الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة –سعيدة– د. الطاهر مولاي

كلية الآداب و اللغات الأجنبية

قسم اللغة العربية و آدابها

المنهج الجمالي و أسسه في القصيدة العربية الحديثة

-عمر أبو ريشة نموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

في الأدب العربي تخصص نقد عربي قديم

إعداد الطلبة :

– جدي بشرى

– بومخيط حنان

إشراف الأستاذة:

– دخيل وهيبة

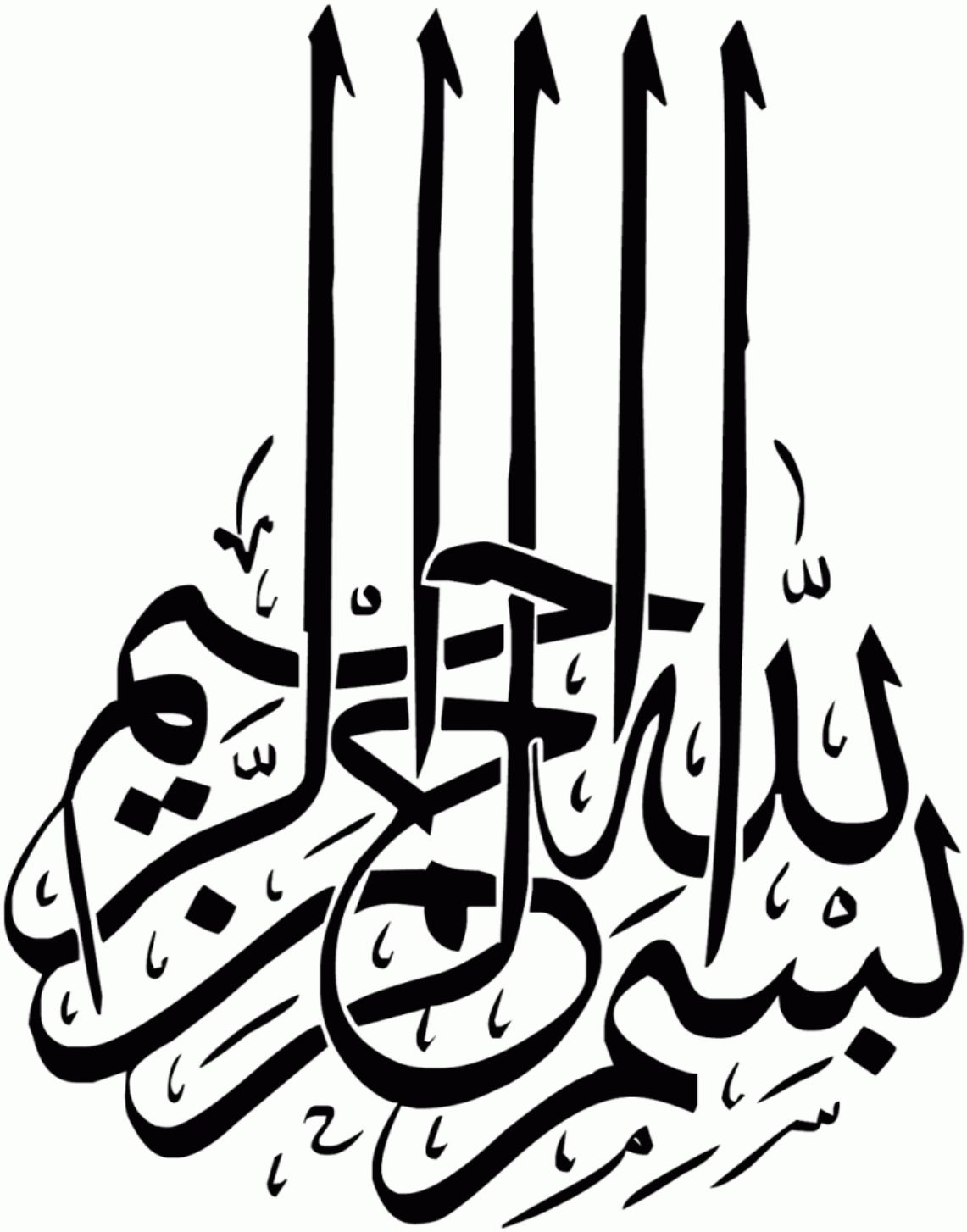
أعضاء لجنة المناقشة :

1–..... رئيسا

2–..... مشرفا و مقررا

3–.....مناقشا

السنة الدراسية :1442/1441هـ*** 2020/ 2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــر و تقديـــــر

الحمد لله الذي علمنا شكر نعمته وطلب رضاه وهدانا إلى سبيل الرشاد والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد ابن عبد الله صلى الله عليه وسلم

وبعد:

نتقدم بالشكر الجزيل لأستاذتنا الدكتورة دخيل وهيبة التى أسهمت بوقتها وعملها في السير الحسن لهذا البحث، وأنارت لنا طريق البحث بتوجيهاتها السديدة وملاحظاتها القيمة.

كما نشكر من شجعوا خطواتنا عندما غلبتها الأيام: سليمة، سعدية، خيرة وبومخيط أبو بكر الصديق.

إهــــــــــــــــــــــــــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أعز وأغلى إنسانة في حياتي، التي أنارت دربي بنصائحها، وكانت بحرا صافيا يجري بفيض الحب والبسمة، إلى من زينت حياتب بضياء البدر ، وشموع الفرح،إلى من منحتني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب،إلى من علمتني الصبر والاجتهاد أمي.

إلى الذي وهبني كل ما يملك لأحقق آمالي، إلى من كان يدفعني قدما إلى الأمل لنيل المبتغى، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى الذي أحمل اسمه بكل افتخار أدامك الله ورعاك لنكون منارة دائمة في حياتي

إلى زهرات حياتي أخواتي، خديجة، حياة، سماح، هديل.

إلى روح أختي كريمة أسكنك الله فسيح جناته

إلى فوانيس العائلة: محمد بشير،كمال زين العابدين.

إلى أحبتي: فتاتي فطيمة،منال، عبير،إيمان،آمنة، صافيا،جهينة،فطيمة.

*** حنـــان ***

إهـــــــــــــــــــــــداء

إلى أمي و أبي

إن انتاجي ما هو الاّ تربيتكم

أنتم وهبتموني القلم فشكرا

إلى أفراد عائلتي و صديقاتي الذين ساندوني رعاهم الله ووفقهم

كما أسجل بكل إجلال واحترام و تعظيم امتناني

واعترافي بالجميل لـ"أخي عبد المالك فاطمي"

*** بشرى***

مقدمة

مقدمة :

عرف النقد الحديث مجموعة من التراكمات الفكرية والمعرفية وحتى المنهجية وقد احتل توظيف المناهج النقدية محاولات جادة من طرف النقاد والدارسيين مجالا واسعا من حيث الدراسات النقدية وتعدد قراءات النصوص وفهمها انطلاقا من هذه المناهج وربطها بإقرارات الفكر الحديث وما أقره الفكر الحديث من تحولات كبرى في المجال الأدبي وخاصة النقدي

ومن هنا شهدت الساحة النقدية مجموعة من الاتجاهات والمناهج التي تعنى بدراسة الأدب، فقد تعددت بتعدد أساليب الخطاب الأدبي هذه المناهج : المنهج الجمالي الذي شغل حيزا واسعا في دراسة الخطاب الأدبي خاصة خطاب الشعر، وتاريخيا قد شهدت القصيدة العربية الحديثة مجموعة من التحولات والتطورات جعلت النقاد والدارسين يولون الأهمية البالغة ويعنون بدراستها خاصة من الجانب الجمالي(تنظيرا وتطبيقا)، وهذا ماكانت تطمح الدراسات الأدبية العربية الحديثة إلى تحقيقه.

وقد بنينا بحثنا هذا على مجموعة من الاشكاليات أهمها:

ما المقصود بالمنهج الجمالي؟ وكيف نشأ؟ وماهي مقولاته الكبرى؟ وماهي المنطلقات الفكرية للمنهج الجمالي في القصيدة العربية الحديثة؟.

واعتمدنا في دراستنا هذا المعنونة بالمنهج الجمالي وأسسه في القصيدة العربية الحديثة عمر أبو ريشة أنموذجا على المنهج الوصفي التحليلي لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك.

واختيارنا لهذا الموضوع راجع لسببين: الأول موضوعي وهو محاولة البحث في عالم النقد انطلاقا من الخطاب الشعري في العصر الحديث، أما السبب الثاني فهو ذاتي وهو محاولة جعل بحثي يصب في ميدان النقد.

وكأي بحث أكاديمي فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات وهي انتقاء المادة العلمية بسبب تداخل الموضوع مع الفلسفة والأدب ، بالإضافة إلى قلة المراجع التي تناولت الدراسات عليه.

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، الفصل الأول كان بعنوان الجمال في القصيدة العربية الحديثة تطرقت فيه إلى تعريف علم الجمال ونشأته وأسسه، ثم إلى تعريف القصيدة العربية الحديثة ، أما الفصل الثاني فكان بعنوان العمل الأدبي في ضوء المنهج الجمالي وركزت فيه على عتبات النص وحدة القصيدة والايقاع والتكرار والصورة الشعرية...كل هذا انطلاقا من بناء القصيدة عند أبو ريشة ثم أكملنا بحثنا هذا بخاتمة تضمنت مجموعة من الإستخلاصات والنتائج.

ومن أجل الالمام بهذه الدراسة اعتمدنا على مجموعة من المراجع والتي كانت بمثابة السند لنا في دراستنا لعل أهمها وأكثرها اعتمادا: مقدمة في النقد الأدبي لعلي جواد الطاهر، فلسفة الجمال لأميرة حلمي مطر، الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين اسماعيل في فلسفة النقد لزكي نجيب محمود ، والأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبو ريشة.

وفي الختام نرجوا أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا، فإن وفقنا فمن الله وإن أخطئنا فمن أنفسنا والله ولي التوفيق.

مدخل

مدخل:

يستمد المنهج الجمالي أهميته من أهمية الشعر أولا، فهو من أعرق الفنون عند الأمم كلها، فدارس النقد يلاحظ أهمية اللغة الشعرية، ذلك أن الأدب عامة والشعر خاصة يحاول في استعماله للغة استغلال كل طاقتها المعجمية، والصوتية، والتركيبية، والايقاعية والبلاغية، ومن ترابط هذه العناصر تنشأ الوظيفة الجمالية له.

إن العمل الأدبي الفني –كما يرى عز الدين اسماعيل–" ليس صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لظاهرة أو ناحية، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الأدبي الفني، ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع، وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون العمل الأدبي الفني قد ابتلعها ليقطع صلتها بالواقع ، فالصورة المصنوعة أفضل من الصورة الطبيعية"[1]، نستخلص من هذا التعريف أن عز الدين اسماعيل يرى أن العمل الفني لا يخضع لآثار الواقع الذي يعيشه بل يتعداه من أجل التميز ليصبح صورة ذاتية خاصة.

يذهب أنصار هذا المنهج إلى إمكانية معرفة ظاهرة الأشياء لا حقيقتها الجوهرية، "فالجمال في العمل الفني يجب أن ينحصر في دراسة الشكل دون الغوص في عمق العاطفة التي هي شخصية الفنان أو المنشئ، وهذا الجمال الشكلي يكون في الصياغة، التصور الفني، الموسيقى، الإيقاع..."[2]، هنا حدد أنصار المنهج الجمالي العمل الفني وحصروه في دراسة الشكل.

وتتحقق هذه القيمة الجمالية بانتظام بين عناصر الشكل وتناغمها، من صور، أصوات وموسيقى وإيقاع، "ومعرفة الجمال الفني في العمل الأدبي من خلال المنهج الجمالي يتم على درجات، القراءة، النقد، الأسلوبية"[3]، يذكر هنا الدرجات التي من خلالها يتم المنهج الجمالي"، وأمام هذه المكونات يجد الدارس نفسه أمام أربع كلمات شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، وكلها صارت مصطلحات تهتم بإضفاء الأهمية في النقد الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتهوين أهمية المحتوى"[4]، وعندئذ يجد الدارس نفسه أمام سؤال وهو كيف يحكم على العمل الأدبي الفني جماليا؟.

يمكن القول:" أن الناقد حين يصدر حكما جماليا على العمل الأدبي فإنه يكون في أحد الأمرين: فإما يتحدث عن نص هذا العمل، ويمكن القول: إن الحكم الذاتي على العمل الأدبي الفني لا يعد حكما جماليا بالمعنى الصحيح"[5]، يرى

---

[1]– عز الدين، إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1974،ص؛18.

[2]– علي، جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،1979 ،ص؛438،437.

[3]– إمبرت، أندرسون: مناهج النقد الأدبي،تر، الطاهرأحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة،ط2،دت،ص؛180.

[4]– علي، جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ، 1979 ، ص؛434.

[5]– أحمد، فؤاد الأهواني: تقدير الجمال، مجلة الكاتب ،1948،ص؛28.

أنصار هذا المنهج أنه يجب ألا يقوم العمل الأدبي الفني لأجل أي شيء؛ بل يقوم بما يقدمه من متعة جمالية مباشرة. "ويرفضون كل رؤية تقويمية تحكم على العمل الأدبي الفني من وجهة نظر أخلاقية أو اجتماعية، أو سياسية، وذلك لأن الحكم على الأعمال الأدبية الفنية حكما جماليا في ظل قوانين معينة ، يجعل الناقد يترك النقد الجمالي ويتجه إلى التفكير العلمي، وعندئذ يتوقف الناقد على التأمل الجمالي"[1]؛ يعني هذا أن المنهج الجمالي يقوم على المتعة الجمالية للناقد نحو عمله، فلا يخضع هذا الأخير إلى وجهات النظر المتعددة في سياقه.

والحق أن أصحاب المنهج الجمالي، "لا يستبعدون السياق التاريخي والاجتماعي للعمل، فهم يطلبون من التاريخ والواقع الاجتماعي كل شيء، ولكنهم بعد ذلك يلصقون أبصارهم بالنص، وهو في نظرهم موضوع فعلي مغلق ومكثف ومليء بالمعاني التي تشع من بؤرة مقصودة"[2]، أي أن أنصار هذا المنهج يلجؤون إلى السياق التاريخي والواقع الاجتماعي لاتمام عملهم الفني الجمالي.

وعلى الرغم من أهمية وقيمة المنهج الجمالي غير أنه تعرض لمجموعة من الانتقادات منها: "أنه يفضل الأدب الفني بألغازه وأشكاله ورموزه، لأن مثل هذا العمل يسمح للمحلل بحرية أوسع، وأنه يفضل لغة علمية حملت النقاد على أن يلغوا من تحليل الجوانب النفسية، فضلا على أنه يجرد العمل الابداعي من أي عواطف، ويعزله عن الظروف الاجتماعية والسياسية والأخلاقية"[3]، يذكر هنا الانتقادات الموجة للمنهج الجمالي.

ومعروف أن الأعمال الأدبية الفنية نابعة من روح العصر الذي عاشه المبدع، ومن هنا يمكن القول إن معرفة مثل هذه الظروف الاجتماعية ، السياسية، والنفسية، والأخلاقية المحيطة بالنص ضرورة لفهم العمل الأدبي الفني بشكل عام.

ويمكن الاستناد إلى القول بأن هذه الظروف المجتمعة هي عامل من عوامل إبداع النص، وتشير بعض الدراسات بقولها: "أستطيع القول بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه فعلى بل إني أنتظر إلى النص مستقلا ، وأحاول أن أقارب ممارسته هذه الاستقلالية، أرى فيها كيانا ينتج دلالة خاصة، ناظرة في متن النص الأدبي، وفي نسيج هذا المتن والعلاقات فيه، وأنا في ذلك لا أخفي خشيتي من أن يبقى مفهوم إستقلالية النص مجرد

---

[1]- توفيق،سعيد:الخبرة الجمالية،دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعة، بيروت،ط1 ،1992،ص؛332.

[2]- إمبرت، أندرسون: مناهج النقد الأدبي،ص؛172، ينظر، حول ذلك، تأديبه ،جان ايف، النقد الأدبي في القرن العشرين، منشورات وزارة القافة،دمشق،ط1، ص؛25.

[3]- ينظر: هلال، غنيمي: النقد الأدبي الحديث،دار النهضة،القاهرة،ط1، دت،ص؛ 31.

الكلام أو مجرد ، مجرد مفهوم وصفي ، غريب في الفعل النقدي وغائب عن الممارسة"[1]، أي لا بد أن يخضع العمل الأدبي للاستقلالية دون عزله عن نفسه.

ثم إن كان الأدب أساسا هو التعبير عن الجمال، فإن الفكرة هي عماد العمل الابداعي، لأن العمل الأدبي الفني كل لا يتجزأ، والجمال ينسحب على الشكل والمضمون معا، فضلا عن ذلك فإن المنهج يهتم بالجانب الشكلي من إيقاع، وموسيقى، وصور، وهذا يجعله يقترب كثيرا من المنهج الأسلوبي في التحليل ، لذلك تمت الإشارة إلى أن الدارس للمنهج الجمالي يجد نفسه أمام مجموعة من المصطلحات الدالة على هذا المنهج منها:

الأسلوبي، فإحدى درجات معرفة الجانب الجمالي في النص هي الأسلوبية كما تشير سابقا ، وهذا الأمر يدل على تقارب المناهج النقدية من بعضها، وهذا يبدوا جليا عن تحليل النصوص جماليا.

[1]- يمنى، العيد: في معرفة النص،دار الآداب، بيروت،ط4، 1999،ص؛12.

الفصل الأول:

الجمال في القصيدة العربية

الفصل الأول : الجمال في القصيدة العربية الحديثة.

المبحث الأول: المنهج الجمالي وأسسه:

- **تعريف علم الجمال:**

"أشتق مصطلح علم الجمال **Aesthetics** من الكلمة الإغريقية **Aisthanthai** أو الجماليات، والتي تشير إلى فعل الإدراك **Things perceptible** وذلك في مقابل الأشياء الغير المادية أو المعنوية"[1]، من هذا نستنتج أن علم الجمال يقابله مصطلح الإدراك، من خلال هذا التعريف لم تتضح لنا الرؤية إن كان علم الجمال شيء مادي أو معنوي، أي أنه شيء غير مادي أو معنوي.

ويعرف قاموس أكسفورد الجماليات بأنها المعرفة المستمدة من الحواس وهو تعريف قريب من الذي أصدره كانط **Cant** حيث قال: "إن علم الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي"[2]، يعتبر هذا التعريف تعريفا عاما بدرجة كبيرة لأن في القرن العشرين تحول التعريف من عام إلى خاص، والاهتمام بالحاسة **sense** إلى الإهتمام بالحساسية **Sensibility** هي التي تجسد الأنفال في الفن.

يعرف علم الجمال (**الإيستيطيقا Asthetica**)بأنه: "العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة"[3] ، أي أنه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه وتذوقه وأحكام الناس عليه.

ويعرف أيضا بأنه "المنهج الذي يبحث في العلاقة بين العمل الفني وتحسين علاقته بجمهور متذوقين، وأنه نقد للنقد يسعى إلى تفسير هذا التفسير، والبحث في ماهية هذه العلاقة والوقوف على شروطها وضوابطها، وأهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة، لأن الناقد الجمالي يحكم على قيمة الأعمال الفنية وفق هذه القواعد ووفق احساسه وذوقه بالجمال"[4]؛ أي أنه توجد علاقة بين العمل الفني والمتذوق والمنهج الجمالي أتى ليبحث في هذه العلاقة ويحسنها لدى جمهور متذوقيه.

---

[1]- شاكر،عبد الحميد: التفضيل الجمالي،دار المعرفة، الكويت ،ط1، دت، ص18.

[2]- شاكر، عبد الحميد: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]- زكي، نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق،القاهرة، ط1 ،1979، ص؛30.

[4]- أميرة، حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية،القاهرة،ط1 ، 1979 ،ص؛6،8.

وعرف في النقد الأدبي الحديث بالعديد من المسميات المختلفة، "فقد أطلق عليه المنهج الشكلي الذي درس الأدب بوصفه بنية جمالية ، ومنهم من قال المنهج الجمالي في الأدب ومنهم من قال التجربة الجمالية"[1]، ومنهم من قال الإستاتيكي والاستاتيقي وغيرها كثير التي تدور حول أربع كلمات مفتاحية هي جمالي، فني، أسلوبي، شكلي، "والغرض منها جميعا التركيز على الجانب الشكلي والإطار العام والبناء الداخلي في النص من جمالية له بعيدا عن علاقته بالمجتمع أو دلالته على مؤلفه أو محتواه، وبذلك فإن المنهج الجمالي في النقد الأدبي هو منهج مستقل يقابل المنهج الرومنسي والمنهج الواقعي والمنهج النفسي والمنهج الرمزي"[2]، من هذا نستنتج أن المنهج الجمالي يركز على الجانب الشكلي والبناء الداخلي للنص، وأنه منهج مستقل.

ولم يعرف هذه المصطلحات وإن كانوا قد تحدثوا حديثا عاما عن التزيين والتحسين والتهذيب "والذين كتبوا عن الجماليات العربية كانوا يقصدون إما الجمال الذي يشتمل الفنون كلها على اعتبار أن كل ماهو فني فهو جميل كما فعل المستشرق الروسي أ.ف ساغادبيف **A.f. Saradbif** الذي كتب بحثا عن الفلسفة الجمالية عند العرب في القرون الوسطى"[3]، "وإنما الذي يتعلق بالأدب وحده من بين الفنون كما فعل المستشرق النمساوي غوستاف فون غرنياوم **G.F.grinieom**"[4] على أنهما لم يتحدثا عن الجمالية كمذهب فني.

وقد تطرق جون ديوي **J.Diwy** إلى هذا الموضوع في فصلين عنوان الأول:" الدور الإنساني في الخبرة الجمالية وثاني النقد الفني والتقدير الجمالي"[5] يحاول فيهما أن يشرح كل المصطلحات التي لها صلة بهذا الموضوع من أبعاد فنية وفكرية ونفسية.

يطلق النقاد الغربيون على هذا المنهج مصطلحات مختلفة، وتسميات متباينة، "فمنهم من يطلق عليها اسم التجربة الجمالية"[6]، ومنهم من يطلق عليها اسم "المدخل الشكلي أول المنهج الشكلي ويفسره بأنه دراسة الأدب كبنية جمالية"[7] وآخرون يختارون اسم المنهج الجمالي.

---

[1]- بتصرف: ويلير، إس سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تر،عناد اسماعيل ، دار الرشيد،بغداد ،1981،ص؛3.

[2]- علي،جواد الطاهر:مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1979، ص؛434.

