبع سنوات، فوجد فيها صورة الحبيبة والأم التي حرم من حنانها، وهو لا يعد فرق السنين فاصلا بينهما وبين حبهما، فيقول:

مشى العمر ما بيننا فاصلا فمن لي بأن أسبق الموعدا؟
ولكنه الحب منه الزمان ثوان، ومما احتواه المدى
أراها فأنقض عنها السنين كما تنفض الريح برد الندى
فتغدو وعمري أخو عمرها ويسـ...توقف المولـ...د المولـ..دا[3]

وهي لم تكن تعلم بحب " السياب" لها، أو ربما تعلم ولكنها تجاهلته، وفضلت عليه رجلا ثريا، تاركة إياه يتجرع كأس الألم والمرارة ثانية، وآخر حب عاشه " السياب" هو حب زوجته " إقبال"، والذي رغم حبه الكبير لها وشعوره بالاستقرار النفسي والعاطفي، أخذ يعتقد بأن هذا الحب هو السبب في مرضه وكثر آلامه، فكتب قصيدته" القن والمجرة" وفيها

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 39.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص172.
[3] المصدر نفسه: ص 42.

« يبين السياب أنانية زوجته ... بالرغم من معرفتها بمرضه، حين وردت في قصيدته عبارة [مزاجها الفوار]...»[1]، فيقول:

ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ولم ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوة،

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني إلى هوه.[2]

لقد ظل " السياب" طوال حياته يعيش في غربة عاطفية وخيبة أمل كبيرة، وذلك لعدم تحقيق النجاح بعلاقاته العاطفية، فالحب كان مؤلما وقاسيا عليه لأنه عاش محروما منه، إذ فقد كل حبيباته، ولم يبق منهن سوى الأسماء، وقد أشار إلى ذلك في قصيدته " جيكور أمي" بقوله:

تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول رأسي الأطيابا

هالتي تلك، أم (وفيقة) أم إقبال

لم يبق لي سوى أسماء[3]

من المواضيع التي طبعت شعر" السياب" كذلك موضوع " الغربة"، و الشعور بالعزلة والغربة خاصية من خصائص الرومانسيين، ومما لاشك فيه أن " السياب" شاعر تتجلى فيه الرومانسية بشكل واضح وجلي، وذلك من خلال حبه " لجيكور وأمه" وزوجته " إقبال"، أما حبه للوطن فيظهر في زمن هروبه إلى الكويت في مطلع الخمسينيات وأنشد في ذلك الوقت قصيدته " غريب على الخليج"، والتي نالت اهتمام كبيرا من قبل النقاد والباحثين، حيث يقول عنها "إحسان عباس":« قصيدتا غريب على الخليج وأنشودة المطر دلالة أخرى على المرحلة الفنية التي كان الشاعر قد بلغها، فقد صورتا إحساسه الذاتي بغربة قاسية فريدة، وعذابه الأليم في تلك التجربة الكويتية الإيرانية، وحين أخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة وذلك العذاب، ازداد إحساسه بالعراق»[4]، لذلك فهو يقول:

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

-حتى الظلام-هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

واحسرتاه، متى أنام

---

[1] فرح غانم البيراني: المرأة في شعر السياب، ص 165-166.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 353.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص656-657.
[4] إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص 217.

فأحس أن على الوسادة

من ليلك الصيفي طلافيه عطرك يا عراق؟

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبة.[1]

فالشمس واحدة ومثله الظلام، وثبوتها يشخص في حدقة العلم والمنطق، و" السياب" يفضل شمسا على أخرى وظلاما على ظلام، وكأنه لكل بلد شمسا أو ظلاما تخصانه، فهو يفضل الظلام في العراق، معتقدا بـأن الظلام في بلاده أجمل من الظلام في غيرها، وهذا يدل على الحب الشديد للوطن والعصبية الخاصة بالنسبة له، و يبدو أن " السياب" قد بالغ في صعوبة العودة إلى الوطن، فالعراق في هذه القصيدة على حد تعبير " عيسى بلاطة": «سلسلة من الذكريات الشخصية العزيزة تستثيرها دورة أسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه»[2].

فيقول في قصيدة " وصية من مختصر":

أين العراق؟ وأين شمس ضحاه تحملها سفينة

في ماء دجلة أو بويب؟ وأين أصدقاء الغناء

خفقت كأجنحة الحمام على السنابل والنخيل

من كل بيت في العراء

من كل رابية تدثرها أزاهير السهول

إن مت يا وطني فقبر في مقابرك الكئيبة

أقصى مناي وإن سلمت فإن كوخا في الحقول

هوما أريد من الحياة...[3]

فـ "السياب" في ابتعاده عن الوطن يبحث عنه، ويتذكر مشاهد جماله كـ "ماء دجلة" و" نهر بويب"، فهو يريد أن يكون في العراق، ميتا كان فيدفن في مقابرها، أو لاقيا سلامته فيعيش في كوخ من حقولها، ولا أمنية له غير ذلك، ويقول في نفس القصيدة:

يا إخوتي المتناثرين من الجنوب إلى الشمال

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 320-321.
[2] عيسى بلاطة: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص 69.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 281-282.

بين العابر والسهول وبين عالية الجبال

أبناء شعبي في قراه وفي مدائنه الحبيبة

لا تكفروا نعم العراق

خير البلاد سكنتموها بين خضراء وماء

الشمس نور الله تغمرها بصيف أو شتاء

لا تبتغوا عنها سواها

هي جنة فحذار من أفعى تدب على ثراها[1]

تحمل" السياب" آلام العمل السياسي وإخفاقاته أكثر من تحمله غيره الشعراء الرواد، حيث دخل المعتقلات، كما فصل من وظيفته، وعرف الحاجة والفقر وانتهى به الأمر خارج وطنه في إيران والكويت، عاش فترة ذاق فيها ذل الغربة وانكسار النفس ووحشة الروح، فحب الوطن والحرمان من نعمه، والغربة محور مهم ترتكز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه، ولهذا فهو في هذه القصيدة، يطلب من أبناء وطنه أن يقدروا العراق حق قدرها، ويشكروا نعمها ويمنعوا هجوم الأجانب على هذه الجنة.

- **الموت والحياة:**

" الموت" من الموضوعات التي شغلت الشاعر المعاصر عموما، و" السياب"خصوصا، فالموت رافق الشاعر منذ صباه، وأثر فيه أيما تأثير ابتداء من موت أمه المبكر، وجدته التي ربته بعد وفاة أمه، بالإضافة كذلك إلى مرضه ومشاكله الصحية، والتي كان يعرف بأنها ستنتهي بالموت، لذلك شكل الموت هاجسا شخصيا عبر عنه الشاعر بالشعر، وقد شغل شعر الموت نتاجا لا بأس به من إنتاجه الشعري، ولذلك غلب الألم والحزن والمعاناة على تجربة " السياب" الشعرية.

طغى الإحساس بالموت منذ وقت مبكر على حياة " السياب" الشخصية والشعرية، وجاءت دواوينه مطبوعة بهذا الشعور منذ البدايات الأولى لشعره، ومن ذلك نجده يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":

يا ليل أين تطوف بي قدمي؟ في أي منعطف من الظلام؟
تلك الطريق أكاد أعرفها هي بالأمس عتم طيفها حلمي جردته
غمد خنجرك الرهيب وقد ومسحت عنه دمي[2]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 282.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 06.

فالشاعر هنا لا يكاد يرى في حلمه سوى العتمة والظلمة وهو إحساس باللاجدوى وبالعدم والفناء، هاجسه الموت، خنجر رهيب يجرد ويطعن به جسده ثم يمسح عنه دمه، فالإحساس بالموت في هذا المقطع كان مبكرا عند الشاعر حيث كان في عمر الشباب، ويتنامى هذا الإحساس ليزداد حضورا في المرحلة الثانية من عمره بشكل كثيف، فيقول في قصيدة " رؤيا عام 1956":

ما الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلال؟

منجل يجتث أعراق الدوالي

قاطعا أعراق تموز الدفينة

وعلى القنب أشلا حزينة:

رأس طفل سابح في دمه

نهد أم تنقر الديدان فيه، في سكينة،

أي آه من دم في فمه؟

ما الذي بنطف من حلمته، من لحمه؟

يا حبال القنب التفي كحيات السعير

واخنقي روحي وخلي الطفل والأم الحزينة.[1]

وتستمر صورة الموت في الأبيات التالية للمقطع في القصيدة في الامتداد، ثم تستوي على نفسيته، ويصبح الشاعر مسكونا بشبح الموت في معظم قصائد الديوان.

هناك شعور آخر مضاد " للموت" يسكنه أيضا ولا يكاد يفارقه وهو الأمل وحب الحياة والانبعاث والتجدد، ويرد هذا الشعور بكثافة أيضا في شعره، فيقول في قصيدة " أحبيني":

فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة

وإذا تدمى يداي وتنزع الأظفار عنها، لا ينز هناك غير الماء

وغير الطين من صدف المحار، فتقطر البسمة.[2]

فـ " السياب" في هذا المقطع لديه شعور مزدوج الإحساس بالخواء العاطفي والإخفاق في نفس الوقت، يترقب الأمل:[لؤلؤة، نجمة، غير الماء، فتقطر البسمة]، وصورة الأمل

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 433.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص 639.

تتراءى في تلافيف أشعاره، وإن كانت صورا قاتمة ومظلمة من الإخفاق والأسى، وضغط الواقع والمرض، يقول في قصيدة " قالوا لأيوب":

قالوا لأيوب " جفاك الإله"!

فقال: لايجفو

من شد الإيمان، لا قبضتاه

ترخى ولا أجفانه تغفو

قالوا له:" والداء من ذارماه

في جسمك الواهي ومن تبته؟"

قال:" هو التكفير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنشه

سيهزم الداء: غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوة[1]

والشاعر هنا هو " أيوب" الذي يواجه الناس ورميهم الجارح، وهو يعاني شد المرض الذي يشرف به على الموت والهلاك، ولكنه يتحدى الناس والواقع فيرى بصيص الشفاء والأمل في الغفران [فقال: لا يجفوا، لا قبضتاه، ترخى، ولا أجفانه تغفو، هو التفكير عما جناه، سيهزم الداء...].

نخلص في الأخير إلى أن موضوعات " السياب" الشعرية كانت تعبيرا وتصويرا للواقع دون تزييف أو مبالغة، كما كان لتجاربه النفسية والذاتية حضورا كبيرا في أشعاره، وعلى العموم فشعره يلفه الحزن والألم والمعاناة، وذلك نتيجة للأوضاع التي عانى منها في صباه والمرض الذي أودى بحياته، وقضى على كل أحلامه وأماله.

ولذلك كان هناك فرق واضح وجلي بين الموضوعات التي تناولها " البارودي" في شعره، والتي تجلت في تقليده لأغراض الشعر العربي القديم وموضوعاته، وبين الموضوعات في شعر " السياب" والتي تميزت بالواقعية والذاتية والخروج عن القالب الموضوعاتي القديم .

2-الصورة الشعرية:

[1] ا بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 296.

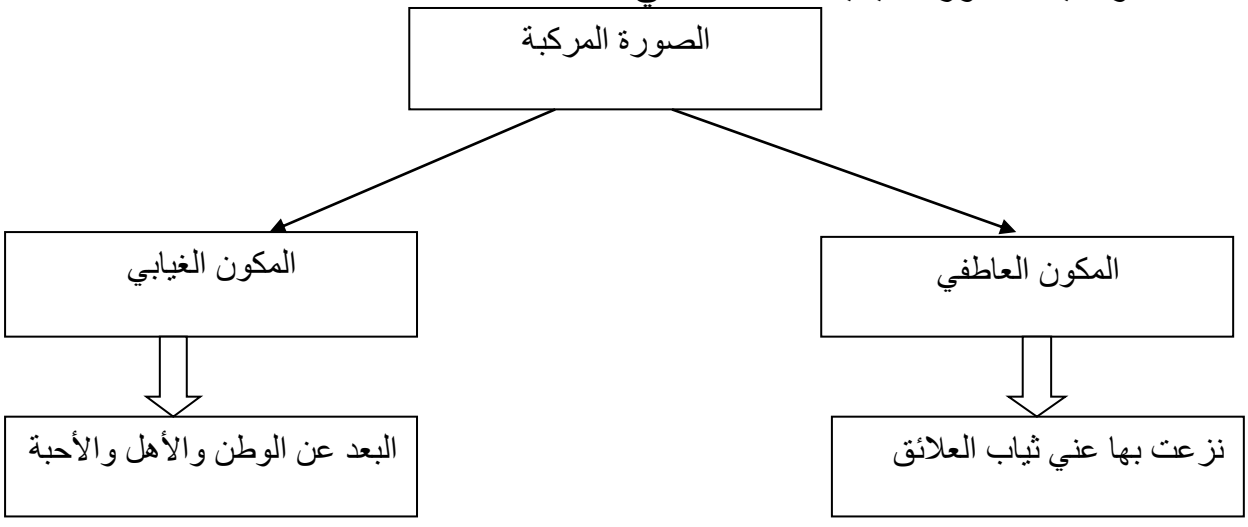
إن شعر" البارودي" غني بالتشبيهات والاستعارات البديعة، حيث تكثر في شعره بسبب محاكاة القدماء وأيضا إحساسه العميق بدقة الصور، و «الصورة الشعرية هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها، فينشدون انشادا واعيا أو غير واع إلى فكرتها ومضمونها لأنها وسيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته».[1]

تميز شعر "البارودي" بتعدد الصور الشعرية وقد وظفها لتأكيد المعاني وترسيخها في النفوس، وقد أفلح في ذلك لخصوبة خياله ومقدراته على ابتداع الصور يقول في قصيدته "سرنديب" التي نظمها من:

كفى بمقامي في سرنديب غربة نزعت بها عني ثياب العلائق
ومن رام نيل العز فليصطبر على لقاء المنايا واقتحام المضايق
فإن تكن الأيام رنقن مشرير وثلمن حدي بالخطوب الطوارق
فما غيرتني محنة عن خليقتي ولا دولتني خدعة عن طرائقي
ولكنني باق على ما يسرني ويغضب أعدائي ويرضي أصادقي
فحسرة بعدي عن حبيب مصادق كفرحة بعدي عن عدو مما ذق.[2]

من خلال هذه الأبيات الشعرية يتضح تجسيد البارودي للصور الشعرية، كما جاء في البيت الأول ورود الصورة البلاغية (**نزعت بها عني ثياب العلائق**) شبه "البارودي" العلاقات التي تربطه بأهله وأحبته بالثياب في التصاقه بها على سبيل الاستعارة التصريحية، و السبب الذي آلت إليه حالة "البارودي" هو المنفى وبعده عن الأهل والأحبة لأن معاناة الغربة قطعت علاقات الحب والود عن أهله ووطنه.

وتمثيل الصورة البيانية السابقة كالآتي:



[3]

[1] بونوالة الصحراوي: حجابية الصور الشعرية في الشعر العربي "محمد سامي البارودي، أنموذجا"، جامعة تيارت، الجزائر، ص12.
[2] ديوان البارودي: ج4، ص355.
[3] بونوالة الصحراوي: حجابية الصور الشعرية في الشعر العربي، ص186.

وفي البيت الثالث يأتي "البارودي" بصورة شعرية (فإن تكن الأيام رنقن مشربي) شبه الأيام بالإنسان الشرير الذي يريحه تعكير صفو حياته ويسعده إضعاف الغرائم، **استعارة مكنية** فقد استعار "البارودي" لفظ (رنقن) بمعنى عكرن من الماء للأيام بكل ما تحمله من صفو وسعادة أو كدر وألم ومع هذا أصر على موقفه في رفص الضيم ويلي الاستعارة المكنية تشبيه في قوله (**ثلمن حدي**) شبه عزيمته وقوته كالسيف القوي، وتشبيه بليغ في (**أني درة**) حيث شبه البارودي نفسه «باللؤلؤة المضيئة في مفرق الشعر في جمالها وشهرتها أو بالجوهرة الثمينة وهو تشبيه تقليدي لا يخلو من المبالغة والصراحة في مدح النفس».[1]

ومن الأمثلة الشعرية التي ترد فيها الصور الشعرية قوله في قصيدة "**سواي بتحنان الأغاريد يطرب**":

وما أنا ممن تأسر الخمر لبه ويملك سميعه اليراع المثقب

ولكن أخوهم، إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا راح يدأب

بعيد مناط الهم: فالغرب مشرق إذا ما رمى عينيه والشرق مغرب

له غدوات يتبع الوحش ظلها وتغدو على آثارها الطير تنعب.[2]

(**تأسر الخمر لبه**) استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الخمر بإنسان وحذف المشبه به **الإنسان** وأبقى شيئا من لوازمه "يأسر، ووفي نفس البيت في قوله (ويملك سميعه اليراع المثقب) هي استعارة مكنية شبه اليراع بإنسان وحذف المشبه به الإنسان وأبقى شيئا من لوازمه "سمعيه".

وتبرز مواطن الجمال في الصورة الفنية التي صاغها الشاعر بذهائه وموهبته وثقافته في قوله في البيت الرابع حيث شبه شجاعة النفس بصورة الملك الذي يطرد النوع عن العينين، تجمعه القوة والبطش والتسلط وشخص النوم في صورة الذليل الذي ينفى عن موطنه، أما الكناية في قوله (لها بين أطراف الأسنة مطلب) هي كناية عن الإباء وعزة النفس والترفع ، يظهر جليا من خلال الصور السابقة المتعددة التي رسمها البارودي للتعبير هي صور معبرة وموحية تتخللها بعض ملامح البطولة فهو كثير ما يأتي بالصورة التي تعبر عن القوة ومن خلال تجاربه في الحياة يستمد صوره منها فيتغد بها شعره.

ويقول أيضا:

ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبب

إذا أنا لم أعط المكارم حقها فلا عزني خال، ولا ضمني أب

[1] بونوالة الصحراوي: حجابية الصور الشعرية في الشعر العربي ، ص187.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص38-39.

ولا حملت درعى كميت طمرة ولا دار في كفى سنان مدرب

خلقت عيوفا لا أرى لابن حرة لدى يدا أغضى لها حين يغضب.[1]

الصورة الفنية: شبه "العلياء" التي يسعى للوصول إليها بصورة المحبوبة التي يرغب بالوصول إليها.

هذه الصورة وغيرها من الصور الشعرية تؤدي دورا رائدا في تقريب المعنى، وتقويته فيمنح الكلام جمالا وقبولا.

وختاما يمكن القول أن الصورة الشعرية في القصيدة العمودية ارتبطت ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، ومن ثمة جاءت الصورة الشعرية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه، في حين تحررت الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة من هذه القيود وأضحت عبارة عن صورة فنية توافق وحالة الشاعر النفسية والشعورية.

