الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر "سعيدة"

كلية اللغات والآداب والفنون

قسم اللغة العربية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في النقد العربي القديم

توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر "أمل دنقل" أنموذجا

من إعداد الطالبة:

بن بركة وهيبة

تحت إشراف الأستاذ:

د. عبيد نصر الدين

لجنة المناقشة

تامي مجاهد	أستاذ محاضر "ب"	رئيسا
عبيد نصر الدين	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا
العربي دين	أستاذ التعليم العالي "ب"	مناقشا

السنة الجامعية

1439هـ/1440هـ – 2018م/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

(قل لمن علموا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

الى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة...ونصح الأمة...إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم الى من كلله الله بالهيبة والوقار

إلى من علمني العطاء بدون انتظار...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمار قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الابد والدي العزيز

بحوص" إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني

إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها

يلم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة" حفصة".

إلى أخي ورفيق دربي وهذه الحياة بدونك لاشيء معك أكون أنا وبدونك مثل أي شيء أخي" نور الدين" إلى من أرى التفاؤل بأعينهما .... والسعادة

في ضحكتهما إلى أخواتي أصحاب الوجوه المفعمة بالبراءة والمحبة:

حنان، حورية، سمية، خولة، كريمة.

وفي نهاية مشواري أريد أن أشكر أختي العزيزة على مواقفها النبيلة خلال دراستي وتحمل المسؤولية "فتيحة"

إلى زوج أختي الذي قدم لي يد العون" عبد النبي "إلى أبناء أخواتي: عدنان، عبد العلي ،أشرف، إلى الأخوات اللواتي التى لم تلدهم أمي إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء فطيمة،حورية ،زهرة، أمال، إيمان، ابتسام، هاجر، سليمة، خديجة، إكرام، سارة، رندة.

وهيبة

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة و السلام على اشرف الانبياء والمرسلين
سيدنا محمد وعلى اله وصحبه ومن تبعهم باحسان الى يوم الدين وبعد:
فإني أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل بفضله
فله الحمد أولا وآخرا.
ثم أشكر أولئك الأخيار الذين مدوا لي يد المساعدة خلال هذه الفترة
وفي مقدمتهم أستاذي المشرف "عبيد نصر الدين " الذي كان يتقبلنا بكل صدر رحب
كما هي عادته مع كل الطلبة، فله الأجر، ومني كل التقدير حفظه الله و متعه
بالصحة و العافية و الشكر إلى جميع أساتذة كلية الأداب و اللغات و الفنون
لولاية سعيدة.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين أما بعد،

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر إيذانا بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية ،تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية والياتها الفنية وفق أسس شعرية ،رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقو الأشكال التقليدية على حملها ونظرا للتطورات السريعة التي عرفها العصر على جميع الأصعدة سياسية واجتماعية اقتصادية وفكرية ،وجد الشاعر نفسه أمام موقف تطويري يتطلب شكلا شعريا تعبيريا جديدا له القدرة على مواكبة تطلعات الإنسان العربي في الفن والحياة فانطلقت الصيحات من كل الأقطار وعلى مختلف الجنسيات إلى ميلاد شعر جديد من شأنه توحيد وجدان الأمة فكريا وحضاريا، جوهره حقيقة الاستعمار وعدالة القضية الفلسطينية، وغياب وحدة الأمة وما أصابها من تخلف وغياب العدالة الاجتماعية، أما شكله يكون مناسبا للموقف الشعوري اتجاه هذه المشكلات ومعبرا عنها أدق تعبير ،يتميز بالحرية وتسخير الموهبة لشيء جديد ذو قيمة أدبية شعرية.

وعلى هذا الأساس شغلني كثيرا ما في الشعر الحر من صور وإيحاءات وانفتاح رؤيوي نابع من هواجس تخيلية وأنساق رمزية ،شعر فتح العديد من القضايا حوله بوصفه بنية لغوية وشكلا جديدا من الكتابة الشعرية.

فإن السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو:

كيف ظهرت هذه الحركة الشعرية الجديدة؟ وما موقف شعراء الحداثة من التراث؟

واعتمدت في بحثي هذا على خطة مثلتها بمقدمة وقد تناولت فيها ما يجب التحدث عنه كتمهيد للموضوع ، ثم مدخل وفيه بعض المفاهيم المتعلقة بالمحور ، وفصلان وخاتمة جمعت فيها أهم النتائج التي انتهيت إليها من بحثي. فأما الفصل الأول والموسوم بالإرهاصات الأولى للشعر الحر وعلاقته بالتراث، فتضمن مجموعة من المباحث.

كان المبحث الأول بداية الشعر الحر ، والمبحث الثاني فكان موقف شعراء الحداثة من التراث ، أما المبحث الثالث كان استثمار التراث في الشعر الحر.أما الفصل الثاني فقد تعلق بالدراسة التطبيقية فتناولت فيه أبعاد توظيف الشخصيات لدى الشاعر" أمل دنقل " فانقسم هو الأخير إلى مبحثين المبحث الأول تناولت فيه توظيف الشخصيات الدينية" لأمل دنقل " أما المبحث الثاني عنون ب .: توظيف الأسطورة "لأمل دنقل".

والجدير بالذكر أن هذه الدراسة اتكأت على المنهج الوصفي التحليلي ، إذ من خلالهما يمكن وصف الظاهرة الشعرية الجديدة التي سميت" بالشعر الحر" أو" شعر التفعيلة" ، وهذان المنهجان يسمحان بتتبع عناصر البحث عن طريق تعقب ما فيه من مفاهيم مختلفة لضبطها ثم عرضها على محك التجربة وتحليلها. لم الأمر كله سهلا ، فقد اعترضتني بعض الصعوبات أثناء إنجاز هذه المذكرة أهمها:

صعوبة جمع المادة المتعلقة بالبحث وكذلك صعوبة الجزم في بداية هذه الحركة الشعرية لإختلاف آراء الكتاب. ولكن لم يقف هذا بيني وبين انجاز موضوعي لما توفرت لي في مكتبة البحث التي تنوعت مصادرها ومراجعها أهمها :"نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر، جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث، علي عشري زايدي استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة.

مدخل

يعرف الشعر العمودي بأنه من أصول الشعر في اللغة العربية كتب به العرب منذ ظهور الشعر وبداية نظمه وتداوله فيما بينهم ويعرف بأنه الشكل التقليدي للشعر لأن العرب التزموا به عند نظم الشعر فأصبح تقليديا عند الشعراء، فكانت كتابته تتم بناءا على قواعد العروض التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث يهتم بالحفاظ على وزن الشعر واتصاله كوحدة واحدة في بداية القصيدة حتى نهايتها، حيث يسمى الشطر الأول بالصدر والشطر الثاني بالعجز ومجموع الشطرين يطلق عليه اسم البيت.

الشعر العمودي «هو أقدم أنواع الشعر والأساس الذي بنيت عليه جميع أنواعه حيث استمر الشعراء في كتابته إلى حين ظهور مدارس الشعر الحديثة، مع الإشارة إلى أن العديد من الشعراء في العصر الحديث يفضلون الكتابة على طريقة الشعر العمودي ويشترط في كتابة هذا النوع من الشعر اللغة العربية الفصحى»[1]، نلمح أن الشعر العمودي عمود الشعر العربي بحيث أنه يتميز بمجموعة من الأبيات التي تقيد بها الخليل.

يقول الناقد إحسان عباس «وأما مصطلح الشعر العمودي ،فإنه مصطلح قاصر لأن كل شعر عمودي إذ اعتبرنا "نظرية عمود الشعر" في أوسع مدلولاتها وأبسط مثل على ذلك أن هذا الشعر الجديد المغصن لايزال يجري على الأوزان القديمة ،فهو من ناحية الوزن عمودي، ثم إن هذه التسمية إني أريد بها الاستخفاف بالشعر القديم أو الغمز من قيمته، فهي تسمية ماجنة تنطوي على حمق كثير وجهل أكثر، ولهذا يمكننا أن نسميه الشعر المشطر، فهذه التسمية تشمل القصيدة الموشح والمسمط والدوبيت وكل ماجرى على سياق الأستار المتساوية».[2]

يرى إحسان أن الشعر العمودي مازال ناقصا ويحتاج إلى مكملات ،فهو يرى بأن التجديد في القصيدة التي تسمى "بالقصيدة الحرة، لاتزال تعتمد على الأوزان القديمة فلم تأتي بالجديد

[1] عبد الوهاب محمد الجبوري، أصول ظاهرة الشعر وخصائصه وأوزانه وبحوره ومقوماته، ديوان العرب، بغداد، 2009/05/28

[2] إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة للفنون والآداب الكويت، فيفري ،1978، ص24

تمخضت الحرب العالمية الثانية في الوطن العربي عن خيبة أمل كبيرة ،كشفت اللثام عن واقع مرير ووعود كاذبة ،وزعماء مزيفين ،ووجد الشباب العربي نفسه أمام واقع جديد، لكن بوعي أكثر، فاستدعى واقعه المزري ثورة على كل مألوف، فأخذت التغيرات تصيب كل ميادين الحياة، فكان المفر الذي لابد منه هو خلق نمط شعري جديد يروي عطشهم ويخدم مطالبهم، التي كان أبرزها الحرية ،فالتحرر بالنسبة لهم كان بمثابة قطرة غيث على الأرض لطالما أنهكها الجفاف والقهر، فبزغ فجر شعر جديد يختلف عن الشعر العمودي «فالتحرر من قيود الوزن والقافية كان مطلبا ضروريا والعدول عن القالب المألوف للقصيدة العربية، كان بداية مولد الشعر الحر حيث يعتبر هذا الأخير انعطافا شعريا لم يعرف الشعر العربي له مثيلا من قبل ذلك أن التغيير لم يمس المستوى الشكلي فقط بل تعدى ذلك إلى المضمون» [1]، نريد القول بأن التحرر من الأوزان كان ضروريا لإنشاء هذا اللون الجديد. لم يستطع الشعراء الرومنسيين الوصول إلى حقيقة الشعر الحر وإنما مهدوا له.

تقول رحمة مهدي «تأثر شعراء الشعر الحر بشعراء المهجر، وما جاءت به جماعة " أبولو" "كإيليا أبو ماضي " وخليل مطران، والشابي، علي محمود طه وناجي وغيرهم اللذين نظموا مطولاتهم على شكل مقاطع خالفو ا فيها أوزان الخليل وابتعدوا عن خاصية القافية الموحدة».[2]

يعني أن ماجاءت به جماعة أبولو كان لهم الفضل في تغيير مسرى القصيدة القديمة، وماجاء به الخليل من تقسيمات عروضية .

وقد اختلف فيمن كانت له الأسبقية في النظم على موسيقى الشعر الحر فيقول بدر شاكر السياب في مقدمة ديوانه "أساطير"، أن أول تجربة له من هذا القبيل في قصيدة "هل كان حبا"، من ديوان "أزهار ذابلة"، وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند الكثير من الشعراء الشباب منهم نازك الملائكة تقول في كتابها" قضايا الشعر المعاصر".

[1] رحمة مهدي الريمي، الأدب العربي الحديث، جامعة أم القرى، السعودية، ص03.

[2] المرجع نفسه، ص 04.

«إن بداية حركة االشعر الحر سنة 1947 في العراق بل من بغداد وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر هي قصيدة الكوليرا"وقد نشرت في بيروت ووصلت نسخها في بغداد في أول كانون 1947، وفي النصف الثاني من الشهر صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة "،وفيه قصيدة حرة الوزن له من الرمل ».[1]

هنا تريد أن تبين نازك أن الأسبقية لها في إنشاء هذا الـلون الجديد ولم يسبقها أحد في مولد هذه الحركة الجديدة.

تعتبر الحركة التي جاءت بها "نازك الملائكة" إنما هي تعديل لما يتطلبه تطور المعاني والأساليب فتقول نازك «وكنت قد كتبت تلك القصيدة، أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء "الكوليرا" الذي داهمها وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر ،وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر» [2]، تريد القول بأن هذا الضرب الجديد من الشعر ظهر من خلال قصيدة الكوليرا التي نظمت على أنساق الشعر الحر.

وقد عرفته "نازك الملائكة" «وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي»[3]، تريد أن تبين أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج عن القانون العروضي بحيث تؤكد نمط الشعر الحر الذي يعتمد على البحر الواحد في القصيدة مع اختلاف أطول بيت وعدد التفعيلات.

فنجد مصطفى حركات يقول «فقد نشأ شعر التفعيلة سنة 1947مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وقد رأى النقاد أن التحرر من الوزن ،وأن إهمال القافية ما هو إلا ثانوي، وفي رأينا أن التحرر هو تقبل كل شيء تحرر من القافية ،وذلك لأن الوزن لم يغب عن شعر التفعيلة فهو باق في

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط01، 1962، ط02، 1965، ط03، 1967، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص24.

أساسياتها»[1]، يفرد حركات رأيه في أن ظهور الشعر الحر كان على يد نازك الملائكة ،وأن التحرر تحرر من القافية وأن الوزن من أساسيات القصيدة.