[3]- أوفسيانيكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تر،باسم سقا،دار الفرابي ،بيروت،ط1، 1979 ،ص؛46.

[4]- غوستاف، فون: دراسات في الأدب العربي،تر، عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط،1959 ،ص؛9

[5]- ينظر: جون ديوي:الفن خبرة، تر،زكرياء ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، دط،1963 ،ص؛501،415.

[6]- جيروم،ستولنتر، النقد الفنيدراسة جمالية وفلسفية،تر،فؤاد زكريا،المؤسسة العربية للنشر، بيروت ،دط ،1981،ص؛3.

[7]- ويليوم إس سكوت:خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، الرجع نفسه،ص؛3.

يقول علي جواد الطاهر بهذا الصدد: "لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي:شكلي، وفني، وجمالي، وأسلوبي...صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي إلى جانب الشكل الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى"[1]؛ أي أن الكلمات الأربع المذكورة هي مصطلحات أضفت الأهمية للنص الأدبي.

وقد عرفه بند تو كروتشه **B.T.Crotchih**:"بأنه علم لغويات وأنه أيضا علم فلسفي وتبريره ذلك بأنه العلم الذي يهتم بوسائل التعبير، كما يهتم بفلسفة اللغة"[2] يرى كروتشه أن علم الجمال علم لغوي وفلسفي أيضا.

وقد "يكون للترجمة أثر في اتساع هذا الخلاف فالمنهج أو المدخل هما ترجمة للكلمة الانجليزية **Appoach** والتجربة ترجمة لكلمة **Experience** ، والجمالية ترجمة **لكلمة Esthies** ، وقد كان باومجارتن صاحب الفضل في ذيوعها، وأصلها في **اليونانية Aisthesis** ، وتشير إلى إدراك موضوعات طريقة التطلع إليها"[3]، من هذا نستنتج أن سبب اتساع الخلاف فيما يخص اختلاف التعريفات للمنهج الجمالي هو الترجمة.

- **نشأة المنهج الجمالي:**

وكما هو حال التأريخ لمعظم مناهج البحث العلمي "رد الدارسون بذور علم الجمال إلى العصر اليوناني ورأوا أن أفلاطون **Aflaton** الذي عاش في القرن الرابع ق.م، هو أول من فكر في الجمال وذلك حينما عد الجمال المتمثل في الموجودات المحسوسة وفي الأعمال الفنية محاكاة لعالم المثل الذي يشمل في رأيه على كل جمال حسي وخلقي وعقلي، ثم تحدثوا عن رأي تلميذه أرسطو في حقيقة الفن، والذي انتهى إلى أن الفنون الجميلة من ألوان المحاكاة، وأنها محاكاة لما ينبغي أن يكون وليس محاكاة لعالم المثل الأفلاطوني، وأن الجمال يكمن في تناسق التكوين وهو أسمى من الحقيقة التي يحاكيها"[4]، على أن البذور الأولى لعلم الجمال ظهرت في العصر اليوناني وأن أول من فكر في الجمال كان أفلاطون وقال أن الجمال هو محاكاة لعالم المثل، واعتبر أرسطو أن الجمال أسمى من محاكاة عالم المثل.

وقد"استرسل الباحثون في الحديث عن شواهد تاريخية تؤسي لعلم الجمال أو النقد الجمالي عند العرب القدماء، وانتهوا إلى الاقرار بتشابه آراء بعض النقاد العرب في الخيال مع أراء أرسطو **Aristo**، وأن نظرة العرب الضيقة للخيال

[1]– علي، جواد الطاهر: مقدمة في النقد الادبي، مرجع سابق، ص؛434.

[2] – ينظر: أميرة،حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص؛229.

[3] – علي، جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المرجع نفسه، ص؛434.

[4]– أميرة، حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، المرجع نفسه، ص؛9.

وربطهم بين الحكم بالجمال والصنعة أو مضمون العمل الأدبي حال دون الإدراك الحسي والوصول إلى المفاهيم المجردة للخيال"[1]، كان رأي بعض النقاد العرب في الخيال من رأي أرسطو.

أما في العصر الحديث" فقد أرجع العديد من الباحثين بداية علم الجمال إلى اسكندر باومجاوتن **Iskandar.B** لأنه أول من أطلق اسم الإستيطيقا أو علم الجمال على الأبحاث التي تدور حول منطق الخيال الفني، وهو منطق مختلف عن منطق التفكير العقلي، ومنذ ذلك التاريخ صار لعلم الجمال مجالا مستقلا عن مجالي المعرفة العقلية النظرية والإدراك الحسي"[2] ، كانت بداية علم الجمال مع اسكندر لأنه أول من أطلق اسم الإيستطيقا.

ويحاول جونس **Jons** أن يحدد بدايات المنهج الجمالي فيقول: "ولكن اصطلاح الجمال صار يستعمل بمعناه المناسب منذ بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويضيف: وفي أواخر الستينات ينادي سوينبرن **Swinbrn**بمبدأ الفن من أجل الفن، كما ينادي والتربيتر **Walterpiter** بفكرة معالجة الحياة بروحية الفن، ويبدوا اصطلاح الجمالية مناسبا لهذين الموقفين"[3]، وبناء على هذا برز فهم جديد للفن وهو أن الفن يوجد للاستمتاع به لذاته، فقيمته تكمن في ذاته لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام.

كما توقف الباحثون في الحديث عند الفيلسوف إيمانويل كانط **I.Cant** 1724- 1804م، الذي اشتمل عليه كتابه "نقد الحكم" ومنها رأيه في التجربة الجمالية "وإرجاعها إلى مجال الشعور باللذة والألم، ولم يرجعها إلى المعرفة المعتمدة على الذهن ولا إلى النشاط العلمي أو السلوك الأخلاقي المعتمدة على الإرادة، وقد وضع كانط للحكم بالجمال أربعة شروط تتعلق بالكيف والكم والجهة والعلاقة"[4]، وهو بهذا لا يعلق أي أهمية على الغاية الخلقية أو الاجتماعية.

ويرى كانط "أن الآثار الفنية هي انتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته ومع ذلك يشترط أن تبدوا هذه الآثار تلقائية لا أثر للتخطيط أو الصنعة فيها، وأن العمل يكون جميلا بقدر ما يوهمنا بأنه تلقائي"[5]؛ أي أنه بالتلقائية يكون الجمال.

---

[1]- ينظر، أحمد ،كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي،طبعة لونجمان ، القاهرة،ط1 ،1997،ص؛217،222.

[2]- أحمد، محمود خليل:في النقد الجمالي، دار الفكر، عمان، الأردن،ط1، 1996،ص؛66،68

[3]- ر.ف، جونس:الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر، عبد الرحمان لؤلؤة، دط، دار الرشيد، بغداد،1982 ،ص؛284.

[4]- محمد، منذور: في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، ط1، دت، ص؛141.

[5]- ينظر:عبد العزيز ، عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، القاهرة ،ط2،1972 ،ص؛277.

كذلك يرى كانط أن الفن الجميل هو نتاج العبقرية، وأنها موهبة توجه الفن وتبتكر الجمال الفني، وأن الأصالة أهم خصائصها ، كما أن العبقرية هي أداة تقدير الأعمال الفنية والحكم عليها"[1]، أي أنه ينم الحكم على الأعمال الفنية بعبقرية لأن الفن الجميل هو نتاج العبقرية.

وكذلك توقف الدارسون عند آراء هيجل **Higle** 1770-1835م في الفن وشروط جماله وعده أرسطو العصر الحديث ومما ذكروه في هذا المجال رأي هيجل أن الفن إدراك الروح الحسي للمثل الأعلى للجمال في صوره المختلفة، وأن الجمال يمثل في المادة وفي الفكر لا في المضمون أيضا، وأن الفنون تختلف بمقدار اندماج المادة في الفكرة.

ويرى هيجل أن "الفن عامة يتناول المظهر، وأن المظهر يدل على الجوهر"[2]، إلى غير ذلك من آراء هيجل في الفن والجمال.

وذكروا -الباحثين- من المؤسسين لهذا المنهج أيضا "أرثر شوبنهوم" **A. Chobenhom** 1788-1860م، وتوقفوا عند كتابه "العالم إرادة وتماثلا"، الذي يرى فيه أن العالم حيث يظهر يتحول في إدراكنا إلى تصور لكنه في حقيقته وجوهره إرادة.

وقد لوحظ "احساس شوبنهوم بالجمال لايختلف عنه عند أفلطون، فهو يرى أنه لا يمكن اكتشاف الجمال ما لم يكن لدينا فكرة مسبقة عنه، وأنه إدراك سابق عن التجربة"[3]، يرى أن الجمال إدراك ولاكتشافه يجب أن تكون لدينا فكرة مسبقة عنه.

إن الحياة عنده إرادة وفكرة، وإن الفن يخلصنا من الإرادة ليسمو بالعقل إلى مرتبة التأمل في الحقيقة تأملا لا شعوريا، وأن إحساسنا بالجمال في الفنون وفي الطبيعة على سواء ينتج عن تأمل الشيء الجميل دون أن نمزج بين إرادتنا الذاتية ومطالبنا، وقد فرق بين العلم والفن بأن العلم يعنى بالحقائق الكلية التي يشتقها من الجزئيات ، أما الفن فيعنى بالجزئيات لكي يتمثل فيها الصفات الكلية"[4] ؛ بمعنى أن نتخلص من شواغلنا في الحياة وحاجاتنا ونتفرغ للتأمل الجمالي الخالص.

ويرى الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه B.**Grace** 1866-1952م، "أن الفن يؤسس على إحساس الفنان وقدرته على تكوين الصورة الذهنية التي تسبق صورة العقل المنطقية وأفكاره الكلية، وذلك لأن الحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل بشكل سطحي، وإنما الحدس نشاط وفعالية تجري في العقل الإنساني، وهو يتكون من عقل

---

[1]- ينظر:عبد العزيز ، عتيق: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص؛277.

[2]- ينظر،أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق ،ص؛145.

[3]- ينظر، أميرة حلمي مطر: المرجع نفسه ،ص؛176.

[4]- ينظر، أميرة حلمي مطر: المرجع نفسه ، ص؛183.

الإنسان كثمرة للانفعالات والصورة الخيالية وأن الصورة الخيالية تحولها الانفعالات إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون"[1] ، على أن ما يؤسس الفن هو احساس الفنان وقدرته على تكوين الصورة الذهنية.

كما يقول كروتشه **B.Grace**:"إذا مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة فسوف نجد دائما عنصرين أساسين ، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية، والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه، ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال يتحول إلى صورة فيصبح انفعالا يمكن تأمله، لذا لا يوصف الشعر بأنه انفعالا ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال، أو هو حدس غنائي، أو حدس خالص، وما يقال على الشعر يصدق على الفنون الأخرى"[2]؛ أي لفحص قصيدة من الشعر يجب الاعتماد على العنصرين الأساسين وهما وهما الصور الخيالية والانفعالات لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة .

وتطول قائمة أسماء الأدباء والفلاسفة الذين أسهموا في انضاج المنهج الجمالي، "هربرت سبنسر **Herbert Spencer**، **برجسونBergson**، ألبير كامو **Albert Camus** يونج **Young**، فرانس كافكا **F.kafka**، شارل بودلير **Chales Baudelaire**، سوزان لانجر **S.Langer** ، وغيرهم كثير.

– أسس المنهج الجمالي:

إن البحث في أسباب جمال الأدب يعتمد على أمرين، أولهما التعرف على كيفية تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب وذلك بالاعتماد على أسس المبادئ النفسية، وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية يسعى فيها الأديب إلى خلق صيغ جميلة لذاتها ، إشباعا لحاسة فطرية هي حاسة الجمال، والنظرية التي انتهت بالفن للفن، ومثل نظرية النغم التي يقول بها مذهب الرمزية في الشعر، أما الثاني فيتمثل في دراسة تأثير العمل الأدبي في الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد والجماعة.

وقد تحدث علماء الجمال عن خمسة أسس أو مبادئ ينبغي توفرها في أي عمل فني لكي تتحقق فيه صفات الجمال:

1. "**مبدأ الوحدة العضوية**: وهذا يعني أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلا واحدا، وألا يكون العمل الفني ناقصا أو مفتقرا لشيء يكمله، وكذلك ألا يشتمل على أجزاء لا داعي لوجودها، وهذا المبدأ يفضي إلى تحقيق الوحدة بين شكل العمل الفني ومضمونه.

---

[1]– ينظر، زكرياء،ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، القاهرة، وأميرة حلمي مطر:؛فلسفة الجمال،ص؛236،288.

[2]– أميرة حلمي، مطر:فلسفة الجمال:مرجع سابق،ص230،229 .

2. **مبدأ سيادة الموضوع:** وهو أن يغلب الموضوع الرئيس أو ما يسمى بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم على باقي الصفحات أو الأفكار ويشكل النقطة المركزية.

3. **مبدأ التنوع:** ويقصد به تردد أصداء الموضوع الرئيس السائد بصورة متنوعة"[1]، ولعل تكرار الموضوع هو أبسط صور التنوع ومنه تكرار القافية في الشعر "ويمكن إحداث التنوع بتغيير الموضوع سواء بتحويره تصفيرا أو تكبيرا، أو بإعادة الشكل بصورة مختلفة، وقد يحدث التنوع بالتبادل وذلك من خلال إدخال أكثر من موضوع، ومن صور التنوع أيضا قلب الموضوع أو عكسه.

4. **مبدأ التوازن:** ويقصد به توازن أجزاء العمل الفني، ويتحقق من خلال تماثل الأجزاء، وقد يتحقق من خلال التوافق بين المتماثلان وأوضح صور تمتثل الأجزاء نراها في الموسيقى والشعر ، أما التوازن بلا تماثل فيكون بين الشعر والنثر في الدراما، وبين الموضوع ومقابله في الشعر والموسيقى.

5. **مبدأ التطور:** ويعني الانتقال من أجزاء سابقه زمانيا إلى أجزاء سابقيه زمانيا إلى أجزاء لاحقة عليها، وهذا الأمر واضح في الفنون التي تعتمد عنصر الزمن ، ففي القصة أو الرواية تقضي الأحداث بعضها إلى البعض الآخر، وعلى هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي تفترض ثلاث مراحل، مرحلة تقديم الشخصيات ، يليها مرحلة تعقد المشكلة ثم مرحلة الذروة والحل، وبالرغم من عدم التزام القصة والدراما هذا الترتيب والتطور دائما خاصة في العصر الحديث، فإنه ينبغي على الكاتب في كل الأحوال أن يراعي ترتيب الأحداث ترتيبا منطقيا"[2]؛ أي أن التوازن يتحقق من خلال التماثل والتوافق، أما التطور فيشترط فيه ترتيب الأحداث.

لكل فن من الفنون وسائله الخاصة للتعبير عن دخيلة الفنان وأحاسيسه،منها يعتمد الصوت والصورة، ومنها ما يستخدم الكلمة والعبارة والموسيقى، وتتمازج هذه الوسائل في فن من الفنون، كذلك يتفاوت الفنانون في طرق تعبيرهم من أفكارهم وأحاسيسهم، وقد تحدث النقاد عن الشكل والمضمون وكيفية تلونها بلون العاطفة والخيال ليظهران جمال النص الأدبي وتفرده عبر صياغة خاصة تدلل على خصوصية شخصية الأديب المبدع وتميزه وذلك على النحو التالي:

- **"التشكل:** إن تقسيم النص الأدبي عامة والشعر خاصة إلى شكل ومضمون أو مبنى ومعنى تقسيم تعارف عليه الدارسون والنقاد من القدم ، وذلك بهدف تسهيل تحليل النص ودراسته، ولم يفتهم أن يتنبهوا على أن النص الأدبي وحدة واحدة لا تقبل القسمة، وأن غايتهم من هذا التقسيم الظاهري تيسير دراسة مكوناته والوصول إليها، ولما كان الشكل

[1]- ينظر: أميرة حلمي، مطر: مقدمة في علم الجمال، مرجع سابق، ص؛44،43.

[2]- أميرة، حلمي، مطر: المرجع نفسه، ص؛ 46،43.

الفني هو محط اهتمام الناقد الجمالي يتقف عند موسيقى النص وألفاظه وصياغة عباراته محاولا الوقوف على أحاسيس الأديب والتعرف على يحتمل في نفسه قبل أن يصل إلى المضمون ومحاولاته الدلالية"[1]، لذلك رتب النقاد أسس المنهج الجمالي ترتيبا يتوافق مع رأيهم بأن أهم ما في النص شكله، لأنه محط نظر الدارس، ولأن المعنى نتاج الشكل وأن التمايز بين أديب أديب وآخر يقع في حقول الشكل.

وجعلوا الصياغة أبرز ملامح الشكل وأساس العمل الأدبي، وأن جمالها وتفردها دليل على اتحاد الشكل والمضمون- المبنى والمعنى- وتلونهما بلون العاطفة والخيال.

إن البحث في الرموز والعناصر المكونة للشكل وطريقة استخدامها وتطويعها للوظيفة المناصة بها "هي بؤرة اهتمام الناقد الجمالي يدرس الإيقاع والموسيقى، والألفاظ وظلالها، العبارات وصياغتها، ومدى تحقيق الأديب لاتحاد هذه العناصر واندماجها، ومدى انتهاء هذه العناصر لبيئة وإرثه الثقافي والتاريخي، ومدى تعبيرها عن أحاسيسه وأحلامه"[2]؛ أي أنه يبحث عن دلال نفرده وتميز شخصيته.

- **المضمون:** تتفاوت مناهج البحث في اهتمامها بالشكل والمضمون، لكن لايوجد منهج من المناهج يهمل مضمون العمل الأدبي، فبالرغم من أن المنهج الجمالي يولي الشكل أهمية خاصة، وينادي معظم أتباعه بنظرية الفن للفن وليس بالمجتمع إلا أنه لا يغفل أثر المضمون في جمال النص، لأنه يرى النص وحدة متكاملة متجانسة لا ينفصل شكله عن مضمونه ، فإذا أضيف إلى الشكل الجمال، ازداد جمال المضمون جمالا على جمال.

إن دراسة المضمون "تستدعي تجريد النص من دلالاته المباشرة والبحث في مكوناته ورمزه ومالها من محمولات دلالية، وإن لحظة المتعة هي لحظة الكشف عن رسالة الأديب ومعرفة ما يريد توصيله للقارئ عبر نصه، ذلك لأن المهنى الأدبي عنصر مناور لا يبوح بدلالاته وبطريقة مباشرة، يراوغ القارئ السابح والمتعجل، ويكشف عن مكوناته للقارئ الصبور المتمرس الذي يستطيع تجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن، والذي يرى الجمال في المعنى الجزئي كما يبصره في المعنى الكلي"[3]؛ أي على القارئ أن يضع في حسبانه أن التميز والتقرب الذي يدل على شخصية الأديب يكمن في تمازج الخيال والعاطفة والمعنى والمبنى بأسلوب يشف عن جمال النص الأدبي، ويبعث المتعة في مفس القارئ.

---

[1]- ينظر، عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكرالعربي ، القاهرة، ط3، 1974،ص؛260.

[2]- عز الدين ، اسماعيل: المرجع نفسه، ص؛ 260.

[3]- عز الدين، اسماعيل: المرجع نفسه، ص؛262

ولم يقف النص الأدبي في العصر الحديث عند عمل علوم البلاغة الثلاثة–المعاني، البيان، البديع– بل تجاوزها إلى ما أضيف إلى علوم البلاغة من علوم اللغة، والدلالة، والمجاز، والأصوات، والايقاع، وموسيقى النص، وأصبح علم جمال النص وثيق الصلة ببلاغة النص، وأضحى التشابك واضحا بين معايير البلاغة العربية والمعايير الجمالية للغة الأدب والصياغة الأدبية.

المبحث الثاني: الخصائص الفنية للقصيدة العربية الحديثة:

– تعريف القصيدة العربية الحديثة:

سادت القصيدة العمودية في تاريخ الشعر العربي مايقارب الخمسة عشر قرنا، ورغم أن الشعراء العرب قد عرفوا ألوانا أخرى من الشعر في الأعصر العباسية، إلا أن القصيدة العمودية ظلت تشكل المجرى الأساسي لحركة الشعر العربي، وكانت بمثابة القلب في حركات الشعر العديدة من تاريخه وأخذت أشكال الشعر الأخرى تصب كروافد غنية وثرية في نهر القصيدة العربية على مر العصور، وفي خضم تحولات القصيدة العربية من شكلها العمودي إلى شكلها الحر إلى قصيدة النثر، تخطت جميع الأطر المتعارف عليها واتجهت بهذا البناء الشعري إلى كل ماهو جديد تستقي منه تجارب الاختلاف والتطور لتكشف جمالية هذا النوع من رؤيا شعرية جديدة تتناسب مع تطورات الفنون الأدبية عامة والشعرية خاصة .

القصيدة:

لغة: القصد هو استقامة الطريق ،قصد يقصد قصدا فهو قاصد وقوله تعالى: "وعَلَى اللهِ قَصْدَ السَّبِيلْ" [1]، وهنا تعني اتيان الشيء والقصد إليه أي يعنيه ويخصه، ويقال كذلك والقصد ما تم شطر ابياته".

اصطلاحا: وعندما نأتي إلى تعريف القصيدة يعرف أحمد مطلوب القصيدة بقوله :"هي مجموعة من الأبيات ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة"[2]، أي تسلسل لأبيات من الشعر مرفوقة بأوزان وقافية موحدة.

أدونيس عرف قصيدة النثر "بأنها ذات شكل أو ذات وحدة مغلقة هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، وهي مجموعة من العلائق تنظم شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيب منتظم الأجزاء متوازن تهيمن عليه ارادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية"[3]، ويعني هذا أن قصيدة النثر قصيدة موحدة عناصرها مرتبطة في تسلسل مشكلة دائرة أو حيز مغلق" لا يمكن الفصل في لحد تراكيبها.

---

[1]– سورة النحل، الآية 08

[2]– أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001،ص؛223.

[3]– بوزواوي، محمد: معجم مصطلحات اللأدب، دار الوطنية للكتاب الحداث، دط، 2009، ص؛225.

وبما أن أدونيس يعتبر أحد رواد هذه القصيدة النثرية الجديدة في الشعر في لبنان خاصة، فقد أبرز من خلالها أهم الجماليات التي تتميز بها.