إن الصورة الشعرية يتداخل ويتفاعل فيها الوجود النفسي وعالم الكائنات، بمعنى أن التفاعل يكون بين الفكرة والرؤية الحسية (العالم الخارجي) والشعور والذات واللغة، وجودة الصياغة والسبك الشعري، والتجربة والزمن حاضرا وماضيا، والموقف والسياق، والمفهوم الشامل الذي استقر عليه النقد العربي للصورة الشعرية «هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواء أكانت الاستجابة حسية أم معنوية تجريدية، فإذا أضفنا إلى هذا التحديد الدلالة التراثية النقدية العربية في التوكيد على عنصري: الصياغة وجودة السبك في تحقيق الحس الصوري أو التصديري للغة الشعرية في القصيدة يستقر مصطلح الصورة عندنا ليعني التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة»،[2] وبذلك فإن الصورة الأجمل هي التي تترك لدى المتلقي انطباعا قويا «تمتاز الصورة الشعرية من غيرها بكونها تعطي للقارئ انطباعا قويا، كأنه لا يقر أقصيدة، وإنما يشاهد لوحة لها».[3]

تقوم الصورة الشعرية القديمة على عمود الشعر، وتبنى أساسا على الاستعارة والتشبيه بالاعتماد على اللغة الشعرية تكون الصورة الشعرية في التراث العربي، وقد أدى التحول الشعري المتمثل في ظهور الشعر الحر إلى تغيير يكاد يكون جذريا في بناء الصورة الشعرية

---

[1] ديوان البارودي: ج1، ص39.

[2] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2008، ص16.

[3] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص332.

«أدى الانقلاب الجذري في نظرية الشعر إلى انقلاب مثله في الصورة الفنية ابتعدت به عن وضعها التقليدي».[1] الصورة الشعرية قد تكون جاهزة تقوم على محاكاة القديم وهي جزئية لا تلقي بظلالها على كامل النص في حين تتلاحم الصورة الشعرية الحداثية مع كل أجزائه، وتمزج بين الحسي والنفسي، أي تفاعل الوجود الخارجي مع الوجود الداخلي (النفسي)، وقد تستوحي الصورة من التراث أو تكون من ابتكار الشاعر، وتشكل الصورة الشعرية في مجموعها الصور الشعرية الكلية للنص حيث تتحد تلك الصور وتمثل رؤيا عامة وتستبين في كامل النص، تختلط فيها الحواس بالأصوات والألوان والعطور وغيرها، للتعبير عن رؤيا في إطار صورة شعرية تتفاعل فيها كل الموجودات مع مخيلة الشاعر وذاتيته، ومطلع قصيدة "أنشودة المطر" "لبدر شاكر السياب" يوضح ذلك التفاعل والتداخل والاندماج بين المرئي واللامرئي، فيقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم.[2]

يتجلى في هذا المقطع الشعري التداخل بين الذات الشاعرة والخارج الحسي، فعيون الحبيبة ماثلة في صورة الوطن، الذي يتماوج في مخيلة الشاعر ومشاعره في مشهد غابات النخيل، ويندمج الزمن بالصورة حيث السحر والسحاب و القمر، الذي راح ينأى رويدا رويدا ليشكل بعدا نفسيا آخر تتلاقى الأضواء والابتسامات مع خيط الفجر وسنا النجوم على مياه النهر المرتج، وتحمل هذه الصورة وراءها حركة للانبعاث الذي تبدو ملامحه من خلال التناسق اللغوي الذي يشي بصورة التجدد والميلاد.

وعلى الرغم من المنحى الذي اتخذه الشعر الحديث في بعده عن صور المجاز المباشر، التي تستخدم الصورة المجازية في الإبلاغ وسيلة إلى المجرد، إلا أن "السياب" قد نقل الصورة إلى أبعاد جديدة مختلفة، لتكون أساسا للتركيب الشعري الحداثي «أخذت الصورة في الشعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن إلى

[1] نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ت، ص261.
[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص474.

أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ».[1]

والصورة الشعرية عند "السياب" إما مستوحاة من التراث أو مبتكرة جديدة ومعظم صوره في الديوان تقوم على التشبيه والاستعارة، إلا أن التحول في شعره ابتداء من ديوان "أنشودة المطر" جعل الصور أكثر إبداعا من حيث الشمولية والاتساع والعمق، فقي قصيدته "في السوق القديم" والتي يجسد فيها حالته النفسية الذاتية وصور الحاضر الثقيل، من خلال المشاد المعبرة عن الرتابة والضجر، حالما بالمستقبل الذي يعج بالحركة والحياة والمتعة، وقد كان الوصف عبر استعارات وتشبيهات مختلفة يقول السياب:

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار،

يرمي الظلال على الظلال، كأنها اللحن الرتيب،

وبريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

بين الصفوف الرازحات كأنها سحب المغيب

الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه

ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم

ولربما بردت عليه وحشرت فيه الحياة،

في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح،

في مخدع سهر السراج به، وأطفأ الصباح.[2]

تداخلت في هذا المقطع صور الاستعارة والتشبيه، لتنقل حالة من الالتحام النفسي بأشياء السوق وأجوائه الرتيبة الخامدة، حتى أصبحت صور تلك الأشياء وتلك الأجواء ألوانا وأحاسيس لمعاناة الشاعر، فالضوء الضئيل المتناثر على البضائع يعبر بخفوته وضالته عن نفسية متعبة واهنة، فالصورة الاستعارية في السطر الأول حالة نفسية عبرت عنها تلك الصورة المجازية الاستعارية [وتناثر الضوء الضئيل على البضائع]، والتشبيه [كالغبار]، وهي صورة حسية في ظاهرها تنقل صورة عميقة لدخيلة الشاعر، ويقرن أيضا الصورة الحسية المرئية بالصورة السمعية، فالظلال المترامية كأنها اللحن الرتيب، ويوظف كذلك صورة استعارية أخرى [وبريق ألوان المغيب الباردات على الجدار]، إحساس بالأفول

[1] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2006، ص147-148.
[2] بدر شاكر السياب:الديوان، ص22-23.

والشعور بقرب الانتهاء [كأنها سحب المغيب]، فالشاعر يراوح بين الاستعارة والتشبيه، حتى كأن ما في السوق معادل موضوعي لنفسية الشاعر.

ثم يبدو إحساس بالرغبة في المستقبل، الحي الحالم بالخمرة والعربدة [والكوب يحلم بالشراب وبالشفاه] فالقهر النفسي والضغط الروحي الواقعي جعله يحلم بشهوة الشراب والجنس [بالشراب وبالشفاه] ويمضي الشاعر في تكثيف الصور عن طريق الاستعارة والتشبيه والرمز، ويبين "الجرجاني" فضل لاستعارة حتى يجعلها تتلاءم مع صور الشعر الجديد «... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون...»،[1] ويقول: «... وإن التشبيه من جملة فوائد الاستعارة...»[2]، و"السياب" قد وظف صور الاستعارة والتشبيه بقوة وكثافة حتى بلغت أحيانا ثلاثين صورة في قصيدة واحدة مثل قصيدة "غريب على الخليج"، فأول ما يطالعنا في هذه القصيدة افتتاحها بالتعبير المجازي [الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل]،[3] فالشاعر في هذا المقطع يأتي بتشبيه نادر وهو تشبيه الريح التي تحمل الهم والحزن بالكابوس بما فيه من المعاناة التي يعانيها الشاعر في عزبته، فهذا التشبيه قوامه الحالة الإبداعية المؤلمة التي يحس بها الشاعر.

ونجد التشبيه كذلك في قوله: [الصوت كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون]،[4] حيث شبه الشاعر صوته الذي هتف اسم وطنه مرة بالمد في ارتفاعها ومرة بالسحابة في ظلالها ومرة بالدموع في سخونتها. وقوله أيضا:

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه

فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار

فتذر في عيني، منك ومن مناسمها، غبار.[5]

حيث شبه الشاعر نفسه التي تحمل آلام وآمال العراق شعبا وأرضا بالمسيح، الذي حمل صليبه في طريقه إلى الجلجلة، وهذا التشبيه يدل على شدة بؤسه وألمه من الغربة. أما الاستعارة في هذه القصيدة فتجلت في قوله: [يهد الغريب بواسطة الحسرات أعمدة الضياء]، فهي هنا استعارة مكنية، حيث جعل الشاعر الحسرات وهو أمر معنوي لشدة حرارتها وسيلة لإطفاء نور النهار وهو أمر حسي، ويدل على شدة شعور الشاعر بالحسرة وضيق النفس والغربة. وقوله أيضا:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمود شاكر، مطبعة المدني ،مج01 ، ط01، القاهرة ، 1991، ص137.
[2] المرجع نفسه، ص126.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص317.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان، ص317.
[5] المصدر نفسه، ص321.

فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا... نقود،

يا ريح، يا إبرا تخيط لي الشراح – متى أعود

إلى العراق؟ متى أعود؟[1]

وقد استخدم الشاعر الاستعارة المكنية والتشخيص، الذي يرتقي في هذا الشطر إلى مرحلة التجريد والخطاب، لذا فهو يتمنى لو يتخلص من كل هذه المعاناة ويعود إلى أرضه ووطنه، والشاعر في كثير من مقاطع القصيدة يشبه العراق بالحبيبة أو المعشوقة وهو يخاطبه [يا عراق]، وهذا يدل على رغبة الشاعر بوطنه.

ونجد في شعر "السياب" أيضا نوعا من الصور الشعرية، وهي "الصور المركبة" وهذا النوع يتشكل من أدوات الشعرية الحداثية، كقوله في قصيدة "يا غربة الروح":

.. يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر،

يا غربة الروح... لا شمس تأتلق

فيها ولا أفق...[2]

فهذه الصورة هي صورة حداثية انهدمت فيها علاقات التشابه، وكان هناك انزياحات لا تكاد تظهر فيها العلاقة بين الطرفين "دنيا من الحجر" كيف يكون شكل هذه الدنيا؟ و"الثلج"؟ و"الفولاذ"؟ و"الضجر"؟؛ فهذه الدنيا لا يمكن تصورها ممثلة بتلك الوسائل أو الأشياء، ولكن البعد الحقيقي هو بعد نفسي تخيلي، حيث توحي تلك الدنيا بالغربة الروحية الحادة، حالة ضيق واختناق، فلا أفق للحرية والتنفس، فالشاعر يعيش في هذا الكون المادي في سجن روحي وضجر قاتل، وكأن منابع الحياة قد جفت من حوله ممثلة في الجوانب الروحية والمعنوية.

وفي مقطع آخر من قصيدة "سلوى" تصبح الصورة الشعرية حدسية بحتة لأن أساس هذه الصورة هو التصدع والتمزق، وليس هناك قاعدة ثابتة مقننة لهذه الصورة وذلك هو فعل الحداثة، يقول السياب:

شذى الليمون يصرع كل ظل في دواليها

أراك على السرير وأنت بين الليل والفجر،

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص321.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص660.

يكاد النجم في الشباك والمصباح في الخدر

يمسهما النعاس، وأنت زئبقة حواشيها

ينبهها هتاف الديك يعبر ضفة النهر[1]

لمح سريع متعدد لهذه الصورة يشبه (الفلاش)، فشذى الليمون له علاقة بحب تلك المرأة، ولا تعلم تلك العلاقة لأن الذاتية قد بلغت أقصى مدى، ثم لمح آخر في قوله [أراك على السرير وأنت بين الليل والفجر] وهي صورة ذاتية أيضا، ولمح آخر [النجم في الشباك والمصباح في الخدر]، [يمسهما النعاس]، صورة حدسية ذاتية يلفها الغموض القاتم، [هتاف الديك يعبر ضفة النهر]، كل هذه الصور المنكسرة المتشظية والمتفجرة في ذاتها توحي بمدى الاشتهاء وشدة التعلق بتلك المرأة.

وهناك صور تبنى على تراسل الحواس، حيث يصبح ما كان مسموعا مرئيا وما كان مرئيا مشموما، يقول "السياب" في قصيدة "سلوى":

.. أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى

يناديني ويدعوني[2]

يصبح للنبرات والصوت عبير يشتم، وللعبير الذي يشتم ولا يرى لون الليل، فهذه الصورة لا يصطنعها إلا الشاعر الرمزي حين تختلط لديه وظائف الحواس في غمرة الرؤيا الشعرية وهو يحلم ولا يستطيع التعبير إلا رمزا، ومن هذا النمط أيضا قوله في قصيدة "حدائق وفيقة":

أي عطر من عطور الثلج وان

صدعته الشفتان

بين أفياء الحديقة

يا وفيقة؟[3]

فالعطر الذي يشتم مستعار من عطر الثلج الذي يبصر ويرى بحاسة العين، إن هذه العينات من قصائد "السياب" التي تمثل أنواع الصورة الشعرية، هي مجرد نمادج لتبيان الصورة الشعرية عنده، أما الصور الطاغية في شعره فهي الصور البسيطة المبنية على

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص679.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص679.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص126.

التشبيه والاستعارة، لذلك فإن ديوان "السياب" يعد ديوانا غنيا في تنوعه من حيث الصور، سواء تلك التي استوحاها الشاعر من التراث أو ن الشعر العربي أو من صفه وابتكاره.

ومن الصور الشعرية كذلك التي استخدمها "السياب" إلى جانب الصور السابقة نجد الصورة الرمزية والصورة الأسطورية، اللتين تعدان من أهم سمات الحداثة في الشعر المعاصر.

1- الصورة الرمزية أو الرمز الشعري:

يعد "الرمز" من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الحديث، فقد أكثر الشعراء من استعماله لإثراء تجاربهم ووظفوا الرمز في أشكاله المختلفة، وقد أثرى الشعر بهذه الرموز من الجوانب الدلالية والشعرية، والشاعر الحداثي حين هرب من التقرير المباشر لجأ إلى الرمز لفتح فضاءات أمام العواطف والأفكار، والتعامل مع الرمز بأشكاله المختلفة لا يعني مجرد الابتكار الفني إنما للدلالة عن وعي شامل بالذات أو بالنفس أو بالحضارة، والرمز يختلف عن الصورة ويشبهها في نفس الوقت «وليس الرمز إلا وجهها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة...» .[1] وقد استعمل الشعراء المعاصرين الرمز في صورة المعادل الموضوعي وذلك حين اطلعوا على قصائد "إليوت" «أظن أن كل من له مشاركة بسيطة في الإطلاع على النظريات الحديثة في الأدب والفنون عند الغربيين – ولاسيما الانجليز – يعتقد أن هذا الشعر إن هو إلا ثمرة الإطلاع على هذه النظريات وتثقف أصحابه به ونتيجة لإقبالهم على "إيليوت"، و"إيديث سيتويل"، و"إيمي لوول" (...) وغيرهم من زعماء مدرسة الشعر التصويري».[2]

و"السياب" هو واحد من الشعراء المحدثين الذي كان له تأثر شديد بالشعراء الغربيين ولاسيما "إيليوت" و"وإيديث سيتويل"، وهو نفسه يعترف بذلك «تعرفت في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما: ت.س. إليوت وإيديث سيتويل...» .[3] وقد استعمل "السياب" الرموز بأضربها المختلفة غير أن رموزا معينة تظل تتردد في قصائده «... ولسوف تبقى "عشتار" و "أدونيس" فضلا عن "النخيل" و"البعل" و"المسيح" و"تموز" وما إلى ذلك كالإيقاع الدائم الذي يتردد في قاع شعره...».[4] وقد استعمل "بدر شاكر السياب" "الرمز الابتكاري" وهو الرمز الذي يوظفه الشاعر على غير مثال سابق بل يبتدعه ويبتكره من تجربته الخاصة، ويشيع هذا النوع في القصائد الحرة بشكل واسع ، ومن الملاحظة الإحصائية يمكن تصنيفه إلى نوعين «نوع يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر والبحر والنجم

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص195.
[2] أحمد أبو سعد : الشعر والشعراء في العراق (1900-1958)، دار المعارف، بيروت، 1995، ص22.
[3] محمد العبطة المحامي: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، ص83.
[4] إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980، ص181.

والناي والريح، وفارس النحاس، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص كدنشواي، وجيكور وبويب و البصارة وبور سعيد، وأوراس وأم أشبه...».[1]

ولا يمكن فصل الرمز عن السياق، فالشاعر لا يتمكن من ابتكار الرمز الموحي إلا إذا وضعه في سياق يشبه إلى حد ما القرينة في المجاز المرسل أو التشابه في الاستعارة التصريحية «ويوصف الرمز بأنه ابن السياق وأبوه [...] وليست له أية دلالة رامزة بمفرده ويتحول الرمز إلى استعارة في الوقت الذي يستقل فيه عن سياقه...».[2] والشاعر قد لا يستطيع أن يعبر عن بعض الطقوس الشعرية إلا باستعمال الرمز حين يصل إلى حدود الكشف والاستبطان ويوغل في الكثافة والغموض واللاتحدد، إذ تعجز اللغة العادية عن الدلالة والإيحاء «... الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تنجح نحو الإيغال والاستبطان والكشف والشمولية والمغايرة واللاتحدد والانفعالية والكثافة والغموض والتعقيد والتعدد واللاوقعية لكن كيف يمكن التعبير بالمحدد عن اللامحدد بالواضح عن الغامض، بالبسيط عن المعقد؟ إن اللغة العادية بقواعدها العقلانية والصارمة، تعجز عن ذلك فيكون من الضروري إذن اختيار أسلوب خيالي غير مباشر، يتخطى اللغة المعيارية ويخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكن صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها وشموليتها وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص "باللغة الرمزية"...».[3]

وشعر"بدر شاكر السياب" يزخر بالرموز المشاعة فضلا عن الرموز المبتكرة، ومن بين الرموز الفنية التي وظفها "السياب" رمز "المطر" الذي يحمل لديه معنى الحياة والموت، أو "البحر" الذي يحمل دلالة الصراع والمعاناة ودلالة الموت، أو "النخلة" التي تعني الأصالة والسكون كما تحمل وراءها دلالة الانفصال الخروج عن الموطن والطبيعة والذات، وأكثر الرموز الابتكارية الفنية التي استعملها "السياب" هي رموز مأخوذة من عناصر الطبيعة، التي عرف عن الشاعر امتزاجه بها بصورة تناهت في الهيام والالتحام بها، يقول السياب في "أنشودة المطر":

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر[4]!

إنما مطر محزن لا يخصب ولا يثمر تئن له المزاريب حين ينهمر، فالمطر في حقيقته رمز للفرح والسعادة والنمو الازدهار، ولكنه في هذا المقطع يرمز للحزن الشديد، والسياق الذي هو الحرمان من الأمومة هو الذي أضفى عليه هذه الدلالة النفسية القاتمة.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،- ص218.
[2] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص83-84.
[3] إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص273.
[4] بدر شاكر السياب:الديوان، ص476.

وفي قصيدة "النهر والموت" يقول السياب:

بويب... يا بويب!

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر.[1]

لقد حمل الشاعر كلمة "بويب" كل ما في كيانه من إحساس وشعور حتى الدم مدلهم بالحنين، والنهر الجاري مرآة للحزن، على الرغم من كون الماء له دلالة الحياة والفرح.

إن رموز السياب الابتكارية عديدة «كثيرة هي رموز السياب ولعل أبرزها جيكور، بويب، وفيقة، المسيح...».[2] ففي قصيدة "تموز جيكور" يقول السياب:

جيكور.. ستولد جيكور:
النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي،
من غصة موتى من ناري؛
سيفيض البيدر بالقمح،
والحزن يضحك للصبح.[3]

في هذا المقطع تصبح "جيكور" رمزا موازيا لتموز أو أدونيس أو عشتار، فمن ميلادها يورق النور ويفيض البيدر بالقمح، ويضحك الحزن للصبح، وتكرار جيكور التي لم تصبح في نظر الشاعر قرية صغيرة، بل هي رمز كلي يربط ببين الشاعر وبين الحياة، وهذا التكرار يشحن الرمز ويعبئه شعرية رؤيوية ونفسية مكثفة حتى يصبح له نغم يتجاوب صداه مع الأجواء الباطنية للشاعر.