تقول نازك «لقد استجاب العروض العربي لهذه الحركة التطورية الجديدة ،وشاعت في الأوساط الأدبية وتلقفها شعراء الشباب بعد نقد مر وسخرية لاذعة ...والذي يغلب على ظننا أن حركات التطورية تلك إنما كانت بدافع الرغبة إلى التجديد ، وليست تخلصا من قسوة عمود الشعر وصرامته ، وإلا ما ذهب "المعري "وغيره إلى الزيادة في القيود، فالتزم في القافية مالا يلزمه العروض بهو أثرها في "لزومياته وكذلك في فصوله وغاياته حتى وسائل الأداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه ....» [2] بمعنى أن اللون الذي جاءت به لقي استعطافا كبيرا بين الشباب واستجاب العروض العربي لهذا التجديد فكان هذا تعديل لما جاء به الفراهيدي.

حركة الشعر الحر هذه هي مرحلة تطورية لعوض الشعر العربي وليست مقتبسة عن الشعر الغربي كما توهم بعضهم تقول نازك«فكل ما وصلنا من تجديد وتنويع في الأسلوب والشكل ،منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان في مدرسة شعراء المهجر في أمريكا ،أو في جمعية أبولو في القاهرة ،إنما هي إرهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذي كان بمنزلة رد فعل لبعض أنواعها،والذي انبنت قواعده على أسس هينة خاصة في العروض العربي لا يتعداها» [3]، تريد نازك من هذا القول أن كل ما جاءت به المدارس إنما هو تمهيد فقط وليس بدراسة كاملة وجاء بمثابة رد فعل لبعض أنواع الأسلوب والشكل وما تضمنه.

ثم تضيف نازك «ولعل في وصف هذا اللون من "الشعر الحر "، دون التحرر ومرادفاتها مثلا ما يتحرر الباحث بضرورة الالتزام بالوزن والقافية ،ولكنه التزام من نوع جديد، فيه حرية الشاعر ضمن حدود (بحور)معينة يتميز بها الشعر عن النثر، وليس في الموسيقى وحسب إذ هي حاصلة فيها، وإن

[1] مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، ص27.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص15.

إختلفت في نوعها ومقدارها ...التزم في بحر من بحوره ،وحرية في عدد تفعيلات الشطر من البيت في القصيدة الواحدة، ثم التزم في القافية وحرية في تنوعها في القصيدة نفسها ...فليس (الشعر الحر)ابتداع بحور جديدة،أو تحرر من قيدالقافية ،ولا امتزاجا بين بحور مختلفة أو التنويع فيها ،لأن الوزن والقافية إيقاع لا يريد دعاة الشعر الحر فقدانه، وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتابة فيه وعلى تكرار النغم الذي يحدثه» [1]، ترى أن الالتزام بالوزن والقافية إنما يكون التزام بنوع جديد ،فيه حرية الشاعر ،وحرية في التفعيلات وتحرص على عدم فقدان الوزن والقافية لأن فيه رتابة وتكرار النغم الذي يحدثه.

وباعتبار الشعر الحر شكل جديد على الشعر العربي تعددت الآراء حوله واختلفت، فمثلا نجد محمد مصايف «يرى أن الشعر الحر هو الذي لا يحافظ في مجموعه إلا على بعض التفعيلات الضرورية التي توفر للقصيدة الحرة نوعا من الموسيقى التي لا يمكن أن يسمى شعرا بدونها» [2]، يرى مصايف أن الشعر الحر يحتفظ إلا على بعض التفعيلات وليس كلها بمعنى التي تميز الشعر وتعطي للقصيدة موسيقى جديدة.

إن حديث مصايف لا يبتعد عن جوهر الشعر الحر الذي كانت تنظر له الناقدة نازك الملائكة ،لقد أخذ جبرا إبراهيم جبرا موقفا مخالفا لهذه القضية التي تدور حول تسمية الشعر الحر فيقول «وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها، ويسمى اعتباطا حرا» [3]، بمعنى أن جبرا يأخذ منحى آخر ويرفض تسمية الشعر الحر ويريد أن يقول بأن الشعر في حد ذاته لم يكن مقيدا.

فنجد "بدر شاكر السياب "يعد نقطة تحول أساسية في الشعر العربي الحديث مع أن السياب بدأ حياته الشعرية شاعرا رومنطقيا، إلا أنه كشف بحسه المرهف وبما اكتسبه من ثقافة نقدية وشعرية من قراءاته للأدب الانجليزي أن المرحلة الرومنطقية قد انتهت، وأنه قد آن الأوان لقفزة كبيرة وجديدة في تطوير الشعر العربي يقول «إن الشعر الحر في اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص14.

[2] محمد مصايف، فصول النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ت 1981، ص32.

[3] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ت1967، ص38.

،إنه بناء فني جديد واتحاد واقعي جديد جاء ليسحق الميوعة الرومنتكية وأدب الأبراج العجية وجهود الكلاسكية،كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به» [1]، يرى السياب بأن الشعر الحر بناء جديد جاء ليقضي على الرومانتكية والجهود الكلاسكية والشعر الخطابي الذي اعتادو الكتابة به، وكذلك نجده يؤكد على ضرورة «أن نحافظ على إنسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات ،وذلك باستعمال (الأبحر) ذات التفاعيل الكاملة ...وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند كثير من شعرائنا الشباب أذكر منهم الشاعرة المبدعة نازك الملائكة» [2]، هنا نجد السياب يؤكد مايسمى بالموسيقى الداخلية في القصيدة على الرغم من تباين موسيقى الأبيات التي قد تكون أبحرها الشعرية ذات التفاعيل الكاملة وشيوع هذا المفهوم في أوساط شعراء الشباب الذين وجدوا في تلك الأبحر رؤاهم الشعرية .

وفي رأي آخر للسياب يقول: «إن البيت ليس وحدة القصيدة، فالمعنى يتسلل من بيت إلى أخر ،سالكا عددا من الأبيات، لهذا وجبت مراعاة علامات الترقيم وإلا تعذر فهم القصائد، ومن بعد تذوقها»[3]، يبين السياب أن البيت لا حمل وحدة القصيدة بل المعنى يتسلل من خلال الأبيات الآتية بعده.

وكذلك نجد "عبد الوهاب البياتي "الذي كان له الفضل في إحياء وإعطاء نفس للشعر الحر: «من خلال ديوانه "الملائكة والشياطين" تجسد فيه تجديد البياتي في رؤية نقدية للشعر ووظيفته ،وما تمثله القصيدة الحرة من خلال بروزها على المشهد الثقافي في العراق امتداد للقصيدة التقليدية التي امتدت لقرون عديدة، وسمت الشكل الشعري بسماتها المميزة ويمثل شعر "البياتي "صورة لحداثة اللغة الشعرية في تمكنها من الأداء المكثف،وفي توظيفها الجيد» [4]، يريد البياتي أن يأتي لنا بانعطافة جديدة مع السياب ونازك"بحيث حاول أن يجدد في تعبيره الفني عن المضمون المضمر والشكل العام.

[1] ريتا عوض، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات، ط01، 1983، ص04.

[2] حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، دار الجواهر، منشورات فاس، 1986، ص12.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص14.

[4] حسن لغرفي، كتاب السياب النثري، ص13.

لقد أتيح للقصيدة الحرة بفعل عوامل التطور أن تحقق انجازا مهما في تجديد الصورة الشعرية ،يقول" الصانع "«لقد استطاعت القصيدة الحرة أن ترفد لغة الشعر بمفردات جديدة توصلت إليها من خلال الجرأة على النحت والقياس ،وباستعمال المفردات الحديثة التي وجدت من خلال المخترعات ومظاهر الحياة الصناعية الجديدة» [1]، يبين لنا الصانع أن الشعر الحر استطاع أن يكشف لنا العلاقات بين الأشياء من خلال قدرته على إضفاء الحركة والضوء واللون الذي أدى إلى تعزيز القصيدة الجديدة ومناصرة الشعر لها.

[1] يوسف الصانع، الشعر الحر في العراق منذ النشأة حتى 1957(رسالة ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1974، ص474.

الفصل الأول

الإرهاصات الأولى للشعر الحر وعلاقته بالتراث

المبحث الأول بدايات الشعر الحر

تعرضت الأمة العربية خلال العصر الحديث إلى هزات تطورية في حياتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، والأدب خاصة والشعر الذي يمثل عنصرا مهما من عناصر حياتها الفكرية والثقافية، مما أدى إلى تقدم في الأغراض والمعاني والمضامين وفي الأوزان والقوافي ،فقد كان لقصيدة الشعر الحر، دور بارز في تجلي إبداعها وعطاؤها اللامحدود لم يعد يرضى بالقليل، وتخطت رؤيته وثقافته حدود الزمان والمكان .

في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، «ظهرت محاولات فنية تدعو على استحياء ،للخروج على قيود الوزن والقافية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته في العصر الجاهلي، والتي اتكأت بشكل رئيسي على وحدة البحر الشعري والقافية الموحدة» [1]، بمعنى احتجت أصوات بالتزام الشعر بقيدي الوزن الواحد والقافية الموحدة في عصورها القديمة، والآن آن الأوان للخروج من هذه القيود التي كبلته وأعاقت حركته عن اللحاق بركب النثر بتناول قضايا العصر.

وقد أشار حسين هيكل في قوله «وم ا أظن أحدا يرتاب في صحة الملاحظات على الشعر العصري وعلى وقوفه في قوافيه وأوزانه وفي صوره ومعانيه عن مجاراة أنغام العصر وموسيقاه» [2]، يريد أن يبين أن لا أحد يستطيع أن يقف على الملاحظات الخاصة بالشعر العصري سواء من ناحية الوزن والقافية وكل ما يتعلق بها.

وبمرور الوقت تخلص كثير من أصحاب هذه الدعوات من خجلهم وعلت أصواتهم، وهاجموا القافية الموحدة، بل دعوا إلى تحطيمها حيث يقول ميخائيل نعيمة «إن القافية العربية السائدة إلى اليوم سوى قيد من حديد، نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان» [3]، بمعنى حان تغير مجرى القصيدة القديمة وتحطيمها والتخلص منها.

---

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص79.

[2] محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار النهضة المصرية، ط01، 1965، ص52.

[3] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العودة، بيروت، ط01، 1972، ص04.

وضاق بعضهم ذرعا بهذه القواعد الموسيقية الخليلية ،وعدوا الشعر كالكائنات الحية ينبغي له أن يتطور مسايرا لطبيعة النشوء والارتقاء، يقول الزهاوي «ولا أرى للشعر قواعد ،بل هو فوق القواعد حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال وهو أشبه بالأحياء في إتباعه سنة المشوء والإرتقاء» [1]، ينبغي التغيير والتحرر من كل القيود السابقة لأن الشعر لا يتقيد.

ودعا آخرون إلى التحرر الفني من أسر الأوزان العتيقة ،التي جثمت على صدر الشعر العربي طويلا ،فمنعته من الوقوف على قدميه وتقول نازك الملائكة «وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه ،طيلة القرون المنصرمة الماضية ،فنحن عموما مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام ،ومازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا بسلاسل الأوزان القديمة» [2]، تبين نازك أن مازالت تأثيرات القواعد القديمة على شعرنا المعاصر ،فما زلنا أسرى لها تجرنا في كل اتجاه.

وقد هاجمت القافية الموحدة في قولها «إن هذه القافية تضفي على القصيدة لونا رتيبا، فضلا عما تثيره في النفس من شعور يتكلف الشاعر وتصيده للقافية» [3]، بمعنى أن القافية الموحدة جعلت الشعر ركيكا، إضافة عن ثقل لما يحسه الشاعر.

لم تمض سنوات قليلة ،حتى تشكل هذا اللون (الشعر الحر) أو(شعر التفعيلة) مدرسة شعرية جديدة،نجحت في تطوير الشعر العربي،مما لا شك فيه أن حركة الشعر الحر في العصر الحديث كانت نقلة فنية وحضارية جديرة بالدراسة والتأمل، حيث إنها انتقلت بالشعر العربي من مجالاته الضيقة وأغراضه ومعانيه التقليدية إلى آفاق أكثر رحابة ومرونة استوعبت كثيرا من تجارب الشاعر الحديث ،وثقافته المتنوعة التي نهلت من منابع عدة تراثية، وفلسفية ويونانية، وفرعونية وغربية، وأنه كانت هنالك عوامل متنوعة اجتماعية سياسية وفكرية أسهمت في بزوغ شمس هذا اللون.

---

[1] جميل صدقي الزهاوي، مقدمة الديوان، دار العودة، بيروت، ط01، 1972، ص03.

[2] نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط01، 1981، ص04.

[3] المرجع نفسه، ص06.

الحقبة الزمنية لعمر القصيدة 1990/1945

دخلت البشرية بعد الحرب العالمية الثانية عهدا جديدا، إذ أنهى استخدام السلاح النووي لأول مرة في تاريخ البشر (هيروشيما وناكازاكي، واليابانيتين)، حقبة زمنية كبرى انهارت معها الإمبراطوريات القديمة، وحلت محلها الولايات المتحدة الأمريكية، مع نهاية الحرب العالمية الثانية.

كانت ولادة قصيدة الشعر الحر، قصيدة التفعيلة الواحدة التي عبرت عن جو الحرية النسبي .الذي ساد العالم بعد انهيار النازية في ألمانيا.

قد كانت قصيدة الشعر الحر مسرحا حيويا لتوتر الصراع بين معسكر الاشتراكية والرأسمالية ،وانقسم شعراء العرب تبعا لذلك، مابين مناصر لهذا المعسكر أو لذاك، مما يؤكد على ذلك الانفصام الحضاري والثقافي والعقائدي (الإيديولوجي) الحاد الذي ضرب العالم العربي من المحيط إلى الخليج.