قصيدة النثر لفتت انتباه العديد من الشعراء والكتاب حول تراكيبها الجديدة كونها ظاهرة غير مألوفة في الشعر العربي نجد "جبرا ابراهيم جبرا" يقول:" قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا مت اصلا في فقرات كفقرات أي نثر آخر، على فارق المضمون"[1]، فالمضمون هو الذي يجعل من الفقرات النثرية قصيدة أو غير قصيدة .

القصيدة العربية الحديثة لم تظهر هكذا عبثا بل هناك عوامل أرست مضامينها، فقد "ولد الشعر الحديث(التفعيلة) من الناحية العملية بعد مأساة 1948م الفلسطينية، وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية وفي ظل صراع الدول العربية ضد الاستعمار"[2] ؛ أي أن هذه العوامل ساهمت في ابراز القليل من الشعر الحديث فقد كانت المجتمعات العربية آنذاك مكبلة من طرف الاستعمار، حيث كان المجتمع العربي في منتصف هذا القرن مهموما بكثير من القضايا المتحلقة بالتجديد والتحرير والثورة والاستقلال.

ويقول عبد العزيز المفالح أن :" لقد يدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة التطور الحتمي في الواقع العربي المعاصر ، وكانت نتاجا نابعا من واقع التحولات السياسية والاجتماعية، ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ الأنماط السائدة في بلدان ما وراء البحار"[3] ؛ أي أنه يقر بأن هذا التحول في نمط القصيدة الجديدة كان له أسباب حتمية داخلية مختلفة الظروف أدت إلى ظهورها.

"نشأ هذا التيار الجديد عقب العرب العالمية الثانية حيث كانت النفس الانسانية تشرب من أعماق الانسحاب والانهزام، باحثة عن منقذ إلى آفاق مشرقة وكانت ذات الشاعر العظيمة تأسر جراحا خلفتها ويلات الحرب"[4]؛ أي أن هذه العوامل غيرت في نفسية الشاعر، فراح يغير من نمطه القديم لينتج نمط جديد في شعره (الشعر الحديث).

ظهور القصيدة العربية الحديثة مرتبط بعوامل ومتطلبات العصر وتطوراته، فضرورة التجديد كانت رغبة جامحة وملحة من طرف الشعراء المبدعين الذين سئموا من رتابة القصيدة العمودية ومن أوزانها البليدة.

---

[1]- الربعي، بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدف، الجزائر، ط1 ،2009 ،ص؛115.

[2]- مناصرة، عز الدين: جهرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء والحداثةوالفاعلية) ، دار مجدلاوي، عمان الأردن ، ط1، 2007،ص؛110.

[3]- المفالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية(مشروع ساؤول) ،دار الآداب بيروت، لبنان، ط1 ،1985،ص؛27.

[4]- عبد الحميد،جيدة:الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل، بيروت،ط1 ،1982،ص؛295.

- **التجديد في القصيدة العربية الحديثة:**

مر الشعر العربي بمحطات فكرية حاول من خلالها الشعر التجديد في القصيدة العربية شكلا ومفهوما، في حين أن البعض الآخر حاول إحياء القصيدة القديمة والتجديد في إطار القديم من مثال سامي البارودي، وأحمد شوقي، مما أدى إلى ظهور تيار آخر وهو امتداد شعراء المجددين أولهم رواد الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة.

الشعر العربي شهد نوعا من الانعطاف عصف ببنيته المتعارفة، فانفجرت انفجارا لا عهد لها بمثله، "ولقد جاء هذا الانعطاف في الحقيقة بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب"[1]؛ معنى هذا أن من أسباب هذه العاصفة الاحتكاك بالغرب ومحاولة خلق مناهج تحتوي على الشعر العربي، وهذا التحول لم يكن من قبيل الطفرة، بل قد اختمرت ارهاصاته في صلب القصيدة التي كتبتها جماعة الاحياء وصولا إلى قصائد شعراء المهجر وجماعة أبولو ثم كان الانعطاف، لقد انفجر الشكل الشعري الذي ظل جامدا خاصة في الشكل ؛ إذ حافظ على خصوصيات الشكل القديم والأمر هنا يشاكل ما قد استحدث من مضامين في العصر الأموي العباسي (الشعر السياسي)، (الغزل أو النسيب)، (الوصف)، (التأمل)، (الخمريات).

إن النصوص الأولى التي تمكنت من كسر قداسة عمود الشعر كقصيدة (هل كان حبا) لبدر شاكر السياب، أو (الكوليرا) لنازك الملائكة، كانت تحاول الإفلات من ثقل الماضي والتقاضي بلغة تحمل في صلبها كل مفارقات ذلك الماضي نفسه فجاءت التفعيلة ، فهذه القصائد لم تخلق الايقاع الخاص بها ، بل أشارت إلى أن الخروج عن المؤسسة الشعرية القديمة أمر ممكن ومليء بالاحتمالات المغرية ، ولكن القصائد اللاحقة انطلاقا من (أنشودة المطر) والنصوص الأخرى (كالمومس العمياء) و(حفار القبور) وغيرها أعلنت الدخول إلى منطقة اللارجوع، وباتت في أذهان الناس تجربة شعرية جديدة لابد من النظر إليها على أنها نظام جديد يلزم التكيف معه، وبالتالي ظهور قصيدة نموذجية كتبها العصر أو التيار الثقافي السائد غير ذلك"[2]، ويعني ذلك أن تعدد التيارات والمذاهب أدى إلى تنوع القصائد حسب ما يدور في ذلك العصر من أفكار جديدة ، ومن هنا أصبح من الضروري على الشاعر المعاصر أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنية تماشيا مع مستجدات العصر.

يرى النقد الحديث أن للتحول والتجديد تياران الأول هو التيار الذي يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية وهذا النوع من التجديد هو الذي يعترف بأن لكل زمن خصوصياته، والثاني هو الذي يغير في الأصول تغيرا جذريا تعتبر تحولا

---

[1]- اليوسفي، محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سواس تونس،ط1 ،1985، ص؛88.

[2]- خمري،حسن:الظاهرة الشعرية، الحضور والغياب، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق ، سورية،2001، ص؛36.

حقيقيا عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل طرائق التعبير وفي مضمونه الفكري"[1] ؛ يعني أن للتجديد في الشعر تياران متمايزان كل منهما يساهم في التغير الجذري لهذا التجديد مع مراعاة مضامينه.

قال زكي العشماوي بخصوص التجديد في مجال الشعر "لا نستطيع أن نزعم بالرغم على ما أحرزته من تطور وتجديد قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره، الذي حدث أننا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم"[2] ؛ يعني بذلك أن الشاعر أدرك أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب المفاهيم الشعرية الجديدة، فلابد عليه أن يتخلى عن الشكل والمفهوم.

وكان للنقاد العرب رأي واضح في هذه القضية على سبيل المثال الشاعر 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 على ما يقوله شعرا، وتغيرت صورة الأدب تغيرا جذريا وأعيد النظر في التراث العربي كله، واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشفت الإنسان اكتشافا جديدا"[3]؛ معنى هذا أن حتمية التغيير والتجديد أصبحت أمرا ضروريا كرد فعل على الشكل القديم.

من أهم مظاهر التجديد التي نادت بها هذه المدرسة كرد فعل مباشر على الأشكال القديمة هي:

تحولات اللغة الشعرية، اللغة والشعر، التجديد في الصورة، التشكيل، الموسيقى، توظيف الرمز الأسطوري.

تحولات اللغة الشعرية:

اللغة هي أداة الشاعر الرئيسية والألوان بالنسبة للرسام، فلا وجود للشعر دون اللغة، واللغة وسيلة تؤدي المعنى وتخلق فنا، وهي الأداة التي يترجم من خلالها الشاعر انفعالاته وتجاربه، ولها كيانها المستقل ودورها في بناء النص الشعري، يقول علي قاسم الزبيدي: "تمثلت استعانة الإنسان الأول باللغة في إطار الشعر باعتباره صومعة الاعتراف الذاتي الشفاف عن خوالج النفس، فأول وسيلة يفلسف بها الإنسان ذاتية كانت هي الشعر، وظل التعامل مع اللغة لتؤدي مهمة الكشف عن كوامن الذات وابرازها أمام الآخر بل أمام الذات نفسها"[4]، يعني أنها وسيلة من وسائل التواصل الإنساني الذي نبرز من خلاله علاقات فكرية وفنية.

---

[1]- العشماوي ، زكي: الأدب العربي الحديث واتجاهاته الفنية، مؤسسة جابر العزيز مسعود(البايطين الابداع الشعري)، ط1، ص؛262.

[2]- العشماوي، زكي: المرجع نفسه،ص؛138.

[3]- صلاح، عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة بيروت، ص؛107،109.

[4]- الزبيدي، علي قاسم:دراسة النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيزمفالح،دار الزمان،ط1 ، 2001 ،ص؛27.

اللغة والشعر:

يرتبط جوهر الشعر بالوجود اللغوي ويرتبط بوجودها معا بإثارة النشوة والدهشة والهزة النفسية والإعجاب "إن من البيان لسحرا"[1] ؛ أي لا يتحقق الابداع الشعري إلا بالخلق اللغوي، أي لا يكون للشعر فعل السحر إلا إذا أحسسنا أنه خلق جديد، وذلك عن طريق اللغة الخالقة.

يرى يوسف الخال "أن حركة الشعر الحديث كانت تضن أن تحطيم الأوزان التقليدية هو الذي يحقق النقل العفوي الصادر، غير أن هذه الخطوة لم تحقق الغاية إلا بعضا منها، لأنها اصطدمت بجدار اللغة، فإنا أن تخرقه وإما أن تقع أمامه"[2]، فقد تبين للشعراء المحدثين أن إشكالية شعرهم في اللغة وصلت إليهم جاهزة بمفردات وتراكيب عن الحاضر والواقع؛ أي أن إشكالية اللغة تكمن في كون المفردات والمعاني تصل إلى الشاعر بصوت آخر حاملة نبرته وانفعالاته وتفسيراته.

ويدرك الشاعر أهمية التجديد الغوي حتى يكون ذلك مؤشرا جماليا على مستوى القصيدة الحديثة وقد أصبح الإنسان الحديث يدرك مدى إمكانية اللغة واعتبارها لأسرار الخلق والابداع.

وكما يشرح أدونيس فإن "لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ماهي لغة خلق ، فالشعر ليس مسار للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عند وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[3] ، يقصد بهذا أنه يمزجها بين الواقع والخيال.

التجديد في الصورة:

تشكل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة وهي ليست مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة بل حسب ما يرى جابر عصفور "هي الجوهر الدائم الثابت فيه"[4] بمعنى أن الصورة هي ميزة غير متغيرة وعامل أساسي لقيام الشعر.

ترتبط الصورة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية وهي " طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة"[5]؛ بمعنى أن هذه الصورة تدخل في حيز التجربة الشعرية وتمثل إحدى الأوجه الجزئية فيها ألا وهي الدلالة والتعبير.

---

[1]- العشمي ، عبد الله:أسئلة الشعرية،بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2009،ص؛25.

[2]- يوسف، الخال: الحداثة في الشعر،الطليعية لنشر ، بيروت، ط1، 1978،ص؛25.

[3]- أدونيس،علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دارالعودة ، بيروت ،ط1 ،1971 ، ص؛126،127.

[4]- جابر،عصفور:الصورة في التراث النقدي واللبلاغي عند العرب، المركز الثقافي،بيروت ، ط3 ،1993 ،ص؛07.

[5]- جابر، عصفور: المرجع نفسه ، ص،323.

ارتبطت الصورة في القصيدة العمودي ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، الأمر الذي جعل الشاعر يسعى إلى بلورة فكرية في صورة جزئية لا تخرج عن إطار البيت الشعري، ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة، ومن ثم جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه.

تحررت القصيدة المعاصرة من هذه القيود، أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق وحالاته النفسية والشعورية، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وأطلق العنان للصورة الشعرية.

كما خرجت الصورة في الشعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبه ومشبه به، "ومن مجرد المهارة والبراعة في الدقة إلى نوع من المشاهد واللقطات الموحية المتتالية في سرعة تنقل لنا صورا
متلاحقة مرئية ومسموعة أشبه بما نشاهده في أفلام السنيما ، ولذلك أطلقوا عليها كلمة المونتاج"[1]؛ بمعنى أن الصورة تجددت وتطورت وتمايزت لتصبح صورة سريعة متتابعة كونها تجسد مشاهد متلاحقة.

مَطَرٌ يُهَيْمِنُ وبَرْدٌ وضَبَابٌ

ورُعُودٌ عَاصِفَةٌ

قِطَةٌ تَصرُخُ مَنْ هَوْلَ المطر

وكِلابٌ تَتَعَاوَى

مَطَرٌ يُهَيْمِنُ وبَرْدٌ وضَبَابٌ

وأَتِينَا بِوِعاءٍ حَجَرِي

ومَلأْنَاهُ رايًا

تَأْكُلُ الخُبْزَ المقَدَدْ

وضَحِكْنَا لفُكاهَة

قَالَهَا جَدِي العَجُوز

وتَسَلسَلْ

مِنْ ضِيَاءِ الشَّمسِ مَوْعِد

فتَفَاءَلنَا وحَيَيْنَا الصَبَاح

[1]- شلبي، عبد العاطي: دراسات في فنون الأدب الحديث، المكتب الجامعي الحديث،الاسكندرية،ط1 ،2005 ،ص؛50.

وبِأَقْدُم تَجُرُ الأَحْذيةَ

وتَدُقُ الأَرْضَ مِنْ مَوْقِعِ المِنْفَر

طَرَقُوا البَابَ عَلَيْنَا "[1]

وبهذه الأبيات تكشف هذا النوع من الصور الشتوية المتتابعة والتي تعبر عن حالات ذهنية وعن رؤية تفصح عن نفسها من خلال هذه الومضات الخاطفة في خطوط سريعة ولكنها حية.

التشكيل الموسيقي:

الموسيقى الشعرية تعد من أكثر الظواهر الفنية بروزا من الشعر العربي المعاصر وأشدها ارتباطا بمفهوم التجديد والتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية.

وقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في الشعر، فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير إلا أن هذا التغيير في رأي عز الدين اسماعيل "لم يكن جزئيا أو سطحيا وإنما كان جوهريا شاملا وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى"[2] ؛ بمعنى أن هذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء، وإنما كان دافعه الحقيقي، في رأي عز الدين إسماعيل جعل التشكيل في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، "فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى هيها الأنغام المختلفة، وتغترف محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"[3] ؛ بمعنى أن القصيدة العربية المعاصرة قائمة على أساس أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة معينة للشاعر بذاته.

فقد تشبث الشاعر المعاصر بالحرية المطلق ، كما كان يرفض التقيد وهذا ما يمثله أدق تمثيل قول أبي القاسم الشابي "أن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر في السماء والموجة في البحر، والنشد الهائم في آفاق الفضاء، حرة فسيحة"[4] ؛ بمعنى أن الشاعر أصبح حرا في استعماله عدد التفعيلة في الشعر.

الشعر الحر لم يبلغ الوزن ولا القافية لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليها حتى يحقق الشاعر لنفسه دبدبات لمشاعره التي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها ، وهذه التغيرات التي طرأت على الشكل العربي وموسيقاه أنها هي نتيجة لمتغيرات حضارية جديدة طرأت على المجتمع.

---

[1]- صلاح، عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، دار العودة،بيروت،ص؛24.

[2]- عز الدين، اسماعيل: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2 ،1972،ص؛62.

[3]- عز الدين، اسماعيل: المرجع نفسه ،ص؛63.

[4]- كلمات أبو القاسم الشابي، نقلا عن محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص؛160.

توظيف الرمز الأسطوري:

من أبرز الظواهر الفنية وهذا ما أعده عز الدين اسماعيل في قوله: "من أبرز القضايا الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته لدى القارئ"[1]، فالرمز يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى، وهي التواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية.

مفاهيم الرمز تعددت فنجد غنيمي هلال يعرفه قائلا " الرمز هو الايحاء أي التعبير الغير المباشر عن النواحي النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[2] ، فيرى غنيمي هلال الرمز ويبسط معناه كونه الايماء والايحاء بوسائل متعددة ويقيم علاقات بين الذات والأشياء.

على سبيل المثال:

شِتَاءُ هَذَا العَامِ يُخْبِرُنِي بِأَنَنِي

سَأَقْضِي وَحِيدًا ذَاتَ شِتَاءْ

وأَنَ مَا مَضَى مِنْ حَيَاتِي مَعْنَى هَبَاء

في هذه القصيدة " أغنية الشتاء " استمد شاعرنا رموزه ، فهو يتخذ فصول السنة رموزا لحالات الشعور النفسية ، فالشتاء يوحي ببرودة العواطف والمشاعر والخريف ينذر بذبولها والشيف يشير إلى يقضتها.

- **الخصائص الفنية للقصيدة العربية الحديثة:**

- إن التجارب الشعرية التي أنجزت في هذا المسار تخطت جميع الأطر المتعارف عليها واتجهت بهذا البناء الشعري إلى كل ماهو جديد تستقي منه تجارب الاختلاف والتطور لتكشف جمالية من نوع آخر فيها رؤيا شعرية جديدة تتناسب مع تطورات الفنون الأدبية عامة والشعرية خاصة، وبعض السمات التي اتصفت بها القصيدة العربية المعاصرة:

- "إن الحداثة دعت إلى إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته وذلك لتكسير الفضاءات التي تحرك فيها الموروث، وارتياد مساحات جديدة قوامها الواقع، حيث ولو كان هذا الواقع بالدراس.

- كما تفجرت الوحدة الصغرى (البيت) الصالح الوحدة الكبرى(القصيدة)، فالتوجه الشعري الجديد يطرح النص كمشهد أو وحدة عليه.

[1]- عز الدين ، اسماعيل: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،مرجع سابق ،ص؛194.

[2]- صلاح، عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي،مرجع سابق، ص؛07.

- هذا التوجه الدرامي أدى إلى بروز إيقاع داخلي جديد هيمن فيه نظام الحركات والعلاقات التي تنشأ بين الشخصيات والصور، (صياد الخنازير) أو (أنشودة المطر) أو (أحمد الزعتر) أوراق من ملف المهدي بن بركة للفيتوريو، وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وسعدي يوسف، وفي هذا المجال أهمل هذا الإيقاع والنهوض بالمحسنات البديعية"[1]، بمعنى أن الإيقاع برز كعامل ناتج عن التوجه الدرامي لدى النظام الجديد.
- عدم الاكتراث بالصور التي تهتم بالتقنيات البلاغية، ودفعت القصيدة إلى الصور المركبة التي تهدف إلى الانتشار على مستوى التجربة ، وعموما فإن التجربة القديمة لم يتم تجاوزها بقدر الاستفادة منها لأنها صارت بمثابة الذاكرة التي ينهل المعاصر مخزونها ويطورها في أكثر من توجه.

بما أن "الشكل الشعري المعاصر قد تجاوز مؤقتا النموذج الشعري القديم "[2] ؛ أي تمايز وابتعد عن كل ماهو قديم من هياكل وأنظمة.

وكان من مميزاته:

1. الاهتمام بالمعنى لأن رسالة الشعر عند هؤلاء تلهث وراء المعنى الاجتماعي، السياسي، الأخلاقي، التاريخي، والحضاري.
2. البحث عن لفة جديدة وأشكال تعبيرية جديدة، ويعد بالصورة.
3. التحرر من طغيان الشطرين والتزام التفعيلة والتصرف في القافية والاعتماد على البحور الصافية (الكامل، الرجز، الهزج، المتقارب، المتدارك،الرمل).
4. يستخدم الشعراء التاريخ والرمز والأسطورة والاشارات التراثية والدينية المتواضعة، والاستفادة أيضا من الخرافات والملاحم الشعبية.

أهم الظواهر التي تخص التجربة الشعرية المعاصرة الجديدة بالتحليل والتفعيل باعتبارها سمات أثيرة في النص المعاصر الآتي:

[1]- عز الدين ، اسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه،والظواهر الفنية والمعنوية ،مرجع سابق ،ص؛188،187، 188.

[2]- ابراهيم، رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1 ،1992،ص؛137.

1. ظاهرة الرمز الأسطوري:

القصائد المعاصرة بدءا من نازك الملائكة والسياب وقبل أحمد بكثير وأدونيس وخليل الحاوي وغيرهم، " تتهافت على الرموز الأسطورية، فهذا يمكن الشاعر عندما يخلق شخصية أو يستدعيها، يصبح كالنافذة يطل من خلالها على العالم، بالرمز يستطيع أن يعبر عن الشواغل الحياتية، وتحتوي الظاهرة التعبيرية مهما كانت واسعة.

كما أن النص يتمكن بواسطة الرمز من مساعدة القارئ على إعادة اكتشاف النص وإنزاله في المضمون الديني والتاريخي والاجتماعي، فالرمز مهما كان له تطير في الحقول المتعلقة بحياة الانسان ، ومن أنواع الرموز الأكثر انتشارا في النصوص المعاصرة في صلب النص الشعري المعاصر ، وبعضها الآخر راجع إلى قضية التلقي وما تطرحه من إشكالات"[1]، بمعنى أن النص عندما يثير في القارئ الدهشة والإعجاب والتلذذ فإنه يكون بفعل الرمز.

أ. **الغموض في النص**: إن الغموض في النص الشعري أمر راجع إلى جوهر الكتابة الفنية الابداعية، وإلى أن للشاعر طريقة في القول لا تتبع العادة بل تخرقها وتعدل عنها.

ب. **التلقي**: إن البنية المعهودة في الشعر القديم جعلت الشعر المعاصر مبهما وغامضا، لأنه يقوم بتجريب جميع المسالك التي قد لا يقدر المتلقي القارئ؛ أي يجد لها تخريجات ولا يمكنه التوغل داخل النص "[2]

مثال قول محمود درويش:

مَا الذِي يَجْعَلُ الرِيحَ شَوْكًا

وَفَمُ اللَّيَالِي مَرَايَا

مَا الذِي يَجْعَلُ القَلْبَ مِثْلَ القَذِيفَة؟

وَضُلُوعُ المغَنِينَ سَارِيَةً لِلْبَيَادِق؟

وَ رَائِحَةُ البُن جُغْرَافْيَا

ورَائِحَةُ البُنِ جُغْرَافْيَا

ورَائِحة البُن يدٌ

ورَائحَة البُنِ صَوْتٌ ومَئْذَنَةً

أنَا قَشَرْتُ مَوْجَ البَحرَ مِنْ نَوْمِي عَلَى

[1]- محمد لطفي، اليوسفس:في بنية الشعر العربي المعاصر،سراس ، تونس،ط1، 1985، ص؛147.