وفي قصيدة "المسيح بعد الصلب" يتقمص الشاعر شخصية المسيح ليغد وهو المسيح نفسه، وهذا التقمص أو هذا الحلول هو من قناعات الاعتقاد المسيحي، فيقول:

بعد ما أنزلوني سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص453.
[2] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص52.
[3] بدر شاكر السياب:الديوان، ص411.

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني، وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوي إلى القاع، كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينة.[1]

إن الصليب وهو رمز للفداء والتضحية يوحي بدلالة تخيل الشاعر بأنه هو نفسه يحمل صفة المسيح الذي حمل الخطايا عن الناس، وكذلك فإن "السياب" يحس بأنه أحيا جيكور التي أصبحت قرية روحية يموت ويضحي لأجلها، ليس المقطع وحده الذي حمل دلالة رمز "الصليب"، ولكن القصيدة كلها أصبحت معبرة عن رمز واحد هو "المسيح"، ودلالة الرمز الشعري في النص يوحي بالانبعاث والجدة والميلاد بعد القهر والمعاناة والهوان.

أما "وفيقة" وهي رمز آخر يرى فيها الخلاص واشتهاء الموت، يقول في قصيدة "شباك وفيقة":

شباك وفيقة يا شجرة

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظرة

ترتقب زهرة تفاح

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف.[2]

وفيقة هي فتاة أحبها في صباه، وفجأة في الكبر يستعيد ذكراها، كما شهد بذلك جبرا إبراهيم جبرا «أذكر بوضوح أن بدرا حدثني في أواخر عام 1960 أو أوائل عام 1961 أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في صباه تدعى" وفيقة"، وأنها ماتت وهي صبية، وكان شباكها

[1] بدر شاكر السياب:الديوان، ص457.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص117-118.

أزرق يطل على الطريق المحاذي لبيته»[1]؛ فشباك "وفيقة" فيه الخلاص ومعاودة الماضي بنقائه وصفائه، يرجع فتصير الأخشاب شجرة تترقب الأعين منها التفاح الذي هو رمز للحياة، هذا الشباك لم يعد ذلك الشباك الأزرق الذي تطل منه وفيقة على الشارع الذي يسكنه الشاعر بل هو رمز للحياة الأبدية المطمئنة هو اشتهاء الموت المريح، ترقب لأنغام الماء الذي هو رمز للبداية الأولى قبل بدء الخليقة، "وفيقة" تسكن العالم العلوي وشباكها لا مكان له بل هو موجود في كل بقاع الأرض، إنها تمثل المخلص، يقول "السياب" من نفس القصيدة:

شباك مثلك في لبنان

شباك مثلك في الهند

وفتاة تحلم في اليابان

كوفيقة تحلم في اللحد

بالبرق الأخضر والرعد[2]

فشباك وفيقة يمنح الشاعر الأمل بالحياة في الدار الأخرى، فهو رمز ينبثق من عمق الماضي إلى ما وراء الحياة، ليعطي دلالة الشوق إلى الموت الهادئ فوفيقة فتاة طاهرة ترحل في عنفوان الشباب، وهي تحلم من وراء الموت بالبرق الأخضر والرعد.

ومن الرموز الطبيعية في ديوان "السياب"، قوله في قصيدة "تعتيم":

النور والظلماء

أسطورة منحوتة في الصخور

كم ذاد بالنار

من أسد ضار

وكم أخاف النمور

إنسان تلك العصور

بالنور والنار[3]!

[1] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص119.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص120.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 336.

هذه الرموز [النور، النار، الظلماء، الصخور،ن النمور] تحمل ثنائية تبرز من خلال سياق النص، ففي القسم الأول لها دلالة تختلف عن دلالتها في القسم الثاني من النص، فبينما كانت تمثل رغبة الإنسان في أن يحيا في النور بعيدا عن الظلام في القسم الأول، أصبحت في القسم الثاني تعني الرغبة في إطفاء النور، يقول "السياب" في نفس القصيدة:

فأطفئي مصباحنا أطفئيه

ولنطفئ التنور

وندفن الخبز فيه

كي لا تعيد الصخور

أسطورة للنار[1]

هذا التناقض اللامعقول في الرمز لا يعني عدم التوظيف الجيد، بل إن الرمز الفني يتحمل طبيعة التناقض الحاد، وربما يرى بعض النقاد أن الرموز عند "السياب" كثيرة لكنها ضيقة ومغلقة «... كان "السياب" منتج رموز خصب، وكانت رموزه الشخصية ثرية لكنها متجاوزة أي أن مداها الرمزي لم يكن فسيحا، ولم يكن متنوعا بشكل كاف، إن رموزه على كثرتها تدور في مناخ من الدلالات كثيف لكنه في أحيان كثيرة ضيق حاد مغلق...».[2]

كما استلهم "السياب" بعض رموزه من السيرة النبوية والقرآن الكريم كما في قصة "غار حراء"، و"غار ثور" و"ارم وعاد"، و"قابيل وهابيل"، و"يأجوج ومأجوج"، فاستطاع من خلال استدعاء الشخصيات القرآنية، أن يستقي المنابع الأصلية للتجربة الإنسانية التي تطرق إليها القرآن الكريم، ويجعلها نموذجا صادقا لإلهامه بالقرآن الكريم وبحوادث العصور المختلفة، ومعالجتها لقضايا الأجيال على مر العصور والأزمان، وكان "السياب" ذا قدرة ومهارة في اختيار الرموز بحيث تميز العلاقة التي تربط الرموز بحوادث العصر.

فهو يوظف النبي الكريم في قصائده، وذلك عندما يريد تصوير حالة الانهيار والتصدع التي أصابت الأمة الإسلامية والتي جعلتها تسير خلف الأمم بعد أن كانت في القليعة وذات حضارة راقية، يمثلها بأفضل رمز فيها وهو النبي "محمد صلى الله عليه وسلم" فيقول:

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف

وشمسنا دم، وزدنا دم على الصحاف

محمد اليتيم أحرقوه في المساء

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص336.
[2] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص51.

يضيء من حريقه وفارت الدماء

من قدميه من يديه من عيونه

واحرق الإله في جنونه

محمد النبي في حراء قيدوه

قمر النهار حيث سمروه

غدا سيصلب المسيح في العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق[1]

لقد استطاعت رموز "السياب" التراثية أن تؤدي وظيفتها الإنسانية والفنية، عندما لجأ إلى توظيف النقيض لها، فثمة ثنائية ضدية بين رمز [الخير والسلام والحضارة ومحمد صلى الله عليه وسلم والمسيح عليه السلام] وبين رموز [الهدم والدمار (التتر) وصفتهم الكلبية]، فهو في هذه القصيدة لا ينقل إلينا الجو الديني كما كان، بل يقدم لنا صورة العذاب الذي عاناه النبي محمد عليه الصلاة والسلام أكثر مما يجسد صورة النصر.

أما في قصيدة "مرثية جيكور" فقد حشد فيها "السياب" الإشارات التاريخية وساقها برمز "تعبان بن عيسى"، وربما كان الاسم ليسقط تعبه هو:

لا عليك السلام يا عصر تعبان بن عيسى وهنت بين العهود

ها هو الآن فحمه تنخر الديدان فيها فتتلظي من جديد

ذلك الكائن الخرافي في جيكور هومير شعبه المكدود

يجلس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط الرشيد

يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام بالشرف والخيال الوئيد

ما تزال البسوس محمومة الخيل لديه وما خبا من يزيد

نار عينين ألقتاها على الشمر ضلالا مذبحات الوريد

كلما لز شمره الخيل أو عرى أو زيده التحام الجنود

شد راحا وأطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد.[2]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص467-468.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص407.

فالشاعر مل حالة الخواء التي خلص إليها أخيرا جراء مضغ التبغ والتواريخ والأحلام، وقد لاحظنا حشدا من الأسماء: [الرشيد – رمز البذخ - البسوس – معركة بكر وتغلب، ويزيد وهو الذي أمر "الشمر" بقتل "الحسين"، وفي هذه الإشارات جميعا رمز للحرب التي جرت تفاصيلها بلا جدوى]، ويؤكد ثانية فيقول: لا عليك السلام يا عصر تعبان بن عيسى وهنت بين العهود.

و"السياب" يتخذ من شخصية "قابيل" رمز آخر للظلم والاستبداد «قابيل وهو في الشعر العربي الحديث قد لفت انتباه الشعراء، ويعتقد النقاد أن قابيل أخذ في الشعر المعاصر دلالة قريبة من دلالته الدينية الموروثة، فقابيل رمز لكل سفاح ولكل قاتل ولكل معتد، بينما هابيل رمز للضحية، فاللاجئ الفلسطيني هابيل، والجناة الذين شردوه من أرضه هم قابيل».[1] يقول "السياب":

أرأيت قافلة الضياع؟ أما رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى الوراء

كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب

أ ركام طين؟

"قابيل" أين أخوك؟ أين أخوك؟

جمعت السماء

آمادها لتصيح، كورت النجوم إلى نداء

"قابيل" أين أخوك؟

يرقد في خيام اللاجئين.[2]

[1] عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص101.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص368.

في هذا المقطع من قصيدته، يصور "السياب" المجتمع العربي بكل مشاكله ومصائبه التي يعانيها، فيسأل المهاجمين من الأبرياء الذين يقتلون دون ذنب ويتشردون من ديارهم، وهكذا فهو ينبهنا إلى الحروب والمظالم في عصرنا الحاضر.

وهكذا فقد تنوعت رموز "السياب" بين الرموز الابتكارية والرموز التراثية من رموز دينية ورموز تاريخية ورموز شعبية ورموز أسطورية، وهذه الأخيرة سنتطرق إليها بالتفصيل في دراسة الصورة الأسطورية.

2- الصورة الأسطورية:

إن الشاعر حين يوظف الأسطورة لا يهدف إلى إعادتها كما هي، بل ينطلق منها من أجل التعبير عن حالة واقعة يتجاوز معاينها ويستنطقها، فالشاعر وهو يستعمل الأسطورة يضيف من خلالها أبعادا جديدة ترتبط بالتجربة التي يعيشها أو يريد التعبير عنها، ويفتح الرمز الأسطوري للشاعر آفاقا ودلالات شعرية مكثفة والأسطورة في التراث يلجأ إليها الإنسان القديم حين يعجز عن تفسير ظواهر الكون أو إضفاء الطقوس الملائمة على الشعائر الدينية، ومع ذلك فإن الشاعر الحديث قد تنبه إلى توظيفها كأداة فنية مهمة فتحت مجالات أوسع للشعر الحداثي.

يعتبر "السياب" أول شاعر عربي معاصر بدأ باستخدام الأسطورة وقد وظفها بشكل كبير في شعره، ويعود السبب في ذلك إلى الظروف السياسية السائدة في العراق في تلك الفترة حيث استخدمها كستار لأغراضه في مهاجمة النظام، بالإضافة إلى أنه استعملها من أجل إثراء شعره، فيقول: «لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري سعيد ليفهموها ستارا لأغراضي تلك ،كما أنني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم».[1] ففترة الالتزام والظروف التي أحاطت بتاريخ العراق الحديث خصوصا في أربعينيات وخمسينيات من هذا القرن حملت "السياب" وشعراء آخرين إلى اللجوء إلى الأسطورة كي يعبروا عن الحقائق التي يريدونها بطريقة غير مباشرة وهذه الحقائق المستمدة من الواقع ليست إلا حالة الحكام الحاضرين، يبحث الشاعر عن مشابه لهم في التاريخ القديم للشعوب وينقلها إلى هذا الحاضر.

ويرى "بدر شاكر السياب" أن الشاعر قد عاد إلى الخرافات وإلى الأساطير لكي تكون رموزا لبنا عالم يتحدى به منطق المادة، وثراء المخزون التراثي يعين على التعمق في الحاضر «إن استخدام السياب للأسطورة على سبيل المثال – رغم بعض جوانب القصور فيه – محاولة من أبرز المحاولات في تاريخ الشعر العربي، إنه جزء من وعي السياب للماضي والالتفات إلى ما فيه من ثراء أسطوري يعين على فهم العصر والتعبير عنه تعبيرا يستند إلى

[1] سالم المعوش: بدر شاكر السياب (أنموذج لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص323.

ما يمكن تسميته برؤيا أسطورية يحاول بمثابرة واضحة أن يبلورها ويعمق ملامحها...»،[1] فهو في بداية مرحلة استعماله للأسطورة كان قد تعرف عليها من خلال ترجمة "لجبرا إبراهيم جبرا" لفصلين من كتاب "الغصن الذهبي" لـ "جيمس فريزر"، حيث أعجب بها وباستمالته أسطورة "أدونيس" أو "تموز".

وقد أدرك "السياب" أهمية الأسطورة فراح يستقي من التراث ومن غير التراث العربي الأساطير لفتح فضاءات شعرية أخرى لم يعهدها الشعر العربي من قبل، ولاشك أن العلاقة بين الأسطورة والواقع ليست علاقة واضحة منطقية وإنما يتجلى التجاوب بينهما من خلال السياق الشعري «... إن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقة "جدلية"، ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري...».[2] إن توظيف "السياب" للأسطورة لم يكن تقليدا بل كان عن وعي تام بما يؤديه هذا العنصر الهام الذي وسع دائرة الشعر ومنحه بسطة في الأفق ولونا آخر من ألوان الشعرية، حيث أصبح الشاعر المعاصر في حاجة ماسة إلى أدوات جديدة، يقول "السياب": «... لم تكن الحاجة إلى الرمز إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحولها على جزء من نفسه تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب على هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير إلى انحرافات، التي مازالت تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».[3]

إذن "فالسياب" لجأ إلى الأسطورة في شعره لضرورة ملحة فرضها الواقع المتدهور وحين نتأمل مقولته التالية ندرك أنه لم يقحم الأسطورة في شعره، بل كانت الأسطورة من الوسائل التي يتطلبها شعره، يقول: «إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعر أيضا، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا...»،[4] وقد صار شعره غني بأسماء أسطورية كثيرة: [عشتار، تموز، سيزيف، أدونيس، أوديب، سربروس وغيرها]، فهو تارة يستنطقها لإغناء مناخ النص الشعري جماليا أو دلاليا، ويختلف توظيف الشاعر المعاصر للأسطورة عن توظيف الشاعر لها قبل الحداثة، فالشاعر المعاصر يفجر أبعادها ويجعلها تتماشى مع الحدث الحاضر، بينما الشاعر قبل الحداثة يستعملها بصورة نصية مباشرة كما فعل "المازني"

[1] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص129.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص201-202.
[3] سالم المعوش: بدر شاكر السياب (أنموذج لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، ص322.
[4] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص130.

و"العقاد" و"أبو شادي" و"علي محمود طه" وغيرهم، فهي حين تصاغ من جديد يستنطقها الشاعر بشكل جيد تعين على فهم الحاضر المعيش، الذي نظر إليه "السياب" كغيره من شعراء الحداثة برؤية أسطورية أحيانا، فوظفوا الكثير من الأساطير العالمية والدينية والتاريخية القديمة، يقول "السياب" في قصيدة "جيكور والمدينة":

وغشى على أعين الخازنين لهاث النضار الذي يحرسونه
حصاد المجمعات في جنتيها
رحى من لظى مر دربي عليها،
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة
شرايين في كل دار وسجن ومقهى[1]

"فالسياب" في هذا المقطع يصف الواقع الاستبدادي الذي يطغى فيه الحكام وأرباب المال على البسطاء والضعفاء، الذين يعانون الفقر وضيق السجون، ولكن شرايين "تموز" آلهة الخصب تمتد في كل دار وسجن ومقهى، فالأمل في الحياة لم ينعدم تماما بل هناك بصيص يتوارى خلف الواقع المرير، وهو حين وظف الأسطورة بهذا الشكل في هذا المقطع وفي كثير من قصائده، فإنه جعلها ستارا خشية من الواقع السياسي، فهو لا يصرح بقناعاته تصريحا مباشرا، وقد ساعدته الأسطورة على البوح بشكل مستتر وربما كان هذا هو الدافع الأساسي لاكتشاف الأسطورة.

إن معظم قصائد الرواد كانت أشعارا للانبعاث، والأسطورة صارت أداة هامة لأفكارهم ورؤاهم الشعرية الإنبعاثية، يقول السياب راسما صورة المستقبل في أطفال العراق في قصيدة "مدينة بلا مطر":

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفجار، قربانا لعشتار
ويشعل خاطف البرق،
بظل من ظلال الماء والخضراء والنار،
وجوههم المدورة الصغيرة وهي تستسقي
فيوشك أن يفتح – وهي تومض – حقل نوار[2]

فهؤلاء الأطفال الذين يحملون القرابين "لعشتار" [وهي آلهة الخصب والنماء] كي يتدفق الماء ويأتي الخصب والنماء، وهو هنا رمز للتجديد والتغيير و "السياب" بهذا الاستعمال للأسطورة يكون قد تفاعل مع الواقع، وجعل الأسطورة تتحول من هيكلها النصي إلى دلالة شعرية جديدة فالشاعر المعاصر قد طور استخدام الأسطورة «... خرج بالأسطورة من مرحلة إلى أخرى من الاستخدام الساذج إلى التفاعل معها بوعي أعمق من رواية متنها

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص416.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص489-490.

الأسطوري إلى إعادة إنتاجها من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب...».[1]
"فالسياب" صور طقوس الأسطورة القديمة وجعلها تبدو ذات مضامين جديدة.

والشاعر يتألم كثير الواقع الناس المليء بالموت والظلم والاستنطاق الذي يتوخى المستحيل، يقول السياب في قصيدة "المومس العمياء":

من هؤلاء العابرون؟
أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون
(جوكست) أرملة كأمس.. وباب "طيبة" مازال
يلقي "أو الهول" الرهيب عليه، من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال
باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه
وما الجواب؟[2]

إن توظيف أسطورة "أوديب" في هذه الأسطر الشعرية، تجسيد لحياة تسودها القوة والجبروت، و"أبو الهول" الذي هو رمز للرعب والتسلط ما يزال لحد الآن يقتل عندما يهتز الجواب على الشفاه، والتخفي وراء الأسطورة في المقطع السابق ظاهر وجلي.

وفي نفس القصيدة بصور حالة اصطدامه بالنساء المومسات فيقول:

مترقبا ميلاد "أوفروديت" ليلا أو نهارا
أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباح
دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح
ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح.[3]

فالمقطع يبرز نفسية ذلك الذي يجري لاهثا وراء المومسات فلا يجد سوى حطام هياكل مستباحة، ويحلم أن يجد الحب والجمال والمتعة رامزا بذلك بأسطورة "أفروديت الآلهة"، التي ولدت من زبد البحر وجاءت محمولة على صدفة محار، وقد استخدم الشاعر عنصر التقابل في وصفه للمومسات ثم العذارى اللواتي يمتلئن بدفء الربيع وفرحة الحمل الوديع.