وخلاف للقصيدة القديمة ،«فإن قصيدة الشعر الحر قد تمتعت بحظ وافر من حرية التصرف ،بالشكل كاستخدام تفعيلات قريبة صوتيا من بعضها أحيانا ،بدل التقيد الصارم بتفعيلة واحدة بعينها ،ثم الحرية في طوال وقصر الأبيات والمقاطع ،وإدخال الكثير من الرموز والأساطير بمصطلحات العصر والمفردات الأجنبية» [1]، نظرا لسعة ثقافة شعرائنا ومعرفة الكثير منهم بلغات أجنبية سواء بالدراسة أو بالعيش في أوساط وبلدان غير عربية (أوربا وأمريكا مثلا).

فلم يتفق النقاد ولا الشعراء على تسمية موحدة لشعر الشكل الجديد «فقد سماه باكثير المرسل أو المنطلق فيرى البعض تسمية " الشعر الجديد" والشعر المعاصر "والشعر الحديث "،فكانت تسمية الشعر الحر هي المحور الأساسي الذي دارت حوله معظم الدراسات التي صدرت في هذا اللون من الشعر، وهنالك من يرفض هذه التسمية على أن أساس كلمة حر ينبغي أن تطلق على شعر النثر الذي يتحرر من الوزن خاصة أن مصطلح ( )في الإنجليزية يطلق على الشعر الذي يتخلص من أي

[1] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دط، ص07.

نمط إيقاعي مطرد ،وهو الذي نسميه القصيدة النثرية» [1].كانت تسمية باكثير للشعر الحر بالشعر المرسل ولم يتفق بتسميته بالحر لأنها تطلق على شعر النثر.

ويقترح الدكتور النويهي «أن يسمى هذا الضرب من الشعر "الشعر المنطلق "وذلك لأنه يلتزم بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت (الشطر الشعري)» [2]، أراد أن يبين بأنه يتفق مع باكثير في التسمية فاعتبر كلمة المنطلق هي الصحيحة لأنها تلتزم بعدد من التفعيلات في كل بيت.

هذا المصطلح الذي اقترحه النويهي لم يوافق عليه عبد العزيز شرف وهو مصطلح الشعر المنطلق هي التسمية التي أطلقها علي باكثير قبل النويهي ب28 عاما،كما أشار الدكتور عبده بدوي «كان الشاعر بدر شاكر السياب يصر على مصطلح المنطلق إتباعا لباكثير الذي يقر له بالريادة»[3]، يريد أن يبين أن السياب كان مرحبا لهذا المفهوم وتقبله كل الثقيل.

مع أن باكثير كان أكثر دقة حيث قال عن هذا الضرب من النظم «إنه مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر» [4]، يريد أن يقول أن المرسل بأنه مرسل القافية، وفسر المنطلق بأنه منطلق لإنسيابه بين السطور، فالبيت هنا ليس وحدة ،وإنما هي جملة تامة المعنى ،وفسر الحر بأنه عدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد

بدأ باكثير بترجمة مسرحية شكسبير روميو وجولييت عام 1936، ثم كتب مسرحية إخناتون طونفرتيتي عام 1938 ونشرها عام 1940، وقد كتب باكثير مسرحية ثالثة بالشعر الحر هي الوطن الأكبر سنة 1941 ،ولكنه لم ينشرها وأعاد صياغتها نثرا فنجده يقول «مقاطع تألفها الأذن العربية وتطرب لها، ولكنها ل غريبة عن روح شكسبير وبعيدة عنها كل البعد» [5]، يرى باكثير أن هذا الأسلوب الجديد "الشعر الحر" هو أصلح طريقة لترجمة الشعر إلى العربية،كما أنه أصلح لكتابة

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، بغداد، ط02، 1971، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] عبده بدوي، تجربة علي أحمد باكثير في الشعر، مجلة الفيصل، الرياض، العدد 1412، فيفري 1992، ص52.

[4] علي أحمد باكثير، مقدمة ترجمة روميو وجولييت، مكتبة مصر، دط، 1946، ص03.

[5] المرجع نفسه، ص04.

المسرح الشعري لاطراد الكلام فيه اطراد النثر ،مما يلغي الموسيقية المجلجلة التي كانت تطغى على المسرح الشعري المنظوم بطريقة الشعر المقفى.

يقول عز الدين إسماعيل مقارنا تجربة "باكثير " بتجربة من سبقه يقول «"تجربة باكثير لم تقف عند حد التخلص من القافية الرتيبة معى الاحتفاظ للبيت الشعري بوحدته بل امتدت إلى وحدة البيت نفسه، فحطمتها واصطنعت بدلا منها وحدة التفعيلة من جهة أخرى، عرف باكثير بالممارسة أنه لم تعد هنالك عندئذ ضرورة للالتزام في السطر الواحد بعدد ثابت من التفعيلات، فالجملة الحوارية قد تطول أو تقتصر وفقا لما يقتضيه الموقف، ومن ثم حلت فكرة الجملة الشعرية المنطلقة محل البيت الشعري المغلق» [1]، أراد أن يبين رغبة باكثير الجارفة في التجديد فكان دائما رغبته في سد الثغرات في الأدب العربي ككل.

وقد ألح باكثير كثيرا في التأكيد على أصالته وريادته للشعر الحر ورأى أن منحاه في كتابة هذا اللون الفني تختلف عن منحى كثير من الشعراء المحدثين كجميل صدقي الزهاوي ومحمد فريد وأبي حديد وغيريهما ،حيث أنهم بنوا كثيرا من أشعارهم على الشعر المرسل من القافية وإن حصر تجديدهم في التحرر من القافية وحسب ماعدا هذا فإن نظمهم صار على المنهج القديم،حتى إن لم يلتزموا بوحدة البيت من المعنوية والإعرابية ،ولكنهم التزموا بوحدته الموسيقية يقول باكثير «وهذه الطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين كالزهاوي وأبي حديد وغيرهم، مما أسموه بالشعر المرسل ،فالنظم على طريقتهم تلك لا تختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية، وإذا اتفقا أحيانا أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب، فإنه على أي حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي ،أي النغم لايطرد في بيتين، بل ينقطع عند نهاية البيت الأول ويبتدئ من جديد في أول البيت الثاني» [2]، بمعنى أن بتكثير رأى سير الشعراء على نظم القديم حتى ولو اتفقوا في بعض الخصائص .

[1] عز الدين اسماعيل، مسرح باكثير الشعري، دار الفكر العربي، القاهرة، 1426هـ/2005م، ص24.

[2] علي أحمد باكثير، أخناتون ونفريتيتي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط02، 1967، ص14.

ومن المحاولات نجد المازني «الذي ترجم ترجمة حرة لبعض قصائد الإنجليز، وكذلك أحمد زكي ابو شادي من أكثر الشعراء المحدثين لقد جرب الشعر المرسل الشعر الحر الإنجليزي كان يهدف إلى أن يحقق في قصائده أسلوب جديد يتسم بالبساطة وخلق موسيقى وإيقاع جديدة، فكانت دعوته وبحثه عن شكل جديد يتيح له حرية أوسع في استخدام الإمكانات العروضية ثم مارس شوقي هذا النظم في بعض مسرحيته الشعرية ،ونظم خليل شيبوب العديد من القصائد منها قصيدة "الشراء " مصطلح الشعر المطلق مرادفا للشعر الحر ،وفرق بينه وبين الشعر المنثور الذي لاوزن له ولاقافية، وكانت أولى قصائده الحرة سنة 1921 وغيرهم كثير»[1]،كثير من الشعراء الذين إستعملوا الشعر الحر لكن بمفهوم مختلف فكل واحد رأيه في هذا المفهوم.

كثرت الخلافة حول أولوية الكتابة في هذا اللون (الشعر الحر) ،فقد زعمت نازك الملائكة أن هي الأولى التي أدرجت هذا المفهوم قبل علي احمد باكثير حيث تقول في مقدمة كتابها "قضايا الشعر المعاصر «أن بدية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947م في العراق ،ومن العراق ،بل من بغداد نفسها ،وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله» [2]، توضح نازك أن الإرهاصات الأولى لهذا اللون الجديد ،بدأت عندها وانطلقت من العراق.

وكذا أن باكورة الإبداع في هذا اللون الفني كانت قصيدتها (الكوليرا)، ثم قصيدة (هل كان حبا)لبدر شاكر السياب ثم تلاه عبد الوهاب البياتي في ديوانه (أباريف مهمشة)، ولم يكن هذا المصطلح وليد الرغبة الانية لدى الشعراء الواد، بل كان تنتجه مخاض عسير أفرزته ظروف الإرهاصات التي خلفتها نيران الحرب العلمية على الواقع العربي ،وبروز حدة التوتر بين الشمل الشعري والمضمون، حيث تقول في مطلع القصيدة:

طلع الفجر

[1] رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، مج 29، العدد 2+1، 2013، ص552.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط02، 1965، ص23.

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر ،أصغ ،أنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لاتحصى ،أصغ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى ،موتى ،ضاع العدد

موتى ،موتى ، لم يبقى غد[1]

نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها في بغداد أول كانون 1947م، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب أزهار ذابلة وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها هل كان حبا ،وعلق عليها أنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي يقول:

هل يكون الحب أني

بت عبدا للتمني

أم هو الحب اطراح الأمنيات

والنقاد الشعر بالشعر ،ونسيان الحياة

وإختفاء العين في العين إتنثاء

كانثيال عاد يفني في هدير

أو كظل في غدير[2]

ظروفه وجذوره الاجتماعية:

كان لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعرا، منها «ما يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالا، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه، أما الظروف العامة فتكمن

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص24.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص24.

في أن الشعر الحر شأنه شأن أي حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ،أما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر» [1]، تريد ان تبين انه شعر جديد يختلف عن الموشحات الأندلسية وعن شعر البند المعروف في العراق .

وقد تعرض الشعر الحر لمعارضة كثيرة ،فنجدها تقول «ولعل أبرز الأدلة على أن حركة الشعر كانت وليدة عصرنا هذا أن أغلبية قرائنا مازالو يستنكرونها ويرفضونها ،وبينهم كثرة لايستهان بها تظن أن الشعر الحر لايملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادي لا وزن له»[2]، تستعرض نازك أن كثير من الشعراء والنقاد رأو أنه نثر عادي لاشعر.

تحدثت نازك عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ،فالتجديد حاجة ماسة تفرضه عوامل إجتماعية داخلية وخارجية ،وتستدل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة ،تحاول الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق والمكتنز على أساس حديث.

وتذكر نازك الملائكة «خمسة عوامل اجتماعية جعلت الشعر الحر ينبثق وهي تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر، وتتركز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه».[3]

1. النزوع إلى الواقع

تتيح الأوزان الحرة للفرد المعاصر ،«أن يهرب من الأجواء الرومنسية إلى جو الحقيقة الواقعية وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لايصح الخروج عليها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية

[1] المرجع نفسه، ص25.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص38.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص55.

والتزويق والجمالية العالية»[1]، تبين لنا نازك أن أوزانه تتيح الدخول غلى الواقعية وتتيح للشاعر الحركة فيما يناسب مشاكل عصره

2. الحنين إلى الاستقلال:

على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب في شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشعر القديم، ويعني هذا «أن حركة الشعر الحر جذور نفسية تفرضها وحرقة الاستقلال هذه تدفع الشاعر إلى البحث في أعماق نفسه من مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص تعطيه شخصية متفردة تميزه عن أسلافه» [2]، فهنا الشاعر يرغب في أن يبتدع لنفسه شيئا مستوحى من حاجات عصره ،ويكفي أن يكون تابعا لامرئ القيس وغيره من القدماء ،فهو بهذا ذو جذور نفسية مفروضة.

3. النفور من النموذج:

وتقصد بالنموذج « اتخاذ شيء ما ووحدة ثانية وتكرارها بدلا تغييرها وتنويعها ،لقد جاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطريين، فوجده يبيح له شكلا مقيدا بنمط معين ذو طبيعة هندسية مضغوطة ،لابد أن تتطلب هندسة مقابلة في الفكر الذي يستوعب هذا الشكل وذلك بمعزل عن حاجة السياق ،فلقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية، ويريد أن يحطم القيود ،ويعيش ملء مجالاته الروحية الفكرية، ولم تكن حركة الشعر الحر إلا إستجابة لهذا الميل» [3]، هنا هذا الميل يتناسب مع الفكر المعاصر عموما الذي يميل إلى التغيير والتنويع ويرفض الوحدة الثابتة المتكررة، فالحياة واللغة ذاتها لا تسيران على نمط واحد.

---

[1] المرجع نفسه، ص56.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 58.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص60.

4. الهروب من التناظر

تربط نازك هنا بين الفن المعماري العربي ،وأوزان الخليل العروضية فتقول «ولم يخطر ببالي أنني غنما دعوت إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية لأنني أدعو أيضا غلى تغيير نظام المباني، وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحر بدأ طراز المباني يتغير» [1]، بمعنى هكذا تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم ناشئة على أننا نتأثر بطراز المباني التي نحيا فيها ،وهي مباني ثائرة على التناظر ،ثورة واضحة لكل ذي بصر.