[2]- محمود، درويش: الأعمال الكاملة،دار العودة،بيروت ،ط1 ، 1994،ص؛555.

الطُرُقَات

جَاءَ الصَّيْفُ مِنْ عَسَلِ النَخِيلِ

والرَمْلُ يسْمَ شَجَر الآنِي

غُيومٌ تُشْبِهُ البُلدَان"[1].

محمود درويش يولد دلالات غريبة، وإسقاطات دلالية جديدة وترابطات غير متوقعة بين الريح والشوك والفحم والمرايا والضلوع، والسارية والرائحة والجغرافيا والموج والرمل والجسم ، "إذ يجمع المادي بالمادي، والمحسوس بالمجرد في صيفة غير مؤلوفة، يهدف من وراءها توليد الدلالة البنيوية داخل السياق النصي"[2] ؛ بمعنى أن هذا الغموض عند هؤلاء شعراء التجربة ظل ملازما لهذه الإبداعات في ذلك العصر.

2. ظاهرة الحزن(الإغتراب والقلق):

إن التجربة المعاصرة لدى الشاعر المعاصر ليست بكاء أولا صراخا، لأن الشعراء استهدفوا الجانب القائم من الحياة والنزعة الحزينة في الشعر المعاصر.

كما فعل بدر شاكر وصلاح عبد الصبور في اقتفائهم للشاعر لخطى " توماس ستيز زإليوتذ" في نقله للحياة الغربية والمأساوية في قصيدتي(الأرض الخراب، الرجل الخرف).

وخير من يمثل هذه النزعة في الوطن العربي خليل الحاوي الذي كان في حالة انفصامية بين الواقع والمثال والصورة والمادة والوجه والقناع"[3]؛ بمعنى أن حالته المأساوية جعلته يجسد هذا النمط من الخصائص.

كونه كان يشاهد السأم، فالنكد والأسس كانا بناء ماله هناك والشاعر كان مهزوما وهو في قصيدته(في جوف الحوت) يذكر الموت ويحاوره.

3. ظاهرة الزمن:

عندما ترتكز القصيدة المعاصرة على الموروث القديم وبخاصة الأسطورة فهي تريد أن تفلت من شروط الزمن، فقد يكون المضمون مخالف لزمن الخلق؛ أي أنها تتحرك في الحاضر برؤية قديمة إذ تحرص على جعل الماضي والحاضر موظفين

[1]- محمود، درويش: الأعمال الكاملة ،مرجع سابق ،ص؛225.

[2]- ابراهيم، رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ثورة عن الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،جزائر،دط،ص،178.

[3]- خليل، الحاوي:سيرته وشعره،دار الثقافة، بيروت،لبنان ، ط1، 1988 ، ص211.

في خدمة الحاضر ومن أجل ذلك كانت التجارب المعاصرة في مستوى الظواهر الفنية والمعنوية، إذ تختلف عن النص القديم الذي كان همه الامتاع واللذة.

4. ظاهرة الإيقاع:

في هذا الحيز نميز ايقاعا داخليا وآخر خارجيا، إذ فيه انشغلت القصيدة المعاصرة على العمل به، ومرد ذلك إلى الحركية التي سادتها، وفي الايقاع الداخلي أو الخارجي وإلى جانب الواقع أن القصيدة المعاصرة ثارت على الشكل الشعري القديم، وخلقت إيقاعا جديدا يتولد عن نظام الحركات والعلاقات ، ولكنها ظلت مشدودة إلى الإيقاع القديم فوظفته ، واستخدمت التفعيلة الخليلية واعتنت بالقافية

5. ظاهرة الثورة على القديم:

دخل الشعر مرحلة أو حقل التجريبية والثورة على القديم بكل عنف، "وهو أمر طبيعي لأن الصراع بين القديم والجديد وليد الظرف، ليسخر لكل تجربة على مستوى العلم أو الفن أو الأدب"[1]؛ بمعنى أن الشعر تولد من ظروف سخرت تجربته على صعيد العلوم والفنون والآداب جلها.

وسمت القصيدة العربية الحديثة بلون موسيقي جديد، فيه يعتمد صاحبه على التفعيلة لأعلى البيت، ذي التفعيلات المتعددة، ويختلف فيه عدد التفعيلات من بيت إلى آخر ، مع العلم أن كل سطر شعري في هذا الشعر الجديد هو بيت سواء أكان فيه تفعيلة واحدة أم عدة تفعيلات يوزعها الشاعر حسب ما تقتضيه المساحة الشعورية، أو ذبذبات الشعور، ولم يعد فيه للوزن والقافية أهمية كما نجده في الشعر الكلاسيكي بل طرأ عليها تغير كبير، فلم يعد الوزن مرتبطا بالتفعيلات متساوية العدد في الشطرين بل لم يعد الشاعر ملتزما فيه بقافية واحدة، ولا روي واحد، لتكور ويتنوع حسب نظام ثابت.

6. ظاهرة اللغة بوجه عام:

هذه إحدى محاور التجربة المعاصرة ظهرت على صعيد الممارسة في شكل بحث دائم عن مسالك جديدة "[2] ؛ بمعنى أن اللغة تعد الظاهرة الأولى في كل عمل فني.

التجربة للشعرية الحديثة هي تجربة لغة ، هي إيقاع الرؤية المجسدة في الرمز والصورة والدلالة"[1] ؛ بمعنى أنها الوجود الشعري الذي يحقق في اللغة انفعالا بواسطة عناصر أساسها كما يتحويه الشكل من وحدات ودلالات تجسد مضمونها.

---

[1]- بن علي، خلف الله: سمات القصيدة المعاصرة، مجلة ، المعيار، المركز الجامعي، تيسمسيلت، الجزائر، ديسمبر، 2021، العدد2،ص؛21.

[2]- النفري،موقف النور:كتاب الواقف،مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة،1934،من خلال محمد لطفي اليوسفس، بنية الشعر العربي المعاصر،ط1،ص؛137.

فالقصيدة المعاصرة لم تلغ الماضي اللغوي القديم، بل استدعته لتنهل منه وظلت إلى اليوم نهلت خلفه، فنجد بعض القصائد مثل (أنشودة المطر)و(السندباد) و(الموس العمياء) قديمة حمل على الاعتناء بلفظها وموسيقاها الداخلية وصورها البلاغية، وتمايزت إلى أن ثارت على الشكل الشعري القديم.

7. ظاهرة اللغة الصوفية:

المعنى العام للتصوف هو"استبطان منظم لتجربة روحية ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود الموجودات ومن نفسه، والعوالم الأخرى المختلفة، والتصوف ظاهرة إنسانية عامة ليست محدودة بدين أو حدود مادية أو مكانية، فالتجربة الصوفية قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه استخدامها واستشارتها إذا تهيأت عوامل معينة"[2]، بمعنى أن هذه التجربة الروحية نابعة من كيان الإنسان وفق عوامل متغيرة.

ومن أشهر من يشمل هذه النزعة الشاعر خليل الحاوي، فعنده تتحول الكلمة إلى فعل خالق قد التزم في كثير من الواقف الشعرية بقضية الروح في الانسان وهو يطلب الحضور الفعلي في قلب الحقيقة ذاتها ، ويمكن أخذ نموذج صوفي :

وَمَرَرْتِ بِي

مَا كَانَ قَبْلُ بِعَالَمِي غَيْرَ انْتِظَارِ

وَغَيْرَ شَيءٍ كَالدُوَارِ

وَحَقِيقَةٌ ضَاقَتْ بِضَوْضَاءَ النَهَارِ

وَمعْنَى النَهَارُ، مَعْنَى النَهَارِ

مَرَتْ دَقِيقُهُ كَأحْلَامِ قِصَار

وَغَرَرَتْ بِي...وتَرَكْتَنِي

أَطْوَى عَلَى الجُرْحِ وَأنْحَنِي

واللَّيلُ مَدَّ ظِلالَه السَوْدَاءَ جِدَارُ.

من خلالها هذا نحس واقع المعاناة العنيفة على نفس الشاعر وهو يحس إحساسا عنيفا بالقلق والغربة في هذا العالم الواقعي فإنه الصوفي الذي يخوض تجربته أيضا في سعي دائب للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها، وهو في توحد دائم

---

[1]- ابراهيم،رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1962،ص؛165.

[2]- محمد، مصطفى هدارة:دراسات في الأدب الحديث،دار العلوم العربية،بيروت،لبنان،ط1،ص؛211.

للإتحاد بالله والتسامي والانعتاق من واقعة"[1]؛ بمعنى أن الشاعر الصوفي يجسد ذاته من خلال ما يمر به ويحس به في واقعه، فينشد على أوتاره أحاسيسه وأنغامه كونه في تسامي مع خالقه.

العلاقة بين الشعر والجمال:

إن الشعر فن قائم بذاته وهو فرع من الأنواع الأدبية يشترك معها في كونه تعبيرا فنيا، وله خصوصيته التي تميزه عن بقية الأنواع الأدبية، والسلف يصنفون الشعر في الآداب فحسب، ويشعرون في لفتاتهم النقدية بأنه فن جميل ويتسع مدى معرفتهم بعلاقته بأحد فروع الفنون الجميلة وهو فرع الموسيقى.

وتطور العلم البشري، واكتسب التصنيف العلمي دقة وتمحيصا، فأدخلت الأنواع الأدبية بما فيها الشعر في الفنون الجميلة.

قال أبو عبد الرحمان: "وإذن نبدأ بتحليل الشعر في تصنيفه العلمي من الأعم إلى الأخص، فنرى أولا فن جميل"[2]؛ بمعنى أنه يرى الشعر بفن فني أو نموذج جمالي.

وبما أن الجمال هو أعم ما يصنف فيه الشعر : فإن علم الجمال ونظرياته هو أساس قيم الشعر النقدية.

ومن أهم هذه العلاقات ما لم تتم هوية الشعر إلا به، وذلك هو المدد الموسيقى للشعر، ومنها مالم تكتمل جماليته بدون واحد منها كالتصوير، إذ يضاف ثانية إلى الشعر(النقد،النظرية) عناصر نقدية من خصوصيات الفنون الجميلة كالموسيقى والتصوير .. وكل ذلك أخص من علم الجمال المتعلق بفلسفة الإحساس بالجمال، ورسم خصائصه في الذات والموضوع.

ثم ننظر إلى الشعر ثالثة فنراه جمالا تعبيريا كلاميا، فنستمد من نماذجه ونماذج الفنون التعبيرية الكلامية الجميلة ما يشارك فيه غيره من حينئذ نسترفد اللغة في متونها وعلومها، ولنشرف البلاغة في علومها ونماذجها لبناء نظرية الشعر – بخاصيته ونقده–"[3] ؛ بمعنى استخلاص علم كل ما هو جميل من الكلام لتمييز خاصية الجمال الكلامي عن بقية الفنون الأخرى، والذي يحكم لنا بجمال ما نستخلصه من متون التعبير الكلامي وعلومه هو ما لدينا من نظريات وأصول علم الجمال، وعلوم الفنون الجميلة.

---

[1]– محمد، مصطفى هدرارة: المرجع نفسه،ص،217.

[2]– أبو عبد الله،ابن عقيل الظاهري:مبادئ في نظرية الشعر والجمال:المصدر الشاملة الذهبية، ط1،دت،نقلا عن الكتاب الأصلي،دراسات في علم الجمال لمجاهد عبد المنعم مجمد، ص؛1.

[3]– أبو عبد الله،ابن عقيل الظاهري: المرجع نفسه، ص؛2.

قال أبو عبد الرحمان:"وتبقى أمور مقحمة في نظرية الشعر ونقده وعلومه ليست من خاصية الشعر وتصنيفه، فمن ذلك المضمون كأن يكون جميلا خلقيا قبيحا، وكأن يكون جميلا منطقيا أو قبيحا أو المعادل لكل ذلك أن يكون خيرا أو شرا أو لاحقا أو باطلا... فهذه الأمور تتعلق بسلوك الفكر والجوارح"[1] ؛ بمعنى أن حقيقة الجمال الشعري مثول القدرة على التعبير الجميل لأي مضمون جميل أو قبيح.

قال أبو عبد الرحمان: "وحينما أربط الشعر بشرطة الجمال، فليس معنى ذلك أن فلسفتي الجمالية جزئية ولا أنها دونية تقنع بمجانية الجمال للتسلية فحسب"[2]؛ بمعنى أن الجمال فن تجربته العلمية والحس الجمالي ذو مستويات علو أو دنوا ترصد بناء الموضوعات كلها.

[1]- ابن عبد الرحمان، ابن عقيل الظاهري:مبادئ في نظرية الشعر والجمال:مرجع سابق،ص؛2.

[2]- ابن عبد الرحمن، ابن عقيل الظاهري: مرجع نفسه،ص؛4.

الفصل الثاني:

العمل الأدبي الفني

في ضوء المنهج

الجمالي

تمهيد:

كان الاهتمام بالقصيدة العربية الحديثة خاصة من أبرز الأمور التي تكشف عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية، وقد كان أبو ريشة من أبرز الشعراء الذين تميزت قصائدهم بوحدتها وتماسكها وارتباطها ارتباطا يكاد يكون عضويا.

فبناء القصيدة في ديوانه –أبو ريشة– يتخذ طاقما خاصا، وقد أولي ذلك اهتماما كبيرا، وكان يصِّر على أنه شاعر قصيدة لا شاعر بيت، فالقصيدة عنده وحدة كاملة يأخذ بعضها برقاب بعض حتى تنتهي مع البيت الأخير نهاية تثير الدهشة، وقد أكد ذلك مصطفى الصحراتي عندما تعرَّض لقصيدة أبو ريشة فقال:"ولا يمكننا في هذه التجربة أن نقطف منها بعض أبياتها كما فعلنا في قصيدة أبي شادي لتماسك أبياتها تماسكا يكاد يكون عضويا"[1]، يقصد بهذا أن شاعرنا أبو ريشة من الشعراء الذين يهتمون ببناء القصيدة، كما يخصصون بناءها، ويجعلون من أجزائها وحدة متلاحمة.

[1]– مصطفى عبد اللطيف الصحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقتطم، مصر، 1948، ص؛37.

المبحث الأول: بناء القصيدة عند أبو ريشة:

– عتبات النص:

تعد العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها الوعي النقدي الجديد، نظرا لفعاليتها وقيمتها المعرفية وأهميتها في إضاءة النص، فأسهم الحقل المعرفي الجديد في اثارة العلاقة بين العتبات والنَّص المحيطة أو المجاورة للنص المركزي، ليصبح مفهوم العتبة مكونا أساسيا وجوهريا.

ويعد جيرارجنيت من الأوائل الذين أثاروا ظاهرة العتبات وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية، "وقد أسهم كتاب عتبات جيرارجنيت في 1987 في تنامي الوعي بالقيمة الجمالية للخطابات الموازية للنص وأهميتها الدلالية والايحائية"[1]، ويقصد بهذا أن العتبات تعمل ضمن فضاء المتن النصي داخل الكيان الكلي للخطاب الشعري بوصفها مكونا مركزيا.

أما العتبات عند محمد بنيس في مؤلفه الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته: "العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح لداخل النص كبنية وبناء أن يشغل وينتج دلاليته"[2]، أي أنها عبارة عن عتبات ترتبط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ويعمد الكاتب أثناء كتابة عمله الفني إلى بناء نصه بناء محكما تتوافق فيه الأجزاء وتتلاحم، بحيث ينظم بنياته وفق رؤيته لعمله الفني الإبداعي، أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى، وتعتبر عتبات النص "هي الخيوط الأولى التي تدخل القارئ إلى فضاء النص الأدبي، فلا يمكن للقارئ الإنتقال بين بنيات النص إلا من خلال المرور بعتباته ومن تلك العتبات العنوان والعنوان الفرعي، فقد يبدو للوهلة الأولى لدى القارئ أن العنوان مجرد زخرف يزين العمل الأدبي ويجمله شكلا، بيد أن الحقيقة أن العنوان والمطلع في القصيدة الحديثة يحملان دلالات تنبئ المتلقي بأبعاد رؤية عميقة للمبدع"[3]، أي أن عتبة العنوان هي العتبة الأهم في العمل الأدبي وموازية للمتن النصي فالعنوان يحدد الموضوع ويغري القارئ، أو يكون وسيلة لجذب انتباهه لما يعتريه من غموض، ولعل الشاعر المعاصر أجهد نفسه في اختيار العنوان وذلك لأنه الخيط الأول الذي يدخله فضاء النص الشعري.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008، ص15.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته، ج1، دار توبقال، دار البيضاء، ط2، 2001، ص؛76.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، المرجع نفسه، ص؛17.

وقد تمتع أبو ريشة بهذه التقنية الفنية بشكل رائع وشكلت حضورا بارزا في أعماله، حيث وضع القارئ في حيرة وتساؤل عن أبعاد رؤيته، ومن أهم ما يميز شاعرنا قدرته الفائقة على اختيار العنوان وربطه بحسن الإبتداء، حيث تتضافر الدلالة فيما بينها لتشد انتباه القارئ، والدخول إلى فضاء النص الشعري، ومن ذلك يقول في قصيدته بعد النكبة:

أُمَّتِي هَلْ لَكِ بِيْنَ الأُمَـمِ *** مَنْبَـرٌ لِلسَّيْفِ أَوْ القَلَـمِ
أَتَلَقَّاكِ وَطَرْفِي مُطْـرَقٌ *** خَجَلًا مِنْ أَمْسِكِ المُنْصَرِمِ
وَيَكَادُ الدَّمْعُ يَهْمِي عَابِثًا *** بِبَقَـايَا كِبْرِيَـاءِ الأَلَمِ[1]

في هذه الأبيات في مطلع القصيدة "بعد النكبة"، وهذا العنوان الذي يتكون من شبه جملة ظرفية توحي بالوقت الحاضر والماضي وذلك من خلال استخدام الظرف "بعد" الذي يدل بشكل إيحاء إلى ما قبل هذه اللحظة من العراقة، والأصالة، لكنَّه في الوقت الحاضر يتحول إلى واقع مؤكد، فالعنوان يدلُّ بصورة مباشرة إلى حالة تحسُر الشاعر في هذه اللحظة، لكنَّه في صورة إيحائية يصور الإنقلاب الذي حدث للأمة، فمن ماض مشرق وعريق إلى حاضر مؤلم ومنكوب.

وفي قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان غريب في بلادي، حيث يقع القارئ في فضاء تساؤلي لما يحمله العنوان من ثنائية ضدية، بحيث يتمثل للقارئ في هذا العنوان تساؤلات تتمثل بالسؤال التالي: كيف للإنسان أن يكون غريبا في بلاده؟ فيقول:

وَتَسْأَلْنِي فِيمَا الوُثُوبُ إِلى الدِّمَا *** وَمِثْلُكَ فِي فَجْرِ الشَّبَابِ طَرُوبُ
أَعَادِيكَ كُثُـرٌ لَا يُرَامُ قِتَالُهُمْ *** وَأَنْتَ لَدَيْهِـمْ أَعْزَلُ وَسَلِيبُ
فَقُلْتُ لَهَا خَلِّي سَبِيـلِي فَإِنَّنِي *** أَرَى المَوْتَ لَا تَخْفَى عَلَيْهِ دُرُوبُ[2]

بدأ الشَّاعر قصيدته بحوار، فقد خلق من نفسه شخصية تحاوره عن سبب رغبته في مجابهة الأعداء وهو في مقتبل العمر، ويأتي جمال هذه الأبيات من هذا الحوار الدرامي الذي يعمد إليه الشاعر وتشخيصه للموت الذي يراه لا يخطئ الطريق إلى أحد.

ولا يمكن للقارئ أن يصل إلى رؤية الشاعر إلاَّ من خلال البيت الأخير الذي يختم به الشاعر قصيدته فيقول:

[1]- عمر أبو رشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول ،دار العودة ،ط 1، 2009 ، ص47.
[2]- عمر أبو رشة: المرجع نفسه، ص254.

أَنَا فِي بِلَادِي بَيْنَ قَوْمِي وَ اِخْوَتِي *** غَرِيبٌ وَ كَمْ يَشْكُو الحَيَاةَ غَرِيبُ[1]

يختم الشاعر قصيدته بهذا البيت الذي كان يعمد إليه في معظم قصائده، فعندما تقرأ القصيدة وتصل إلى البيت الأخير فإذا بالعنوان، إنَّ الشاعر في هذه القصيدة يعاني الوحدة، فقد تعرض أبو ريشة للحساد والأعداء في حياته حتى أنه شعر بالوحدة والعزلة في بلاده، كما أن الشاعر هنا يعمد إلى أسلوب يكاد يتفرد به وهو ختام القصيدة فيورد البيت الأخير الذي يؤدي إلى استثارة المتلقي، فتجد نفسك أمام عنوان القصيدة.

- **وحدة القصيدة:**

لقد شغلت هذه القضية النقد القديم والحديث وتعددت وجهات النظر فيها، "ويرى بسام قطوس أن الشيخ حسين المرصفي في كتابه "الوسيلة الأدبية للعلوم العربية" هو أول من قدَّم حديثا يتصل بالوحدة العضوية من خلال مناقشته رأي ابن خلدون عن صناعة الشعر"[2]، وقد بلغت هذه القضية أوجها عند جيل رواد النهضة العربية شعراء ونقاد.

الوحدة العضوية للقصيدة "هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا، حيث تنتهي إلى خاتمة يلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[3]، ويشترط في الوحدة العضوية عنده أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة صادرة من ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه ووحدة المشاعر التي تنبعث منه.

ويعرِّفها العشماوي فيقول: "هي وحدة طبيعية فنية خاصة، لكي نتمثلها تمثلا واضحا علينا أن ننظر في عناصر العمل الفني من لفظ، وصورة، وعاطفة ...، قبل أن تصبح جزء من هذا العمل، ثم ننظر إليها بعد دخولها العمل الفني، وتفاعلها معا، مكونة هذا العمل، ولا شك أننا سنجد الصورة مختلفة، فكل عنصر لن يبقى على صورته الأصلية، وإنما سيأخذ شكلا آخر وصورة مغايرة لصورته الأصلية إذ يأخذ كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئا من صفات الأجزاء الأخرى، بحيث تصبح الصورة صورة مستقلة لا تعدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم

---

[1]- عمر أبو رشة: الأعمال الشعرية الكاملة ، مرجع سابق ، ص254.

[2]- بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ط1، دار مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، الاردن، 2014، ص47-60.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للنشر، ط1 ،دس، ص401.