أما في قصيدة "أم البروم" "فالسياب" يوظف أسطورة ابنة آلهة الخصب عند اليونان، والتي اختطفها "بلوتو" سيد العالم السفلي المتصرف على عالم الموتى وأصبحت "برسفون" تعيش معه هناك، يقول "السياب":

يقول رفيقي السكران: "دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شرابا من حدائق برسفون، تعلنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا"![1]

---

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص13.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص510-511.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص514.

إن المدينة أصبحت تضم مقبرة للموتى، فالمدينة تأكل الجماجم، وهي حالة تبعث على القلق والضيق، حيث أصبح الأحياء يساكنون الأموات، ولكن الشاعر يضع في قلب ذلك الجو ابنة آلهة الخصب "برسفون" فيسقي الناس شرابا من حدائقها، ويعيش الناس في هذا الطقس الفريد.

تعتبر أسطورة "السندباد" أو "ديسيوس" رمزا لمن رحل من دياره ويتمنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل، يستخدم "السياب" هذه الأسطورة في قصيدة "مدينة السندباد" فيقول:

جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء
صرخت في الشتاء:
أفض يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحجر
وأنبت البذور لتفتح الزهر
وأحرق البيادر العقيم بالبروق.[2]

كأن الشاعر في بداية أمره يقوم بوصف مدينة السندباد التي كانت تعاني من الفقر والمجاعة، كما يأمر "السندباد" بالسفر حتى يحصل على ما يتمناه بالدخول في الأخطار ويعتقد بأن المفروض على الإنسان أن يرحل الديار ويختار البحار، ثم يواصل كلامه ويخاطب السندباد ويقول له:

يا سندباد أما تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود
فمتى تعود؟[3]

فحسب "السياب" أسطورة "السندباد" هي رمز للذي رحل من دياره ويتمنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل.

ويهدي "السياب" قصيدة "الشاعر الرجيم" إلى "شارل بودلير"، فيقول:

جزيرة من جزر المرجان
كأن بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج
تشربه روحك من صدى إلى القرار
كأن سافو أورثتك من العروق نار
وأنت لا تضم غير حلمك الأبيد
كمن يضم طيفه المطل من زجاج:

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص131.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص243.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص231.

حرقة نرسيس، وتنتلوس والثمار[1]!

إن "لسبوس" هي الجزيرة التي سكنت هيكل الشاعرة الإفريقية "سافو"، وكأن روح "بودلير" تشرب من ذلك الهيكل، وهو ينحرق ويستلهم الشعر منه، مثل "نرسيس" الذي عشق ظله، ويتلهف أيضا إلى المعاني الشعرية وله جوع إليها مثلما "تنتلوس" الذي هو جائع دائما، يقترب من فمه غصن مليء بالثمار وما أن يدنو من فمه حتى تبعد الريح ذلك الغصن عن فمه.

يبدو أن "السياب" يغوص في أعماق الشاعر بودلير ويصف دخيلته بدقة، إن التمعن في استخدام الرموز الأسطورية وما تؤديه من دلالات شعرية يبين الأهمية القصوى لهذا الرمز في توسيع الآفاق الشعرية عند الشاعر.

وعليه فإن الصورة الشعرية عند "السياب" كانت مختلفة تماما عن الصورة الشعرية عند "البارودي"، فالصورة الشعرية في الشعر الحداثي لعبت دورا رئيسيا في بناء القصيدة وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه الذي يقصد بها إيضاح المعنى انتقلت هي نفسها لتصبح أحد أسس التركيب الشعري والتي أصبحت عند "السياب" مستوحاة من التراث أو مبتكرة، وقد وظفها في صورتين جديدتين على الشعر العربي وهما الرموز والأسطورة، والتي استعملهما الشاعر الحداثي من أجل التعبير عن الواقع في شكل رمزي.

ومما سبق نستنتج أن الصورة الشعرية في الشعر الحديث خرجت من مجرد علاقة جزئية بين المشبه والمشبه به، ومن مجرد المهارة والبراعة في الدقة إلى نوع من المشاهد أو اللقطات الموحية المتتالية، تنقل صورا متلاحقة مرئية ومسموعة.

3. اللغة :

كان "محمود سامي البارودي" ذا وعي عميق بلغته ومدى أثرها في نهضة الفن الشعري، ومن مميزات هذا الشاعر «أن الكلام في نظمه يجيء بترتيبه كما يريد النحو، فيندر جدا أن ترى عنده تقديما أو تأخيرا أو تقصيرا بسبب ضرورة شعرية، وإنما يجري الكلام على سجيته وبترتيبه المألوف فيضيف هذا إلى جماله البساطة دون أن تتأثر فقوة اللفظ عنده بهذا الترتيب الطبيعي للكلمات».[2]

إن اللغة التي ألفها عقل "البارودي" وذوقه لا تختلف كثيرا عن لغة القدماء، إلا أن لغته في بعض المواضع أسلس لفظا وأقرب صورة من صور القدماء، فقد «وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركالة إلى طريق الصحة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد، كأنه القمة الشاهقة تنبت في متون الطود عما قبلها، فينقطع بينها وبينه طريق الوصول إلا أن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرب منها».[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص192-193.

[2] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في محتارات البارودي، ص276.

[3] المرجع نفسه: ص277.

إن ميزة "البارودي" أنه أخذ لغة القدماء وأودعها معانيه الخاصة به التي تعبر عن العصر وعلى الرغم من نهجه نهج القدماء إلا أن شخصيته كانت متميزة «لملازمته الشيخ حسين المرصفي* الذي كان له عقل أديب وموهبة فنان فكان محبا للتراث، وقد نقل عنه البارودي هذا الحب فازداد تعمقا في ذلك التراث الذي فاحت رائحته في كل ما كتب من شعر».[1] يقول مفتخرا:

وما أنا ممن تأسر الخمر لبه ويملك سمعيه اليراع المثقب

ولكن أخوهم، إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا راح يدأب

نفي النوم عن عينيه نفس أبيه لها بين أطراف الأسنة مطلب

ومن تكن العليا همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبب

إذا أنا لم أعط المكارم حقها فلا عزني خال، ولا ضمني أب.[2]

من خلال هذه الأبيات تظهر شخصية "البارودي" المتميزة فجات ألفاظه وتراكيبه بين الجزالة والسلاسة لتلائم غرض الفخر متأثرا بالشعر القديم مثل: "اليراع المثقب"، "ترجحت به سورة" وتلك الأوصاف التي قدمها البارودي في قصيدته وهذه أبيات منها، أوصاف حاسمة للنفس العالية، ذات الهدف والغاية والتي لا تغمض لها عين حتى تحقق مرادها، كما أن توطين النفس على تحمل المشاق والتضحيات والسير وفق رؤية واضحة في الحياة فالنفس التي يروج لها البارودي هي نفس قائد رائد لا يكذب أهله، وهو بقدر ما يفاخر بأخلاقه الكريمة هذه فإنه بطريقة ما يدعو إلى التأسيس بها، بغية تسييدها في مجتمعه الذي كان يومها يرزح تحت نير الاستعمار وما يتطلب شعبا كبير النفس، تهون في عينيه الشهوات والملاهي، ويغلب على القصيدة جو الحكم في فخر نابع من تجربة "البارودي" حكم تدعو إلى الهمة ومكارم الأخلاق التي يحرص على أن تسود بين أفراد مجتمعه؛ فمن خلال هذه الأبيات تظهر تجربة "البارودي" ناقلا ومصورا بلغته الجزلة وألفاظه القوة ذات التأثيرات الموحية مفتخرا ببطولته وكرامته وعزة نفسه من خلال مقارنة نفسه بالآخرين لا تسيطر عليه الخمرة وتغيبه عن رشده.

ومن السمات التي ميزة لغة "البارودي" تأثره بلغة القدماء يبرز هذا التأثير جليا في قصائده على الرغم من حداثة بعض المواضيع التي تطرق إليها «من مظاهر الطبيعة التي برع البارودي في وصفها وصفه الهرمين وهو أول من وقف متأملا الهرمين مفردا لذلك الوصف في قصيدة بلغت أربعة وثلاثين بيتا على غير ما اعتاده الناس من الشعراء حيث

* الشيخ حسين بن أحمد المرصفي: عالم لغوي أديب، تعلم في الأزهر نبغ في علوم اللغة العربية ثم اشتغل بتدريسها في الأزهر ودار العلوم، وهو يعد من أوائل ردوا للغة العربية مكانتها في العصر الحديث ومن تلاميذه البارودي.

[1] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في محتارات البارودي ص278-279.

[2] ديوان البارودي، ج1، ص 38-39.

كانوا يذكرونها ببيت أو شطر، وليس ذلك منه إلا به من حب ما هو تراث وقديم».[1] يقول "البارودي" في وصفه هرمي مصر: (سل الجيزة الفيحاء عن هرمي مصر).

سل الجيزة الفيحاء عن هرمى مصر لعلك تدري غيب ما لم تكن تدري

بناءان ردا صولة الدهر عنهما ومن عجب أن يغلبا صولة الدهر

أقاما على رغم الخطوب ليشهدا لبانيها بين البرية بالفخر

فكم أمم في الدهر بادت، وأعصر خلت، وهما أعجوبة العين والفكر

تلوح لأثار العقول عليهما أساطير لا تنفك تتلى إلى الحشر

رموز لو استطلعت مكنون سرها لأبصرت مجموع الخلائق في سطر

يقصر حسنا عنهما صرح بابل ويعترف الأيوان بالعجز والبهر

فلو أن هاروت انتحى مرصديهما لألقى مقاليد الكهانة والسحر.[2]

الكل يشهد لبناء وعظمة الأهرامات وقوتها جعلها صامدة شامخة وغم تغير الأزمة والعوامل أراد"البارودي" منح هذه القوة لقصيدته هاته «فهو يذهب ويجيء مع هذا الأثر الخالد، يقارن بينه وبين آثار قيمة أخرى كصرح بابل وإيون كسرى حيث يقصر الأثران عن الهرمية اللذين يعجز أمامها هاروت المشهور بسحره، وإنك لتعجب بصياغته الفخمة الجزلة كما هو الحال في كثير من قصائده التي تبدو في بنائها اللغوي كالطود الشامخ، ومعنى ذلك أن البارودي وقف على أسرار مهنته مقوفا دقيقا، فعرف كيف تؤلف الألفاظ الصياغات، وكيف يضم بعضها إلى بعض».[3]

نفى النوم عن عينيه نفس أبية لها بين أطراف الأسنة مطلب.[4]

يفتخر الشاعر بنفسه مقررا أن الذي طرد النوم عن عينيه امتلاكه نفسا ذات عزيمة منيعة تسعى إلى تحقيق المطالب الصعبة حتى ولو كانت في أطراف الرماح ولا تنال إلا بشق الأنفس وخوض المعارك، والصورة الفنية شبه شجاعة النفس بصورة الملك الذي يطرد النوم عن العينين، لجمعه القوة والبطش والتسلط وشخص النوم في صورة الذليل الذي ينفى عن موطنه،أما الكناية في (لها بين أطراف الأسنة مطلب) كناية عن الإباء وعزة النفس والترفع.

---

[1] جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في محتارات البارودي، ص279.
[2] ديوان البارودي، ج2، ص 47-48.
[3] جمعة محمد محمود شيح روحه: الصورة الفنية في مختارات البارودي، ص280.
[4] ديوان البارودي: ج1، ص38.

ومن تكن العلياء مهمة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبب.[1]

يوجه "البارودي" رسالته إلى الذي يشغل نفسه بطلب العلو والرفعة فسيجد المتاعب في سبيلها محببة، استخدم الشاعر أسلوب الشرط (ومن تكن... فكل) ليقنع القارئ بصحة الأفكار والمعاني.

خلقت عيوفا لا أرى لابن حرة لدي يدا أغضي لها حين يغضب

أسير على نهج يرى الناس غيره لكل امرئ فيما يحاول مذهب

وإني إذا ما الشك أظلم ليله وأمسكت الأحلام حيرى تشعب

صدعت جفافي طرديه بكوكب من الرأي، لا يخفى عليه المغيب.[2]

يواصل "البارودي" فخره بنفسه فطبعه« أنه أبي النفس لا يقبل الفضل من أحد حتى لو كان حرا كريما، مقررا أن له منهجا خاصا قد يختلف فيه مع الناس، فلكل إنسان طريقته ومنهاجه الخاص»[3]، أما الصورة الفنية حيث شبه البارودي الشك بصورة الليل المظلم، كما صور العقول المشتتة بصورة الإنسان الحائر.

إن قوام اللغة عند "البارودي" ثلاث لغات هي «اللغة التركية واللغة الفارسية واللغة الثالثة هي اللغة العربية، ولكل لغة من هذه اللغات أثرها في ملكة البارودي فقد أعانته على الغوص في أعماق الآداب التركية والفارسية والعربية فانتقى منها ما أراد من المعاني والتراكيب والصور الشعرية مما أعانه على إحكام صنعته».[4]

يغلب على لغة "البارودي" التصوير الحي مما يمنح عباراته حياة وقوة، وإيحاء فقد كان يهتم اهتماما بليغا: الألفاظ، وإيحاءاتها وكل صوره مائجة بالحركة والمشاهد الحية، فالقصائد عنده لوحات حية، فهو يرسم المعاني ويجسد الأفكار، من خلال حسن اختياره للألفاظ الموحية، واللغة السليمة وهي طريقته في التعبير والتصوير.[5]

3-1-الألفاظ:

اعتمد "البارودي" في صياغته على الألفاظ الرهينة الجزلة التي استخرجها وانتقاها من التراث الشعري الذي أطلع عليه، فجاءت قصائده شامخة متينة البناء، وكانت ألفاظه

---

[1] عبد الكريم كابور النوراني: البطولة والقيم الاسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية ونقدية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، رسالة دوكتوراه، كلية اللغة العربية، دب، 2006، ص 86.

[2] ديوان البارودي، ج1، ص39.

[3] عبد الكريم كابور النوراني: البطولة والقيم الاسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية ونقدية، ص 88.

[4] شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ص128.

[5] عبد الكريم كابور النوراني: البطولة والقيم الاسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية ونقدية، ص91.

متناغمة ذات جرس موسيقى أخاد أثر إيجابا على موسيقى شعره، يميز شعره أيضا خلوه من الكلمات الشاذة أو النابية وهذا يعود إلى العومل الآتية:

1-عكوفة على نماذج الشعر العربي في عصور قوة الأدب مما أتاحت له ذخيرة لغوية ضخمة فقد قرأ دواوين مشاهير الشعراء والفحول وحفظ العديد من النصوص الجيدة فكان يتخير منها أحلى الألفاظ التي تناسب المعاني، فجاءت ألفاظه منتفاة بعناية تدل على ذوق صاحبها،- فسبب صقل لفظ البارودي هو محفوظه الكبير من الشعر العربي واطلاعه الواسع على النماذج الشعرية الممتازة في العصور الذهبية للأدب العربي.[1]

2-الإطلاع على القرآن الكريم منذ بواكير حياته، والقرآن هو المنبع العذب للغة العربية، فقد نزل بلسان عربي مبين، كما درس بعض علوم القرآن فملك زمام اللغة ومن نماذج الدالة على تأثره العميق بألفاظ القرآن الكريم، يقول واصفا الأعداء في بعض الأراضي الروسية عندما ذهب ليحارب هناك:

يخورون حولي كالعجول وبعضهم يهجن لحن القول حين يجيد.[2]

3-الاعتماد على أسلوب الصنعة، وذلك بتنقيح شعره، وتجويده حتى يخرج في أكمل صورة وأبهاها فهو لا يرسل على عواهنه القول.

4-المنهج: والأسلوب الذي اتعبه في النظم، فقد اتبع منهج الجزالة واختار أسلوب التقليد، وهما كانا يفرضان عليه اختيار الألفاظ الفصيحة ليصل بفنه إلى فن القدماء الذين اتخذ منهم مثلا أعلى يحتدى به.

5-الموهبة الفنية، والذوق الرفيع، والثقافة القوية التي كانت تسير له اكتشاف الألفاظ المناسبة والتعابير الرنانة التي تكسب نظمه الشعري قوة وإيحاء وبفضل هذه الموهبة كان لشعره أثر قوي، فالألفاظ هي التي تبنى هيكل القصائد فإذا كانت جزلة رشيقة كان البناء الشعري متينا متماسكا وإن كانت ضعيفة كان البناء الشعري واهيا مضطربا.[3]

وبما أن "البارودي" كان يتخير الألفاظ المناسبة لمعانية فيرق ويلطف وشيد حين تقتضي الضرورة فعندما يفخر نجد ألفاظه قوية صلبة تناسب المقام وعندما يتناول بعض القيم الإسلامية، والغزل، أو يتناول بعض ذكرياته العذبة يأتي بألفاظ رشيقة دالة على الحيوية، والنشاط وعندما يشكو، أو يتبرم أو يحكى مأساته أو يعبر عن بعض معاني الزهد، والموعظة فألفاظه تفيض ألما وتتضح حزنا.[4]

مما سبق يتضح أن الشاعر "محمود سامي البارودي" أولى عناية كبيرة بالألفاظ وكان ينتقى الأجود مما يخدم ويوضح معانيه وتقوي موسيقاه وتطبع أسلوبه بطابع الأصالة والجزالة، لأنه أدرك أهمية الألفاظ أولها عناية حقيقة بالبحث عن مواطنها ومنابعها العذبة.

---

[1] ينظر: شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث،ص180، 181.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص176.
[3] ينظر: شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ص182-183-184..
[4] ينظر: شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص190.

لقد أضحت اللغة الشعرية على يد شعراء الحداثة وعاء يحمل مدلولات كثيرة وتشعبت بتشعب الإشارات والرموز «فالقصيدة في ضوء الحداثة لا تدل على معنى واحد ولا موضوع واحد، بل هي مجموعة من الإيحاءات والرموز والإشارات والنواتج الدلالية تشير إليها جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفا عضويا»،[1] فوعي شعراء الحداثة بأهمية اللغة الشعرية جعلهم يتوجهون إلى خلق ضوابط لغوية جديدة تعبر عن تجاربهم كون اللغة القديم عاجز عن التعبير عن التجربة الجديدة التي يعيشونها، وصارت للغة وظيفة جديدة، حيث أدرك الشعراء المعاصرون خطورة تلك الوظيفة و«أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء بل ربما كن من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها».[2]

لم تعد الكلمة عند الشاعر الحداثي مجرد دال ومدلول إنما تجاوزت ذلك واتحدت مع كيانه ووجوده، وأصبحت تعبر عن مشاعره وأحاسيسه، وهكذا أصبحت اللغة الشعرية عند شعراء الحداثة «لغة متحفزة وموضوعة في صيغ الطوارئ وحافلة بالإنذار والتوقد فهي على هذا الصعيد ثائرة ومستنفرة ومستفزة على الدوام قائمة على التحدي والنقض والمغامرة والإبهام والتغميض لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف»،[3] إن من أهم سمات اللغة الشعرية أنها تنبض بروح العصر، وأصبحت على يد الشاعر الحداثي لغة خلاقة، تتمتع بطاقات تعبيرية فذة تتحد مع الوجود ويغدو النص فضاء مفتوحا على مختلف الدلالات والتأويلات.