5. إيثار المضمون

يتجه الفرد العربي المعاصر إلى تحكيم المضمون في الشكل وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء، «إن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهان لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أو لا ،فكان رد الفعل مباشر عند الشاعر المعاصر ،أن يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من الفتور الخارجية ، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه بفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة لو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر» [2]، تريد أن تبين نازك الاعتماد على وحدة الشكل والمضمون التي تخضع لها الحركات الاجتماعية والأدبية، فالشاعر أو الفرد المعاصر يتجه إلى تحكيم المضمون في الشكل ليس في الشعر فقط، وغنما في مختلف مظاهر الحياة.

وكل هؤلاء كان لهم الفضل في دفع حركة الحداثة إلى الأمام منها ما كان من مصر والعراق ولبنان وسوريا ومن شعراء المهجر وغيرهم كثير نجد نذير عظيمة ،وفؤاد رفعة، وجبرا إبراهيم جبرا ،أنسي الحاج ، يوسف الخال، أدونيس، خالدة سعيدة، إضافة إلى الثلاثي العراقي فكان هدفهم الكشف عن ملامح النص الشعري الحداثي، والواقع أن ملخص حركة الشعر الحديث نظرت متأملة في علم العروض القديم.

---

[1] المرجع نفسه، ص62.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص63.

المبحث الثاني: موقف شعراء الحداثة من التراث

يمثل التراث هوية الأمة ومصدرا من مصادر وجودها، إذ لا يمكن أن تتقدم الأمة دون العودة إلى تراثها بفهمه ووعيه، فهو يجمع كل إمكانات الرقي والإبداع والمكتسبات المهمة في الماضي .«فالمعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة، ونوعا من اللصوق في وجدانها، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمم بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة»[1]، فالتراث شيء مقدس لدى الإنسان العربي بحيث أنه يعبر عن كل ما يختلج بخاطره فهو ينتقل عبر الزمن من السلف إلى الخلف بإعتباره ، ماتراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون وعلوم من شعب إلى شعوب بحيث «هو جزء من الأمة التي صنعته وعلت على تكوينه لترتبط الأجيال الغابرة بالحاضرة من أجل تأكيد وجودها الحضاري ،وحماية ذاتها من الذوبان»[2]، فالتراث بمثابة حلقة تواصل بين الأجيال القادمة والأجيال الحاضرة ،فهو يؤكد الوجود الحضاري لدى كل أمة.

وإنه من نافلة الكلام أن تقول «أن التراث أهميته العظمى في الأدب العربي الحديث، إذ يعتبر منبعا من منابع الإلهام الشعري لأنه يعيد بناء الماضي من خلال الحاضر وفق رؤية جديدة، فقد وجد الشعراء في التراث ضالتهم مما مكنهم من التعبير عما يختلج في نفوسهم «فالتراث له القدرة على بعث المشاعر والتأثير على النفوس باعتباره مستقرا في وجدان الناس من خلال القداسة الروحية والرفعة في الوجود ،مكنته من أن يكون عنصرا مهما في هوية الأمة فكريا وثقافيا ما جعل الشعراء المحدثين يعودون إليه من أجل إعادة اكتشاف كنوزه وطاقاته الإيجابية الواسعة وتجليها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار»[3]، فاتجه الشعراء المعاصرون إلى

[1] عبد الجبار القحطاني، جدل التراث والعصر، دار الفكر، دمشق، ط01، 2001، ص18.

[2] جبور عبد النور، مصطلح التراث العربي والانساني، دار الأدب، بيروت، ط01، 1972، ص63.

[3] علي عشري الزايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، 1997، ص12.

استدعاء الشخصيات التراثية في تجاربهم نتيجة معرفتهم بملامح الشخصيات التراثية، ووعي أبعادها الدلالية في القضايا الحداثية والحاضرة.

لقد أصبح توظيف التراث ظاهرة فنية مهمة في الشعر العربي الحديث ،فقد جاء حضور التراث كثيرا وملازما لأغلب النصوص ،وحاول من خلالها الشعراء تقديم صورة حقيقية للواقع بكل تناقضاته، ليصبح بذلك نافذة للتعبير عن التجربة الذاتية بنقل أفكاره وأحاسيسه، فاتسع تعامل الشاعر مع التراث باتساع ذلك التراث وتعدده، ولا يمكن أن نحصره في بيئة معينة أو أمة معينة أو زمن معين، فالمفهوم الواسع للتراث له بعده المتكامل والمتداخل ،إذ يرى "علي عشري الزايدي"«إن للتراث ستة مصادر من موروث ديني، وموروث صوفي، وموروث تاريخي، وموروث أدبي، موروث أسطوري وموروث فكري (شعبي) وتتداخل هذه المصادر فيما بينها ،كما يتداخل الصوفي مع الديني والتاريخي مع الشعبي » [1]، يبين الزايدي أن للتراث عدة مصادر فكل على حسب ما تطرق له الشاعر في شعره.

لقد كان توظيف الشاعر للتراث يضفي على عمله الإبداعي عراقة وأصالة، بحيث يمثل نوعا من امتداد الماضي بالحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، فلقد انطلق عبد الوهاب البياتي في نظرته للتراث من الواقع الاجتماعي، إذ لا يمكن أن تتصور التراث إلا في إطار المجتمع ،الذي دفع البياتي إلى استعادة التراث واختيار ما يعايشه منه جاعلا التراث الصوت الذي يعبر عن كل أحزانه وأفراحه واقفا على واقع الأمة الصعب «قد لاحظ البياتي أن التعامل مع التراث يختلف من شاعر إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، فحركة الإحياء عنده اتصلت بالتراث من خلال الشكل كنموذج،وفي المرحلة الثانية كان التراث بين القبول والرفض ،أما في المرحلة الأخيرة وهي مرحلة الحداثيين، الذين كان اتصالهم بالتراث معنويا وتمثل ذلك في التجديد ورفض الشكل

[1] علي عشري الزايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص13.

التقليدي مع تقديرهم للتراث وفخرهم به» [1]، يوضح البياتي أن إختلاف الشعراء في تعاملهم مع التراث يختلف من ضاعر إلى اخر بحيث يمثل التراث للبياتي معنى الأصالة والتعلق.

إن فهم التراث حسب" البياتي " لا يكون بمعزل عن المجتمع ،فالشاعر لا يستطيع بناء رؤيته الحداثية إلا من خلال المزج بين الماضي والحاضر، لأن الشعر الحديث ما هو إلا تعبير عن بعد حضاري وقراءة جديدة للتراث القومي والإنساني، فعلاقة الشاعر بالتراث كما يقول«ضرورة حيوية لا يستغنى عنها الواقع الوجودي للإنسان ،وهو يمثل رغبة ونزعة تتبع من رغبة الإنسان المستقرة في أعماقه لأن يعيش زمنيين، إذ استطاع بدلا من زمن واحد» [2]،يبين أن توظيف التراث يخلق روح تحي العمل الأدبي وتمنحه القدرة على التأثير.

فالشاعر الحقيقي لابد أن يأخذ من التاريخ والثقافة الماضية وما ينفعه فقط «كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة ،ولم أقرأه كركام من الواقع والأحداث ،إنما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الخيبات وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت كل المجتمعات الإنسانية الماضية» [3]، فالتاريخ حسبه ليس أحداث إنما ما يتعلمه منه الإنسان من عبر تنفع الإنسانية للتطلع إلى مستقبل يستمد قواه من الماضي المجيد.

والشاعر الفذ«هو الذي يعتبر نفسه استمرار لمجد الشعر العربي لا ناقضا له ،والشاعر الذي يعتبر أنه يمثل الحداثة، هذا الشعر لا بد أن يرى السابقين له مثلوها يوما» [4]، فهنا كلما كان التوظيف مناسبا كلما كان أثره شديدا ليبقى بذلك التراث وخاصة التاريخ.

لقد أحسن البياتي في التعامل والتفاعل مع التراث ، إذ أنه لم يعد صياغته كما هو ولم يكتفي بذكره كما هو، بل استخدمه استخداما فنيا بإيحاءاته ودلالاته لكي يكون قادرا على حمل الرؤية

[1] فاتح علال، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط01، 2010، ص24.

[2] عبد الوهاب البيات، الشعر العربي المعاصر والتراث، مجلة الفيصل، م01، ع01، 1981، ص65.

[3] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار القباني، بيروت، ط01، 1997، ص16.

[4] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط01، 1984، ص46.

الشعرية الخاصة به، بما يعبر عن تجربته الشعرية ،فكان التراث همزة وصل بين البياتي والمتلقي من خلال تقديم رؤيته عبر ما خزنه التراث لديه، فالنص الإبداعي عند البياتي يحمل ثقافة المجتمع وواقعه الاجتماعي، ويعبر عن تطلعاته إذ يختار الشاعر منه ما يتماشى مع تجربته الشعرية «فالاختيار يعتمد على السمات الدالة في الشخصية مراعيا بذلك الحداثة ،وقدرة الشخصية على تمثلها،فليس كل الشخصيات صالحة ،وهذا يتوقف على وعي الشاعر للتراث» [1]، معنى يجب توظيف التراث في مكانه المناسب وكذلك الشخصيات وكل هذا يعتمد على الشاعر وفطنته.

لقد كان موقف البياتي من التراث موقف مؤيد له بحيث يرى بأنه المرآة العاكسة للمجتمع إذ يقول «وهو الحقل الذي تنمو فيه إبداعاته الشعرية ،لأن التراث هو ما يبقى حيا في داخلنا وفي كلماتنا، أما ما يموت من التراث فيتحول رمادا»[2]، بأن التراث الأصيل والإيجابي هو الذي يبقى، أما التراث الذي لايعبر عن حياة الشاعر ومجتمعه فهو تراث زائل.إذ كان التراث عنده قادرا على نقل الأحاسيس مبتعدا عن الواقعية.

«فهو من الذين وظفو ا الأسطورة والرموز التاريخية للتعبير عن ذاتيته، ولما نتصفح أعماله الشعرية نجد ملامح التأثر بالشعر العربي والتراث الغربي في كيان نصوصه» [3]، استعمل هذا البياتي ليكون توحد الزمن وتصبح الاستمرارية سمة عنده.

لقد كانت علاقة البياتي بالتراث وطيدة متصلة في كثير من الأحيان به،لأنه يبقى التراث مصدر الإلهام والإبداع عنه وهو ما كان ويكون وسيكون.

فنجد التراث عند "السياب "غير منقطع ،ومن غير الممكن الانفصال عن التراث، ولذلك شبه الانفصال عنه بانفصال الشجرة عن الجذور «إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذ انفصلت جذورها عن الأرض»[4]، فهو من بين الشعراء الذين لا يتخلوا عن القديم وأشد

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص35.

[2] ماجد السامرائي، حوار مع البياتي، هذا أنا، الشعر وموقف ورؤية للعالم، مجلة الجديد، دار الشروق، 1955، ص09.

[3] عبد الوهاب البياتي، من باب الشيخ إلى قرطبة، تر: وليد غائب صالح، دار الحداثة، بيروت، ط01، 1992، ص19.

[4] حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، دار الجواهر، فاس، 1986، ص86.

الالتصاق بتراثه ،فهو يدعو إلى ترميم هذا التراث وليس هدمه فيقول «أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه ،إذ كان ذلك بالمستطاع ،وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن استغلالا لإمكانيات الوزن العربي» [1]، موضحا أن الشعر الجديد ما هو إلا امتداد للشعر القديم ومضمونه يتلاءم ومتطلبات العصر، فالسياب لم يكن ثائرا على الشعر القديم بشكله ومضمونه ،ولكنه رأى أن الشعر العربي يحتاج إلى التجديد.

لما نجده يؤكد أهمية التراث في تجربته الشعرية يقول «وحين أراجع إنتاجي الشعري –ولاسيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعريين واضحا، فالطريقة التي أكتب بها قصائدي هي مزيج من طريقة "أبي تمام" أديت ستويل "إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر» [2]، موضحا أن شعره كان مزيجا من التراث العربي الأوروبي من خلال توظيف للأساطير والحكايات العربية ومنها الخرافية ،كما وظف الأساطير الرومانية والإغريقية التي أصبحت من التراث الأوربي.

لقد حاول أدونيس أن يضع تعريفا للتراث غير أنه كان يناقض نفسه باستمرار، فالتراث يرد عنده مرة بمعنى الأصول أي الشعر الجاهلي والقرآن والحديث، وذلك أنه يعد كلا من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه، ومن جهة يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث هو الأصول والفروع معا أي الثابت والمتحول، ومرة أخرى يراه متعددا وكثيرا، أي هو تراثات لا تراث واحد، فيقول «ففي الثابت ما يكون متحولا وفي المتحول ما يكون ثابتا»[3]، وكأن يبين الاثنين علاقة تضاد لا تفاعل أو تداخل أو اتصال، وكأن المتحول متحول دائما ليس فيه عناصر ثبات، والثابت ثابت أبدا ليس فيه عناصر تحول. وقد يخرج أحيانا عن تحديد التراث من حيث أنه معطيات معينة إلى

[1] المرجع نفسه، ص105.

[2] ماجد السامرائي، رسائل السياب، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط02، 1994، ص150.

[3] محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 01، 1996، ص216.

تحديده من حيث تأثيره في واقع الحياة المعاصرة، فالتراث عنده«ليس الكتب والمحفوظات والإنجازات التي نرثها عن الماضي وإنما القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل»[1]، فلهذا التراث ليس مادة محددة عنده وإنما هو متصل بروحه ،فهو من العناصر الحية التي تؤثر في الحاضر والمستقبل أي المتحول لا الثابت وهذا يعني أن نظرة التراث لأدونيس جزئية لأنه يهمل ما يزعم أنه ثابت لا يتحول ولا يؤثر.