الفكر بالصورة،بالإحساس ،بالموسيقى"[1]، وعلى هذا يرى العشماوي أن الوحدة الفنية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي لأن الفن ليس تركيبا عقليا وإنما هو أثر من آثار الحدس ،ويعتمد إعتمادا كثيرا على العاطفة والصورة لأن ارتباطهما في العمل الفني مبعثه معاناة الفنان لموقف نفسي تضاف إلى ذلك هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد هو أساس الوحدة العضوية فيه.

إن القارئ لعمر أبو ريشة يلمس براعة الشاعر و قدرته العالية في بناء القصيدة بناء عضويا مترابطا تتحقق به الوحدة العضوية، فهو بارع في الإنتقال من موضوع إلى آخر، حيث يجعل الأول سببا للآخر، أو يستغل مناسبة القصيدة لينتقل بكل براعة بين لوحات مختلفة.

و في قصيدة له تحمل عنوان "عرس المجد" التي يصور فيها الشاعر السوريين بجلاء الفرنسيين عن سوريا، كما يصور الشهداء الذين عطَّروا بدمائهم ثرى الأرض الغالية، بل وقفوا سدا منيعا في وجه الأعداء، فيقول الشاعر:

يَا عَرُوسَ المَجْدِ تَبَاهِي وَاسْتَحْـيِي *** فِي مَغَانِيـــــنَا ذُيُول الشُّـــهُبِ
لَنْ تَـرَى حَفْنَـــةَ رَمْـــلٍ فَوْقَـهَا *** لَمْ تُعَطَّرْ بِدِمَـــا حـــــرٍّ أَبِي
دَرَجَ البَغْيُ عَلَيْـــهَا حُقَـــــبًا *** وَهَوَى دُونَ بُلُـــــوغِ الأَرَبِ
لاَ يَمُوتُ الحَقُّ مَهْمَا لَطَمَـــــتْ *** عَارِضَـــيهِ قَبْضَةُ المغْتَصِـــبِ[2]

في هذه الأبيات يوضح الشاعر بعد الانتصار كيف وقف الشباب الأحرار في وجه الأعداء، ولم يمنحوا العدو فرصة الوصول إلى مبتغاه، ثم ينتقل للحديث عن كرامة الأرض وأصالتها فهي موطن الرجولة العربية، هؤلاء العرب الأحرار الذين هبّوا للنضال وهذا الحرّ الأبي الذي يأمل بتحرير الأرض ونيل الحرية للأمة، وتبعا لذلك فقد تحقق المنى بشرف فكانت المواجهة والمقاومة في سبيل نيل الحرية فيقول الشاعر في ذلك:

مِنْ هُنَا شَقَّ الهُـــدَى أَكْمَامَهُ *** وَتَهَادَى مَوْكِـبًا فِي مَوْكِـــبِ
وَتَغَلْـــبُ بِالـمُـــرُوءَاتِ التِّي *** عَرَفْنَـــــاهَا فِي فَتَاهَا العَرَبِي
هَبَّ لِلْفَتْحِ فَأَدْمَـــــى تَحْتَهُ *** حَافِـــرَ المهرجييـــن كوَكَبِ
وَأَمَانِيهِ اِنْتِفَـــاضَ الأَرْضِ مِنْ *** غَيْهَـــبِ الذُّلِ والذُّلُ الغَيْهَبِي

[1]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق،95.
[2]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص329.

حُلْـــمٌ وَلَى وَ لَمْ يُجْـــرَحْ بِـهِ *** شَرَفُ المسْـعَى وَ نُبْلُ المطْلَبِ[1]

ثم ينتقل الشاعر للحديث عن واقع الاحتلال الذي طال ظلمه كأن الشعوب العربية تغفو عما يحيط بها من أخطار خارجية حتى استيقضوا من هذه الغفوة فسعوا بدمائهم وأرواحهم فداء للأرض والأمة، بل لعلهم أسسوا من الضعف قوة، وربما يكون هذا الضعف ضعفا ماديا يتمثل في عدم توفر أدوات الحرب لمواجهة الأعداء، إلا أنهم تسلحوا بقوة الإيمان والصبر والتحدي والاصرار على انتشال الأمة مما علق بها، فيقول:

يَا عَرُوسَ المجْدِ طَالَ المُلْتَقَى *** بَعْدَمَا طَالَ جَوَى المغْتَرِبِ
سَكَرَت أَجْيَالُنَا فِي زَهْوِهَا *** وَغَفَت عَن كَيْدِ دَهْرٍ قُلَبِ
وَصَـحَـونَـا فَإِذَا أَعَاقَنَـا *** مُثـقَـلَاتٌ بِقيودِ الأَجْنبِي
وَحَمَلنَا لَكَ إِكْليلِ الـوَفَا *** وَمَشِـينَا فَوْق هَـامِ النُّـوبِ
وَأَرْقْـنَاهَا دِمَـاءً حُـرَة *** فَاغْرِفِي مِنْهَا مَاشِئْتِ وَاشْرَبِي
نَحْنُ مِنْ ضُعْفٍ بَنَيْنَا قُوَةَ *** لَم نَلِن لِلْمَـارِجِ المِـذَهِبِ [2]

يشير الشاعر في هذه اللوحة إلى واقع الأمة العربية المؤلم، فقد تكالبت عليها الويلات والحروب، فما كادت تتحر من نير الاحتلال حتى وقعت تحت نير احتلال آخر، لكن الشرف الذي يعز الأمة أنها لم تتخاذل في الدفاع عن الوطن ومواجهة الأعداء بكل قوة وفداء، بل لعل مناهضة الاحتلال ومقاومته كانت هي السبيل لتحقيق الهوية الحربية سواء استطاع أبناء الأمة ذلك أم لا، يكفيهم شرف عدم الانقياد للاحتيال والرضا به،فيقول:

كَمْ لَنَا مِنْ مَيْسَـلُـون نَفَضَت *** عَن جَنَاحَيهَا غُبَارُ التَـعَـبِ
كَمْ نَـبـتْ أَسْـيَافُنَا فِي مَلْعَبٍ *** وَكَـبَتْ أَفْرَاسُـنَا فِي مَلْعَبِ
فِي نِـظَالٍ عَاثِـرٍ مُصْطَفِيْ *** لِنِظَالٍ عَاثِرٍ مُـصْـطَخِـبِ
شَرَفُ الوَثْـبَةِ أَنْ تَرْضَى العُلَى *** غَـلُبَ الوَاثِبُ أَمْ لَمْ يَغْلِبِ[3]

[1]– عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ص329..
[2] – عمر، أبو ريشة، المرجع نفسه، ص؛ 320
[3] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه،ص 322

وفي صدد الحديث عن الويلات للعرب ومعاركهم مع الأعداء يستحضر الشاعر الشهيد الملك فيصل ويجعل من انتصاره الذي حققه العرب تأثرا بما لقوه في ميلسون، وقد تحولت دموع الحزن التي كانت تئن ألما إلى دموع فرح ترقص طربا، ويشير إلى أن هذه الأرض لم تزدهي إلا بأصلها فيقول:

فَـالْتَفَتْ مِنْ كُـوَةِ الفِرْدَوْسِ *** فَيْـصَلُ العَلْيَاءِ وَانْظُرُوا أَعَجِيْبُ
اَتُرى كَيْفَ اَشْتَقى الثَّأْرُ مِن *** الفائِحِ المِسْـتَـرِقِ المِسْـــتَلِبُ
مَا نَـــسِيْنَا دَمْعَة عَاصَيْتُهَا *** فِـيْ وَدَاعِ الأَمَــلِ المــُرْتَـقِبُ
رَجَفَتْ بِالأَمْسِ سَكْرَةَ أَلَمٍ *** فَانْسَلَهَا اليَوْمَ سَكْرَى طَرَبُ[1]

فبعد حديثه الطويل عن هذه الفرحة وهذا النصر الذي حققه دماء الشهداء أبناء سوريا واستحضار الماضي القريب والبعيد، ينتقل الشاعر بصورة خاطفة لايشعر القارئ من خلالها بالانقطاع للحديث عن فلسطين وما حل بها فإن فرحة لن تكتمل والحلم الذي تسعى إليه لن يرى الواقع إلا بعد جلاء الاسرائيليين عن بيت المقدس، وهذا الانتقال الذي يعمد إليه الشاعر بوعي منه وسابق تخطيط يبين للقارئ ايديولوجية الشاعر في الحديث عن القدس والاستطراد للحديث عن وعد بلفور ونقض بريطانيا لعهودها مع الدول العربية

فيقول الشاعر:

مَابَلَغْنَا بَعْدُ مِنْ أَحْـلَامِـنَا *** ذَلِكَ الحُـلـمُ الكَرِيْمُ الذَهَبِي
أَئِـنُ فِي القُدْسِ ضُلُوع غصَةٍ *** لَمْ تُلَامِسْهَا ذِنَابُ عَـقْـرَبِ
وَمَنِ الطَاغِي الذِي مـدَ لَهُم *** مِن سَرَابِ الحَقِ أَوْ هِي سَبَب
أَوْ مَـا كُنَا لَـهُ فِي خَـطـبْهِ *** مَـعْقَل الأَمْنِ وَجِـسْر الهَـرَبِ
مَالَنَا نَلْمَـحُ فِي مَشْـــيَـتِهِ *** مَحْلَبَ الذِئْبِ وَجِلدَ الثَعلَب[2]

ثم يشير الشاعر إلى وحدة الأمة العربية واتحادها وتماسكها، هذه الوحدة التي نمت من الآلام والخطوب التي عاشت بها، فالنظرة تتحول من السلبية إلى الايجابية، فالاحتلال الغاضب والظالم في نظر الشاعر أصبح ايجابيا إذ أنه لم شمل الأمة ووحد صفوفها فيقول الشاعر:

[1] – عمر أبو رشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص؛ ؛ 329.
[2] – عمر أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛320.

لَمَّتْ الآلَامُ مِـنَا شَمـــلَنَا *** وَنَمَت مَابَيْنَنـــــا مِنْ نَسَبِ
فَإِذَا أَغَـانِي مِصْـــــرَ جلَقٌ *** وَإِذَا بَـغْـدَادَ نَجْـــوَى يَثْرِبَ
ذَهَبَتْ أَعْـلَامُهـــا خَافِـقَةِ *** وَالْتَقَى مَشْرِقهـــا بِالْمَغْـــرِبِ

ولعل الشاعر قد استقبل هذه المناسبة لينتقل إلى الموضوع الآخر، أي أن التلاحم بين أجزاء القصيدة ينبع من ان لكل مقام مقال، وكأن بالشاعر يريد من المستمعين أن يفرحوا الفرحة الكبرى بتحرير فلسطين كما تحن الآن فهو يريد أن القضاء على الاحتلال أمر ليس بالمستحيل فمن خلال النظام ومناهضة الاحتلال يأتي النصر.

ويلاحظ قارئ القصيدة أن من معه"كيف نجح الشاعر في حسن الانتقال من موضوع إلى آخر حيث يلمس القارئ الرؤية العميقة التي تشكل حلقة وصل بين لوحات القصيدة.

فالقصيدة تتحدث عن تاريخ الأمة العربية الإسلامية وهذا التاريخ العريق الذي يفخر كل عربي بالانتساب إليه أيام صبا الدولة العربية الاسلامية وفتوتها ويأتي استحصار الماضي لبث روح الحماسة والنظال لدى الأمة العربية من خلال تذكيرها بماضيها العريق.

ثم يتحدث الشاعر عن الواقع المؤلم الذي وقعت فيه الأمة العربية تحت وطأة الاحتلال ولذلك يلمس القارئ أن هذا الحديث هو استكمال للوحة السابقة حيث تبعث في نفس المتلقي التحسر والألم على ما حل بالأمة العربية من ذل وهوان المتلقي، ثم يشتغل الشاعر لدعوة الملك فيصل بن عبد العزيز لنصرة الأمة وانتشالها،مما علق بها من ضعف وفرقة، ولهذا فإن هذه الدعوة تشجع مع مناسبة القصيدة، فلما كانت مكة في الماضي هي الفجر الذي شق الطريق لنور الاسلام ورفعة الأمة، فكأن الشاعر يريد أن تكون مكة في الحاضر إلى الماضي فيقول الشاعر:

لِمَ تُـرَاكِ عَـلَى مَـرِ اللَّيَالـــــــــي *** مَوْسِلُ الحَـقِ يَـا عَـــروسَ الرِمَالِ
أنا في خِـدْرِكِ الـوَضِـيء الـشَناعات *** ذُهُـــولٌ وَهَيْنَمَاتِ ابـتـــهَـــالِ
أنَا فِي مَـكَـــةَ وَتَمْـضِـــــي رُؤَايَ *** القَهْقَرَة فِي مَـــوَاكِـبِ الأَصَـالِ
نَشَرَتْ مَـا انْطَـــــوَى فأَتَتْ تُلَقِبُ *** تُـهَـاوِي الخَـيَـالَ نَـهْـبَ الخَيَالِ[1]

[1] عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص؛85.

ففي هذه الأبيات إيحاء لما تبعثه مكة في نفس الشاعر، فمكان إقامته يفرض عليه استحضار الماضي مواكب الأجيال؛ بل لعل الصحراء هي رمز البطولة والشجاعة والإباء لما ضمت بين ذراعيها أبطالا كانوا للشجاعة والصبر عنوان، ويستطرد الشاعر باستحضاره لمولد الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام في هذه الصحراء فيقول:

مَا أدْرِي إنَهُ لَرَبْعُ ابْنِ عَبْـــدِ اللهِ *** رُبْـــعُ الإعْـــسَـــارِ وَالإقْـــلالِ
عَـــادَ يَؤْوِي إِلَيْهِ أَحْمَدُ مَا أوْجَعَهَا *** عَـــوْدَةَ الـتيَتَـيـمِ الغـــالِـــي
يِسْأَلُ الـــدَمْـــعَ أَيْـــنَ آمِنَةَ؟ والدَمْعُ *** يُغْمـــتِي عَلَى أسْئِـلَـةِ السُـؤالِ
ضَمَهُ الشَّوْقُ وَالحَـنـانُ تَـغَـلَـتْ *** عِنْدَهُ فِي وِحْشَةِ اللَّيَالِ الطِـوَالِ
وَحْدَهُ وَحْدَهُ يُطِلُ عَلَى الدُنْيِـــا *** بَـــعِـــيـــدًا عـَنْ عَـالَمِ الأَطْفالِ[1]

فهذه الأبيات يسير الشاعر من خلالها إلى مولد النبي صل الله عليه وسلم،ونشأته يتيما بعيدا عن عالم الأطفال،وفي صدد الحديث عنه صل الله عليه وسلم الذي هو رمز التاريخ العربي الاسلامي فكان لابد للشاعر استحضار معظم الأحداث التي أحاطت بالرسول الكريم قبل البعثة وبعدها فيشير إلى خلاف قريش على من هو الأحق بوضع الحجر الأسود على جذع الكعبة، فإذا بالصادق الأمين يطل عليهم ويحتكمون إليه فكان الرجل الذي أطفئ نار الفتنة بين أبناء أمته. ويتناول أيضا الحديث عن فجر الدعوة الاسلامية والوحي من خلال غار حراء والظلم الذي كان يحيط بأبناء مكة ومعاناة التي في نشر الدعوة الاسلامية واخراج الناس من عبادة العباد إلى حرب العباد، فيقول:

أَنـَا فِي مَـكَة وَأَسْمَعُ فِي الكَعْبَةِ *** ضَـــوْضَاءَ سَـــادَة أَخْـــيَالِ
إِنَهُمْ غَاضِبُوْنَ وَالحَجَرُ الأَسْوَدُ *** مَـــابَـــيْـــنَهُم قَـــرِيْبٌ المِنَـــالِ
أَنَـــا فِي مَـكَة وَغَـــارُ حِـــرَاءِ *** كَـــوْكَبٌ فِي جَبِيْنِهَا مُتَلَالـــي
أَنَا فِي مَـكَةَ وَدَارُ أَبِي سُفْيَـــانِ *** حَـــبْلَـــى بِالطُعْمَةِ الجُـــهـــالِ
أَنَـــا فِي مَكَةَ وَاحِـــدٌ يَبْـــدُو *** مُثْـــقَلُ الخَـــطْـــوِ بِالهُمُومِ الثِقَالِ
أَنَا فِي مَكَة وَحِقْـــدُ قُرَيْـــشٍ *** فِي اِصْطِحَابِ وَشَمْلِهِم فِي اِنْحِلَالِ[2]

[1] عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية كاملة، مرجع سابق، ص؛ 86.

[2] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص 93، 94

وبعدها سرح الشاعر بخياله اتجاه الماضي الذي يمثل التاريخ العريق فيبعث في نفسه الأمل نحو مستقبل تعود أصالته كما كان في الماضي، ينتقل الشاعر بطريقة جميلة للحديث عن الزمن الحاضر فيصور للقارئ أنه أفاق من هذا الخيال الذي استرجع به الزمن الماضي فإذا به أمام حاضر مؤلم فالأرض العربية مقطعة أوصلتها بين مشتت وجريح تحت نير الاحتلال فيقول في هذا :

أَنَــا فِي مَكَــتة وَتَنْقَـضُ رُأيَـاي *** وَأَصْـحُو عَـلَــى عَجِيْبِ المالِ
وَأَرَى مُلْكَهَا المدِيْدِ عَلَى الأَرْضِ *** بَدِيْدًا مُـقَـطَــعَ الأَوْصَــتالِ
بَعْــضُه هَاجِعٌ عَـلَى بِدَعِ الكُفْرِ *** وَبَـعْــضٌ بِالضَــيْمِ غَيْرَ مُبَالِ
يَخْجَلُ الإِرْثُ أَنْ يُسَــائِلَ عَمَا *** أَلْحَــقَــتَتْهُ أَوَاخِــرُ بِــأَوَالــيِ
أَيْنَ اِسْلَامُــهُم وَنَجْمَـة اِسْــرَائِيل *** فِيــهِ يَــدُوْسُ خــدَ الهِــلَالِ[1]

وبعد حديث الشاعر عن واقع الأمة وحاضرها وما حل بها من احتلال وقهر الذي يعمد إليه ليثير في نفوس أبناء هذه الأمة الحسرة والألم إذا ماعادوا بنظرهم إلى الماضي العريق الذي كانت تحفل به وقد تلاشت هذه العراقة في الوقت الحاضر فيلجأ الشاعر لنداء الملك فيصل بن عبد العزيز ليهب لنصرة الأمة وانتشالها والوحل الذي غاصت به، ويشير إلى أن العار لايتمثل في عدم القدرة على تحقيق النصر، وإنما يكمن في التخاذل عن النظال والكفاح من أجل النصر فيقول الشاعر:

يَــا اِبْنَ عَــبْدِ العـزِيْزِ، يَالِنِــدَاءِ *** فِي صَدَاهُ نَادَيْتُ كُلَ الرِجَالِ
طَالَ حُلْمُ الحَلِيْمِ طَالَ عَلَى كَيْدِ *** الــعَــوَادِي تَمَــرُدُ الأَنْــذَالِ
قُلْ لِمَنْ شَاءَ رَاحَةً فِي ضِفَافِ *** النِــيْلِ مِــنْ بَــعْدِ وَثْـبَةٍ!
لَيْـسَ عَـارًا أَنَ فِي النِظَالِ عُثْرَانَا *** إِنَـمَا العَارُ فِي اِجْتِنَابِ النِظَالِ [2]

وفي هذه القصيدة يختم الشاعر أبياته ببيتان يثيران الدهشة لدى المتلقي، فأنت أمام خاتمة إذ بها تكشف عن رؤية الشاعر العميقة، وقد اعتاد شاعرنا على هذه الطريقة في كثير من قصائده حتى اصبح يعرف بها فيقول الشاعر:

رَبْعُ حِطِيْنَ مُوْحِشٌ يَاصَلَاحَ الدِيْنِ *** إِلَا مِــنْ ذِكْــرَيَاتِ عُــذَالِ

[1] – عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص ؛ 97.
[2] – عمر أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛ 98.

سِرْ بِنَا صَوْبَهُ وَصِلْ بِنَا فِيْ القُـدْسِ *** وَاضْـرِبْ حَـــرَامَهُ بِالحَـلَالِ[1]

لقد استطاع الشاعر في هذه القصيدة أن ينتقل من موضوع إلى آخر وفق رؤية شمولية تربط بين لوحات القصيدة بخيط رفيع لايكاد يلحظه إلا القارئ المتمرس وقد تحققت الوحدة العضوية في هذه القصائد التي ربما أنكرها بعض الباحثين، فالقصيدة السابقة تشمل على رؤية قومية لدى الشاعر، وقد استطاع أن يكشف عن هذه الرؤية بتعدد لوحاتها وترابط أجزائها وانسجامها، ولعل القارئ لأعمال أبو ريشة يلحظ استحضار الزمن الماضي في قصائده وبخاصة القصائد ذات الطابع الوطني القومي.

الطول والقصر:

وتتمثل في عدد الأبيات التي يطلق عليها إسم "القصيدة"، وقد أولى النقاد القدامى والشعراء أيضا هذه القضية –الطول والقصر– هتماما بالغا.

فذهب "الأخفش" إلى "أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات"[2]، و أورد ابن رشيق ما يتعلق بهذه المسألة فقال: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة"[3]... وينقسم النقاد و الشعراء القدامى في ذلك إلى قسمين: الأول يرى أن القصيدة القصيرة أفضل لأنها تعلق بالأذهان، بالإضافة إلى حرص الشعراء من الوقوع في الخطأ لأن طولها قد يوقع في أخطاء بلاغية أو لغوية... .

أما فيما يتعلق بالشكل الفني "فإن الشعر القديم يعمد إلى المقتطعات القصار وذلك لأن الحياة الجاهلية تعتمد على المشافهة في النقل، ولذا فإن المقطعات القصار هي أجدر بالحفظ والتداول بين الناس ليكتب لها الخلود، وهناك عامل نفسي يتعلق بالمتلقي"[4]، أي أن القصيدة القصيرة تكون سهلة الحفظ والغناء وتبقى راسخة، إضافة إلى أنها تجنب المتلقي السأم والملل.

[1] – عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص؛ 85.

[2]– علي عشيري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب القاهرة، ط4، 2002، ص28.

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، مكتبة النور، ط1 ،2006 ، ص189.

[4]– ينظر: علي شيري زايد، مرجع سابق، ص317-338.

أشار الشعراء والنقاد القدامى إلى أن أساس الشعر هو التجربة الشعرية من خلال ربط طول القصيدة وقصرها بالموضوع، فقصيدة المدح عندهم من الأفضل أن تكون قصيرة حتى لا يسأم الممدوح عند سماعها، وقصيدة الرثاء لا يحدها إلاّ التجربة الشعرية، ومن هنا فإن لكل تجربة شعرية موضوعا معينا لها مدى يناسبها.