و "السياب" كغيره من شعراء الحداثة الذين أولوا اللغة أهمية كبيرة في نتاجاتهم الشعرية، فهي القالب الذي يصب فيه الشاعر ما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس، فلغته جاءت تعبيرا عن روح العصر، وخرجت من التقليد الذي وقع فيه "البارودي" للغة الشعر القديمة فلغة "السياب"اتسمت بالغموض والخروج عن المألوف وكان ذلك نتيجة للأوضاع السياسية والاجتماعية التي كتب فيه "السياب" قصائده، ومن أجل تحديد واستنباط تجليات الحداثة والتحول على مستوى لغة "السياب" الشعرية، نرسها من خلال القوالب المكونة للغة والمتمثلة في الألفاظ والأساليب والتراكيب.

لقد تباينت ألفاظ "السياب" في شعره، بين ألفاظ التراث واللغة القديمة وبين ألفاظ اللغة العامية التي تجلت في شعره بشكل كبير، بالإضافة كذلك لتردد ألفاظ في شعره مستقاة من الأجواء التي عاشها ونقصد بذلك ألفاظ الطبيعة والحياة والموت.

---

[1] بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص93.

[2] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص174.

[3] محمد صابر عبيد : عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص68.

إن قصائد" السياب" في المرحلة الأولى من تجربته الشعرية، تدل على صلته الوثيقة بلغة التراث وهذا مظهر من مظاهر وتجليات الرواسب التراثية في القصيدة الحداثية، وإطلاع "السياب" على اللغة القديمة أو التراثية جعل حضورها بارزا في أشعاره، كقوله في قصيدة "ثعلب الموت":

[ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ
النصل، آه][1]

فكلمة "النصل" هي كلمة تراثية وهي تعني حدية الرمح والسهام والسكين، ونجد كذلك كلمة "الجحفل" في قصيدة "بور سعيد" والتي يعني الجيش العظيم أو الكبير فيقول:

[ما بل للجحفل المأجور غلته
حتى جبى قدر ماء من دم سرب][2]

وكلمة "العجاف" بقصيدة "حفار القبور" فيقول:

[وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء][3]

فهذه الكلمة قد وردت أيضا في القرآن الكريم بقوله تعالى: "**يأكلهن سبع عجاف**" [يوسف/43]، وهي تعني الدقيق من الهزال، وتعني كذلك الضعاف.

ونجد كذلك كلمة "الصنوج" من نفس القصيدة "حفار القبور"، في قوله:

[يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف][4]

وكلمة "الصنبور" تعني : الصفائح المدورة من النحاس أو غيره تجعل في أطراف الدف أو في أصابع الراقصة يدق بها عند الطرب.

كذلك كلمة "الشمأل" في قصيدة "الأسلحة والأطفال":

[محار يصلصل في ساقيه

لأذيالهم رنة الشمأل][5]

ونجد كذلك "جلجل" في نفس القصيدة:

[سخي ما ستضحك الجدول

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 447
[2] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 499
[3] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 544.
[4] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 547
[5] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 463.

ولا هدهدات، ولا جلجل

يرن بساق الوليد][1]

فكلمة "جلجل" هي كلمة تراثية، تدل عل حدوث الصوت القوي كما توجد كذلك "الآل" في قصيدة "أسير القراصنة"، فيقول:

[مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل][2]

فكلمة "الآل" هي من الكلمات التراثية، وتعني السراب، أو هو خاص بما في أول النهار وآخره، قصائد "السياب" تزخر بالمفردات القديمة غير المستعملة، وهذا دليل على ارتباطه بالتراث، ومن خلالها يصبح الخيال جائلا في طقوس شعرية لا وجود لها إلا في طيات الماضي.

ولا يعني استعمال "السياب" للألفاظ القديمة أنه لا يرغب في التجديد بدليل أن قصائد كثيرة لا تحمل أي لفظ قديم، بل تعترب من لغة التعامل اليومي، وقد يكون ذلك من تأثير "ايليوت" الذي أثر في كثير من شعراء الحداثة عندما حث على استعمال لغة الحديث اليومي أو اللغة المحكية، فيقول في قصيدة "شناشيل بنت الجلبي":

يا مطرا يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب[3]**.**

فهذا المقطع هو من أغنية شعبية لأطفال قرى البصرة يرددونها عند نزول المطر، فالشاعر ينقل صورة للطفولة البريئة وسط أجواء لواقع مؤلم والمقطع جزء من قصيدة تصف الطبيعة والحياة الاجتماعية السائدة التي يرفضها الشاعر في أعماقه، فأغنية الأطفال البسيطة تمثل رمزا للألم الداخلي المستكن في أعماق النفس.

وقد وظف "السياب" ألفاظا لا تنقل معنى إلا من خلال جرسها الموسيقي يقول قي قصيدة "مرثية جيكور":

... شيخ اسم الله ... ترللا

[1] بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 582.
[2] ا بدر شاكرالسياب: الديوان ، ص 669.
[3] المصدر نفسه، ص 599.

قد شاب ترترل ترار ... وماهلا

ترلل ... العيد ترللا

ترللا، عرس "حمادي"،

زغردن ترل ترللا

الثوب من الريز ... ترللا

والنقش صناعة بغداد[1]

هذه الألفاظ تنقل أجواء الأفراح وربما تبدو مبتذلة وهي تترجم حالة نفسية معينة، غير أن التصاق "السياب" بالدوائر الشعبية جعله يوظف تلك الألفاظ ولكنها لم تتردد كثيرا في شعره.

و"للسياب" قاموس آخر تتردد ألفاظه في شعره، مستقى من الأجواء التي عاشها حيث يكثر استعمال الألفاظ التالية: [الماء، الزوارق، المجاديف، النخيل، الأشجار والبحر]، يقول في قصيدة "عينان زرقاوان":

[فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير][2]

وقوله في قصيدة "ستار":

[الزورق النائي، وأنات المجاديف ... الطوال][3]

وقوله أيضا في قصيدة "رحل النهار":

[والبحر متسع وخاو. لا غناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات، وما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار][4]

وكذلك قوله في قصيدة "النهر والموت":

[ويمضي فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر،

وأغتدي فيك من الجزر إلى البحر][1]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 406-407

[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 63.

[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 78.

[4] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 232.

قوله أيضا في قصيدة "أهواء":

[خلا الغاب ما فيه إلا النخيل إلا العصافير، فهو ارتقاب][2]

وقوله في قصيدة "المعبد الفريق":

[طأن الماء في ثبج البحيرة يمنع الزمنا[3]]

وهناك ألفاظ مستقاة من البيئة التي عاشها "السياب"، فدارت ألفاظه حول [الحب، اليأس، الغربة، الانبعاث، الموت، الحنين، الطفولة، الذكريات، الألم ...]، فيقول في قصيدة "النهر والموت":

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار والغروب في الشجر

تنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

"بويب يا بويب"

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب، يا نهري الحزين كالمطر[4]

فهذا المقطع يمثل موقفا من الذاكرة أو الماضي، فالشاعر يعود إلى أيام الطفولة والأحلام الأسطورية الجميلة، فهذا المقطع يشكل حنينا جازما إلى "جيكور" و "الريف" من خلال الحنين إلى هذا النهر، وكأن الماضي أو الطفولة أجراس برج ضاع في قرار البحر، كما تضيع مياه "بويب" في النهاية.

ويقول في مطلع قصيدة "حفار القبور":

ضوء الأصيل نعيم، كالحلم الكئيب، على القبور

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 455.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 14.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 179.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 453.

وله، كما ابتسم اليتامى، أو كما بعثت شموع

في غيهب الذكرى يهوم ظلهم على دموع

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه[1]

استخدم "السياب" مجموعة من الألفاظ الدالة على الحزن والكآبة: [يغيم، كئيب، القبور، اليتامى، دموع، ظلماء، واه ...]، والتي انسجمت مع الجو الحزين والكآبة النفسية الشديدة للشاعر، والتي انعكست على شخصية حفار القبور.

كما استعمل كذلك كلمات توحي بالاغتراب والهدوء الباعث على الرعب والخوف [العاصفات، السود، الأشباح، قديم، ساكنيه، فيه]، وتزيد لوعة الوحشة والفراق.

أما في قصيدة "خذيني" والتي يتوخى فيها الشاعر الراحة والسعادة والفرح فيقول:

خذيني أطر في أعالي السماء

صدى غفوة، كركرات، سحابة

خذيني فإن صخور الكآبة

تشد بروحي إلى قاع بحر بعيد القرار

خذيني أكن في دجاك الضياء

ولا تتركيني لليل القفار[2]

هذا المقطع تتناوشه نزعتان نزعة الفرح ونزعة الحزن، وذلك من خلال استخدام الشاعر لكلمات معبرة عن الفرح الإشراق [أطر، السماء، غنوة، الضياء]، وأخرى توحي بالمعاناة [صخور، الكآبة، تشد، قاع البحر، دجاك...]، ومن خلال موسيقى الحروف وإيقاعها الداخلي تسمع أحاسيس الشاعر فرحا أو حزنا.

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 543.
[2] المصدر نفسه ، ص 242.

إن عدد الجذور التي يستعملها "السياب" في شعره وشبكة العلاقات القائمة بينها كثير جدا، وقد أثبتت البحوث التجريبية أن "عدد الجذور التي وظفها في شعره يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي، يبلغ متوسط الكلمات المشتقة من كل جذر عشر كلمات، فتكون محصلة المعجم اللغوي الكلي الذي يوظفه الشاعر ثلاثين ألف كلمة"[1]، ومن خلال هذا الإحصاء يظهر مدى الثراء المعجمي لدى "السياب" وتدور معظم كلماته وألفاظه حول ثلاثة أمور [الموت، الحياة، الحب].

وتنبغي الإشارة إلى أن القدماء قد تفطنوا إلى أن الدلالات اللغوية لا تتعلق بالمفردات في ذاتها وإنما خلال الوضع والسياق "... ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه وضعه من اللغة: ثم نجد لذلك المعنى دلالته ثانية تصل بها إلى الفرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل ..."[2]

إن ثراء المعجم اللغوي لدى "السياب" مكنه من التعبير بسهولة عن الأجواء الشعرية التي ترتسم في مخيلته.

3-2-الأساليب:

الأسلوب هو الاختيار الواعي لأدوات التعبير الأدبي، وقد اختار "البارودي" أسلوبا يقوم على الإحكام، والتلاحم، فالمعاني تتولد بعضها من بعض فكل معنى يسلم إلى تاليه في تدرج وتسلسل سهل، ولذلك فإن القصيدة عنده ليست مجرد انطباعات نفسية تجمعها قافية، ووزن فحسب بل إن أسلوبه جعل من قصائده أعمالا فنية مترابطة حتى يصل إلى غاية معينة.[3]

لجأ "البارودي" إلى الأساليب القوية ذات الصياغة المتية معولا على مناهج الأقدمين مبالغا فيها حتى تعدى عصره، واخترق الحواجز الزمنية ليحلق في سماوات القدماء فجا أسلوبه الشعري متناغما مع شخصيته، واتجاهه الفني، وهي تعكس بوضوح الدوافع التي جعلته يميل إلى البطولة والحماسة.

ومن أساليب "البارودي" الاستفهام الذي يلقى حوله الموضوع ظلالا وارفة من الدلالات المتصلة بها، والاستفهام يؤكد المعنى ويقويه ومن ذلك تساؤله عن حتمية الموت و الفناء:

فعلام يخشى المرء صوعة يوميه؟ أو ليس أن حياته لنفاد؟[4]

يتساءل البارودي متهكما كيف يخشى الإنسان الموت مع يقينه بحتميته؟ يريد البارودي تصوير رسالة إلى النفوس التائهة الغافلة بتذكيرها بالموت وعالم الأموات والقبور.

يقول أيضا:

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 62.
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 272.
[3] ينظر: شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص133.
[4] ديوان البارودي: ج1، ص166.

أيها السادر قل لي أين ذاك الجبروت؟
كنت مطبوعا على النطق فما هذا الصموت؟
ليت شعري أهمود ما أراه أم قنوت؟[1]

يهدف "البارودي" من طرح هذه التساؤلات والإستفهامات أن يسأل عن الجبابرة وما آل إليه أمرهم بعد الموت، فقد فقدوا تيجانهم وكراسي ملكهم، وتركوا ديارهم وقصورهم العالية ليعيشوا في حفر تحت الأرض بين الدود والتراب، فهو يريد أن يقنع الناس وينصح النفس باستخدام العقل في التدبر والتذكر لذلك اليوم الذي سيرحل الجميع تاركين وراءهم ما كسبوه وما ملكوه في هذه الدنيا الزائلة.

يقول:

غنما الدنيا خيال باطل سوف يفوت
ليس للإنسان فيها غير تقوى الله قوت.[2]

لم يكن استخدام "البارودي" الاستفهام في شعره لإضفاء سمة فقط بل وظفه لتقوية دعوته على الله والحث على الخير وفي تقديم الموعظة للناس وكفكفة غلوائهم، واستهانتهم بالموت الذي طالما يعتقدون انه بعيد عنهم.

وما الأساليب التي اعتمدها "البارودي" في شعره «ضرب الأمثلة وهو نوع من الأساليب التصويرية التي تقرب المعنى وتقرر الفكرة فتبلغ كل مبلغ وتأخذ بخطام اللباب وزمام العقول ومن ذلك حكمته التي أطلقها ويقول فيها إن الحليم الذي من شانه أن يحسن معاملة الآخرين قد يسيء معاملتهم أحيانا فلا يجب الركون إلى حلمه على الدوام بل يجب الحذر منه وتوقع الشر والإساءة أن تصدر عنه».[3] حيث قال:

ولا تحسبن الحلم يمنع أهله وقوع الأذى فالماء والنار من صخر.[4]

والمقصود من قول البارودي أن الحليم قد يكون منه الأذى على الرغم من الاختلاف والتضاد بين الحلم والأذى وبذلك اتخذ مثلا قويا وهو الحجر الذي يوري نارا ويشقق منه الماء على الرغم مما بين الماء والنار من التضاد والاختلاف مع أن المصدر واحد وكذلك الحلم والأذى قد يكون مصدرها واحدا.

وضرب الأمثلة من الأساليب الشائعة في القرآن الكريم يقول "البارودي":

فقد تورق الأشجار بعد ذبولها ويحضر ساق النبت وهو هشيم.[5]

هذه الصورة القوة أراد من خلالها "البارودي" التعبير عن معنى أن العسر يعقبه اليسر والشدة يتبعها الرخاء تأثر البارودي بأمثال القرآن الكريم فقد ضرب الله للناس في القرآن من

---

[1] ديوان البارودي:ج1، ص79.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص97.
[3] شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ص127.
[4] ديوان البارودي: ج2، ص115.
[5] ديوان البارودي: ج3، ص520.

كل مثل وهذه الأمثال هي مواقف قد يمر بها الإنسان و"البارودي" يتمثل هذه الأمثال عندما يمر بموقف مشابه،[1] ومن ذلك قوله:

كأن أعالي الموج عهن مشعث وانحدار السبح شغر مغلغل
ذكرنا به ما قد مضى من ذنوبنا وفي الناس إن لم يرحم الله عقل.[2]

ومن مواطن الجمال في شعر "البارودي" تنوع الأساليب كقوله في رثاء زوجته عندما جاءه خبر نعيها في منفاه بجزيرة "سرنديب" فكان نظمه هذه القصيدة تعبيرا عن مأساة النفي وفاجعة فقد الزوجة في وقت واحد.

يقول من الكامل:

أيد المنون قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة بفؤادي
أوهنت عزمي وهو حملة فيلق وحطمت عودي وهو رمح طراد
لم أدر هل خطب ألم بساحتي فأناخ أم سهم أصاب سوادي؟
أقذى العيون فأسبلت بمدامع تجري على الخدين كالفرصاد.[3]

يعكس أسلوب الاستفهام الإنكاري حيرته المعذبة، ويجتلب الشاعر معه صورة تعاضد سؤاله اللاهث بعدئذ فؤاد القارئ فالموت قدح بالزناد وسلب زوجته ومن مواطن الجمال في هذه القصيدة الأساليب الإنشائية كقوله في البيت الأول (أيد المنون) أسلوب إنشائي يفيد النداء للقريب كناية عن قرب الموت من الشاعر ومن داره.

في البيت الأول شبه الشاعر الموت بالشخص الذي ضرب الحديدة فأشعلها فطارت شعلتها إلى قلبه، وهو تشبيه حذف أحد طرفيه على سبيل الاستعارة المكنية، وما يميز أسلوب البارودي هو الدقة المتناهية في رصد عواطفه، وألفاظه الجزلة المستقاة من ميدان المعركة وساحة الحرب كاستعارته ألفاظا عنيفة مشحونة بالنار والحديد ليعبر عن نفسه وآلامه.

وفي البيت الثاني قوله (حطمت عودي وهو رمح طراد) صور جسمه بالرمح الذي يستخدم لملاحقة الأعداء أسلوب خبري.

إن محنة البارودي في فقد زوجته زاده حزنا فهو لم يحسب أن يصيبه الدهر بهذه الدرجة من الحوادث إلا أن سهمه نفد في صميم قلبه فيتوجه إلى الدهر مخاطبا إياه متسائلا منكرا عليه فعلته في سلب زوجته:

يا دهر فيم فجعتني بحليلة كانت خلاصة عدتي وعتادي؟[4]

(يا دهر) أسلوب إنشائي نداء.

(فيم فجعتني) أسلوب إنشائي استفهامي الغرض منه التعجب والدهشة.

---

[1] ينظر: شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، ص122.
[2] ديوان البارودي: ج3، ص188.
[3] ديوان البارودي: ج1، ص237-248.
[4] ديوان البارودي: ج1، ص191.

وتتصاعد حدة الألم والأسى بعد وقع موت زوجة الشاعر، فيذكر أبنائه الذين خلي بينهم وأمهم يقول:

إن كنت لم ترحم ضناي لبعدها أفلا رحمت من الأسى أولادي؟
أفردتهن فلم ينمن توجعا قرحي العيون رواجف الأكباد.[1]

ومن الأساليب التي وظفها في شعره قوله (أفلا رحمت من الأسى أولادي؟) أسلوب إنشائي استفهام الغرض منه التمني.

أي فجيعة حلت لفقدك بين هذا النادي؟! أسلوب إنشائي استفهام الغرض منه التعجب من عظم الفادحة، وفي قوله: أعزز علي بأن أراك رهينة، أسلوب تعجب على وزن (أفعل به).

مما سبق يظهر جليا تنويع الشاعر في الأساليب الشعرية بين الخبرية التي تفيد التقرير أو الحث والإنشائية لإثارة الذهن والمشاعر والأحاسيس.

تباينت الأساليب التي استخدمها "السياب" في شعره بين الأساليب الإنشائية والأساليب الخبرية، وقد كان حضورها واضح وجلي في معظم قصائد الديوان، وهذا ناتج عن اتساع ثقافة الشاعر وارتباطه بأصول البلاغة العربية ويوحي هذا الاستخدام الكبير لهذه الأساليب وهذا التباين إلى الصراع المرير والحزن والغربة التي عانى منها "السياب" خلال حياته، والتي تخللها مواقف قومية وذاتية استدعت ضرورة توظيف هذه الأساليب.

أ/ الأساليب الإنشائية:

من طبيعة الشعر عامة والخطابي منه خاصة أن تكثر فيه الأساليب الإنشائية بمختلف أنواعه فلا يوجد شاعر قديم أو محدث لم يستعمل الاستفهام والتمني والنداء وما إلى ذلك، لكن "السياب" يستعملها بتكرار غير مألوف على الشعر القديم وذلك بسبب عاطفته وحالات مرضه.