ثم نجده يقول «ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه والارتباط به ،وإنما هو حياتنا ونمونا نفسه وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه واندفاعنا نفسه نحو المجهول» [2]، لقد أصبح عنده حياة الإنسان في نموه وتطوره ،ولم يعد كتلة جامدة منفصلة عنه.

وهكذا نلاحظ أن مفهوم التراث عند أدونيس قد تطور من مرحلة إلى أخرى وهذا ما انتبه إليه أحمد عبد المعطي حجازي عندما ذهب إلى أن أدونيس قد طور بعض آرائه في التراث مشيرا إلى قوله في (زمن الشعر):«التراث ليس مركزنا وليس دائرة تحيط بنا» [3]، فنجد أدونيس أحيانا مستقبلا للتراث وأحيانا رافضا له.

إن أدونيس لم يستطع الوصول إلى المعنى المحدد للتراث، فالتراث المهم عند الشاعر هو التراث الأدبي بالدرجة الأولى.

ومن هنا كذلك صلاح عبد الصبور يحدد التراث عند الشاعر فيقول :«وقد تكون كلمة تراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب ،فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، التراث هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج، فهو مطالب بالاختيار دائما مطالب بأنه يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر» [4]، هنا عبد الصبور

[1] أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط01، 1980، ص244.

[2] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط01، 1989، ص145.

[3] محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، ص217

[4] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج09، 1992، ص152.

يضيق التراث أكثر عندما حصره في الشعر وكأن الشاعر لاتهمه المعارف الإنسانية الأخرى ،بل إن التراث عنده يضيق ليشمل النماذج التي يتأثر بها الشاعر دون غيرها، وما ذهب إليه ليس تحديدا لمفهوم التراث الأدبي ما هو إلا محاولة لتحديد مؤثراته في الشاعر أو القاعدة التي ينطلق منها في عملية الإبداع.

فنجده يقول :«إن معرفة التراث لا يمكن أن تفضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون والبحتري وأبي تمام والبويصري ،بل تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد تبني أجمل مافيه، وذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث، ولكن التجاوز لايتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد» [1]، فالتجاوز عند عبد الصبور هو نتيجة للاختيار القائم على المعرفة ، والاختيار ضرورة للخلق والإبداع، ذلك أن في التراث ماه صالح يمكن الاستفادة منه وما هو فاسد ينبغي إطراحه.

ويتفق حجازي مع ما ذهب إليه عبد الصبور عل ى ضرورة تمثل التراث، فالشاعر يحاول أن يملك التراث دون أن يذوب فيه، أن يكتسب التراث لا أن يرثه، فهناك من يتقيد بما يرث فيقلده وبين من يكشف التراث ويعيد خلقه فيقول :«القصيدة الجديدة تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلا لا ينمو»[2]، فالإبداع عند حجازي يقوم على الاكتساب أولا، والتجاوز ثانيا حتى لا تكون القصيدة نسخة عن الموروث.

لقد استدعاء التراث في شعرهم لتمثيل تقنية فنية في القصيدة العربية الحديثة ،وهو ما يعد مدا لجسور مستقرة بين الماضي الزاخر بحقبة والحديث المتمم لمجال القديم، فالقصيدة عند نازك الملائكة مازالت مشدودة بخيط تراثي إلى شجرة الإبداع العربي فتلك القوة جعلت شعرها همزة وصل لا قطع مع التراث والحداثة الشعرية التي عجت بها دواوينها، مثل ذلك بلند الحيدري ويوسف الخال، خليل الحاوي وغيرهم كثير.

[1] المرجع نفسه، ص187.

[2] عبد المعطي حجازي، الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1982، ص140.

المبحث الثالث: استثمار التراث في الشعر الحر

يعتبر التراث قوام الأدب ومخزونه ،فلا بد له أن يحيا في الحاضر ويتجدد ،بحيث«الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه ،والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناه الشاعر نفسه»[1]، كان توظيف التراث في شعرهم بمثابة الصورة الحقيقية التي يعايشها ويصورها في أحسن أشعاره .

فمن أبرز مظاهر التراث في الشعر العربي الحديث تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الدينية .

نجد البياتي يستمد شعره من التراث بكل تركيباته فيقول في قصيدة "أبو زيد السروجي "بإسقاط قيم الانتهازية على كل من يتصف بذلك في مجتمعه لتحمل دلالات متعددة للقارئ يقول:

كان يغني

كان شحاذا بالأحياء

يجتر ما في كتب الأموات

أو يسطو على الأحياء[2]

من أحد أهم العناصر التراثية ،فقد استخدم التراث الديني وظف شخصيات الأنبياء، وبعض القصص والرموز الإسلامية ،فنجد في قصيدة (الحجر)من ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) فيذكر قصة سليمان النبي ومدينة إرم ذات العماد قائلا:

وغرقت عبر الليالي "إرم العماد "

عصا سليمان على بلاطة الزمان

وهو عليها نائم، متكىء، يقظان

[1] علي عشري الزايدي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص194.

ينخرها السوس ،فيهوي ميتا رميم[1]

ونجده كذلك استخدم المسيح المصلوب رمزا للتعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر ،فيرمز في قصيدة (قصائد إلى يافا) من ديوان (المجد للأطفال والزيتون) باليسوع "المسيح المصلوب " إلى اللاجئ الفلسطيني أو الإنسان المكبل بقيود الاستعمار.

يافا يسوعك في القيود

عار تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي

وخفافيش يطير

ياوردة حمراء ،يا مطر الربيع[2]

في هذا المجال نجد شخصية مريم فاستغل البياتي الآية الكريمة "وهزي إليك بجذع نخلة تساقط عليك رطبا جنيا "[3]،في قصيدة الموت في الحب كرمز للقوى الإنسانية البكر ،القادرة على تغيير هذا العلم الموبوء إلى عالم آخر مضيء مشرق يقول:

أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار[4]

[1] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار فاس، بيروت، ج02، 1995، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص193.

[3] سورة مريم، الآية 24.

[4] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص22.

فنجد السياب في قصيدة (شناتيل ابنة الجبلي) تأثر واضح ببعض الآيات الكريمة في سورة مريم يقول:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة

تراقصت الفقائع وهي تفجر —إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب...[1]

ففي قصيدة "رحل النهار "يقول:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجليت تنظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواطف والرعود

هو لن يعود[2]

يشير بطريقة غير مباشرة إلى "أذوسيوس "رمز من التراث الأدبي إذ هي من شخصيات ملحمة الأوديسة وهوميروس كما وظف "السندباد "وهو رمز للمغامرة ،فهو مزج بين تراثين أدبيين مختلفين التراث الإغريقي والتراث العربي.

وفي قصيدة "ربيع الجزائر "يقول:

سلاما بلاد اللظى والخراب

مأوى اليتامى وأرض القبور

أتى الغيث وانحل عقد السحاب

فروى ترى جائعا للبذور

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص129.

وذاب الجناح الحديد[1]

ذكر الجزائر أرض الدماء ،ومليون ونصف مليون شهيد من يتامى وقتلى، وظف السياب شخصية قابيل وهي شخصية من التراث الديني ،ويمكن أن نقول أن الشخصية ترمز إلى الاستعمار الفرنسي المحتل لأرض الجزائر ،والمستبد وقاتل أبناء شعبها.

أما في قصيدة "مرحى غيلان "يقول :

بابا بابا

ينساب صوتك في الظلام إلي كالمطر الغزير

ينساب من خلال النعاس وأنت ترقد في السرير

من أي رؤيا جاء أي سماوة أي انطلاق

وأظل أسبح في رشاش منه أسبح في عبير

وهبة "عشتار ""الأزهار "والثمار كأن روحي

في تربة الظلماء حبة حنطة وصداك ماء [2]

يرد بابا بابا وهو غائب ويسمع صوته في الظلام وهو يراه في رؤياه أرض خصبة كثيفة الثمار والأزهار ،فقد وظف شخصية "عشتار "وهو رمز من التراث الأسطوري، يحيل إلى الحب والجمال عند البابليين،كما وظف المسيح وهي شخصية من التراث الديني الذي إذ يرمز إلى المسح باليد على المريض فيشفى ،وتموز هي رمز من التراث الأسطوري يحيل إلى الخصب والنماء.

أما في قصيدة "حقائق كالخيال "يقول:

ماذا تريد العيون السود من رجل

قد حاش زهر الخطايا حين لاقاها

زهرا على جسمي المحوم أقطفة

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، 133.

[2] المرجع نفسه، ص178.

في باقة من جراح بت أصلها

هذا الربيع الذي تهدي شقائقه[1]

يتحدث عن العيون السود التي استحوذت على قلب الرجل ،حينما التقى بها فنمى في قلبه زهرا يقطفه باقة من جراح ،فوظف شخصية "تموز "(الخصب والنماء)،وشخصية حواء وهي رمز من التراث الديني ،إذ أغواها الشيطان مع آدم في الأكل من ثمار شجرة فسرعان ما يندمان على فعلتهما ويتوبا إلى الله ويغفر لهما ويهبطهما إلى الأرض.

أما "أدونيس" فنجده يستخدم الموروث الإسلامي، فيقدم عزرائيل في قصيدة (السماء الثامنة)، بصورة أقرب إلى أن تكون تعبيرا عنه منها إلى أن تكون تعبيرا به حيث يصور ملامحه حين يشرح للرسول الكريم مهمته في قبض الأرواح على نحو مايرويه المورورث الإسلامي فيقول:

سألت كيف تقبض الأرواح :قال سهل

حين يتم أجل الإنسان

أرسل أربعين من ملائكي ،ينتزعون روحه من العروق

فإن تكن طيبة قبضتها بحرية من نور

حينما تصير في حلقومة أسلها كشعرة تسل من عجين[2]

وفي الضوء نفسه ينبغي تدبر قول "أدونيس"في المقطع الرابع من قصيدة (تحولات العاشق) يقول:

ننحني ،نتوتر ،نتفاعل ،نتقاطع ،نتحاذى

أنا لباس لك وأنت لباس لي[3]

فوراء هذا القول الآية الكريمة "هن لباس لكم وأنتم لباس لهن"[4]

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، ص197.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط04، مج01، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص32.

[4] سورة البقرة، الآية 187.

ففي النشيد الرابع (ترتيله البعث)أسطورتان يتقاتلان وأدونيس هو موزع الأدوار بينهما يقول:

"تموز" مثل حمل —مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول

النجمة العاشقة ،المياه

"تموز "غصن كرمة

تخبئه الطيور في أعشاشها

هذه المقاطع تجسد القصة الأسطورية لتموز (أدونيس)، فبينما كان يمرح وسط الغابة داهمه وحش بري فقتله ،فسال دمه في نهر الفرات ،فبكت عليه عشيقته (عشروت)

لقد تأثر "صلاح عبد الصبور" بالتراث الصوفي وعايشه ،واستخدم الكثير من مصطلحات المعجم الصوفي ،فربط الصوفية بين التجربة والرحلة في قصيدته (أغنية ولاء) التي يصور فيها رحلته في سبيل الشعر ،مستغلا فيها الجو الصوفي ،وهو يناجي الشعر في ضراعة صوفية شفافة فيقول:

خرجت لك

على أوافي مجملك

كمثلك ولدت – غير شملة الإحرام – قد خرجت لك

.....

ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق "

معذبي أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السني حبوة التبيع

فإنني مطيع[1]

وكذلك استعمل التراث الديني فنجد في قصيدة (رسالة إلى صديقه) يقول:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969، ص107.

وهو قميص يوسف الذي قربه يعقوب من عينيه فارتد به بصيرا، بعد أن كانت عيناه قد إبيضتا من الحزن قال تعالى "اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأتي بصيرا وآتوني بأهلكم أجمعين".[1]

لقد استدعت الشاعرة في نسيج شعرها عددا هائلا من الرموز الأسطورية، التي فجرت السياقات الشعرية ومن أمثلة التوظيف الأسطوري، نجد قولها:

هاهنا إن يسر أبولو بضوء الشمس نحو المغيب كل مساء

وقولها :أيها الشاعر اتلذي يسهر الليل

وحيدا مستغرقا في الجمود

محرقا روحه بخورا على الحب

(أبولو) ووحيه المنشود[2]

ورمزية (أبولو) في الذاكرة اليونانية منوطة بالشمس فهو "إله الشمس "الذي صور يقود العربة الملتهبة لنور النهار خلال السماء ،ورمز (أبولو) بدوره يستدعي رمز (ديانا) كما في قولها:

وحبث ديانا تسوق الضياء

ونار سيس يعيد في الشمس ظله[3]

وقد ساقت الشاعرة رمز (ديانا) كمعطى تراثي ثابت فقد كانت "ديانا "أخت" أبولو " وهي ربة القمر

فلقد كان التراث "لشعرائنا "بمثابة الينبوع الدائم تفجر بأصل القيم وأصفها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد.

[1] سورة يوسف، الآية 93.

[2] نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط01، مج01، 1971،ص 116.

[3] نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص38.

الفصل الثاني

أبعاد توظيف الشخصيات

لدى الشاعر "أمل دنقل"

المبحث الأول: الشخصيات الدينية.