يعرف مصطفى الصحراتي التجربة الشعرية بقوله: "التجربة الشعرية هي الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من الموضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من مرائي الوجود، وتؤثر فيه تأثيرا قويا، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب كما يرى أو يشهد أو يتأمل"[1]، أي أن القصيدة طويلة كانت أم قصيرة أصبحت في النقد الحديث بوعي مقصود تلبية لحاجات نفسية أو فنية، وأن التجربة الشعرية تؤثر بالشاعر تأثيرا قويا.

إن القصيدة "الطويلة" لم تعد محض انفعال بالأحداث و الهزات التي تواجه الشاعر الحديث،"وإنما هي رؤية شعرية تلخص موقفا شموليا إزاء الكون والحياة بكل مفرداتها وظواهرها المتَّسقة أو المتصارعة التي تدخل الشاعر في جدليات لا حدود لها، مثل ظاهرة الزمن وثنائية الحياة والموت واشكالية الجنس والدين، لأجل هذه المعطيات أصبحت القصيدة الطويلة هي المجال الأرحب، والخصب في نقل هذه الرؤية الشعرية"[2]، ومنه فالقصيدة الطويلة هي القالب الفني المناسب لضخامة التجربة الشعرية.

أما القصيدة القصيرة فيقول عز الدين اسماعيل ولعله أكثر النقاد اهتماما بهذه القضية: "أنها تجربة بنائية جديرة بالاهتمام، لاسيما وأنها تشكل حيزا كبيرا في دواوين الشعراء"[3]. وقد سعى هذا الناقد إلى التفريق بين "القصيرة و الطويلة" على أساس فني ونفسي، يعرفهما بقوله: "ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة الهام غير منقطع، أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية"[4]، أي أن مجرد الطول لا يجعل من العمل الشعري عملا ضخما فالفرق بينها فرق في الجوهر.

فبساطة الموقف العاطفي واللحظة الشعورية هي ما يميز القصيدة القصيرة ويعطيها خصوصية بالغة، وكذا حدة الشعور وذلك لأنها تعبر عن حالو انفعالية مباشرة.

---

[1]- مصطفى عبد اللطيف الصحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف و المقتطم، دط، مصر، دس، ص24.

[2]- قصيبري فيصل: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، دط، 2006،ص35.

[3]- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دط، مكتبة النور، 2013، ص361.

[4]- عز الدين اسماعيل: المرجع نفسه، ص361.

والتعقيد كحالة نفسية هو أهم ما يميز القصيدة الطويلة التي تتكون من حالات عاطفية متداخلة.

وفي ضوء ما تقدم نقول أنه ليس هناك أساس في تحديد القصيدة طويلة أو قصيرة إلاَّ من خلال التجربة الشعرية للشاعر، كما أن المفاضلة بين الشعراء على أساس طول القصيدة أو قصرها تعد مجانبة للصواب، فكم من شعراء أطالوا قصائدهم فقدت قيمتها لكثرة ما فيها من حشو، وكم من شعراء قصروا فأثر ذلك في بهائها بحيث أصبحت تبدو وكأنها غير تامة.

تتراوح القصائد في أعمال أبو ريشة بين الطويلة، المتوسط، فقد بلغ عدد المقطوعات الشعرية مائة وسبع مقطوعات، وهذه المقطوعات لا تتجاوز سبعة أبيات، وهي تتميز عنده بالوضوح وبساطة التركيب، فهي تعبر عن تجربة محددة الزمان، فالمقطوعات عند أبو ريشة تعبر عن حالة انفعالية مباشرة تجاه موقف معين، ولعل مقطوعات: يا فؤادي، يا للرئاسات، مهاجر، ضجر الشيخوخة... خير دليل على ذلك.

فيقول الشاعر:

يَا فُـــؤَادِي أَلَا تَزَالُ كَئِيـــبًا *** شَاكِيًا بَاكِيًا عَلى غَيْرِ جَدْوَى

لَا تَكُنْ ظَالِمًا فَإِنَّـــكَ إِنْ مِتَّ *** تَرَكْـتَ الآَلَامَ مِنْ غَيْرِ مَـأْوَى[1]

استخدم الشاعر أسلوب الحوار إذ قام بتشخيص الفؤاد ومحاورته وكأنَّه كائن حي، وهذا ما عمَّق الإحساس بمرارة الضيق من الزمن، إنَّ هذه الصورة صورة عاطفية سريعة تتسم بالوضوح وعدم الغموض.

وفي قصيدة أخرى للشاعر يبين لنا كيف أنَّ المناصب أغوت أصحابها فصغروا بعدما كانوا كبارا، فيقول:

يَا لِلرِّئَاسَاتِ كَمْ عَرَتْ مَفَاتِنـــهَا *** وَكَـمْ كِبَـار عَلَى إِغْرَائِهَا صَغَروا

نَامُو عَلَى بَهْرَجِ الدُّنْيَا وَ مَا عَلِمُوا *** أَنَّ الفِرَاشَ عَلَى المِصْبَاحِ يَنْتَحِرُ[2]

في هذه المقطوعة يسخر الشاعر من أصحاب المناصب العليا الذين غرَّتهم هذه المناصب وما يميز هذه المقطوعة هو تركيز الصورة، حيث جعل الرؤساء الذين أغوتهم المناصب كالفراش الذي يبحث عن النُّور ليهو حوله فإذا ما لامسه وقع ضحية هذا النور.

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص61.

[2]- عمر أبو ريشة: الرجع نفسه، ص151.

ومن المقطوعات الشعرية التي تعبر عن حالة انفعالية مباشرة مقطوعته "ضجر الشيخوخة" التي تتألف من ستة أبيات:

كُلَّمَا المَوْتُ لَاحَ لِي كُنْتُ أَرْمِيهِ *** بِطَرْفِي بِالكِبْرِيَـاءِ خَضِيـبِ
وَابْتَسِامِي عَلى شِفَـاهِي تَرْنِيمَةُ *** شُكْـرٍ إِلَى شَبَابِي اللَّعُـوبِ
وَتَمُرُّ الأَيَامُ وَالمـوْتَ غَـادٍ *** رَائِـحُ رَاصِـدٌ عَلَـي دُرُوبِي
كُلَّـمَا شِئْـتُ أَنْ أَصَافِحَهُ أَزُورُ *** وَوِلِي بِصَمْتـِهِ المسْـتَرِيبِ
إِنَّهُ حَـاقِدٌ عَلَي وَلَا يُثْنِيـهِ *** عَنْ حِقْـدِهِ وَقَـارُ مَشِيبِي
لَيْسَ يُنْسَى الماضِي وَمَا كَانَ مِنِّي *** فِي التَّلَاقِي مِنْ قِلَّةِ التَّهْذِيبِ[1]

ومن عنوان القصيدة نرى أنه يوحي بصورة مباشرة إلى إنسان قد تقدم به السِّن حتى سئم وملَّ الحياة، فاستحضر الشاعر الماضي أيام الشباب حين كان هذا الإنسان يضج بالعفوان والكبرياء، فكان إذا لاح له الموت يرميه بعنفوان، مما جعل الموت يأخذ منه موقعا حاقدا فتركه يعيش حتى الشيخوخة، وعندما ضجر هذا الإنسان وتمنى الموت جاء دور الموت لردِّ اعتباره لما فعله هذا الإنسان في شبابه بالموت.

إن مصدر الجمال في هذه الأبيات يتمثل بقدرة الشاعر على رسم الظروف التي مرَّ بها بل لعله يجعل من شبابه سببا لتقدمه بالعمر، وذلك باستحضاره للماضي الذي يمثل الكبرياء والعنفوان الذي تقابله صورة الحاضر المتمثلة في صورة الإنسان الضعيف المنهزم.

الإيقاع والموسيقى الشعرية:

الإيقاع: هو"حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواحي خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة العلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارات الموسيقية"[2].

نستنتج من هذا التعريف أن الإيقاع ميزة لحركة الشَّكل الوزني، أي خاصية تكتسبها العلامات الموسيقية لتنتج عبارة موسيقية متميزة عن غيرها من العبارات.

[1]- عمر أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة ،مرجع سابق، ص102.
[2]- كمال أبوديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي، ، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط1 ،1974، 230-231.

فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر البناء الشعري، بل لعلها أساس البناء الشعري، والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية ولا زخرفا تزين العمل الشعري، بل هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس[1].

نستخلص أن الموسيقى هي الركيزة الأساسية في الشعر، كونها تعطي للعمل الشعري حلية و زخرفا يميزه عن سائر الاعمال الأدبية.

وقد تنبَّه النقاد القدماء إلى الموسيقى الشعرية من خلال الوزن والقافية، إذ هما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، وهما حجر الأساس في موسيقى القصيدة الخارجية التي يقيسها العروض وحده[2].

نفسر هذا في أن موسيقى القصيدة تحتاج إلى وزن وقافية ليقوم بناؤها على أكمل وجه.

لعمر أبو ريشة اختيارات موسيقية وإيقاعية تستهوي السامع والقارئ، وتستولي على حواسه وتملك مشاعره... وهذه المظاهر من خصائص فئة الشعري، وهي ترجع إلى مواريثه الصوفية وبيئته الروحية التي كانت تنشد فيها المقطوعات المسجوعة بالإضافة إلى موهبته الفطرية ومطالعته لتراث الأقدمين، فيقول في قصيدة كوباكبان:

مَطَافَ الجَمَالِ مَطَافِ الجَلَالِ
مَلَكْنـــتَ عَلَي عِنَـــانَ الخَيَالِ
وَمَوْجَـــةَ رُوحِـــي بِغَيْرِ الرِّمَالِ
وَزَهْرَةَ التِّلَالِ وَخُضْـــرِ الجِبَالِ
وَزُرْقَةَ يمٍ رَحِيـــبِ المَجَـــــالِ
وَأَنْتَ عَلَى عَادِيَاتِ الظِّـلَالِ[3]

[1]- علي عشيري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق، ص162.
[2]- علي عشيري زايد :المرجع نفسه، ص206.
[3]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص148.

ففي هذه القصيدة يدهشنا الشاعر بالموسيقى الفخمة والإيقاع الفخم كأنه يؤلف جوقات موسيقية من الكلمات والعبارات مع جودة التنسيق بينهما، وفوق هذا فقد أضاف اختيار قافية اللام إلى هذه القصيدة جمالا على جمال وجلالا على جلال، فأعطى لها بمعاني الجمال والجلال.

وفي قصيدة أخرى بعنوان عودة الروح يقول فيها:

لَيْلُكِ هَـــــــذَا يَا زَنْجِيَة

فَاطْوِيهِ فِي آفَاقِــكِ النَّدِيَة

وَاطْلِقِي أُنْشُـــودَةً شَجِيَة

وَرَقْصَةٍ مَجْنُـــونَةٍ وَحْشِيَّة[1]

نلاحظ الموسيقى الصاخبة من حسن إختياره للكلمات الموحية وجرس الألفاظ ذات الصورة والظلال والألوان ومقدرته على رسم الصورة البصرية والذهنية.

إن القارئ لشعر أبو ريشة يلحظ اهتمام الشَّاعر ببنية الإيقاع في قصائده، فالموسيقى الداخلية للقصيدة تحظى عنده بنصيب وافر من الجهد والانتقاء، وتتمثل الموسيقى الداخلية عند شاعرنا في: التصريع، وتماثل الإيقاع والتكرار وحروف المد.

التصريع: وهو أنْ ينتهي البيت بوزن يماثل آخر العجز.

يقول الشاعر:

كِـــلَانَا آَثَـــرَ الأَلَما *** عَلَى النِّعْمَـــةِ وَمَـــا سَلمَا

كِـــلَانَا فِي قُيُـودِ العُمُرِ *** أَحْـــفَى الجُـــرْحَ وَابْتَسَمَا

وَيَخْلَـــعُ مِنْ مَحَـــاجِرِهِ *** عَلَى رَوَادِهَـــا مَرَقَـــــا

وَفِي الجَفْنَـيْنِ عَنْ طَيْفَيْنِ *** مَا اجْتَمَعَـــا وَمَـــا اِفْتَرَقَا[2]

فالبيت الأول يجمع فيه شكلان من البنية الإيقاعية يتمثل يتمثلان في التصريع وكثرة حروف المد، أما التصريع فكلمة "آلما" تطابق في الوزن كلمة "سئما"، فنلاحظ استواء آخر الصدر وآخر العجز في الوزن، أما الشَّكل الآخر فقد تكرر وهذا يبعث في الأذن جمال البنية الإيقاعية.

[1]- ، عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص102.

[2]- عمر أبو رشة: المرجع نفسه ،ص227.

وفي قصيدة أخرى يقول فيها:

يَا غُرْبَتِي لَا تُطْلِقِي أَسْرِي *** لَمْ يَبْقَ لِي فِي العُمْرِ مَا يُغْرِي

طَالَعَتْنِي أَيَامَ كُنْتُ الشَّذَا *** يَحْلُمُ فِي أَكْمَـــــامِهِ الخُضْرِ

وَلَمْ تَزَالِي طَيْفِـــي المرْتَمِي *** فِي كُلِّ دَرْبٍ مُوحِشٍ قَفْـــرِ[1]

نلاحظ في البيت الأول البنية الإيقاعية المؤثرة في النفس عند كل من القارئ والسامع، وذلك حيث يستوي فيها آخر الصدر مع آخر العجز في الوزن بين الكلمتين "أسري، يغري" و يشتمل البيت على حروف المد، هي الأخرى لتبين لنا حالة الشَّاعر المضطربة من خلال تكراره لحروف المد.

تماثل الإيقاع: وهو تكرار بناء الجمل على غرار بنية إيقاعية واحدة، وهذا يشع بنغم جميل في أذن السامع فيقول الشاعر:

فِيمَ أَقْدَمْتِ؟ وَأَحْجَمْتِ وَلَمْ *** يَشْتَفِ الثَّأْرُ وَلَمْ تَنْتَقِمِي

اِسْمَعِي نُوحَ الحَزَانَى وَاطْرَبِي *** وَانْظُرِي دَمْعَ اليَتَامَى وَابْتَسِمِي

وَدَعِي القَادَةَ فِي أَهْوَائِهَا *** تَتَفَانَى فِي خَسِيسِ المَغْنَمِ[2]

كل من البيت الأول والثاني غنيان بالموسيقى الداخلية، فالبيت الأول يتكرر فيه الفعلان "أقدمت، أحجمت" وهما على نفس الوزن والإيقاع، أما البيت الثاني فيأتي في البنية الإيقاعية من تكرار أربعة أفعال على نفس الوزن "اسمعي، اطربي، انظري، ابتسمي"، و"نوح الحزانى، دمع اليتامى" هذا التماثل يغني الإيقاع ويحقق الهدف المنشود من طرب الأذن عند سماعه.

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص91.

[2]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه، ص48.

المبحث الثاني: الصورة الفنية في القصيدة عند أبو ريشة

التكرار: وهو من أهم روافد البنية الإيقاعية المؤثرة في أذن السامع، يقول الشاعر:

الوَدَاعَ الوَدَاعَ يَا زَهْرَةَ العُـــمُرِ *** وَنَبْعَ الآمَـــالِ وَ الأَحْـــلَامِ

الوَدَاعَ الوَدَاعَ يَا شُعْلَةَ اللُّطْفِ *** وَنُـــورَ الإِيحَـــاءِ وَالإِلْهَـامِ[1]

فيكرر الشاعر "الوداع" في البيتين أربع مرات والنِّداء مرتين، فالتكرار هنا يثري البنية الإيقاعية في القصيدة، ويأتي تكرار حرف المد "الألف" للتعبير عن حزن الشّاعر وألمه كما في "آمال، أحلام، إيحاء، إلهام".

لقد استطاع الشاعر أن يضفي على قصائده جوًا إيقاعيا موسيقيا يلفت انتباه السامع ويشده للقراءة، ومن خلال ذلك أوصل للمتلقي بعض المشاعر التي كانت تدور في خلجات نفسه، فيشعر المتلقي بذلك وكأنه يعيش هذه اللحظات والأحاسيس مع الشاعر.

التناص:

في الأدب العربي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، ويعد التناص بوصفه ظاهرة أسلوبية في الأدب مصطلحا جديدا، وإن كانت جذورها الأولى موجودة في الأدب العربي القديم، وقد تزايدت أهمية المصطلح في النظريات البنيوية وما بعد البنيوية.

وتعد جوليا كريستيفا رائدة هذا المصطلح النقدي الجديد، وذلك أنها تعتبر " أن تداخل النصوص هي إحدى مميزاته الأساسية، إذ دائما تحيل النصوص إلى قراءة خطابات كثيرة، وتميز بين ثلاثة أنماط من ترابطات النصوص وهي: النفي الكلي، والنفي الجزئي، وتضيف بأن تداخل النصوص الشعرية قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها امتصاصا وفي الوقت نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"[2]، هنا كريستيفا تنفي وجود نص خالي من مداخلات نصوص أخرى، وتعتبر أن كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، والتناص عندها أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، وأن تداخل النصوص يختلف عن السرقات الأدبية.

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص227

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، مكتبة نور، ص78-79.

ويقول موسى ربابعة: "على الرغم من أن التناص يبدو مصطلحا جديدا إلا أنه مفهوم قديم أشار اليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح سموه "التضمين"، وفصل هؤلاء النقاد في أشكاله وألوانه بشكل يؤكد على تنبيه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحا ومفهوما"[1]. يبين ربابعة أن هذا المصطلح قد يكون جديدا إلاَّ أن الأدباء العرب القدامى عرفوه وتنبهوا إليه بفطرتهم اللغوية الشعرية، وقد أطلقوا عليه إسم الإقتباس أو التضمين.

والتناص له صور متعددة وذلك بحسب النص الذي عمد إليه الكاتب، فهناك تناص تاريخي وديني وتراثي وهنا تجدر الاشارة إلى أن التناص يؤدي وظيفة فنية جمالية، ولايستحضر الكاتب النص للزينة أو الزخرفة.

"إن النصوص المغايرة التي يستدعيها الشاعر والتي تنتمي إلى أزمنة مختلفة وبيانات مختلفة تضفي على النص رونق التفاعل بين الحضارات المختلفة، مما يجعل التناص ينتشل القصيدة من الآنية والمحدودية، والشاعر المعاصر الذي استقر وعيه أنه ثمرة الماضي كلِّه بكل حضارته"[2]، أي أنه صوت من الأصوات التي لابد أن يحدث بينها تآلف و تجاوب، فقد وجد هذا الشاعر في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة و تأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى.

"لقد تعدى الشاعر المعاصر العلاقة المحدودية بالنص المغاير من خلال التناص الذي يتطلب منه الإستناد إلى ثقافة حقيقية وامتلاك رؤية شعرية ناضجة وواضحة والقدرة على استغلال سياقات النص المستدعى و توظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي، مما يخوِّل للشاعر أن يقيم علاقة تفاعلية مع النص الآخر، تجعله يبدو نقيا حقيقيا أصيلا وامتدادا لتجربة الشاعر"[3]، أي أن النص أو العمل الأدبي ككل يحتاج من القارئ ثقافة واسعة ليكون على قدرة من تفكيك النصوص التي تتداخل و تتعانق داخل النص الأصلي.

تعد ظاهرة التناص من أبرز الظواهر الفنية حضورا في أعمال الشاعر عمر أبو ريشة، وقد كانت مصادر التناص في شعره تنبع من ثلاثة منابع وهي: المصادر الدينية، التاريخية، والأسطورية. و يمكن تقسيم التناص في أعمال أبوريشة بحسب مصادره إلى:

---

[1]- ربابعة موسى: جماليات الأسلوب و التلقي، المجلد 1، دار جريد للنشر و التوزيع،ط2 ،ص95.

[2]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ، المكتبة الأكاديمية،ط6 ،ص311.

[3]- رابح بن خويه: جماليات القصيدة المعاصرة، الصورة، الرمز، التناص، مكتبة النور، ص339.

المصادر الدينية:

كان عمر أبو ريشة على ثقة بأن الموروث الديني في الشعر العربي المعاصر يعتبر "مصدرا أساسية من مصادر الثقافة و القيم الإنسانية التي عكف عليها الشعراء المعاصرون"[1]، فنجده يتكئ على الموروث الديني الإسلامي و المسيحي بهدف إيصال أهدافه الشعرية إلى المتلقي، ليظهر متسامحا، لم يفرق بين هذين الدينين، يقول:

يَا مَنْ يُفَرّقُ بَيْنَ أَكْبَادِ الوَرَى *** بِاسْـــمِ الشَّرَائِعِ أَنْتَ أَكْبَرُ مُجْرِمِ
مَا الدِّينُ إلاَّ قَطْرَةٌ مِنْ رَحْمَــةٍ *** قُدْسِيَةٍ سَقَطَتْ عَلَى حَقْلِ ظَمِي
مَــا الدِّينُ إلاَّ نَفْحَــةٌ رُوحِيَةٌ *** بَزَغَـــتْ عَلَى أُفُقِ الحَيَاةِ المظْلِمِ[2]

وفي هذه الأبيات يقول الشاعر أن من يفرق بين الأديان يعتبر مجرما، وأن الدين ما هو إلا قطرة من رحمة قدسية ونفحة روحية تبزغ على أفق الحياة المظلمة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "الراهبة" يتحدث عن ظهر الراهبات، يقول:

أَمَتْ كُهُوفَ الدّيرِ وَ هِـيَ فَتِيَّةٌ *** وَرِدَاؤُهَــا كَـــرِدَاءِ مَرْيَمَ طَيِّـــبُ
سَجَنَتْ صِبَاهَا وَالجَمَالَ وَقَلْبَهَا *** خَوْفَ الذُّنُوبِ وَ مَا أَتَتْهُ ذُنُوبُ[3]

يصف فيها أجمل ما تتسم به الراهبة من امتناع عن الشهوات والمفاتن، فيشبهها بطهارة السيدة مريم العذراء.

كما استعان –أبو ريشة– باشارات ووقفات من الدين المسيحي متمسكا بمبدأ التسامح الديني، استعان أيضا واستند على معطيات الدين الإسلامي بمصادره من القرآن الكريم والسيرة النبوية، الأحاديث النبوية الشريفة، و كان للسيرة النبوية النصيب الأوفر في شعره، فقد أدرك أهمية ذلك ليثري خضم رسالته الأدبية، ويؤديها أحسن أداء، فاختار من مبادئه وأركانه وأسسه ما يوافق تطلعاته.

[1]– زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، ص75.
[2]– عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص163.
[3]– عمر أبو رشة: المرجع نفسه، ص192.