1. **الاستفهام:** وهو من أكثر أساليب الإنشاء ورودا عند الشاعر، والاستفهام يبرز ضمن شعر يظهر فيه انفعال الشاعر، فتتواتر استفهاماته ويتأتى كلها تأثر، وكلما تحركت عاطفته وأثير وجدانه، ومن ذلك قول "السياب":

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق!

وهل يعود؟

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود؟

وأنت تأكل إذ تجوع؟[2]

[1] المصدر نفسه: ج1، ص191.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص322.

في هذا المقطع يوجد استفهامان: الأول في قوله [هل يعود؟] والفرض ممن الاستفهام هنا "النفي"، وأن المعنى أنه لن يعود إلى العراق، والثاني: في قوله[وكيف تدخر النقود؟] والاستفهام هنا من أجل "التعجب"، فالشاعر يتعجب كيف سيدخر النقود من أجل العودة إلى الوطن، وهو في كل مرة يستعملها من أجل العيش ويتجلى الاستفهام كذلك في قوله:

فما قيمة العمر أقضيه أمشي

بعكازة في دروب الهرم؟

أهذا شبابي؟

وأين الشباب؟

ألا حب لا زهو لا عنفوان؟

أهذا مشيبي؟ حصدت السراب

إذا كان معنى المشيب الهوان

أعقبى المشيب الأسى والندم

أما من شبابي الذي مر ذكرى؟

أما منه مال وبقيا شمم؟

أكان الذي خلفت منه شعرا

وبيتا وراء الرياح انهدم؟[1]

في هذا المقطع أكثر "السياب" استخدام الاستفهام فهو يتشوق ويتلهف ويتفجع ويتوجع على عمره وشبابه الذي ضاع بسبب المرض، وعند متابعة قراءة القصيدة نجده يتمنى الموت وعندها يسأل:

ومن أين للروح هذا البقاء؟[2]

ثم يتخيل نفسه ميتا، وتبقى صيغة الاستفهام تلح فيأتي أصحابه ويسألون هم أيضا:

أهذا هو الشاعر؟[3]

ويقول في قصيدة "دار جدي":

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص290.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص291.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص292.

أأشتهيك يا حجارة الدار، يا بلاط، يا جديد، يا طلاء؟

أأشتهي التقائكن مثلما انتهى إلي فيه؟

أم الصبا، صباي والطفولة اللعوب والهناء؟

وهل بكيت أن تضعضع البناء

وأقفر الفناء أم بكيت ساكنيه؟

أم أنني رأيت في خرابك الفناء

محدقا إلي منك، من دمي.[1]

استخدم "السياب" في هذا المقطع مجموعة من أدوات الاستفهام فهو هنا يتساءل عما يشتهيه ويحن إليه عند مثوله أمام بيت جده، أهو الحنين إلى الماضي والطفولة وتلك الأشياء التي تمثل له الماضي الجميل، أم أنه يحن إلى ساكني البيت القدامى أم يبكي خراب الذي حل بالبيت ويرى فيه دمار نفسه، كل هذه التساؤلات توحي إلى المعاناة التي يعيشها الشاعر، فالاستفهام في هذا المقطع «يفتح عالما من الرؤى حين يصدم المتلقي في موقف تشعيب فيه الآثار بتشعب المؤثرات»،[2] فالدلالات والإيحاءات قد تخرج عن معنى الاستفهام الأصلي إلى معان بلاغية ومجازية تفهم من السياقات التي يرد فيها هذا الاستفهام.

يقول "السياب" في قصيدة "أنشودة المطر":

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟[3]

استخدم الشاعر مجموعة من أدوات الاستفهام وجعلها تتصدر الأفعال المضارعة [أتعلمين، كيف تنشج، كيف يشعر]، المشحونة بمعاني الحيرة وعدم الاطمئنان وجاءت استفهاماته على شكل تراكيب مجتمعة فهذه التساؤلات المتتالية تثير ذهن المخاطب وتبعده عن رتابة الأسلوب التقريري، لأن الشاعر لا ينتظر جوابا وإنما يسأل الحبيبة الغائبة عن طبيعة الحزن ويستثير علاقة وجوده بها، كعلاقة الحزن بالمطر، وهذا النوع من الأساليب لا ينتظر إجابة، بقدر ما يشرك المتلقي تكرار السؤال، وإعادة صياغته بدلالات مختلفة ومقنعة، وبذلك يصبح المتلقي طرفا أساسيا في عملية الإبداع ويفتح بذلك المجال للتأويل.

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص144-145.

[2] عيد بلبع : أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 1999، ص85.

[3] بدر شاكر السياب: الديوان، ص476.

هذه عينة مبسطة على "أسلوب الاستفهام" في شعر "السياب" والذي كان له حضور واضح وجلي في مختلف أعماله الشعرية وذلك نتيجة للظروف والأوضاع التي مر بها.

2. **النداء:** تبدو ظاهرة "النداء" في شعر "السياب" بشكل واضح وجلي وقد وردت في مواطن كثيرة من قصائده وقد غلب على معناه التوجع والاستعطاف بحكم الظروف الصعبة التي مر بها "السياب" خلال حياته القصيرة، وقد اختلف النداء في شعره باختلاف المنادى، وقد غلبت أداة النداء "يا" مقابل ندرة استخدام الأدوات الأخرى، مما يؤكد الحضور المركزي لهذه الأداة في هذا الأسلوب، وتعدد المعاني التي يحملها النداء.

فنجد "السياب" يكرر نداءه ليظهر انكساره وضعفه أمام جبروت الله وقدرته، فيقول:

يا رب أيوب قد أعيا به الداء
... يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلموت الموت
... يا منجينا فلك نوح.[1]

فالسياب في هذا المقطع يدعو ويتضرع إلى الله من أجل أن يرفع عنه الداء الذي أعياه كما أنجى فلك نوح من الطوفان.

ويقول أيضا:

يا رب ارجع على أيوب ما كانا
يا رب يا ليت أن لي إلى وطني عود.[2]

فهو يتضرع إلى الله أيضا بأن ترجع إليه حياته ويتمكن من العودة إلى وطنه بصحة جيدة.

يقول في قصيدة "غريب على الخليج" والتي ورد فيها النداء في مواطن كثيرة:

فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا... نقود،
يا ريح، يا إبرا تحيط لي الشراع – متى أعود
إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة... يا نقود! [3]

خرج النداء في كثير من مواضعه عند "السياب" إلى معان أخرى تتجاوز معناه الأصلي ومر ذلك إلى أن النداء ليس في صيغته الأصلية من حيث تكافؤ أطرافه أو تقاربها

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص257.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص258.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص321.

وعندما يجيء عنده – غالبا – تعبيرا عن الأسف والتحسر وبث الحزن فضلا عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء علاقة عشقه إلى الوطن.

والنداء من طبيعة الشاعر، فهو لا يكتفي بنداءاته فقط، بل يجعل الأشياء التي يتحدث عنها تنادي أيضا، فيقول:

والموت يركب في شوارعها ويهتف يا نيام
... والنار تصرخ يا ورود تفتحي
ويا شموع رشي ضريح البعل.[1]

وقد يستعمل الأداة ولكن من غير أن يقصد النداء، فيقول:

أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى"!
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج يا واهب المحار والردى.[2]

النداء الأخير لا يقصد به النداء وإنما إظهار الخواء عند الشاعر فحتى صدى الصوت لا يعود كما كان يصرخ واختفت كلمة اللؤلؤ من رجع الصدى.

يظهر النداء عند "السياب" بشكل واضح وجلي فيه يسكب خلجاته النفسية ويظهر انفعالاته فينادي الله والإنسان والأشياء، بل يجعل الأشياء بدورها تنادي وكأنه يسقط عليها انفعالاته.

3. **التمني:** استخدم "السياب" أسلوب التمني ليعبر عن طلب لا يحقق إلا لاستحالته أو لبعد وقوعه، والتمني المستحيل هو الذي يرجى حصوله، أما البعيد هو طلب أمر مرغوب فيه أو محبوب لكونه ممكن الحدوث بيد أنه بعيد المنال، وكانت أمنيات "السياب" بعيدة واسعة ارتبطت شخصيته وبيئته ومرضه فيقول في قصيدة "رثا جدتي":

ليتني لم أكن رأيتك من قبل ولم ألق منك عطف حنون
آه لو لم تعوديني على العطف وآه لو لم أكن أو تكوني.[3]

"ليت" صيغة التمني الأساسية واستخدمها "السياب" ضمن السياق الذي يؤطر هذا المعنى، وإذا كان الدارج ارتباط التمني بالاستقبال وربط الأداة بالفعل المضارع فإن "السياب" جعلها ترتبط بالفعل الماضي في الشطر الأول ضمن وحدة دلالية ومعنوية وهي تنسجم مع ما جاء به القرآن الكريم في قوله تعالى: {**ياليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا**} [سورة مريم/23].

ب/ الأساليب الخبرية:

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص327.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص480.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ص409.

للأساليب الخبرية حضور لا فت في قصائد "السياب" فهي أساليب لها دلالات متوازية مع الحالة النفسية التي تتماشى مع معطيات العالم الخارجي (عن الذات) ومن أمثلة ذلك قوله:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود.[1]

في هذا البيت أسلوب خبري يتم على مدى القلق الذي يعانيه الشاعر.

ويقول أيضا:

ويخزن البروق في السهول والجبال.[2]

أسلوب خبري وهو استطلاع ذاتي عن البعد.

وأيضا:

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال.[3]

أسلوب خبري يعكس الغبرة في الانتظار.

وقوله أيضا:

لم تترك الرياح من ثمود.[4]

في هذا البيت أسلوب خبري يوضح الحزن والأسى.

فالخبر في ضروبه المتنوعة تتراصف فيه أدوات وأسماء وأفعال تساعد على الاكتفاء أو الطلب أو الإنكار:

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد.[5]

صورة لا تحتاج إلى تأكيد وخطاب معلوم قياسا على تجربة الشاعر نفسه ولا يمكن أن يتردد عليه المتلقي في الحكم، وصورة الطبيعة الرتيبة لا يمكن أن تتغير:

وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع.[6]

يقول "السياب" في قصيدة "عينان زرقاوان":

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص480.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 480
[3] بدر شاكر سياب: الديوان، ص 480.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص480.
[5] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 480.
[6] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص481.

عينان زرقاوان... ينعس فيهما لون الغدير

أرنو... فينساب الخيال وينصت القلب الكسير

وأغيب في نفم يذوب... وفي غمائم من عبير.[1]

في هذا المقطع أسلوب خبري يتم عن حالة الشاعر النفسية الغارقة في التأمل.

وهذا النوع من الأساليب الخبرية لها حضور بارز في قصائد" السياب" فمن خلالها ينقل الشاعر حالاته النفسية إلى المتلقي ويصور الواقع من خلال الوصف والإخبار والمتلقي لا يتردد في الحكم على هذه الحالات.

إلا أن هناك حالات يتطلب الموقف إزالة التردد والشكوك نتيجة تغير طريقة الخطاب ومعادلة التأكيد في تفاعل الشاعر مع فكرته وتجاوب المتلقي مع رسالته كقول "السياب":

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم...

كأن طفلا بات يهدي قبل أن ينام...

قالوا له: "بعد غد تعود"

لابد أن تعود.[2]

فالأسلوب الخبري الطلبي في سياقه البلاغي يقتضي مراعاة السامع أو المستقبل فكرة المخاطب بتحفظ فيما يبثه، وأنه من الممكن أن يقتنع بكلامه ويبني رسالته إذا ما تحقق فيها شروط التجاوب، وهنا وظف الشاعر بعض الأدوات [كأن/أقواس] وكررها في سياق آخر لتحمل معنى ثان [كأن/طفلا] وفي موقف الإنكار يتطلب أكثر من قرينة، لإزالة الشكوك والظنون ولذا يكون الأسلوب قائما على أدوات التوكيد في جملة واحدة مثل: أنها، كأن...، كقوله:

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر،

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك.[3]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص63.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص479.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص479.

ومن موقف الإنكار أو الأسلوب الخبري الإنكاري قول "السياب" في قصيدة "الشاعر الرجيم" التي أهداها إلى شارل "بودلير":

جزيرة من جزر المرجان

كأن بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج

تشربه روحك من صدى إلى القرار

كأن سافو أورثتك من العروق نار

وأنت لا تضم غير حلمك الأبيد

كمن يضم طيفه المطل من زجاج:

حرقة نرسيس، وتتلوس والثمار! [1]

يستخدم "السياب" في هذا المقطع أكثر من أدات توكيد وذلك من أجل التأكيد على مقدرة "بودلير" الذي يراه نموذجا للشاعر الفذ والمتمكن وهذا ما جعله يغوص في أعماق ويصف دخيلته بدقة.

ظهرت في قصائد "السياب" مجموعة من الأساليب التي اعتمدها في تأليف صوره، وتعد وسيلة لنقل أفكاره ومعانيه، وجودتها قد ترقى بالأفكار المطروحة فتخرجها في زي معجب، ويستطيع القارئ أن يميز سمات أسلوبية تكشف عن فنيتها ووظيفتها اللغوية وجوانب من الحياة النفسية، إذ تتضافر علاقات لغوية تستى تحفي دلالات متنوعة، وتترك في مخيلة المتلقي إيحاء بطابع عام يضم البناء الفني لشعره.

3-3-التراكيب:

إن الشاعر بطبعه يعبر عن تجربته الإنسانية الشاملة من خلال اللغة، فتتنوع الأساليب وتتداخل التراكيب بين الجمل الاسمية والفعلية ولعل الطابع العام للجمل الاسمية في شعر "البارودي" «ميال إلى الجمود والتقليد فبعد النظر إلى الجمل الاسمية ثمة تشابها في مطالع القصيدة وخواتيمها على اختلاف أشكال المبتدأ وأنواعه بحيث يكون كثير من قصائده المطولة على هذه الصورة التي نجدها في قوله مطلع القصيدة الحكيمة»[2]:

من خالف الحزم خانته معاذره ومن أطاع هواه قل ناصره

ومن تربص بالإخوان بادره من الزمان فإن الله قاهره.[3]

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ص192-193.

[2] إسماعيل عبد الغني أحمد مزهر: بناء الجملة في شعر البارودي،قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ، جامعة آل البيت، عمان، د ت، ص27.

[3] ديوان البارودي: ج2، ص267.

من خلال البيتين الشعريين اللذان نظمهما "البارودي" من بحر الرجز، «يظهر الابتداء في قوله (من خالف الحزم، ومن أطاع هواه، ومن تربص) ويظهر الخبر جملة فعلية مكونة من (فعل ماض + مفعول به ضمير متصل+ فاعل اسم ظاهر) في قوله (خانته معاذره) و(فعل ماض+ فاعل اسم ظاهر) في قوله (قل ناصره).

أما جملة: فإن الله قاهره في جملة اسمية منسوخة.

إذن فمن خلال هذين البيتين استعمل "البارودي" ثلاث جمل اسمية من حيث جعل المبتدأ مبهما من أسماء الشرط له فعله وجوابه في كل من الشرط الأول في القصيدة من قوله: "من خالف الحزم خانته معاذره"، وفي الشطر الثاني استعمل التركيب النحوي ذاته للجملة»،[1] في قوله: "من أطاع هواه قل ناصره".

وفي موضع آخر قوله في مطلع القصيدة:

صلة الخيال على البعد لقاء لو كان يملك عيني الإنفاء.[2]

فقوله: "صلة الخيال" مبتدأ أضيف إلى معرفة فاكتسب التعريف، وخبره النكرة "لقاء" وقد ختم البارودي هذه القصيدة بجملة اسمية، حين قال:

فانفض يديك من الزمان وأهله فالسعي في طلب الصديق هباء.[3]

جعل "البارودي" الشطر الثاني من حيث التركيب مقاربا للشطر الأول في مطلع القصيدة نفسها، وعرف المبتدأ بـ "أل" التعريف في قوله "السعي"، وجعل الخبر "هباء" نكرة من حيث التقديم والتأخير جاء في البيت الموالي،[4] قوله:

أين لبالينا بوادي الغضى؟ ذلك عهد لبية النقضى. [5]

يتضح وجود المبتدأ والخبر في المطلع بأول كلمتين من كل شطر، وهما: "أين ليالينا"، وقوله: "ذلك عهد" مع اختلاف ظاهر في بناء الجملة الاسمية من حيث التقديم والتأخير، فقد تقدم الخبر اسم الاستفهام "أين" وجوبا، لأن له الصدارة في الجملة وأخر المبتدأ، بخلاف الجملة الاسمية "ذلك عهد".

بعد الانتهاء من تقديم أمثلة في تركيب الجملة الاسمية في شعر "البارودي" نقدم أمثلة في الجملة الفعلية، ومما سبق يتميز شعر "البارودي" بكل أنواع الحياة وأشكال الحركة خاصة وأن بناء الجملة الفعلية في شعر "البارودي" وتركيبها يخدم الأغراض التي تناولها الشاعر ومن صور تعاقب عامل الزمن وتتابعه في شعر البارودي[6]، قوله:

كيف لا أندب الشباب وقد أصبـ ـحت كهلا في منحة واغتراب
أخلق الشيب جدتي وكساني خلعة منه رثه الجلباب
ولوى شعر حاجبي على عيـ ـني حتى أطل كالهذاب

---

[1] ينظر: إسماعيل عبد الغني أحمد مزهر: بناء الجملة في شعر البارودي، ص15-16-17.
[2] ديوان البارودي: ج1، ص37.
[3] المصدر نفسه: ج1، ص40.
[4] ينظر: إسماعيل عبد الغني أحمد مزهر: بناء الجملة في شعر البارودي، ص17.
[5] ديوان البارودي: ج4، ص300.
[6] ينظر: إسماعيل عبد الغني أحمد مزهر: بناء الجملة في شعر البارودي، ص 17.

لا أرى الشيء حين يسنح إلا كخيال كأنني في ضباب
وإذا ما دعيت حرت كأنني أسمع الصوت من وراء حجاب
كلما رمت نهضة أفقدتني ونية لا تقلها أعصابي
لم تدع صولة الحوادث مني غير أشلاء همة في ثياب
فجعتني بوالدي وأهلي ثم أنحت تكر في أترابي
كل يوم يزول عني حبيب يا لقلبي من فرقة الأحباب.[1]

إن المتمعن في أبيات هذه القصيدة يجد أن كل بيت من أبياتها لا يخلو من فعل واحد، وهذه الأبيات هي من قصيدة واحدة للبارودي يتشوق فيها إلى مصر ويرثي بها أهله وصديقيه، ولا شك أن عامل الزمن في هذه القصيدة مرتبط بغرضي الرثاء والشوق، فنجد الصورة متتابعة، ففي الأبيات السابقة أحد عشر فعلا ماضيا، اتصلت كل الأفعال الماضية بضمائر الرفع ماعدا اثنين وهما: (أخلق) الذي لم يتصل فيه ضمير، والفعل (كساني) فقد اتصل فيه ضمير النصب بالإضافة إلى استعماله الفعل المبني للمجهول (دعيت).