يعد الدين مصدرا خصبا من مصادر الإلهام الأدبي، لأنه يشكل ملاذا روحيا يلجأ إليه الشعراء والمبدعون ويساهم في تشكيل وجدانهم التراثي، فإن القرآن الكريم علم الأدباء فنون التعبير مما صقل شعرهم ونثرهم وبذلك هو معجزة الدهور ، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر ويصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي أبتدعها العربي شعرا أو نثرا ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة و يسر.[1]

فيظهر أن الموروث الديني أصبح يشكل منحى هاما في مناحي القصيدة المعاصرة وأصبح الشعراء يتعاملون معه كل حسب قراءاته للتراث وقدرته على استيعاب هذا الموروث وطريقة كل واحد في التعاطي معه، و يعتبر " أمل دنقل" من ضمن الشعراء الذين تفاعلوا مع التراث الديني فقد استعمله في كثير من قصائده، فنجد في قصيدة "مقتل القمر" يستحضر نصا قرآنيا كما يستحضر قصة قرآنية أيضا وفي القصيدة استحضار لمعاني إسلامية، فمقتل القمر يشكل فاجعة كبرى تصل إلى مستوى يوم القيامة فيقول:

و تناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

و في كل المدينة :

" قتل القمر " !

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر![2]

و هو بهذا يستحضر من قوله تعالى : " عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ (1) عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ"[3]

إذا كان الناس مختلفون في النبأ العظيم ، فإن الشاعر يؤكد النبأ الأليم و بغير كلمة العظيم في النص القرآني إلى الأليم في نصه الشعري.

---

[1] جمال مباركي، التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،2007، ص167.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 97.

[3] سورة النبأ، الآيتان [1-2].

و يقول أيضا:

كان يعجبه غنائي في المساء

و كان يهديني قوارير العطور

فبأي ذنب يقتلونه ؟

هل شاهدوه عند نافذتي، قبيل الفجر، يصغي للغناء.[1]

فهو يستحضر من قوله تعالى : "وَإِذَا الْمَوْؤُدَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ"[2]

إذا الشاعر يستحضر هنا النصوص القرآنية ليقدم المبررات لمقتل القمر، فالقائلون هم ممن يعرفونه، و ربما أقرب الناس إليه، و هذا ما جعل الشاعر يستحضر النص القرآني فالموؤدة يقتلها أبوها، فالقمر إذا قتله أهله ثم يطرح الشاعر الأسئلة لمقتل القمر و كأنه يقول لم يفعل القمر ما يستحق القتل لأجله ؟ و هذا هو من دثره.

دثرته بعباءته

وسحبت جفنيه على عينيه.[3]

ولكن المفارقة تبدو من خلال استحضار الشاعر قصة سيدنا يوسف عليه السلام ليؤكد المعنى الذي ترمي إليه ، و هو أن مقتل القمر كان بأيدي أهله .

فيقول:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتله أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف.[4]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97-98.

[2] سورة التكوير، الآيتان [8-9].

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 98.

[4] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 99.

فهو يستحضر من قصة يوسف الحادث الفارق في الآية : "وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ"[1]

فهو يستحضر القصة لما حدث ليوسف من إخوته إذا كانوا هم القتلة (من حاولوا قتله ونفذوا)، و جاؤوا إلى أبيهم في بكاء عليه لإخفاء معالم جريمتهم ، و كذلك فعلوا أبناء المدينة الذين الذين قتلوا القمر (النموذج) كما جاء إخوة يوسف ببكاء ودموع وجاء أبناء المدينة بدموع ففي قصيدة من مذكرات المتنبي نجده يقول:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة ... كالقطة

تصيح " كافوراه ..... كافوراه ....."

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح " واروماه .....واروماه..."

..... لكي يكون العين بالعين.

والسن بالسن .[2]

فالشاعر يستحضر قول الله عز و جل:"كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ ۚ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ ۚ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ"[3]

فإنما يريد أن يتهكم من الواقع العربي المخزي، كيف تبدل الحال من العزة والأنفة إلى الذل و الانحطاط، موظفا بذلك الشخصيات الأدبية والتاريخية.

[1] سورة يوسف، الآية 16.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 240.

[3] سورة المائدة، الآية 45.

يقول " أمل " في قصيدة الخيول:

أركضي أو قفي الآن ..... أيتها الخيل:

لست المتغيرات صبحا

ولا العاديات–كما قيل– ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به ..... يتنحى

وها هي كوكبة الحرس الملكي ....

تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبول[1]

يأخذ من قوله تعالى: وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا "[2]، لكن الشاعر يخاطب الخيل لاستنهاض الهمم و النظر للمعارك، بل للعروض و النظر بدليل قوله: "أوقفي الآن" و"جسد الذكريات" وبدق الطبول"

و كذلك نجده في قصيدة " لا وقت للبكاء" يقول:

فالجند في الدلتا

ليس لهم أن ينظرو إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون

... ... و التين والزيتون

و طور سنين و هذا البلد المخزون

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكلمة، ص 459 – 460.

[2] سورة العاديات، الآيات 1-3.

لقدٍ رأيت يومها : سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

و ملك الإفرنج

يغوض تحت السرج

وراية الإفرنج

تغوص، و الأقدام تغرى وجهها المعوج

... و ها أنا – الآن – أرى في غدك المكنون:

صيفا كثيف الوهج.[1]

من قوله تعالى: " وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سينين وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ"[2]

وفي قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس، يستدعي " أمل دنقل" النص القرآني لفظا ومعنا، ويتكىء على سورة يوسف عليه السلام.

ليدل على أن ما حدث ليوسف هو الأمر نفسه الذي حدث لفلسطين إذ يقول:

عائدون ، و أصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب في الجب،

أجمل إخوتهم .... لا يعود!

و عجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص ، فتبيض أعينها بالبكاء

و لا تخلع الثوب حتي يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها – مراع من الشوك يورثها الله من شاء، من أمم،

فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف

[1] امل دنقل ، الأعمال الشعرية، ص 317 -318.

[2] سورة التين، الآيات [1-3]

إن الذي يحرس الأرض رب الجنود. [1] ويستدعي الشاعر قصة سيدنا يوسف المعروفة في القرآن الكريم فيريد أن يسقط ما حدث ليوسف عليه السلام، هو الأمر الذي حدث لفلسطين و العرب عائدون، وفلسطين لم تعد يستحضر من الآية الكريمة : "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا". [2]

وكذلك من الآية:"وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ"[3]

و يقول " أمل دنقل" مع الحديث النبوي الشريف إذ يقول:

خريطة مبتورة الأجزاء

كان اسمها "سيناء"

ولطخة سوداء

تملأ كل الصورة

نقش

" الناس سواسية – في الذل – كأسنان المشط "

ينكسرون – كأسنان المشط

في لحية شيخ النفط .[4]

يستدعي الشاعر قول الرسول صلى الله عليه و سلم فيما يروى عن أنس بن مالك قال رسول الله صلى الله عليه و سلم: "الناس كأسنان المشط"[5]

---

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 344-345.

[2] سورة مريم ، الآية 4 .

[3] سورة يوسف، الآية 84.

[4] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 388 .

[5] القضاعي، محمد بن سلامة بن جعفر أبو عبد الله ، مسند الشهاب، تحقيق : حمدي بن عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة،بيروت،ط2، 1986،ص 145.

ففي قصيدة مطولة بـ (سفر التكوين) مستمدا هذا العنوان من الإنجيل بأسفاره بل أن "أمل دنقل" في هذه القصيدة يعنون مقطوعاتها بـ (الإصحاح) و هو ما كان في الإنجيل وأراد من ذلك أن يضفي صفة القداسة بمعناها الذي يفضي إلى المصداقية والقبول والتشريع وكأن قصيدته بمثابة التشريع الذي أراد الشاعر أن يطبقه لذا جعله بسفر ، و إصحاح فيقول فيها:

الإصحاح الثالث:

قلت : فليكن العدل في الأرض ، عين بعين و سن بسن

قلت : هل يأكل الذئب ذئبا، أو الشاة شاه ؟

و لا تضع السيف في عنق اثنين، طفل..... وشيخ مسن

و رأيت ابن آدم يردي ابن آدم، ويشعل في

المدن النار، يغرس خنجره في بطون الحوامل

يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول، يقص الشفاه

و رودا تزين مائدة النصر ... و هي تئن

أصبح العدل موتا ، وميزانه البندقية ، أبناؤه

صلبوا في الميادين أو شنقوا في زوايا المدن

قلت : فليكن العدل في الأرض ... لكنه لم يكن.[1]

يستحضر من قوله : " وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ"[2]

وكذلك يوجد في الحديث النبوي في قول النبي صلى الله عليه وسلم:

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 331.

[2] سورة المائدة، الآية 45.

" انطلقوا باسم الله و بالله و على ملة رسول الله ولا تقتلوا شيخا فانيا ولا طفلا ولا صغيرا ولا امرأة و لاتغلوا وضموا غنائمكم وأصلحوا و أحسنوا إن الله يحب المحسنين".[1]

مستحضر من قول الشاعر: "ولا تضع السيف في عنق اثنين: طفل وشيخ مسن"

أما عن ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نجد ه يأخذ من القرآن ، ففي قصيدة "الأرض .... والجرح الذي لا ينفتح " [2]، وهي إحدى قصائد الديوان أما الأرض فهي العربية كلها و"الجرح الذي لا ينفتح" هو الجرح الذي ينغلق على فيحه فيظل غير قابل للبرء، ويتسبب في تسمم البدن كله، والبدن هو الأرض العربية التي سمم المغول الجدد كالمغول القدامى نهرها، في هذه القصيدة و ردت كلمات من القرآن الكريم (المؤمنين) (قريش) ، (الأنصار) ، تقول القصيدة:

وأراك .... و"ابن هلول " بين المؤمنين بوجهه القزحي ...

يسرى بالوقيعة فيك،

و الأنصار واجمة ...

و كل قريش واجمة ...

فمن يهديه للرأي الصواب؟! [3]

فالكلمة الأولى " للمؤمنين " كثيرة الورود في القرآن الكريم فقد جاءت في مواضع عديدة نظرا لما لهم من منزلة عند الله تعالى و قد سميت سورة في القرآن باسم سورة "المؤمنين" في قوله تعالى: " قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ"[4]

[1] أبو بكر البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى ، مكتبة دار البار، تحقيق : حمد عبد القادر عطا، ج9، ص 90 .

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 17.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 120.

[4] سورة المؤمنون، الآية 02.

والكلمة الثانية " الأنصار" وردت في قوله تعالى:" لَّقَد تَّابَ اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ وَالْمُهَاجِرِينَ والْأَنصَارِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ فِي سَاعَةِ الْعُسْرَةِ مِن بَعْدِ مَا كَادَ يَزِيغُ قُلُوبُ فَرِيقٍ مِّنْهُمْ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ إِنَّهُ بِهِمْ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ"[1]

و الكلمة الثالثة "قريش" وردت في القرآن الكريم كثيرا كما أن هناك سورة "قريش" في القرآن وفي قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " ترد كلمة (الله) حيث يقول:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي ..... بالله.[2]

فكلمة الله كثيرة الورود في القرآن الكريم ، وهي صفة الله سبحانه وتعالى لا يتصف بها أحد غيره.

وفي قصيدة " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري "[3]، توجد كلمة "البيعة" في قول الشاعر:

حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلا منهما .... منهما

خلعت كلا منهما

كي يسترد المؤمنون الرأي و البيعة.[4]

من الآية الكريمة في قوله تعالى: " إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ ۚ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَىٰ نَفْسِهِ ۖ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا" [5]، فالشاعر هنا يدعو العرب إلى المبايعة على الإتحاد وعدم الفرار حتى يكونوا يدا واحدة وجسدا واحدا كما كانوا في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ،أما في قصيدة " يوميات كهل صغير السن" عبارة " يخاف الله"

[1] سورة التوبة، الآية 117.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص 121.

[3] المرجع نفسه،ص 122 .

[4] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 180 .

[5] سورة الفتح، الآية 10.

في قول الشاعر:

أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تخرق

أن الضمير الوطني فيه يملي أن يفل النسل

أن الأثاث صار غاليا لأن الجدب أهلك الأشجار .

لكنه .... كان يخاف الله ..... و الشرطة ..... و التجار.[1]

مستحضر من قوله تعالى: "وأما من خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى" [2]، فنجد الشاعر يدعو إلى رفض القوانين والخروج عنها، فقد أتعبت كاهل الشعب الذي يخاف الخروج من تحت سلطتها وحتى الإنسان المثقف يخاف صناعة الواقع ويبقى حيادي.

وفي هذه القصيدة يصدم المتلقي بعبارة يمجد فيها الشيطان الذي رفض السجود لآدم مخالف لأمر الله و يفرغ النص الديني القرآن أو التوراة أو الإنجيل من محتواه فيقول:

المجد للشيطان .... معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" .... فلم يمت

و ظل روحا أبدية الألم !.[3]

من قوله تعالى : " وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ أَن يَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَىٰ يَوْمِ الدِّينِ.[4]

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 140 .

[2] سورة الفتح ، الآية 10.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 110.

[4] سورة الحجر، الآية 28-35.

و في قصيدة " أيلول" يستدعي الشاعر شخصية سليمان بكل ملابساتها كما وردت في القرآن الكريم ليعيد تشكيل الحادثة من رؤية معاصرة بطلها "جمال عبد الناصر" فيقول:

(صوت) : (جوقة خلفية) :

أيلول الباكي في هذا العام هانحن يا أيلول

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام لم ندرك الطعنة

تسقط من سترته، الزرقاء .... الأرقام! فحلت اللعنة

يمشي في الأسواق : يبشر بنبؤته الدموية في جيلنا المخبول !