التناص القرآني:

استعان عمر أبو ريشة في نظمه للسياق الشعري ببعض ألفاظ القرآن الكريم، ليزيد تأثير قصائده في مسمع المتلقي مثلا استخدم لفظة "الأرائك" التي جاءت في سورة الكهف في قوله تعالى:"يَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقْ مُتَكِئِينَ فِيهَا عَلى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا"[1]، ليصف بها منزلة الشهداء في الجنة يقول:

عَلَى أَرَائِكِهِمْ سُبْحَانَ خَالِقِهِمْ *** عَاشُوا وَمَا تَشْعُرُ مَاتُو وَمَا قُبِرُوا[2]

و ليصف عدم توازن القوى بين تراجع قوة النسر الجبارة أمام الطيور الأخرى الصغيرة، فيستخدم لفظة عجاف ليقول في قصيدة النسر:

وَقَفَ النِّسْرُ جَائِعًا يَتَلَوَى *** فَوْقَ سَلْوٍ عَلَى الرِّمَالِ نَثِيرُ

وَ عِجَافُ البعَاثِ تَدْفَعُهُ *** بِالمخْلَبِ الغَضِّ وَالجَنَاحِ القَصِيرِ[3]

وردت لفظة عجاف في سورة يوسف في قوله تعالى:"وَقَالَ المِلِكُ إِنِي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ"[4]، وكذا مقطوعته المهاجر حيث قال:

وَدَّعَ الأَهْلَ وَأَحْلَى رِبْعَهُ *** وَبَكَى الحُبَّ الذِّي شَيَّعَهُ

رَكِبَ البَحْرَ وَلَوْ كَانَ لَهُ *** ذُرُه مُلْكًـــا لَمَا أَشْبَعَهُ

طَمَعُ الإِنْسَانِ خَلْقٌ ثَابِتُ *** قُتِلَ الإِنْسَانُ مَا أَطْمَعَهُ[5]

يصور الشاعر في هذ الأبيات هجرة الإنسان عن وطنه، وما قد يحدث لهذا المهاجر في بلاد الغربة، ويأتي السبب من هذه الهجرة من أجل الرزق، ولما كان الإنسان يميل بطبعه إلى الطمع، ويسعى الشاعر إلى تعميق الدلالة من خلال تناصه مع الآية الكريمة: "قُتِلَ الإِنْسَانُ مَا أَكْفَرَهُ"[6].

---

[1]- سورة الكهف: الآية رقم 31.

[2]- عمر أبو رشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص89.

[3]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه، ص144.

[4]- سورة يوسف، الآية رقم43.

[5]- عمر أبو ريشة: العمال الشعرية الكاملة ،المرجع نفسه، ص284.

[6]- سورة عبس، الآية رقم11.

و من أشكال التناص القرآني أيضا ما ورد عن الشاعر متعلقا برسالة الإسلام ومتناصا مع قوله تعالى: "اِقْرَأْ بِسْمِ رَبِكَ الذِي خَلَق"[1] حيث يقول الشاعر في قصيدة محمد:

وَإِذَا هَاتَفَ يَصِيحُ بِهِ "إِقْــرَأْ" *** فَيَدْوِي الوُجُودُ بِالأَصْدَاءِ

وَإِذَا فِي خُشُوعِهِ ذَلِكَ الأُمِي *** يَتْـــلُو رِسَالَـةَ الأَحْيَـاءِ

وَإِذَا الأَرْضُ وَالسَّمَـاءُ شَقَّاهُ *** تَتَغَنَى بِسَيِّدِ الأَنْبِيـــــاءِ[2]

فهذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر فجر الإسلام وظهور الدعوة الإسلامية والرفعة والسُّمو التي حققتها هذه الرسالة الشريفة.

و تتمثل جمالية هذا التناص في هذه القصيدة من كونها جاءت موازية لرؤية الشاعر، إذ أنّه قد ضاق الحاضر المؤلم بأبناء الأمة، فيستحضر فجر الوحي الذي نزل على سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم ايذانا بفجر جديد لهذه الأمة.

و هكذا نجد أن المصادر الدينية التي استحضرها أبو ريشة كونت تربة خصبة عاتته على التزود بالمعاني الدينية التي تلائم مجتمعه وتخدم مضامينه الشعرية.

المصادر التاريخية:

إن التاريخ العربي زاخر بالأحداث والشخصيات والبطولات التي تستحق أن تكون مصدرا يستند إليه، وبالنسبة لشاعرنا أبو ريشة فإنه نهل من التاريخ العربي ما أهل قصيدته لتكون جديرة بالخلود الأدبي، ويتمثل هذا التناص في أعمال الشاعر باستحضاره شخصيات تاريخية ويتخذ منه موضوعا موافقا لرؤيته الشعرية، ويمكن تقسيم هذا التناص بحسب آلية استخدامه إلى قسمين:

- استحضار واستدعاء الشخصيات التاريخية:

استحضر عمر أبو ريشة شخصيات عربية عظيمة انتقاها من سجل التاريخ العربي تستحق بطولاتها ومآثرها أن تذكر في صفاحات التاريخ ودواوين الشعر.

[1]- سورة العلق، الآية رقم1

[2]- عمر أبوريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص369.

خالد ابن الوليد: استحضره الشاعر في قصيدة بعنوان "خالد" بدأ قصيدته وهو يطلب من الأساطير أن تنتقي له الحكايات الأسطورية الأمثل التي يستحقها هذا البطل فيقول:

لَا تَنَامِي يَا رِوَايَاتَ الزَّمَانِ *** فُهُو لَوْلَاكِ مَوْجَةٌ مِنْ دُخَانٍ

وَانْثُرِي حَوْلِي الأَسَاطِيرَ فَالرُّوحُ *** عَلَى شِيهِ غُصَّةِ الظَّمْآنِ[1]

و لا شك في أن التناص ظاهر جلي من عنوان القصيدة، وتدور القصيدة حول شخصية خالد البطل الذي كان له الحضور البارز في المعارك قبل و بعد اسلامه.

و تشير هذه القصيدة الى التحول الذي حدث في شخصية "ابن الوليد" كأن الشاعر من خلاله يصور التحول الذي آلت إليه الأمة من بعد عراقتها إلى تشتت وضعف، واستحضر الشاعر ابن الوليد لأمله في تحول يحدث للأمة بمستقبل مشرق.

صلاح الدّين الأيوبي: استحضره الشاعر في قصيدة أنا في مكة، يناديه طالبا منه أن يتجه بالعرب نحو القدس ليحررها مرة ثانية، يقول:

بَيْعُ حِطِينَ مُوحِشٌ يَا صَلَاحَ الدِّينِ *** إِلاَّ مِنْ ذِكْرَيَاتِ غَوَالِي

سِرْ بِنَا صَوْبَهُ وَصِلِّ بِنَا فِي القُدْسِ *** وَاضْرِبْ حَرَامَهُ بالحَلَالِ[2]

فيتعرض الشاعر هنا إلى الرؤساء الذين تخاذلوا في الدفاع عن القدس و حمايتها، ويصور صرخات الفتيات والأبناء الذين يستنجدون بأبناء الأمة وقاداتها.

فكان لابد من استحضار حادثة المرأة المسلمة التي استنجدت بالمعتصم لما تعرض لها علج الرومي في عمورية فهب لنجدتها و كانت سببا لفتح عمورية، ويعمد الشاعر بهذا التناص إلى صورة ضدية بين المعتصم والقادة العرب في الزمن الحاضر.

[1]- عمر أبو رشية: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص391.

[2]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص97.

ثالثا الأسطورة:

أبو ريشة ليس ببعيد عن وصفه الشاعر الموسوعي، فهو يمتلك من الثقافة ما يجعله قادرا على استخدام الأسطورة كعنصر بنائي لقصيدته.

شخصية جان دارك: في قصيدة جان دارك نقل الشاعر القارئ من مشهد التمثال الجامد إلى مشهد درامي عالج فيه ثلاثة أمور "وصف التمثال الخارجي، الخوض في قدسية الرمز الديني الذي تمهثله جان دارك، ووصف المعركة التي خاضها لتحرير بلاده"، يقول واصفا تمثال فتاة جميلة تمتطي جوادا قبل أن يعلم من هي:

أَخَذَتْ تَمْطِي وَ الْفُتورُ *** يَهُزُّهَا عُضْوًا فَعُضْوا

وَغِطَاؤُهَا المعْطَارُ يَزْلِقُ *** عَنْ تَزَائِيهَا وَيُطْوَى

وَ أَكُفُّهَا فِي شَعْرِهَا *** تَزْدَادُ دَغْدَغَةً وَشُجُوا[1]

و يكشف أنها القديسة جان دارك التي وهبت روحها منذ صغرها لخدمة بلادها بالطاقة الدينية التي امتلكتها، يقول:

وَقَفَـــتْ تُصَلِي هَيْبَـةً *** وَالنَّفْسُ خَاشِعَةً كَئِيبَة

وَاسْتَعْصَـمَت بِصَلِيبِهَا *** مِنْ كُلِّ هَاجِسَةٍ غَرِيبَة

وينطلق من قداسة جان دارك إلى ساحة المعركة التي قادتها ضد الانجليز، فيتحدث عن عظمة هذه القائدة:

فَإِذَا البَتُولُ عَلَى الجَوادِ *** مِثْلَ جِلْدِ اللَّيْلِ فَاحِمُ

و أَمَامَهَا عَلَمُ البِلَادِ *** مُمَوَّجُ الجَنَبَاتِ بِاسِمُ

وَرَاءَهَا جَيْشٌ مِنَ *** الفُرْسَانِ مَشْدُودُ العَزَائِمُ

كان أبو ريشة قادرا في عرضه لهذه الأمور الثلاث وببراعته الشعرية أن يلتقط لحظة اعجابه بتمثال جان دارك فنحتها بقصيدة تخلد هذه البطلة التي غيرت مصير شعبها، وقادرا أيضا أن ينقل قصتها إلى المتلقي العربي، ليعرفه على تاريخ الشعوب الأخرى وأخذ العبرة منا بطولاتها .

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص148.

وهكذا نرى أن الشخصيات العالمية المستلهمة في شعر عمر أبو ريشة تنتمي إلى عصور مختلفة وانتماءات متعددة ولها صداها في التاريخ.

التكرار:

لغة: "مأخوذ من كرر الشيء وكرره إذا أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه والكر: الروع على الشيء ومنه التكرار" [1]، وتتشكل ظاهرة التكرار في اللغة العربية بأشكال مختلفة فهي تبدأ من الحرف، وتمتد إلى الكلمة أو العبارة.

و"الجاحظ" أول من تحدث في موضوع التكرار فقال: "وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه ولا يؤتي على وصفه وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضر من العوام والخواص"[2]، إذ يرى أن وظيفته الافهام، ويرى أن هناك فرقا كبيرا بين التكرار الذي يكون عيبا أو يكون بلاغة.

وتحدث "اب نجني" هو الآخر حول هذا الموضوع الذي جعله:"ضربا من التوكيد على المعنى وهو على ضربين الأول بلفظه والثاني تكرير الأول بمعناه"[3]، أي اعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع، واعادة المعنى بالعدد أو النوع.

كما عرفه "ابن معصوم المدني" بأنه:"تكرير كلمة فأكثر لمعنى الفائدة، وفوائده كثيرة، فهي إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه، أو زيادة التوجع أو التحسر أو لزيادة المدح أو التلذذ بذكر المكرر ، أو للتنويه بشأن المذكور"[4]، يبين أن التكرار يأتي لأغراض كثيرة ومفيدة كالتأكيد وتناسق الكلام فلايضره طول الفصل، الاستيعاب، زيادة الترغيب في الشيء لاستمالة المخاطب أو للتنويه بشأن المخطاب.

كما نجد لهذه الظاهرة وظيفة في النقد الأدبي فهو يكشف لنا عن رؤية الكاتب ويضيء عتمة النص الأدبي، كما يبين لنا موقف الكاتب الانفعالي.

ولما كان التكرار من الأسلوبيات التي يعمد إليها الشاعر لحمل رؤيته فلابد من الوقوف على جماليتها ودلالاتها، ويشكل التكرار ملمحا أسلوبيا بارزا في أعمال الشاعر أبو ريشة، ويأتي ملمح التكرار موقفا لرؤيته الشعرية في قصيدته بعد النكبة:

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، 2007، ص؛13

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين: مكتبة الخانجي، ط1، ص؛105

[3] –ابن جني: الخصائص: دار الحديث، ط4، ص101، 103

[4] – ابن معصوم، المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان النجف الشريف، ط1، ص؛345، 348

أُمـتِي، هَــلْ لَـكِ بَيْـنَ الأُمَـمِ *** مَـنْـبَـرَ لِلْـسَـيْـف: أَوْ لِلْقَـلَـمِ
أُمَـتِـيْ! كَـمْ غُـصَـتةٍ دَامِيَةٍ *** خَنَـقَـتْ نَجْـوَى عُـلَاكِ فِيْ فَـمِي
أُمَـتِـيْ! كَـمْ صَنَما مـَجـدَتْـهُ *** لَـمْ يَـكُـنْ يَحْـمِلُ طُـهْـرَ الصَنَمِ [1]

ويأتي تكرار أمة لتأكيد الشاعر على عزة هذا الأمة في زمن الماضي، فكلمة أمة تبعث في نفس المتلقي استحضار الماضي العريق لهذه الأمة، إن هذه البنية التركيبية حققت العناية المنشودة من التكرار، وهو استحضار الماضي الذي يبعث لوعة الحسرة والالم من الواقع المعاش لهذه الأمة.. أمة+ياء المتكلم

ومن أشكال التكرار أيضا (تكرار الأسماء)، ويتفاوت هذا التكرار بين القرب الروحي للشاعر واتخذهم رمزا للبطولة والتضحية، ومن ذلك قصيدة"بلادي" التي رثى بها(سعد الله الجابري) فيقول:

إِنَّ سَـعْـداَ هـنُـا فَيـا مـُقْـلَـةَ العِزِ *** أَفِـيْـقِـيْ عَـلَى صَـلَاةِ الحِـدَادِ!
وَإِذَا سَـعْـدُ لأَبـِي مُـطِـلٌ *** ثَـابِـتُ العَـزْمِ مُـتطْمَئِـنُ الفـُؤَادِ
سَـعدُ يَـاسَـعدُ، إِنَّـهُ لَنِـدَاءُ *** مِـتْنْ حَنِيْـنِ فَـهَلْ عـَرَفْتَ المنَادِي [2]

شكل التكرار في هذه القصيدة ملمحا بارزا يبين للقارئ علاقة الشاعر بالمكرر فكان يتصدى له وينتقده في كثير من الأحيان إلا أنه يكن له كل الاحترام والتقدير ويجعل من نقده له رفعة وشأن، كما يتخذ التكرار دلالة أخرى في هذه القصيدة حيث يجعل من سعد رمزا للبطولة والنظال.

ومن أشكال التكرار في أعمال أبو ريشة "تكرار الأفعال" في قصيدة حجر الزاوية التي تنطلق منها رؤية الشاعر وكذا المتلقي، فهي التي تكشف عن رؤية المبدع وتثير القارئ ومن ذلك قصيدة "فدائي".

يقول الشاعر:

أَمْضِيْ وَيُذْهِلُنِي طُـلَابِي *** عَـنِـي وَعَـنْ دُنْـيَا شَبَابِي
أَمْـضِي وَيَسْـأَلُنِي الـرَبِيْعُ *** وَلَا أُجِـيْـبُ مَتَى إِيَابِي
أَمْضِـي وَمَا رَوَت فَمِي *** كَأْسِي وَلَا أَفْنَـت شَرَابِي [3]

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص؛ 47، 49
[2] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛338
[3] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛59

تصور هذه الأبيات انسانا فدائيا يريد القتال من أجل بلاده، يريد محاولة الأعداء الذين اغتصبوا بلاده، ويأتي تكرار الفعل أمضي وهو فعل مضارع يبين الحالة التي يعيشها الشاعر الآن.

إن هذا التكرار يأتي وفق رؤية الشاعر للإصرار والتسلح بالعزيمة في سبيل تحرير الأمة ممن احتلها.

وشكل آخر من أشكال التكرار ألا وهو (تكرار الجمل) ومن ذلك تكرار العنوان نفسه في بداية كل مقطع من قصيدة أنا في مكة.

لَـمْ تَـزَالِي عَـلَى مَـرِ الـلَيَـــــالِي *** مَـوْئِـلُ الحَـقِ يَا عَـرُوسَ الـرِمَالِ

أَنَــا فــِي مَـكَـة وَتَـتمْـــضِي رُؤَى *** القـَهـْقَـرَى فِي مَـوَاكِـب الجـبَالِ

أَنـَا فـِي مـَكَة وَاسْـتَمِـع فِي الكَعْبَةِ *** ضَوْضَـــــــاءَ سَادَةَ اِقْبَـــــالِ

أَنَا فِي مَكَةَ وَغَـــــــارُ حِـــــرَاءِ *** كَوْكَبٌ فِي جَبِيْنِهَا مُتَـــــــــلَالِي

أَنَا فِي مَـــــكَة، وَأَحْمَـــــد يَبدُو *** مُثْـقَلُ الخَـتطَى بِالهُمُوْمِ الثِقَالِ [1]

وفي هذه القصيدة يتوقف عند تكرار البنية التركيبية التي تتألف من أنا + في مكة في بداية كل مقطع، وإذا كان للمكرر له علاقة بالشاعر فهذا التكرار يكشف عن رؤية الشاعر ومناسبة القصيدة، حيث جعل من مكان وجوده في مكة سببا لاستحضار الماضي العريق للأمة الاسلامية، ويهرب من الحاضر المؤلم، لأمل في مستقبل مضيء ومشرق وذلك لأن مكة كانت فجر التحول للأمة العربية الاسلامية.

التضاد:

التضاد "الطباق" هو أحد أهم المحسنات البديعية وأروعها، حيث يعتبر رسمة لايتقن رسمها وتشكيلها إلا من تذوق هذا الفن، فهو يجمع بين شيئين ويبين الفرق بينهما، حيث يجمع بين المتضادين في الكلام وهو جمال اللغة.

"إن الكلام الذي جمع فيه بين الضدين يحسن أن يسمى مطابق، لأن المتكلم فيه قد طابق فيه بين الضدين، وهذا ماورد معناها اللغوي في أكثر كتب اللغة"[2].

يقول أنه من الأحسن أن نطلق على الكلام الذي جمع فيه بين الضدين بمطابق.

[1] – عمر أبو ريشة :الأعمال الشعرية الكاملة ، مرجع سابق، ص؛85

[2] – حفني، محمد شرف: الصور البديعية، مكتبة الشباب، القاهرة،دط 1966،، 73

ويسمى التضاد أو الطباق أيضا: "وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد: اسمين كقوله تعالى:"وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُوْد"، أو فعلين لقوله تعالى:"تُؤتِي المُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ المُلْكَ مِمَنْ تَشَاء وَتُذِلُ مَنْ تَشَاء"، أو حرفين، قوله تعالى:"لَهَا مَاكَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اِكْتَسَبَت"[1].

يبين لنا كيف وفيما يجتمع المتضادين في الجملة.

ويعد التضاد من الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في ايداع نصه الأدبي لما له من أثر في بناء النص الشعري، "وقد سعى الشاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد تتعانق فيه هذه الثنائية الضدية وتمزج لتعبر عن حالة الشاعر النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تلتقي فيها المشاعر المتضادة"[2]، أي أن التضاد يدل على وجود حالة من تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية.

للطباق أثر فني في النصوص الأدبية سواء كانت هذه النصوص شعرية أو نثرية، فالطباق يضيف للنص جمالية في ظاهر اللفظ، والدقة في المعنى، ويجعل للنص روحا ناطقة تؤثر في سامعيه وقارئيه، وهذا الأثر نلمسه أيضا في القرآن الكريم وكذلك الأحاديث النبوية الشريفة.

ولقد أكثر الشعراء من استخدام الطباق في شعرهم كما باقي المحسنات البديعية، فهو حلية بلاغية تضاف إلى الشعر من أجل تحسين المعنى، وليضفوا على أشعارهم العذوبة والجمال.

وكان عمر أبو ريشة من الشعراء الذين استخدموا هذا المحسن البديعي ووظف بنية التضاد في شعره، يقول في قصيدته حينما وقف في أمسية العام الجديد مكتئبا حزينا وهو ينظر ويرقب وطنه الجريح وما آل إليه إذ صار فريسة للمستعمر:

وَكَـآيَةِ الشَـيْخِ الطَـرِيْـدِ *** وَدمْعَـــــةِ الطِفلِ الشَرِيْدِ

وَتـَمـــلْمُل الأَحْرَارِ فـِي *** أَغْـــــــلاَلِ حُـكَامِ عَبِيْدِ

وَتـَكَالَـب الأَقْـزَام فَـوْقَ *** ذُيُـولِ عِـمْـــــلاَقِ عـَنِيْد[3]

هنا نجد المحسنات البديعية في قوله:"الشيخ–الطفل"،"الأحرار–العبيد"، "الأقزام–عملاق"، وكلها طباق إيجاب، وجسد هذا الطباق المفارقة الكبيرة التي يجسدها الشاعر في الواقع القائم في بلاده، فالشيخ طريد، والطفل باك دامع العين، ومعلوم أن الطفولة كلها سعادة ومرح فهنا قمة المفارقة.

---

[1] – عبد المعتال الصعيدي، نصية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، المطابعة النموذجية، دط، ص؛4،7

[2] – علي، عشري زايد: بناء القصيدة العربيةالحديثة، مرجع سابق ،ص84

[3] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد1، مرجع سابق، ص؛65، 66

وهذا التضاد أيضا في أعمال أبو ريشة قصيدة: "طيفان من غابر الزمان "، حيث يمثل هذا التضاد مركز الرؤية الشعرية للشاعر، فيقول:

كِـلَانَـا آثَــر الأَلَـمَــا *** عَــلَى النِـعمَا وَمَـا سَلَمَا
كِـلَانَـا فـــي قُيُودِ العُمْرِ *** أَخْـفَى الجُــرْحَ وَابْتَسَمَـا
كِـلَانَـا لِلِقَاءِ السَـمْـحِ *** وخُــطَى مَنـثُـــورَة فَلَقَّا
وَيَـخْـلَـعُ مِنْ مَـتحـاجِرِةٍ *** عَــلَى رُوَادِهـاَ مَـــــزَقَـا
وَفـِي الجَـفْـنَـنِ عَنْ طَيْفَيْنِ *** مَـا اِجْتَمَـعَا وَمَـا اِفْتـرَقَا[1]

تقوم هذه القصيدة هي الأخرى على ثنائية ضدية تتجسد في زمنين الماضي المنقضي والحاضر الذي يعتصره الألم، فالذات يقابلها ذكرى الآخر وهذا ما باحت به مفردة "طيفان"، والزمان قد تشظى إلى زمنين، زمن الماضي الذي كانت تعيش فيه الذات والآخر بنعيم من الحياة وزمن الحاضر الذي انقضت فيه هذه اللذة وتعيش فيه الذات على بقايا الذكريات (طيف).