ويلاحظ أيضا من خلال هذه الأبيات أن الأفعال المضارعة أقل عددا من الأفعال الماضية في الأبيات السابقة، فهي ثمانية أفعال، منها فعل واحد دل على صيغة الماضي، لوجود أداق قلب الزمن المضارع "لم"، وهو قوله: "لم تدع" ودل تلك الأفعال المضارعة لم تتصل بها الضمائر ماعدا فعلا واحدا وهو تقلها فقد اتصل فيه ضمير النصب.

يظهر جليا مما سبق أن السبب الذي دعى "البارودي" إلى الإكثار من الأفعال الماضية هو غرض الرثاء الذي مدح فيه الميت، والموت هو نهاية الزمن الحاضر والمستقبل عند من يحبهم.

لا شك في أن الجملة في قصيدة "السياب" تمتلك صفات خاصة، تجعل من المقبول القول أن "للسياب" جملة تعرف منها قصيدته، وتجتمع في هذه الجملة سمات منسجمة مع الأخرى توافقها وتتمم مسارها في نهج التعبير؛ وعلى الرغم من أن "السياب" من أوائل الشعراء المجددين في الأدب الحديث إلا أن عبارته بقيت محافظة على تقليدية البناء في إطاره العام، فهي طويلة ممتدة في بنائها اللغوي والدلالي يقول "السياب":

أترى ستعرف ما سيعرف كلما انطفأ النهار

صمت الأصابع من يروق الغيب في ظلم الوجود؟[2]

ويقول:

يا طالما بهما حلمي كزهرتين على غدير

تتفتحان على متاهة عزلتي.[1]

[1] ديوان البارودي: ج1، ص68.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ص232.

ويقول أيضا:

إذا شئت ألا تكوني لناري

وقودا فكوني حريقا

إذا شئت أن تخلصي من إساري

فلا تتركيني طليقا.[2]

أما القصائد قصيرة الجمل فهي ذات القافية التي تركز على الإيقاع الشكلي وتبرزه أكثر من اعتمادها على جملة عميقة المضمون فيقول:

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي

ودمي يتدفق ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا

(عشتار) وتخفق أثواب

ونزف خيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب.[3]

وثمة علاقة وثيقة بين المعاني وشكل البناء اللغوي فقصائد "السياب" في "أزهار ذابلة" و"أساطير" تتداعى فيها المعاني تداعيا حرا، ولكن قصائده في "أنشودة المطر" وما بعدها تتحكم في بنائها وتصميمها صيغ منطقية متعددة بحيث تبدو وكأنها عمل فكري عقلي أكثر من كونها قطعة فنية محسوسة.

إن الجملة الطويلة عند "السياب" اكتنفت عدد من صور التراكيب اللغوية تخللتها ومن ذلك "جملة الوصف بالحال"، فيقول:

أود لم عدت أعضد المكافحين

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص232.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص242.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص410.

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود.[1]

ويقول في "أنشودة المطر":

.....

والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع.[2]

.....

أو حلمة توردت على فم الوليد.[3]

.....

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق.[4]

.....

من زهرة يربها الفرات بالندى.[5]

وهذه الجملة المسهبة عند "السياب" تتضمن ربطا بين عناصر التركيب فأدوات الربط حاضرة دوما وهو لا ينتهج السرد المتقطع المفكك أسلوبا لقصيدته:

ينثال كي يهب الحياة لكل أعراف النخيل

شع الهوى في ناظريها، فاحتواني واحتواها

وارتاح صدري وهو يخفق باللحون على شداها

فغفوت أسترق الرؤى والشاعرية من رؤاها

وأغيب في الدفء المعطر، كالعمامة في نداها.[6]

"فالسياب" ينشئ واقعية المعنى واضحة من حيث تراكيبها محكمة الربط من حيث البناء بل قد يطول لديه المعنى نفسه فيعبر عنه على النهاية حتى لو كان الاستغناء عن بعض العناصر ممكنا.

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص456.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص477.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص477.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص480.
[5] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص481.
[6] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص325.

فقوله:

تكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب.[1]

فـــ [من الدروب] هي إفاضة على المعنى وليست من لبه.

والملاحظ على الفعل عند "السياب" تمثله في "المضارع" على الأغلب ومن دلالة المضارع الحال كما أنه يدل على الاستقبال إن قرن "بالسين" أو "سوف"، وفي هذا استشراف لمستقبل يراه ينبثق من واقع يصفه وفيه وعد بالآتي المنتظر.

وإذا كان لكل أديب جملة أساسية يكثر ترديدها [أي ترديد التركيب] فإن جملة "السياب" هي "جملة التشبيه"، سوا أكان هذا التشبيه "بالكاف" أو بـــ"كأن" أو بأي صيغة أخرى، مما ساهم في تنمية الجملة وإطالة العبارة.

فيقول:

كأنه شراع كولومبس في العباب

كأنه القدر

كمئذنة معفرة

كمجذال

كمئذنة تردد.[2]

ويقول "السياب" أيضا:

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

كالبحر سرح اليدين حوله المساء

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

كأن صيادا حزينا....

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص41.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص325.

كالدم المراق، ....

كأنه النسيج.[1]

يلاحظ في قصيدة "أنشودة المطر" كثرة تردد التشبيه الذي يصف حالة شعورية بعمق، ربط فيها الذات بالكل، فكل الهموم تذوب معا، ويعتمد "السياب" على ربط عدة صور تبدو مفرداتها متباعدة، غير أنها تنصهر في إطارها الكلي، وهو اجتماعها في روح الشاعر ورؤيته لدى رؤية المطر بوضوح من خلال التشبيه وأدواته، كما أعانه على ذلك تقنيات لغوية كالعطف. فيقول:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

.....

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.[2]

كما تعكس الجملة الاسمية عند "السياب" سياق الإثبات والإقرار، لكل ما تراه العين من حقائق مستمدا الرسوخ من ثبات الاسم فيقول:

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياع

والماء من جحيمه يفور

طوفانه يطهر الأرض من السرور

ومقلتاه تنسجمان من لظى شراع.

إن طول الجملة عند "السياب" ساعد على ملاحظة جمالية "التقديم والتأخير"، فيقول:

أأظل أذكرها... وتنساني؟

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص45.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص475.

وأبيت في شبه احتضار، وهي تنعم بالرقاد؟[1]

إن نسيانها للشاعر أسبق من ذكره لها والصيغة مرتبة كالتالي: "أتنساني وأظل أذكرها؟" وهذا التقديم ليس اعتباطيا إنما من أجل إبراز الوله الشديد بها، لذلك بادر الشاعر بتسبيقه لذكرها عن نسيانها له، لأن النسيان يسبق التذكر في مجرى الحقيقة.

وكذلك ما ورد في قصيدة "مدينة السندباد" يقول "السياب":

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،

وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف.[2]

يصف الشاعر الحالة المزرية التي آلت إليها أوضاع البلاد من قتل واستغلال وعبودية، وقد قدر في السطر الأول ما كان حقه التأخير، لأن الترتيب العادي للجملة هو أن يتقدم الفعل على الفاعل، ولكن الشاعر ابتدأ بالقتلة الظالمين مشبها إياهم بالتتار.

وقوله في قصيدة "سفر أيوب":

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار.[3]

الأصل أن يسبق النداء الخطاب أو الإبلاغ، ولكن الشاعر سبق صيغة "ذكرتك" على صيغة "يا لميعة" لإبراز شدة تعلقه وتأثره بها.

ومما يلحظ على جملة "السياب" الممتدة المكتملة احتواؤها على جمل معترضة في كثير من الأحيان، وهذا يصب في إطار رغبته الملحة في رسم قصيدته قبل أن ينشغل غيره بإضافات عليها، فيكمل المعنى ويتممه ويصمم جملته بكثير من الدقة والوضوح، فيقول:

ويضيء لي – وأنا أمد يدي لألبس من ثيابي –

ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي جواب.[4]

.....

اليوم – واندفق السرور على يفاجأني – أعود !

يا أنتما – مصباح روحي أنتما – وأتى المساء.[5]

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص94.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص467.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ص269.
[4] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص321.
[5] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص321.

ويقول أيضا:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت

يا أنتما ـ مصباح روحي أنتماـ وأتى المساء.[1]

إن الجملة [مصباح روحي أنتما] اعتراضية، وقد أتى بها الشاعر لينتبه أنهما المصباحان الهاديان له وسط دروب الليل والعتمة.

وكذلك قول الشاعر أيضا:

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

ـحتى الظلام – هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.[2]

اعتراض "السياب" في هذا الشطرين المبتدأ والخبر بقوله [حتى الظلام]، والغرض من الاعتراض هنا التنبيه على شدة تعلق الشاعر بوطنه حتى يرى الظلام وهو مصدر الجهل.

وعليه فالقصيدة عند "السياب" لها مستوى خاص فجملته ذات الإيقاع البطيء المتراخي تتعمد الربط المحكم لعناصرها، من أدوات التشبيه والضمائر، وطول الجملة لدى "السياب" أتاح لها اكتمال عناصر الصورة الأدبية، وابتعادها عن السرد المتقطع المقتضب، مكنها من رسم لوحات يكتمل الحديث فيها فالشاعر لم يترك فجوات تفسر كيفما أراد القارئ، بل أراد أن يقول بنفسه ما يراه ويقدم رؤيته في ثوبها الأنضج الأوضح.

يشكل التكرار إحدى البنى الأساسية للنص، وقد يكون في الأسماء أو الأفعال أو الحروف أو الجمل أو المقاطع، وله أبعاد دلالية وشعرية مختلفة، وهو إلحاح على بعد ما يقصده الشاعر أو التركيز على نقطة حساسة أو التوكيد ويحقق بلاغة التعبير وجمال اللغة وهو ظاهرة بلاغية قديمة، وقد أصبح ميزة أو ظاهرة في الشعر المعاصر، وله جانب موسيقي وإيقاعي في الشعر ناجم عن تكرار الكلمات أو الأبيات وهو بمثابة الإضاءة الكاشفة لجوانب عميقة في الشعر، وقد شاع لدى الشعراء الرواد للشعر الحر، وتوجد هذه الظاهرة بشكل جلي في قصائد "السياب"، وتشمل:

تكرار المقاطع الصوتية: تحاكي الطبيعة بحروف مضاعفة كقول "السياب" في قصيدة "أنشودة المطر":

كركر الأطفال في عرائش الكروم

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص319.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص319.

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر.[1]

قد يكتفي الشاعر بوصف المشهد بكلمات أو عبارات معينة ولكنه يلجأ في كثير من الأحيان إلى إدراج أصوات معينة تنقل الواقع وتصوره أو تبرز تفاعل الكائن الحي مع الطبيعة [كركر الأطفال في عرائش الكروم] أو نقل صورة من حركة الطبيعة المنغومة [ودغدغت صمت العصافير على الشجر /أنشودة المطر].

وتكرار آخر في الأصوات في قوله:

وناديت: ها... ها... هوه لم ينشر الصدى

جناحيك أوبيك الهواء المثرثر

ونادى ورددا:

ها... ها... هوه!

وفتحتن حقبا وهو مازال ينظر،

ينادي ويجأر.[2]

فهذا النداء بهذا الحرف "ها" أو "هوه" تمثيل مسرحي للفت الانتباه أو إثارة الدهشة.

وتكرار في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي":

يا مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب.[3]

فتكرار الحروف في هذا المقطع الذي نظمه من أغنية شعبية للأطفال، ينقل الشاعر صورة للطفولة البريئة وسط أجواء لواقع مؤلم، وهذا المقطع من قصيدة تصف الطبيعة

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص475.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص638.
[3] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص599.

والحياة الاجتماعية السائدة التي يرفضها الشاعر في أعماقه، فهذه الأغنية وما فيها من تكرار الأصوات معنية ترمز للألم الداخلي المستكن في أعماق النفس.

التكرار اللفظي: هذا النوع من التكرار يعد أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشارا وهو نمط شائع في شعر "السياب" يقول في قصيدة "مدينة السندباد":

يا أيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جئت بلا مطر

جئت بلا زهر

جئت بلا ثمر

وكان منتهاك مثل مبتداك

يلفه النجيع.[1]

فالشاعر هنا يكرر صيغة [يا أيها الربيع] مرتين متتاليتين، ويكرر كلمة [جئت] التي يخاطب بها الربيع ثلاث مرات، والقصيدة توحي بالغربة الروحية، ومن خلال التكرار يستطيع القارئ أن يحس بصدى الجفاف الروحي في نفس الشاعر.

ويقول في قصيدة "غريب على الخليج":

الريح تصرخ بي: عراق،

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق! [2]

"فالسياب" قد كرر لفظ [عراق] عدة مرات في القصيدة والغرض من التكرار هو الاستلذاذ بذكر وطنه لأن العراق يذكره بجميع الذكريات الماضية وهو بمنزلة حبيبته وأمه.

وقد يكون التكرار في مقطع كامل أو في جملة شعرية طويلة، ويتطلب هذا النوع قدرة فنية فائقة لتجنب الإملال فهو يقول في مطلع قصيدة "شباك وفيقة":

شباك وفيقة في القرية

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص468.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص318.

نشوان يطل على الساحة

(كجليل ينتظر المشية

ويوسع) وينشر ألواحه.[1]

فالشاعر يعيد هذا المقطع في آخر القصيدة يستبدل عبارة [وينشر ألواحه] بعبارة [ويحرق ألواحه] فتغير تلك الصيغة حين أعاد المقطع كان نوعا من الذكاء في تجنب الإعادة والابتذال إنه الرجوع إلى النهاية المريرة حيث كان شباكا مطلا نشوان على الساحة ويسوع ينشر ألواحه تعبيرا عن الحركة والحياة والأمل وهو في النهاية "يحرق ألواحه" تعبيرا عن الموت والفناء.

أما تكرار النقط والفواصل وعلامات الاستفهام والتعجب، فإنها تسهم في إيصال المقاصد الشعرية للمتلقي بصورة واضحة، و"للسياب" نماذج كثيرة من هذا النوع من التكرار ومن تلك النماذج قوله في قصيدة "أغنية قديمة":

... أغنية حب... أصداء

تنأى... وتذوب... وترتجف

كشراع ناء يجلو صورته الماء

في نصف الليل... لدى شاطئ إحدى الجزر،

وأنا أصغي... وفؤادي يعصره الأسف:

لم يسقط ظل يد القدر

بين القلبين؟! لم أنتزع الزمن القاسي

من بين يدي وأنفاسي،

يمناك؟ ! وكيف تركتك تبتعدين... كما

تتلاشى الغنوة في سمعي... نغما... نغما؟![2]

إن تكرار النقط والفواصل وعلامات الاستفهام والتعجب يسهم في نقل النص المكتوب بصورة تقارب الشفاهية المباشرة، فعلامات الترقيم خاصة رموز متفق عليها تنكشف من خلالها حركات النفس ومدى تأثرها بالمعاني أو المواقف أو الرؤى والمشاهد، واستخدام

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص117.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 71.

"السياب" هذه الوسيلة في ديوانه بقدر غير قليل سيما في قسم "أزهار وأساطير" في مجموعة من القصائد.

نجد كذلك نوعا آخر من التكرار وهو "تكرار الصور الشعرية" والذي يشبه إلى حد ما "التناص الخفي"، ومن بين الصور المكررة في ديوان "السياب" "الإحساس بالموت" وهذا الشعور قد طفا عليه في وقت مبكر من حياته يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":

يا ليل، أين تطوف بي قدمي؟ في أي منعطف من الظلام؟
تلك الطريق أكاد أعرفها هي بالأمس عتم طيفها حلمي جردته
غمد خنجرك الرهيب وقد ومسحت عنه دمي.[1]

فالشاعر هنا لا يكاد يرى في حلمه سوى العتمة والظلمة وهو إحساس باللاجدوى وبالعدم والفناء، هاجسه الموت، خنجر رهيب يجرد ويطعن به جسده ثم يمسح عنه دمه.

وهذه الصور الشعرية التي تجسم الموت الزؤام تتكرر في كثير من قصائده والإحساس بالموت في المقطع السابق كان مبكرا عنده، و يتنامى هذا الإحساس ليزداد حضورا في المرحلة الثانية من عمره بشكل كثير، يقول في قصيدة " رؤيا عام 1956":

ما الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلال؟

منجل يجتث أعراق الدوالي

قاطعا أعراق تموز الدفينة

وعلى القنب أشلا حزينة:

رأس طفل سابح في دمه

نهد أم تنقر الديدان فيه، في سكينة،

أي آه من دم في فمه؟

ما الذي بنطف من حلمته، من لحمه؟

يا حبال القنب التفي كحيات السعير

واخنقي روحي وخلي الطفل والأم الحزينة.[2]

[1] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 71.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان ، ص 433.

وتستمر صورة الموت في الأبيات التالية للمقطع في القصيدة في الامتداد، ثم تستوي على نفسيته، ويصبح الشاعر مسكونا بشبح الموت في معظم قصائد الديوان في مرحلة الشعر الحر.

وعليه فإن ظاهرة التكرار شكلت جزءا مهما من بنية قصائد "السياب" وذلك من خلال تعدد وجوهه وأنواعه وهو ما أضاف على شعر "السياب" دلالات وأبعاد شعرية مختلفة.

الخاتمة

الخاتمة:

انطلاقا من الدراسة الوصفية التحليلية لإستراتيجية القصيدة العربية بين الثبات والتحول عند"محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب" توصل البحث إلى مجموعة من النتائج تتمثل في النقاط التالية:

- إن التحولات التي طرأت على القصيدة العربية إنما هي نتيجة لتحولات العصر وظروف كل مرحلة تاريخية مرتبطة بالحياة الثقافية والاجتماعية.
- تتجسد ملامح الثبات والتحول في أشعار "البارودي" و"السياب" من خلال تأثرها بظروف العصر والتغير في نمط الحياة.
- مست القصيدة العربية تحولات من عدة جوانب تذكر:

- تنحصر الموسيقى الشعرية عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية وهي قوالب ثابتة في حين مس التحول والتجديد الموسيقي الشعرية خاصة ترتبط بحالة معينة للشاعر بذاته، قد تشبث الشاعر المعاصر بالحرية المطلقة كما كان يرفض التقييد وأصبح حرا في استعمال تفعيلات متنوعة.
- البحث عن بديل للغة الشعر العمودي واللجوء إلى لغة الحديث اليومي أي استمرار لغة الشعر من قلب الحياة، لأن جوهر الشعر يرتبط بالوجود اللغوي ويرتبط وجودهما معا بإثارة الدهشة والهزة النفسية والإعجاب.
- ارتبطت الصورة الشعرية في القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها والتي لا تخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ومن ثمة جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه.
- الصورة في القصيدة المعاصرة تحررت من هذه القيود و أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق وحالاته النفسية والشعورية.
- وكمقارنة بسيطة لتغيرات القصيدة عند كل من "البارودي" و"السياب" نذكر:

- اعتماد "محمود سامي البارودي" على الشكل الهندسي التقليدي للقصيدة العربية وهو نظام الشطرين المتناظرين، في حين اعتمد "بدر شاكر السياب" نظام السطر أي شعر ذو شطر واحد التحرر من شكل القصيدة التي فرض لعصور طويلة.
- نهج "البارودي" نهج القدماء باعتماد وحدة الوزن والقافية والروي وتصريح المطلع، في حين اعتمد "السياب" التفعيلة الواحدة مع التحرر من قيود القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صورة ومشاعره وأفكاره وأطلق العنان للصورة الشعرية.
- استخدم "البارودي" للأوزان الطويلة التي كان يستخدمها القدماء ويكثرون النظم فيها أدى إلى تعدد الأغراض والمواضع داخل القصيدة يفتحها بالوقوف على الأطلال ثم

بالغزل بعدما يشكو وينتقل للغرض الرئيسي على عكس "السياب" الذي ميز شعره الوحدة الموضوعية بعيدا عن مواضيع الأطلال وغيرها.