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية .....

ليقول لنا : أن سليمان الجالس منكفئا

فوق عصاه قد حلت اللعنة

قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !! في جيلنا المخبول

أواه فنحن يا أيلول

قال، فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين لم ندرك الطعنة !

و حشرناه في أورقة الأشباح المزدحمة.....[1]

المقطع الأول من القصيدة مأخوذ من الآية القرآنية التي وردت في موت سيدنا سليمان وهي:

لَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ ۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ".[2]

وفي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) فهي تمثل نموذجا تناصيا مع القصص القرآني و استدعاء الشخصيات التراثية الدينية، إذ تحيل القصيدة إلى قصة نوح عليه السلام التي وردت في أكثر من سورة قرآنية كما هي في سورة هود.

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 127 – 130 .

[2] سورة سبأ، الآية 14.

يقول " أمل دنقل"

جاء طوفان نوح !

المدينة : تغرق شيئا ..... فشيئا

تفر العصافير

والماء يعلو

على درجات البيوت – الحوانيت – مبنى البريد – البنوك – التماثيل (أجدادنا الخالدين) المعابد – أجولة القمح مستشفيات الولادة – بوابة السجن – دار الولاية – أروقة الثكنات الحصينة.

العصافير تجلو ...

رويدا ....

رويدا ....

و يطفو الإوز على الماء،

يطفو الأثاث ....

و لعبة طفل....

و شهقة أم حزينة

الصبايا يلوحن فوق السطوح ![1]

من قوله تعالى: "وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ".[2]

فقد جاء السطر الأول من القصيدة جزاء لأهل المدينة ، دون أن يقدم الشاعر الأسباب التي ترتب عليها هذا الجزاء (الطوفان) و لما كانت النتيجة هي الطوفان، فوردت الآيات القرآنية تسلسل الأحداث قصة نوح عليه السلام مع قومه، فقد جاء الطوفان عقابا ونتيجة جزاء الأعمال السيئة التي

[1] أمل دنقل،الأعمال الشعرية الكاملة، ص465.

[2] سورة هود، الآية 42.

اقترفها قوم نوح يقول تعالى " وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلَّا مَن قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ " وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ ۚ قَالَ إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ ۚ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا ۚ إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ.[1]

[1] سورة هود، الآية 36-41.

المبحث الثاني: الشخصيات الأسطورية.

يستخدم "أمل دنقل" الأساطير غالبا ما تعبيرا عن الهموم الاجتماعية والوطنية والإنسانية الساخنة التي عاشها، و التحولات الكبرى في مصر و الوطن العربي وهو ينطلق عموما من موقف فكري و سياسي نقدي رافض لمجريات الأحداث والوقائع.

تعامل الشاعر " أمل دنقل " مع الشخصيات الأسطورية إما أن يكون بشكل جزئي لا يتعدى الإشارة العابرة إلى اسمها، أو تخصيص فقرة لها من القصيدة في أحسن الأحوال، و إما تخصيص محور أو عنوان القصيدة حيث يوظف أمل في شعره أعلام الأسطورة مثل سيزيف، وبنلوب وأديب، و شهرزاد، و أوزوريس و لكنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة ولم يقف الشاعر عند هذه الأعلام طويلا.[1]

إستلهام جزئي و الإستدعاء العرضي:

من بين الأساطير الموظفة من قبل أمل في شعره نجد أسطورة بنلوب وأوزوريس، وأديب ، و سيزيف إلا أن ما يميز هذه التوظيفات عموما ،هو أنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة ، ولعل هذا السلوك الفني يغدو وأن يكون تقليديا لممارسات شعراء الخمسينات الذين دشنوا هذا المجال لأول مرة في الشعر العربي الحديث مثل: السياب والبياتي، وأدونيس وغيرهم.

في قصيدة "بطاقة كانت هنا" [2]، يستدعي الشاعر "أمل دنقل" شخصية بنلوب من الأسطورة الإغريقية، ويتمكن من دمج القيمة التي تمثلها في الدلالة التي يريد التعبير عنها، ذلك أنه و هو يعالج موضوعا.

غزليا لم يعد في تعبيره الفني إلى "أحداث قطيعة فيزيائية بين حبيبته الغائبة و بنلوب عن طريق التشبيه – مثلا – و إنما اعتمد أسلوب الاستعارة التصريحية فامحت الحدود بين المرأتين و اندمجتا في كائن واحد يأخذ من الحبيبة جسدها الواقعي، من بنلوب القيمة المثالية التي تعبر عنها، و المتمثلة في

[1] حسين ميرزائي، سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، السنة الثالثة، العدد التاسع، ص8.
[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 153.

الوفاء و الإخلاص أثناء غيبة الزوج و من هنا نحس حضور شخصية أخرى لم يتم التصريح باسمها لكونها متحدة بصوت الشاعر والمتكلم لا يصرح باسمه ، إنه " أو ليس" الذي ضمته الرحلة" [1] حيث يقول الشاعر:

بنلوب أين أنت يا حبيبتي الحزينة ؟
صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضة من العفونة ....
أعود كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب
لكنها بنلوب
بطاقة كانت هنا
ووحشة غريبة ، وثقب باب لم يعد يضيء!
و عنكبوت قد أتم فوق ركنه نسيجه الصوفي!
لقد أتم العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي
ما كان كان ...
لكنها ملامح الزجاج
لا تعرف النسيان! [2]

يعتقد عبد السلام المساوي بتوفيق أمل حول هذا الاستنباط ويقول: "قد يتم النجاح في هذا الاستدعاء الجزئي للشخصية لمبرر فني يكمن أن الشاعر يعمل على طمس آثار التمييز بين التجربة التراثية التي تعبر عنها الشخصية الأسطورية وبين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها ولا نكون عندئذ أمام ما يمكن تسميته بالتسجيل التراثي، أي إعادة إنتاج التراث لغاية التذكير به، بل أن الاحتفاظ

[1] حسين ميرزائي سيد ارمن التناص الاسطوري في شعر أمل دنقل، ص09.
[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 154.

بمكونات الشخصية التراثية و الفضاء الذي تتحرك فيه ، يعمق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة شرط أن يوجد بين التجربتين خيوط متشابكة تمتد من الماضي السحيق .

زمن الشخصية التراثية إلى تخوم الحاضر للبكاء التي تشتمل فضاءاتها على تشخيص لواقع مصر – البقعة الساخنة في قلب الأمة العربية – إذا يتم استدعاء شخصية أبو الهول.[1]

وبالرغم من أن أصل الأسطورة هنا يوناني ،فإن الحيز التراثي و التجربة المعاصرة المستهدفة من جهة و من جهة أخرى وجود شبه بين الفتك القديم المسلط من قبل أبو الهول على أهل طيبة، وبين الفتك المعاصر المسلط من قبل أمة الأعداء.

فها على أبوابك السبعة يا طيبة ....

يا طيبة الأسماء:

يقعى أبو الهول،

و تقعى أمة الأعداء

مجنونة الأنياب و الرغبة ...

تشرب من دماء أبنائك قربة ... قربة

تفرش أطفالك في الأرض سباطا

للمدرعات و الأحذية الصلبة.[2]

وقد يعمد الشاعر إلى التوظيف الجزئي لمجموعة من الشخصيات فيما بينها فقرات القصيدة، "و يتم عندئذ الجمع بين الشخصيات من تراثات متنوعة، ومتباينة من حيث أصولها وهذا ما يحدث في قصيدة "العشاء الأخير"، إذا يوظف الشاعر شخصيات من التراث المصري القديم (أحمس، أوزوريس، إيزيس)، وقد اعتبر النقاد هذا النوع من تكدس الشخصيات في قصيدة واحدة عيبا " [3]، لأن في هذه الحالة يفتقد الرابط الدلالي بين الشخصيات.

[1] عبد السلام المساوي،البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد كتاب العرب،ط1، 1994، ص14

[2] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 256 .

[3] جابر قميحة، التراث الانساني في شعر أمل دنقل، جامعة عين شمس، دط، القاهرة، 1987، ص35.

ولكن عبد السلام المساوي في كتابه البنيات الدالة في شعر أمل دنقل يعتقد أن هذا الأمر لا ينطبق على قصيدة أمل دنقل المبررات فنية و معنوية و منها: "التناص الحاصل بين الأسطورة المصرية المتضمنة لشخصيات (أحمس، أوزوريس، إيزيس)، و بين الأسطورة المسيح التي تتحدث عن العشاء الأخير ، إذ هناك تقاطع بينهما إلى حد التشابه الكامل.

تحقق الرابط الدلالي بين هاتين الأسطورتين (المصرية و المسيحية) من جهة وبين قصة أسر يوسف من جهة أخرى ،ذلك أن القارئ يجد نفسه أمام تيمة واحدة من تنويع العناصر التراثية معبرة عنها بخلاف ما حدث في تركيمات السياب للشخصيات الأسطورية إذا كان الهدف منها استعراض عضلات معرفته بالتراث و ليس ضرورة فنية يتطلبها الإبلاغ الفني.[1]

جنوح الشاعر نحو التعبير بعد أقنعة تراثية تتجانس فيما بينها فيما يخص القيمة المعنوية التي تكمن فيها ، لعله يقوي بذلك الشحنة الدلالية لمستحضر يختار عناصره الفاعلة من ثلاث شخصيات (أوزوريس ، المسيح يوسف) كونه لم يميز على مستوى الخطاب الشعري بين أسطورة أوزوريس و بين أسطورة المسيح.

فأوردهما في نسق كلامي واحد:[2]

أنا أزوريس واسيت القمر

وتصفحت الوجوه

وتنبأت بما كان، وما سوف يكون ؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا أخوة هذا جسدي .... فالتهموه

ودمي هذا حلال ... فأجرعوه!.[3]

[1] حسين ميرزائي، سيد ارمن التناص الاسطوري في شعر أمل دنقل، ص11

[2] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 141

[3] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 176 .

الاستعراض الكلي الأسطوري:

ويعني بذلك: "أن يستدعي الشاعر الشخصية الأسطورية، و يخصها بالقصيدة كاملة أو بديوان، و تكون حينئذ معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة ... وقد يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري.[1]

ولعل إطلالة إحصائية على الشخصيات التراثية تأتي في شعر أمل دنقل على هذا المنوال، و هو يفرد قصائد كاملة لمجموعة كثيرة من الشخصيات التي ما تزال ملامحها محفورة في الوجدان العربي والإنساني بشكل عام، وهو يتبع مواقفها التاريخية أو الأسطورية والقيم الاجتماعية والنفسية و الحضارية، بل نراه أكثر من ذلك يعمد إلى التنصيص على أسماء الشخصيات في حيز من القصيدة أو الديوان هو حيز العنوان مثلما صنع مع زرقاء اليمامة في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وهي من أوفر الشخصيات حظا في اهتمام شعراءنا حيث لم يعرض لها أمل دنقل فقط، إنما حفل الشعر العربي بذكرها.

1. زرقاء اليمامة عينان على النكبة المعاصرة:

في إطار الأساطير العربية، وظف أمل دنقل أسطورة زرقاء اليمامة وهي القصيدة التي يحمل اسمها الديوان الذي وردت فيه ، وهذا مؤشر على حضور الشخصية التراثية عنوانا على مرحلة كاملة اتسمت بتوجه الشاعر نحو تراث أمته، وزرقاء اليمامة استخدمت في أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، و هي ذات دلالة التي يوحي بها حضورها في هذه القصيدة لدرجة أن الشاعر يطلق عليها لقب (العرافة المقدسة).[2]

" أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك ... مثخنا بالطعنات و الدماء

[1] عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1997، ص360.

[2] حسين ميرزائي ، السيد ابراهيم ارمن ،التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل ،ص13.

أزحف في معاطف القتلى، و فوق الجثث المكدسة

منكسر السبق مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يازرقاء

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ...

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار ...

فاستضحكوا من وهمك الثرثار !

وحين فوجؤوا بحد السيف " قابضو بنا ...

والتمسوا النجاة و الفرار.[1]

إن التوظيف الفني لشخصية الزرقاء هنا يتجاوز الاستلهام الجزئي الذي يكتفي بإيراد الشخصية التي هي استيعاب لكل التفاصيل المحيطة بها في أصلها التراثي، بمعنى أن الشاعر يوردها في نسق ملحمي تتآزر فيه العناصر و البنيات.

2. عودة أوديب :

من الأساطير الأجنبية التي وظفها أمل دنقل في أشعاره هي أسطورة أوديب، حيث أقام تناصا معه في قصيدته (العار الذي نتقيه) و لكنه يخالف الأسطورة و يغيرها فيمنحها ملامح جديدة بدرجة تخلق من أوديب شخصية نمطية يفرزها المجتمع ضمن شروط أخلاقية معينة ، و على النقيض من أصل الأسطورة، لم يعد أوديب ليقتل أباه أو يتزوج أمه إنما عاد باحثا عن حنان أبويه الظالمين.[2]

[1] أمل دنقل ، الأعماال الشعرية الكاملة، ص 125 .

[2] حسين ميرزائي ، سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص15.

" أوديب " عاد باحثا عن الذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى ...

ولن نتركه يتوه

ناديه

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء

وبالبسمة والحليب

قولي له إني أبوه

(هل يقتلني ؟) أنا أبوه

ما عاد عارا نتقيه

العار أن تموت دون ضمه

من طفلنا الحبيب

من طفلنا أوديب [1]

وانطلاقا من نص القصيدة يمكن القول بأن "أمل دنقل" شكل قصيدته الأسطورية من خلال أسلوب المفارقة، فكل اعترافات الأب يساعد على تعميق هذه المفارقة بعبارة أخرى، تعتمد هذه القصيدة في بناءها على التقابل بين صورتها التراثية و صورتها المعاصرة كما يراها الشاعر إذ تغير موقف الوالدة تجاه الوالد، فكان قاسي القلب ظالما على ولده تاركا إياه ليموت وحيدا بينما الآن عاد يشعر بالندم والأسف من عمله الماضي على ضوء هذا التفسير يمكن لنا القول بأن أوديب النص يختلف من مناصه الأسطوري بما هيأ له الشاعر من عناصر جديدة وتركيزه على البعد العاطفي، و بذلك لقد جانبه التوفيق في توظيف التناص العكسي لأوديب، إذ يعطي القارئ تصورا جديدا بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية ، وبطريقة فنية تخدم الأبعاد المعنوية التي قصد إليها.[2]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص82.

[2] حسين ميرزائي، سيد إبراهيم آرمن التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص16.

ثم نصل إلى أسطورة أخرى أقام الشاعر تناصا معها وهو شخصية سيزيف، وربما كان سيزيف أكثر الشخصيات الأسطورية حظا إلى توظيف الشعر الحديث للعناصر التراثية وذلك راجع إلى أنه يرمز إلى قصة العذاب الأبدي، و كفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته فهو يعرف أن الحياة عبث، لكنه يصل حتى النهاية ولذلك ورد بهذا التفسير في أعمال الشعراء الرواد.

وفي قصائد أمل دنقل نجد سيزيف يرد مرة واحدة في قصيدة (كلمات سيبارتاكوس الأخيرة)، وبصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية، ذلك أن سيزيف يتبدى لنا وقد طرح صخرته جانبا ليحملها غيره، حيث يقول أمل دنقل:

سيزيف لم تعد على أكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق[1]

وإذا تمعنا جليا في هذه الالتفاتة الفنية ،نجد أن سيزيف المستدعى هنا ، لم يطرأ عليه تغيير كبير فهو نفسه الذي تعود على حمل الصخرة إلى قمة الجبل لتتدحرج مرة أخرى إلى السفح لكن حصل لما جعل سيزيف يتخلص من عقاب الآلهة و ولد من يتحمل عنه هذا العبء إنهم أبناء الرقيق المنذرون للأعمال الشاقة.[2]

وكذلك نجده"وظف أسطورة الرخ ",وهو طائر أسطوري هائل الحجم ,يقال أنه يقدر ان يحمل فيلا بمخالبه، وقد ورد في رحلات السندباد البحري وفي كتاب ألف ليلة وليلة ، وأمل دنقل استعار هذه الأسطورة العربية ليعطي للموت صورة مفزعة بكل ما تحمله من دلالات القوة والرهبة واختطاف الضحايا، وقد وردت في قصيدة "ديسمبر "من ديوان"أوراق الغرفة 8"حيث يقول الشاعر في المقطع الثالث منها

هاهو الرخ ذو المخلبين يحوم ....

ليحمل جثة ديسمبر الساخنة

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 111.

[2] حسين ميرزائي، سيد إبراهيم آرمن ، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص 17 .

هاهو الرخ يهبط

والسحب تلقي على الشمس طرحتها الداكنة

قالت الراهبات

(سلام على الأرض؟)

يا أيها الرخ.كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خلف الجبل ؟؟

ما الذي نحن نعطيك –أيها الرخ –منذ الأزل ؟

ما لذي نحن نعطيك ؟

لاشيء إلا توابيت، لا شيء،

إلا المبادلة الخائبة.

جثث تتراكم في الضفة الساكنة.[1]

وفي مخاطبة الراهبات للرخ صورة توحي بالاستسلام والرضى بالنهاية المحتومة، فالجدال عقيم وبلا فائدة واختطاف الموت لضحاياه باق إلى الأبد.

وكذلك نجد "أسطورة العنقاء "وردت في قصيدة مراثي اليمامة من أقوال جديدة عن حرب البسوس وذلك في سياق دعوة العرب إلى النهوض من سباتهم والعودة إلى الحياة من أجل صناعة غد جديد حيث يقول في آخر المقطع الثالث من القصيدة .

قفوا يا شباب؟

كليب يعود

كعنقاء قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى ...

وترجع حلتها –في سنا الشمس ...أزهى ....

وتنفرد أجنحة الغد

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص450.

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب.[1]

"العنقاء" طائر أسطوري من الميثولوجيا العربية تمثل أسطورة البعث ,حيث تحترق ثم تبعث من رمادها من جديد على طريقة " الفينيق "الطائر الأسطوري الإغريقي ,وقد وظف العنقاء رمزا للتجدد والعودة للحياة والصورة هنا تشبيه عودة كليب الذي هو المجد العربي بالعنقاء التي تحرق ريشها لتعود من جديد أزهى وأبهى .وفي هذا دعوة للأمة العربية لتنهض من الخراب والدمار الذي حل بها وهو "الموت "إلى البناء والتجدد بمعنى" الحياة ".

أما في قصيدة" السرير" نجد أسطورة" قارب رع "بحيث يستعير أمل دنقل أسطورة فرعونية تتعلق" بقارب رع"، وهو مركب الشمس ذلك المركب الخشبي الذي كان الملوك الفراعنة يضعونه في قبورهم لكي تولد أرواحهم وتتوحد بروح الإله "رع" إله الشمس في رحلة النهار التي يتجه فيها من الشرق إلى الغرب ورحلة الليل التي يتجه فيها من الغرب إلى الشرق حيث يولد صباح جديد.[2]

يقول في قصيدته.

أوهموني بأن السرير سريري

أن قارب"رع"

سوف –يحملني عبر نهر الأفاعي

لأولد في الصبح ثانية .....إن سطع[3]

أوهموا الشاعر بأن سرير المرض الذي ينام عليه سيكون كقارب رع الذي يحمل الأرواح لتولد من جديد في العالم الآخر بعثا في نفسه الأمل في شفاءه، فسريره سيعبر به في رحلة من المرض الذي أوشك أن يقربه من الموت ليبلغ به إلى شاطئ الحياة وهكذا كانت علاقة المقاربة بين سريره الخاص وبين مركب الشمس (قارب رع).

[1] المرجع نفسه، ص422.

[2] جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمود درويش، كتاب الهلال العربي، وزارة الإعلام، مجلة العربي، ع88، ط1، الكويت، 2012.04.15، ص197.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص444.

خاتمة

وفي نهاية بحثي أخلص إلى جملة من النتائج التي توصلت إليها والتي يمكن إنجازها في النقاط الآتية:

1. أن حركة الشعر الحر لم تولد من عدم، وإنما تضافرت عوامل متعددة ويمكن اختزال أهمها في الإشكالية القومية المتمثلة في اغتصاب الأراضي العربية وبالأخص فلسطين.
2. اشتداد الرغبة في التجديد والتي انتهت بظهور ما يسمى بالشعر الحر بحيث أصبح رؤيا تتطور بتطور العالم وشكلا جديدا متميزا عن غيره من الأشكال الأدبية
3. يمثل الإنسان في القصيدة الحرة جوهر التجربة بمعاناته وحياته اليومية وقضايا هالنفسية والاجتماعية والسياسية.
4. أن حركة الشعر الحر لم تكن استعارة من الغرب بل كانت تعبيرا عن حاجة كيانية استشعرتها الأجيال العربية.
5. إن توظيف الشاعر المعاصر للتراث يضفي على عمله الإبداعي عراقيل وأصالة بحيث تمثل امتداد الماضي بالحاضر.
6. يعد أمل دنقل شاعر عربي حداثي كبير واستدراجه لتوظيف التراث في أشعاره أحد المرجعيات وأحد سماته الشعرية.
7. يسعى أمل دنقل في شعره إلى إيقاظ همم الشعوب العربية وذلك في استخدامه للتراث العربي الإسلامي واستمداد الرموز التراثية منه،كما أن الشخصيات التراثية التي يستدعيها في شعره تعتبر شخصيات لأشخاص متمردين ورافضين مثل"سبارتاكوس".
8. نهل أمل دنقل من التراث بكل أنواعه حسب ثقافته وحسب طبيعة المرحلة التي كان يمر بها، وقد استفاد دنقل من جميع أنواع التراث فكان حضوره عظيما في شعره ،وقد مال إلى استلهام الشخصيات التراثية العربية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

أبو بكر البهيقي: أحمد بن الحسين بن علي بن موسى، مكتبة دار الباز تحقيق محمد عبد القادر عطا ،ج9.

أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط4، ج1، بيروت.

أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، س1980.

أدونيس،كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت، س1989.

أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط3، س1987.

بدر الشاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.

جميل صدقي الزهاوي، مقدمة الديوان، دار العودة، ط1، بيروت، 1972.

صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج9، س1992.

عبد المعطي حجازي: الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، 1988.

عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، دار الفرس، ج2، بيروت، س1995.

عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية منشورات نزار القباني، ط1، بيروت، س1997.

عبد الوهاب البياتي، من باب الشيخ إلى قرطبة، تر: وليد غائب صالح، دار الحداثة، ط 1، بيروت ،س1992.

القضاعي: محمد بن سلامة بن جعفر أبو عبد اله، مسند الشهاب تحقيق حمدي بن عبد الله المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، س 1986.

نازك الملائكة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط1، مج1، بيروت، 1971.

نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، ط1، بيروت، 1981.

المراجع

إحسان عباس: اتجاهات الشعار العربي المعاصر، عالم المعرفة للفنون والآداب، الكويت، فيفري 1978.

أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.

جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، دط، بيروت، ت1967.

جبور عبد النور: مصطلح التراث العربي الإنساني، دار الأدب، ط1، بيروت، س1979.

جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، س1984.

حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، دار الجواهر منشورات، فاس، س1986.

ريتا عوض:بدر الشاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، س1983.

سعيد زرقة: الحداثة في الشعر العربي "أدونيس أنموذجا "أبحاث الترجمة والنشر والتوزيع، ط 1، س 2004.

عبد الجبار القحطاني: جدل التراث والعصر، دار الفكر، ط1، دمشق، س2001.

عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد كتاب العرب، ط 1، 1994.

عبد الوهاب محمد الجبوري: حول ظاهرة الشعر وخصائصه وأوزانه وبحوره ومقوماته، ديوان العرب، بغداد، 2009.

عز الدين إسماعيل: مسرح باكثير الشعري، دار الفكر العربي، دط، القاهرة 1426هـ/2005م.

علي أحمد باكثير: إخنانون ونفرتيتي، دار الكاتب العربي، ط2، القاهرة، س1967.

علي عشري الزايدي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ،ط1، القاهرة، س1997.

فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، ط1، الجزائر، س2001.

ماجد السامرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للنشر، ط2، س1974.

مباركي جمال: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر ،دط،2007.

محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب ،ط 1، بيروت، لبنان، س1996.

محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر، ط2، بغداد، 1971.

محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، النهضة المصرية، ط1، س1965.

محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981.

مصطفى حركات:نظرية القافية، دار الأفاق، الجزائر.

ميخائيل نعيمة: الغربال، دار العودة، ط1، بيروت، 1978.

نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، سنة1962، ط2، 1965، ط3،1967.

المجلات:

جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة صلاح عبد الصبور، أمل دنقل محمود درويش كتاب الهلال العربي ، ع88،ط1،وزارة الإعلام ،الكويت 2012.

حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، مجلة الجواهر، س1986.

حسين ميرزائي: سيد إبراهيم آرمن التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل: السنة الثالثة، العدد09

رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر)، نازك الملائكة أنموذجا مجلة جامعة دمشق، المجلد29،العدد(2+1)، 2013.

عبد الوهاب البياتي: الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة الفيصل، م1، 1998.

عبده بدوي: تجربة علي أحمد باكثير في الشعر، مجلة الفيصل، العدد 1412، الرياض، فيفري 1992.

علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط1، مكتبة مصر.

ماجد السامرائي: حوار مع البياتي (هذا أنا شعر وموقف ورؤية للعالم)، مجلة الجديد، دار الشروق ،1955.

الرسائل:

علي أحمد باكثير: مقدمة روميو وجولييت، مكتبة مصر، دت ، س1946.

يوسف الصانع: الشعر الحر في العراق منذ النشأة حتى 1957(رسالة الماجستير)، جامعة بغداد ،كلية الآداب 1974.

الفهرس

فهرس المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
بسملة	
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل: ثورة الشعر الحر عند (السياب، البياتي، نازك)	04
الفصل الأول: الإرهاصات الأولى للشعر الحر وعلاقته بالتراث	
المبحث الأول: بدايات الشعر الحر	12
المبحث الثاني: موقف شعراء الحداثة من التراث	22
المبحث الثالث: استثمار التراث في الشعر الحر	29
الفصل الثاني: أبعاد توظيف الشخصيات لدى الشاعر "أمل دنقل"	
المبحث الأول: الشخصيات الدينية	37
المبحث الثاني: الشخصيات الأسطورية	50
خاتمة	61
قائمة المصادر والمراجع	63
الفهرس	