- استعمال "البارودي" للصورة الشعرية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية على عكس "السياب" الذي طور من الصورة الشعرية في أسلوب جديد بإعطائها أهمية أكثر باعتبارها معيارا مهاما للكشف عن قدرة الشاعر على نقل رؤيته وتجربته، أصبحت الصورة عنده قائمة على الغموض والتداخل.
- أخرج "البارودي" بالشعر من تكلف وبديع إلى سهولة ورصانة، أما لغة "السياب" فقد خيم عليها الغموض، خاصة بتوظيف الرمز الأسطوري فالرمز يقوم بإخراج اللغة من وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة الإيحائية .

وفي الختام يمكن القول بأن الشاعر المعاصر أدرك أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديدة لأن حتمية التغير والتجديد أصبحت أمرا ضروريا بالثورة على الشكل القديم، خاصة وأن حركية الحداثة بطبيعتها تسعى دوما للتغيير وهي تجاوز الثبات، فالثبات يعني الموت، لذا فقد كان وعي الشعراء بضرورة التجديد مبكرا.

الخاتمة:

انطلاقا من الدراسة الوصفية التحليلية لإستراتيجية القصيدة العربية بين الثبات والتحول عند"محمود سامي البارودي" و"بدر شاكر السياب" توصل البحث إلى مجموعة من النتائج تتمثل في النقاط التالية:

- إن التحولات التي طرأت على القصيدة العربية إنما هي نتيجة لتحولات العصر وظروف كل مرحلة تاريخية مرتبطة بالحياة الثقافية والاجتماعية.
- تتجسد ملامح الثبات والتحول في أشعار "البارودي" و"السياب" من خلال تأثرها بظروف العصر والتغير في نمط الحياة.
- مست القصيدة العربية تحولات من عدة جوانب تذكر:

- تنحصر الموسيقى الشعرية عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية وهي قوالب ثابتة في حين مس التحول والتجديد الموسيقي الشعرية خاصة ترتبط بحالة معينة للشاعر بذاته، قد تشبث الشاعر المعاصر بالحرية المطلقة كما كان يرفض التقييد وأصبح حرا في استعمال تفعيلات متنوعة.
- البحث عن بديل للغة الشعر العمودي واللجوء إلى لغة الحديث اليومي أي استمرار لغة الشعر من قلب الحياة، لأن جوهر الشعر يرتبط بالوجود اللغوي ويرتبط وجودهما معا بإثارة الدهشة والهزة النفسية والإعجاب.
- ارتبطت الصورة الشعرية في القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها والتي لا تخرج عن إطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ومن ثمة جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه.
- الصورة في القصيدة المعاصرة تحررت من هذه القيود و أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق وحالاته النفسية والشعورية.
- وكمقارنة بسيطة لتغيرات القصيدة عند كل من "البارودي" و"السياب" نذكر:

- اعتماد "محمود سامي البارودي" على الشكل الهندسي التقليدي للقصيدة العربية وهو نظام الشطرين المتناظرين، في حين اعتمد "بدر شاكر السياب" نظام السطر أي شعر ذو شطر واحد التحرر من شكل القصيدة التي فرض لعصور طويلة.
- نهج "البارودي" نهج القدماء باعتماد وحدة الوزن والقافية والروي وتصريح المطلع، في حين اعتمد "السياب" التفعيلة الواحدة مع التحرر من قيود القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صورة ومشاعره وأفكاره وأطلق العنان للصورة الشعرية.
- استخدم "البارودي" للأوزان الطويلة التي كان يستخدمها القدماء ويكثرون النظم فيها أدى إلى تعدد الأغراض والمواضع داخل القصيدة يفتحها بالوقوف على الأطلال ثم

بالغزل بعدما يشكو وينتقل للغرض الرئيسي على عكس "السياب" الذي ميز شعره الوحدة الموضوعية بعيدا عن مواضيع الأطلال وغيرها.

- استعمال "البارودي" للصورة الشعرية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية على عكس "السياب" الذي طور من الصورة الشعرية في أسلوب جديد بإعطائها أهمية أكثر باعتبارها معيارا مهاما للكشف عن قدرة الشاعر على نقل رؤيته وتجربته، أصبحت الصورة عنده قائمة على الغموض والتداخل.
- أخرج "البارودي" بالشعر من تكلف وبديع إلى سهولة ورصانة، أما لغة "السياب" فقد خيم عليها الغموض، خاصة بتوظيف الرمز الأسطوري فالرمز يقوم بإخراج اللغة من وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة الإيحائية .

وفي الختام يمكن القول بأن الشاعر المعاصر أدرك أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديدة لأن حتمية التغير والتجديد أصبحت أمرا ضروريا بالثورة على الشكل القديم، خاصة وأن حركية الحداثة بطبيعتها تسعى دوما للتغيير وهي تجاوز الثبات، فالثبات يعني الموت، لذا فقد كان وعي الشعراء بضرورة التجديد مبكرا.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- **المصادر:**

1. أبو أحمد العسكري : المصون في الأدب ، دار الرفاعي ،ط2، الرياض ،1402ه .
2. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء : معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام محمد هارون، ج6، د.ط، دار الفكر، القاهرة، د.ت.
3. أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي: الديوان، تح السقا و الابياري وشلبي، دار المعرفة، ج6، د ط، بيروت، د ت.
4. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تر: محمود شاكر، ج1، ط1، القاهرة، 1974.
5. ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني): العمدة في صناعة الشعر ونقده، تر: تحي الدين عبد الحميد، ، ج1، مطبعة السعادة، ط3، القاهرة، 1963.
6. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب، دار صادر، ج3، ط3، بيروت، لبنان، 1994.
7. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998.
8. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2001.
9. بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت،1971.
10. بدر شاكر السياب : كنت شيوعيا، منشورات الجمل، ط1، العراق، 2007.
11. بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، د.ط، بيروت، 1987.
12. بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، ، 2012.
13. جبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979.
14. جميل صليبا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ج1، بيروت، 1982،.
15. الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر): مختار الصحاح، دائرة المعاجم، ب.ط، مكتبة لبنان، 1995.
16. شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م.
17. طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم المصطلحات الثقافية والمجتمع، تر سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، دب، 2010م.
18. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجلة الجديدة، د ط، القاهرة، 1977.

19. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تح محمود شاكر ،مج1 ،مطبعة المدني ،ط1،القاهرة ،1991.
20. مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد إبراهيم الفيروز أبادي الشرازي الشافعي، القاموس المحيط، ج1، طبعة لونان، دار الكتب العلمية، بيروت .
21. محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، تح. علي الجارم ومحمد شفيق معرف، دار الكتب المصرية،ج1، القاهرة، 1940.
22. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، ج2، ط3،د.ت.
23. نازك الملائكة : ديوان شظايا و رماد ، دار العودة ، مج2 ، ط1 ،بيروت ، لبنان ،1975

- المراجع:

1. إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الإيمان العربية، ط1، بيروت، 1982.
2. إبراهيم محمد عبد الرحمن : بناء القصيدة عند علي الجارم ، دار اليقين ، المنصورة ، مصر، د.ت.
3. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1،الجزائر،1991.
4. أبو القاسم محمد كرو: دراسات في الأدب والنقد، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1990.
5. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط3، عمان، الأردن، 2001.
6. أحلام حلوم: النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2000.
7. أحمد أبو سعد : الشعر والشعراء في العراق (1900-1958)، دار المعارف، بيروت، 1995.
8. أحمد بن محمد بن عبد الله بن سليمان أبو العلاء المعري: سقط الزند، تح عبد الرحيم محمود وهارون الإيباري وحامد عبد الماجد، الهيئة العامة للكتاب، ط3، القاهرة،1986.
9. أحمد مطلوب: دراسات بلاغية ونقدية، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1980.
10. أدونيس : زمن الشعر، ط2، 1986.
11. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط4، بيروت، 1983.
12. أدونيس:زمن الشعر،دار الساقي،ط4،بيروت،2005 .
13. أدونيس: الثابت والمتحول3 صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، ببروت، 1983.
14. إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980.
15. إيليا حاوي: بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، ج1، ط3، 1983.
16. إيمان محمد أمين خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2008.

17. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص145.
18. بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2009.
19. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 1992.
20. جابر عصفور: استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة، دار النهضة، ط1، دمشق، 2001.
21. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996.
22. جمعة محمد محمود شيخ روحه: الصورة الفنية في محتارات البارودي ملامحها وتطورها ، مكتبة بستان المعرفة، ط1، مصر، 2008.
23. حسن الغرفي : كتاب السياب النثري ، منشورات دار الجواهر ، فاس ، 1986 .
24. حسن حنفي : التراث والتجديد، موقفنا من القديم، ط5، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 2002.
25. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2003.
26. حمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط1، بيروت، 1996.
27. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث – دار الجيل، ط1، بيروت، 1986.
28. خالدة سعيد : حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.
29. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد والقديم لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.
30. رجاء عيد: القول الشعري العربي، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.
31. رشيد نعمان: الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت، 2006.
32. رشيد يحياوي: الشعرية العربية الأنواع والاغراض، إفريقيا الشرق، ط1 الدار البيضاء،1991.
33. زين الدين محمد عبد الرؤوف المناوي القاهري فيض القدير شرح الجامع الصغير، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، القاهرة، 1356.
34. سالم المعوش : بدر شاعر السياب، أنموذج عصري لم يكتمل، دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2006.
35. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية ، دار المعارف ، ط2 ، الإسكندرية ، 1983 .

36. شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1998.
37. شكري عزيز ماضي، شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، بيروت، لبنان، 2013.
38. شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف،ط2، القاهرة، 1988.
39. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962.
40. صلاح رزق : أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2001.
41. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.
42. طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمي للنشر (لونجمان)، ط1، 2000.
43. عبد الحميد عبد الفتاح المغربي: الإدارة الإستراتيجية لمواجهة تحديات القرن 21، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 1999.
44. عبد الجبار البصري : بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1986.
45. عبد الحميد جدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصرة، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، لبنان، 1982.
46. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
47. عبد الرضا علي : الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989.
48. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطبيعة للطبع والنشر، ط1، بيروت، 1983.
49. عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان.
50. عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية (سوريا)، 2010.
51. عبد القادر محمد فهمي: المدخل إلى الإستراتيجية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2006.
52. عبد اللطيف محمد حماسة : ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2001،.
53. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2006.
54. عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1،بيروت، لبنان، ، 2004.
55. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، د ت.
56. عدنان قاسم : الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، ليبيا.

57. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3 ، القاهرة ، 1966 .
58. عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.
59. عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، ط1، بيروت، 1985.
60. عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
61. علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر السياب، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، الكويت، 1982.
62. علي البطل: شبح قابيل بين إحداث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس، ط1، لبنان، 1948.
63. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2003.
64. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات الأسطورية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
65. علي ناصف حمادي : لغة الشعر عند الجواهري ، دار حامد ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2008 .
66. عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ط5، القاهرة، 1993.
67. عمر ربيحات: الأثر التراثي في شعر محمود درويش، د.ط، دار اليازوري العلمية، الأردن، 2009م.
68. عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1986.
69. عيد بلبع : أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 1999.
70. غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان1953.
71. فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005.
72. فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق، بيروت، د.ت.
73. فرح غانم صالح البيراني: المرأة في شعر السياب، وزارة الثقافة، طبع في مطابع الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
74. فيصل صالح القيصري : جماليات النص الأدبي،أدوات التشكيل و سيمياء التعبير ، دار الحوار ، ط1 اللاذقية ، سورية ، 2011.
75. كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة –دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية- ، دار المطبوعات الجامعية، ط1، الإسكندرية ، مصر،2006 .
76. ماجد صالح السامرائي: بدر شاكر السياب شاعر عصر التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1،لبنان، 2012.
77. محمد أحمد عوض: الإدارة الإستراتيجية، (الأصول والأسس العلمية)، الدار الجامعية، الإسكندرية 1999.

78. محمد العبد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط2، بيروت، لبنان، 1994.
79. محمد العبطة المحامي: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965.
80. محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد، دار الثقافة، ج2، ط1، الدار البيضاء (المغرب)، 1982..
81. محمد بن علي القاضي محمد التهانوي: موسوعة كشاف المصطلحات الفنون والعلوم، تح علي دجروج، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1996.
82. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، دار توبقال ، ج2، ط2، الدار البيضاء ، المغرب، 2001.
83. محمد صابر عبيد : عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007.
84. محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991..
85. محمد عبد المطلب : النقد الأدبي ،دار الأمل ، ط1، د.ب ، 2003 .
86. محمد فوزي مصطفى: جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2012.
87. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1979.
88. محمد مصطفى حدادة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1990.
89. مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، ط1، عمان، الأردن، 2011.
90. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، سلسلة كريتيكا، 2006.
91. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1987.
92. المظفر بن الفضل العلوي: نظرة الإغريق في نصرة القريض، تر: الدكتورة نهى عارف الحسن (من أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة اللبنانية)، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،1976.
93. ميخائيل أمطانيوس: دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكيتكي)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968.
94. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط2، د ب، 1965.
95. ناصر الحجيلان: بدر شاكر السياب، بحوث ودراسات عن حياة السياب وتجربته الشعرية مع نماذج من شعره، د ط، 12 يوليو 2008.
96. نعيم الباقي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د ط، دمشق، 1982.

97. نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ت.
98. هارون عبد السلام : دراسات تقنية في التراث العربي (حول تحقيق التراث)، ط1، دار السلفية لنشر العلم، د.ب، 1988م.
99. هاني الخير : بدر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، ط1، سوريا، 2006.
100. ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات و النشر والتوزيع،د.ط، دمشق، سورية، 2009 .
101. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985.
102. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم – في ضوء النقد الحديث – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط2، 1982.

-المجلات و الرسائل الجامعية:

1. إسماعيل عامود: الشعر المنثور أو قصيدة النشر؟، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع205، 1990.
2. إسماعيل عبد الغني أحمد مزهر: بناء الجملة في شعر البارودي، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ، جامعة آل البيت، عمان، د ت.
3. بدر شاكر السياب: وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث، مجلة الآداب، أكتوبر 1956.
4. بلقاسم دكدوك: التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار، مجلة مقاليد، جامعة أم البواقي، ع6، جوان 2014.
5. بونوالة الصحراوي: حجابية الصور الشعرية في الشعر العربي "محمد سامي البارودي، أنموذجا"، جامعة تيارت، الجزائر.
6. جبرا إبراهيم جبرا: السياب في ذكراه السادسة، من مقال شباك وفيقة إلى المعبد الفريق، مهرجان السياب من 23 إلى 26 كانون الثاني 1971، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971.
7. خنساء محمد ديم الجاجي: الحكمة في شعر محمود سامي البارودي، مجلة العلوم الإسلامية والدينية، م2،ع2 ، ديسمبر 2017.
8. صالح علي الجميلي: مظاهر التجديد في شعر محمود سامي البارودي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية كلية التربية،م14،ع 5، الأردن، ماي 2007 .
9. صبري مسلم: تشكيلات الاستهلال في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عثيمان،ع2، 2007 .
10. عادل ظاهر: عناصر التجديد في شعر"خليل مطران"، مجلة شعر، س4، ع13، بيروت، 1960.
11. عبد الرحمن حمادي : من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، مج10 ، ع40 ، يونيو2010.

12. عبد الكريم كابور النوراني: البطولة والقيم الإسلامية في شعر البارودي، دراسة أدبية ونقدية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، دب، 2006.
13. غازي بركس : العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث، مجلة شعر، س4، ع16، 1960.
14. محمد جلوب الكناني : حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن أطروحة دكتورة غير منشورة، كلية الفنون الجملية، جامعة بغداد، 2004.
15. مجلة شعر: ع3، س11، حزيران، 1959.
16. مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع21، إيران، 2011.
17. محمود درويش: مفهوم اللغة العليا في النقد العربي، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع32، مارس، 1997.
18. نذير فوزي العظمة : قضايا و إشكاليات في الشعر العربي الحديث "الشعر السعودي أنموذجا" ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ،المملكة العربية السعودية ، ط1، اغسطس 2001 .

ـالمراجع الأجنبية المترجمة:

1. أندريه بوفر: مدخل إلى الإستراتيجية العسكرية، تر: أكرم والهيثم الأيوبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1970.
2. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار بقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.
3. لالاند أندريه: الموسوعة الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ج3، بيروت، باريس، 2001.
4. ليدل هارت: الإستراتيجية وتاريخها في العالم، تر: الهيثم الأيوبي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1967.

2. R. E. ALLEN, The concise oxford$_2$ dictionary, (oxford : clareton press, 1991).

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ ـ د
الفصل الأول: إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية التراثية	42-6
1. الإستراتيجية	9-6
2. القصيدة	16-9
3.التراث	18-16
4.الحداثة	19-18
3. المرجعيات التاريخية لحركية القصيدة العربية الحداثية	42-20
1.3 تجليات الرواسب التراثية	29-20
2.3إستراتيجية الكتابة الشعرية للقصيدة العربية الحداثية	42-29
الفصل الثاني: الثبات والتحول عند محمود سامي البارودي وبدر شاكر السياب.	197-44
- نبذة تاريخية عن حياة البارودي	47-44
- نبذة تاريخية عن حياة السياب	51-47
1. الثبات	54-52
2. التحول	58-54
I. الشكل	109-59
1. بناء القصيدة	74-59
2. الالتزام بالأوزان	109-75
II. **المضمون**	197-109
1. الأغراض والموضوعات	133-109
2. الصورة الشعرية	158-133
3. اللغة	197-158
الخاتمة	200-199
قائمة المصادر والمراجع	210-202
فهرس المحتويات	212

الملخص:

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي منذ نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، وكانت ثورة على نظام البيت الشعري والقافية، والتحول بالقصيدة العربية على نظام التفعيلة الشعرية والسطر الشعري، نشأ هذا الاتجاه التجديدي من الإحساس بضرورة الإبداع في الشعر العربي، أي أن يكون فيه من التجديد والتحرر أكثر مما فيه من التقليد والثبات، ولما كانت الحياة الجديدة تختلف في ظروفها، وأشكالها، ومظاهرها عن الحياة العربية في العصور السابقة والتي عبر عنها شكل القصيدة التقليدية تعبيرا يناسب مستوى الفكر فيها، فإن القصيدة المعاصرة التي تختلف ظروف عصرها عن ظروف نظيرتها التقليدية، والتي لا يمكنها أن تستخدم ما آلت إليه القصيدة التقليدية في أشكالها وأساليبها ومضامينها.

الكلمات المفتاحية: القصيدة التقليدية، القصيدة المعاصرة، الثبات، التحول.