ولذا فإنه –الشاعر– استحضر بنية تبوح بهذا التشظي، وكانت بنية التضاد هي المجال الأرحب لحمل الرؤية الشعرية.

(الأنا – الآخر) ، (الجرح – البسمة)

(النعيم – الألم) ، (اجتمعا – افترقا)

طباق ايجاب:

والمراة القاسم المشترك في كل ديوانه وأشعاره حتى لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من قصائده من ذكر المرأة، وحتى عندما يعتز لها باختياره تتنازعه مشاعر متناقضة، بل متضادة بين الرضا والسخط فاسمعه يقول عن هذا الشعور:

أَخَـافُ عَـلَيْكَ أَنْ أَطْـوِي كِتَابِي *** وَأَقْـرَأَ مَابِـــــــهِ فِيْ مُـقْـلَتَيْكِ
فَـكَـمْ مِـنْ لَـهَـفَةٍ أَوْدَعْـتُ فِيـهِ *** وَلَـمْ أَهْـتتمِـسْ بِهَا فِيْ مِسْمَعَيْكِ
تَقَاسَـمَنِي الـرِضَا وَالسَتخْطُ لَمَا *** نَقَـضْتُ زِمَامَ أَمْـرِي مِنْ يَدَيْكِ[1]

[1] – عمر، أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص؛ 227

جد مشاعر شاعرنا متناقضة ومتضادة بين الرضى وبين السخط وهو الآخر طباق إيجاب، وفي مرات قلائل استخدم الشاعر الطباق السلب مثل قوله:

أَرَاكَ مُـضْـطَـرِبًا يَـا صَـاحِبِيْ وَمَتَى *** وَقَفْتَ مِنِيْ جَرِيئا غَيْرَ مُضْطَرِبِ [2]

(مضطرب – غير مضطرب)طباق سلب

ولما كان الشعر صورة تعكس الظروف والوقائع المحيطة بالشاعر فلابد لها من تكوين النص الشعري، ونظرا للفترة التي عاشها أبو ريشة وهي فترة تمثل صراعات على مستوى داخلي وخارجي، ومايعتري الأمة من متناقضات فقد عمد إلى بنية التضاد وذلك للكشف عن عيوب الواقع ولعل اتساع الهوة بين الماضي العريق والحاضر المؤلم هي من أهم المنابع التي أدت بالشاعر إلى توظيف بنية التضاد في شعره، ويقول في قصيدة صلاة:

رَبِ طُوِقَتْ مَعَـــانِيْنَا *** جَـمَـالَا وَجَـلَالَا
وَنَثَـرْتَ الخَـيْرَ فِيْهِـنَ *** يَـمِـيْنَا وَ شِـمَالَا
وَتَجَـلَيْـتِ عَـلَـيْـهِـن *** صَـلِيـبًـا وَضِـلَالَا
رَبِ هَذِهِ جَنَةُ الدُنْيَـــا *** عَبِيْرًا وظِـــــــلَالَا
نَحْنُ نَهْوَاهَا عَلَى الجَدْبِ *** إِذَا أَعْطَـــــــــتْ رِجَالَا[3]

تقوم على ثنائية ضدية تتمثل في مايلي:

(يمينا – شمالا) ، (جنة – جدب) ، طباق إيجاب

لذا فإن الشاعر يسعى من خلال ما تقدم إلى مقابلة الواقع أو الحاضر بالماضي ليخلق حالة من التوازن، ولما كانت الرؤية الشعرية تتمثل في معاينة الواقع المؤلم ومايعتريه من تناقضات فإن بنية التضاد هي المجال الأرحب التي تمثل الواقع خير مثال، إذا فإن الشاعر في هذه القصيدة قد جسد الواقع بطريقة جميلة ورائعة فيقال بين الواقع وجماله وجلاله والماضي بقفزة وجدية، لينقل لنا رؤية جديدة تتمثل في معاينة السلبيات من منظور إيجابي وكذلك العكس.

[1] –عمر، أبو ريشة،الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص؛32

[2] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه ، ص؛371

[3] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص؛ 50

الصور الفنية:

الأسلوب:"يقال للسطر الأول من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب ،والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال، أنتم في أسلوب ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب : الفن، يقال: أخذ فلان في اساليب القتل أي، أفانين منه"[1]

يرى النقاد الأسلوب بأنه "طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، وفي نقل هذا التفكير، وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون حيث درجة نجاحه في نقل ذلك للآخرين"[2]

أي طريقة يعبر بها بالتفكير أو التعبير بشكل لفظي او معنوي ليوصل الفكرة أو المقصود إلى ذهن الآخر.

ويرى الدكتور أحمد أمين أن الأسلوب:"ليس ثوب الكاتب وإنما جلده ويميز الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة"[3]، أي أن الأسلوب يعكس شخصية الكاتب ومزاجه وتصوره للأشياء.

وفي توجهه الشعري انطلق أبو ريشة في بداياته الأولى وبواكيره الفنية متأثرا بالشعر التقليدي الذي ينسج على منوال القديم، فحرر ديوانه وشخص أسلوبه على قصائده جلها، فنجده في معرض الوطنية والكرامة يقول في قصيدته "صلاة "

كَيْفَ يَمْشِي فِي رِبَاهَا الحِصْرِ تَيْهَا وَاِحْتِيَالَا؟

وَجِرَاحُ الذُلِ تُخْفِيْهَا عَنِ العِزِ اِحْتِيـــــالَا

رُدَهَا فُقَرَاءُ اِنْ شِئْـــــــتَ وَمُوَجهًا رِمَالَا

نَحْنُ نَهْوَاهَا عَلَى الجَدْبِ إِذَا أَعْطَتْ رِجَالَا [4]

يستخدم الشاعر عمر أبو ريشة في البيت الأول الأسلوب الإنشائي بصيغة الاستفهام التعجبي، تعبيرا عن الرفض لحياة الذل والمهانة، فلا يستقيم أن نتمتع بجمال أرضناوطبيعتها ونختال فيها والعدو يدنسها بأقدامه!!

أسلوب الشاعر في هذه القصيدة لايفقد حلاوة القصيدة بالرغم من اعتماده على بعض التطبيقات والأساليب التقريرية.

---

[1] – ابن منظور:لسان العرب، مادة سلب، دار المعارف، تونس، ط1.

[2] – عز الدين، اسماعيل: الأدب وفنونه، ط5، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1973، ص؛38

[3] – محمد، أمين: الفكر والفن في شعر أبو ريشة، الخرطوم، 2004، ص؛13

[4] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، مرجع سابق، ص؛13

وقد نلاحظ في شعر أبو ريشة أن اللغة التصويرية ليست كل ما يتخلل شعره، بل هو يعرف كيف يحيل الحقائق التاريخية إلى صور مثيرة يؤثر بها على عواطف ومشاعر القارئ في قصيدة "بلبل"

يقول أبو ريشة:

حُـــلْمٌ تَـخَلَى عنْـهُ فـي رَغْـدِهِ *** هَـلْ يَـقْـدِرُ النَـوْحُ عَـلَى رَدِهِ؟

لَـــوْ يَـعْـلَمِ الـصَـيَـادُ مَا صَيَدِهِ *** لَـمْ يَـجْعَلِ البـُلْـبُلُ فِي صَـيْدِهِ

أَلْـفـيْتـُهُ يِـنْـقُرُ أَلْحَـانـــــــهُ *** كَـــأَنَمَا يَـنْتثُرُ مِـنْ عِـنْـدِهِ

وَإِلْفـهِ الـمـُشْـفِـقِ، ظِلٌ لـــــهُ *** بَاقٍ كَـمَـا كَـانَ عَـلَـى عَـهْـدِهِ

مَـــدَ لَـهُ الـلَـفَـتَـاتُ مُـسْـتَوْحِشُ *** طَاوٍ جـنَاحَيْـــــــهِ عَلَى وَجْدِهِ

كَـــــــمْ أطْبَقَتْ مِنْقَارَهُ غُصَـــةٌ *** هَذِهِ يَنْقُـــرُ فِيْ قَـيْـــــــدِهِ [1]

لقد حاول الشاعر في هذه القصيدة أن يعبر عن مأساة الطير السجين الذي أودع قفصا وجعل أنثاه إلى غجانبه فيه ليستأنس بها، إلا أنه بدا حزينا يطوي جناحيه على بؤس، ينقر قفصه كمن يسعى إلى الفكاك من قيد وعند عجزه كف عن التناسل كأنما امتناعه عن هذا انتصارا وجدانيا.

نجد في البيت الأول تقديم الاسم (حلم) على الفعل (تخلي) ليبين أهمية الحلم وهو يرمز من هنا إلى (الحرية)، كما استخدم الشاعر أسلوب الاستخدام الانكاري في عجز البيت الأول (هل يقدر النوح على رده)، وهو استفهام بلاغي وليس حقيقي غرضه النفي، بمعنى أن البكاء والنوح لايردان شيئا مسلوبا.

الخيال:

الخيال هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة واشعالها، وهو الذي يملك به الشاعر أو الأديب نفس القارئ أو السامع، ويجعلها تتعجب و تطرب من مشاهد الصور في القصيدة، أي أنه يصور الأشياء ملونة بعاطفة الأديب ووجدانه الخاص لاكما هو بالواقع.

والخيال الحي المنتج عند الدكتور علي صبح، هو المرحلة القوية التابعة للوصول إلى الحقائق والوسيلة الجديدة في الكشف عن أسرارها، فهو يعمل لتحقيق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها في واقعه الذي يعيشه، والذي لايستطيع الواقع أن يحقق له ويقربه منه..، نقصد بهذا أن الخيال عنده ليس تهورا وإنما أداة كاشفة وعين باصرة.

[1] – عمر: أبو ريشة : الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص؛ 144

وإذا أتينا إلى الوصف والرؤيا البعيدة والخيال الخصب، خطر الخيال بشكل طبيعي ودون تكلف معابد "كاجور" في الهند التي وصفها الشاعر بقصيدة رائعة كتبها أيام سفره إلى دلهي، كتب القصيدة واصفا تلك الرسوم بأسلوب أدبي رفيع فيقول:

مَـنْ مِنْـكُمَا وَهَـــــــبَ الأَمَانَ *** لأَخِـيـهِ، أَنْـــــتَ أَمِ الزَّمَانُ!
شَـقِـيَـتْ عَلَى أَعْـتَابِكَ الغَـارَاتُ *** وَانـتَـــــــــحَرتْ هَـــوَاهُ
وَتَـــمَـــزَقَـــتْ أَمـلَاكُـــــــهَا *** تَاجًـا وَقَـضَـــــتْ صُـوْلْجَانُ
وَبَـقِيْتَ وَحْـــــــدَكَ فَـوْقَ هَذَا! *** الصَـــخْرَ وَقْفـــــةَ عُـنْفُوَانِ![1]

كان الشاعر يتخيل قصة غريبة، أو فكرة طارئة يبني عليها رثاءه، الذي يرغب في كتابته، فيبدع في قصة جديدة لها علاقة بحياة المرئي، نجده في بعض أشعاره.

رثاء الشاعر بشار الخوري:

نَدِيُكَ السَمْعُ لَم يُخْنَقْ لَهُ وَتَـرُ *** وَلَمْ يَغِبْ عَنْ حَوَاشِي لَيلِهِ السَمَرُ
نَبَاتُ وَحْيِكَ فِي أَرْجَائِهِ زُمَـر *** يَهُزُهَا المِتْرَفَانِ الزَهْوُ وَالخفـــــرُ!
تَيَتَمَتْ وَهِيَ لَاتَدْرِي وَنَشْوَتَهَا *** مِنْ كُلِ عُنْقُودِ ذِكْرَى كُنْتَ تَعْتَصِرُ
لَمْ يَبَلغْ الخَبَرَ النَابِغِي مَسَامِعَهَا *** عَنْ مِثْلِ هَذِي اليَتَامَى يَكْتُم الخَبَرُ![2]

نجد أيضا ماقاله الشاعر في رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز وقصة الرثاء بنيت على جملة أمرك يارب، هذه الجملة نطق بها المرحوم الملك فيصل عندما أطلق عليه العيار الناري وأودى بحياته.

يتخيل الشاعر الملك فيصل قال "أمرك يارب"، هذه الجملة انتقل بها من عرض الوجود إلى جوهر الخلود، وتخيل أنه في تلك الثواني التي عاشها تجلت أمامه الدار الآخرة ورأى فيها ما رأى وبدأ يصف للدنيا ماذا يرى هناك .

يَارَبُ أَمْرُكَ هَذَا.. لَا أُطِيْـــقُ لَهُ *** إِذَا فَأَمْـــــــرُكَ يَارَبُ تَوَلَانِي
مِنْ أَيْنَ دَوِي عَاصِـــــفِ عَشِيَت *** عَينَايَ مِن وَقْعِـــــهِ وَاهْتَزَ بُنيَانِي

[1]- عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق،ص؛102.
[2]- عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛69

أَعْيَا خَيَالِي فَلَمْ أُدْرِك مَصَـــــادِر *** مِـنْ أَيِ صَاعِقَةٍ مِن أَيِ بُرَكَانِ؟!
وَكَم مَشَى المَوْتُ فِي دَرْبِي وَأَوْسَعَ لِي *** مَجَالَ خَطْوِي أَكَانَ المَوْتُ يَخْشَانِي[1]

الصورة البيانية:

إن الصورة الشعرية واحدة من أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس،وبواسطتها يصور رؤيته الخالصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره،وهنا لا بد من الاشارة إلى أن الصورة إختراعا شعريا حديثا، وإنما هي أداة من الأدوات التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم.

"لكن الاختلاف في طبيعة الخيال والمفهوم للشعر بشكل عام، أدى إلى اختلاف في طريقة تشكيل الصورة الشعرية والعلاقات القائمة بين العناصر في العصر الحديث.

إذ أن الصورة في الشعر القديم كانت على قدر من الوضوح، ولعل المشابهة هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعا في القصيدة العربية القديمة"[2].

نستخلص مما ورد في هذا الحديث أن الصورة الشعرية لاقت دراسة واهتمام كبيرين خلال العصرين القديم والحديث، كونها أداة تحكم فنية للشاعر على أساس تشكيل علاقات بين ما يقدمه من عناصر في قصيدته.

ومن أبرز وسائل تشكيل الصورة نجد التشبيه والاستعارة والكناية لما لهم من قيمته الفنية.

الاستعارة:

"الاستعارة هي أن تريد تشبيه الشيئين وتظهره، وتجي إلى اسم المشبه به فنعيره المشبه ونجريه عليه"[3]؛ ويقصد بهذا أنها اللفظ المستعمل فيما شبه معناه الأصلي؛ أي استعمال اللفظ في غير ما وضع له.

"وحظيت الاستعارة بمكانة كبيرة بين أنواع البيان الأخرى، وتبين أنها أصبحت التعبير البياني المطلق والمحسن اللفظي الأول، أو نواة البلاغة وجوهرها"[4]؛ نقصد بهذا القول أن الاستعارة صارت لها قيمة بلاغية فنيةعالية تتناسق على المستوى التشكيلي الذي بمثلها؛ بحيث أصبحت أعمال قيمة من الكناية والتشبيه.

---

[1] عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق،ص؛70.

[2]- علي، عشيري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق ص؛68؛69.

[3]- عبد القاهر، الجرجاني:أسرار البلاغة، مكتبة خانجي، ط1991،1،ص؛67.

[4]- جوزيف، ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، دط، 1987،ص؛71.

استخدم أبو ريشة الصور البلاغية حيث استخدم وبرع فيها: فجاءت صورة غاية في الجمال وذلك بتجسيده للمعنويات وتشجيعه للجمادات وبعثه للحياة فيها وتجلى ذلك في استعاراته البديعية فيقول في ذكرى (هنانو):

والمَوْتُ جُرْحُ الكِبْرِيَـــــاءِ بِغَدْرِهِ *** تَعْوِي وَ تَضْحَكُ الأَقْـــــدَارُ

فَاخْفِضْ جَنَّـاحَ الكِبْرِ هَذِي تُرْبَةٌ *** عُمُرُ الخُـلُودِ أَرِيـجُـهَـا المِـعْـطَـار[1]

حيث جعل الشاعر الكبرياء جرحا وهو من باب تجسيد وتشخيص المعنوي (الكبرياء) وأيضا كلمة (معنوي) استعارة مكنية فالعواء لا يكون إلا للذئاب وكذلك جعل (الأعمار) وهي شيء معنوي(تضحك) من باب الاستعارة المكنية.

كما أن الشاعر جعل الكبر جناحا يتيه به ويختال وهو اقتباس من القرآن الكريم، يظهر أثره في الشاعر الذي تربى تربية دينية محافظة من قوله تعالى:(وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذَلِ مِنَ الرَحْمَةِ)"[2]، كما للذل جناح فللكبر جناح أيضا، وهي من الاستعارات الجميلة التي تفشي بعدم الخوف من الموت أو الاكتراث به والشجاعة والإقدام.

يقول في حفلة الميت في ذكرى للمجاهد هنانو:

أَقْسَى جِرَاحِ المَوْتِ جُرْحٌ لَمْ تَكُنْ *** تَقْوَى عَلَى تَضْمِيدِهِ الأَحْرَارُ[3].

فليس المجد جراح فهو شيء مكتوب، يسمه الشاعر ليدلل على قسوة الاستعمار وكراهية المستعمر، وأن الجرح الذي يسببه الاحتلال في نفوس الناس أشد إيلاما من الجروح المادية.

ويقول أيضا في قصيدة خداع:

أَرَى بَيْنَ جَفْنَيْكَ يُسْرَ الدُمُوعِ *** تَسِيرُعَلَيْهِ طُيُـــــوفُ الأَلَمِ

أَتَخْشَيْنَنِي؟ إِنْ أَمْـسِي انْطَوَى *** فَلَا تُشْرَ بِهِ نَفْـــسُ الذِمَمِ

فَلَمْ يَبْقَ فِيهِ، إِذَا مَا الْتَفَـتَ *** إِلَيْهِ، سِوَى غَصَمِي مِنْ نَدَمِ

فَلَا تَتْرُكِينِي عَلَى هَبْـــــوَتِي *** طَلِيقَ الأَمَانِي،كَسِيحَ القَدَمِ[4].

وفي قصيدة (نسر) يقول عمر أبو ريشة:

---

[1]- عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ،ص؛553،557.

[2]- سورة الإسراء الآية 24.

[3]- عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع نفسه ،ص؛558.

[4]- عمر ، أبو ريشة: المرجع نفسه،ص؛381.

أَصْبَحَ الفَسْحُ مَلْعَبًا للنُسُورِ *** فَاغْضَبِي يَا ذُرَى الجِبَالِ وثُورِي

إنَ للجُرْحِصَيْحَةً فابْعثِيهَا *** فِي سَمَاعِ الدُنَى فَحِيحَ البَصرِ[1].

يقدم الشاعر في الشاعر البيت الأول فكرة غير منطقية ممهدا لنكرانها والثورة عليها لتصبح الأمر، فالنسر ملعبه ليس في السفح،وإنما في الأعالي والقمم المرتفعة،لذا فهو يطلب من القمم الثورة والغضب.

ونجد الاستعارات في (غضب، ثوري) وهي من الاستعارات المكنية عبث شبه الجبال بالإنسان الذي يغضب ويثور وحذف المشبه به ورمز إليه لشيء من لوازمه وهو الغضب والثورة وتفيد الاستعارة هنا التشخيص والتجسد.

وتشيع في الأبيات موسيقى رائعة مصدرها الوزن(بحر الخفيف)، والقافية الرائية المكسورة التي تناسب الكسر الحادث لكبرياء الشاعر بالاضافة للموسيقى الداخلية المتمثلة بجرس الألفاظ والكلمات الموجحية التي إختارها الشاعر بعناية لتلاءم هذا الغرض الحزين.

"وهذا التشخيص والتجسد والتجسيم هو الذي تعلق به عمر، وهو الذي دفع النقاد على استبعاده حينا باسم اللغة والمفردات وحينا باسم الصورة البعيدة، هذا ما يشخص كيان الشاعر من قوة وروعة كون عميق النظر إلى الصور، وفي كل جانب من جوانب الديوان نجد هذا التصوير البارع بحيث نستطيع أن نقول إن التصوير أساس فنه وهو تصوير يد صناع، تعرف كيف تضم الخط إلى الخط، واللون إلى اللون، والظل إلى الظل، فتحسب احتسابا واتلافا"[2].

الكناية:

الكناية في للغة من "كنى به عن كذا يكني ويكنو كناية؛ تكلم بما يستدل به عليه أو أن تتكلم بشيء وأنت تريد غيره، أو بلفظ يجاذبه جانبا حقيقة ومجازا"[3]؛ يفسر هذا القول بأن الكناية لفظ يراد به لازم معناه؛ أي التكلم بما يريد به خلاف الظاهر فتكون معنى ملازم لمعناه الحقيقي.

بما أن الكناية تعبير عن المعنى المراد بطريق غير مباشر فتلك مزية تعطي الخيال مدى بعيد، ومجالا فسيحا، فيذهب الخيال معها أي مذهب.

يقول أبو ريشة في قصيدة له بعنوان(خالد):

لَا تَزِيغُوا، صَاحَ النَبِيُّ، فَلَوْلا *** الزِيغُ لَمْ تَطرُقُوا عَلَى الخِذْلانِ

---

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق،ص؛158.

[2]- شوقي، ضيف: في النقد الأدبي،دار المعارف للنشر، القاهرة، ط3، 1962، ص،132.

[3]- مجد الدين ، الفيروز أبادي:القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، طبعة الحديث، جزء4، 2013،ص؛386.

الهوَى الدُنْيَويُ وَالهَدَفُ العُلْوِيُ *** فِي النَفْسِ لَيْسَ لِتِقْبانِ!
أَعَلِمْتُمْ مِنْ الفَتَى المتَثَنِي *** بِوِشَاحِ البُطَولَةِ الأُرْجُوَانِي
إِنَهُ ابنُ الوَلِيد زَغْرُودَةُ النَصْرِ *** وَأُنْشُودَةُ الجِهَادِ النَانِي[1].

يشير في هذه الأبيات إلى أسباب النصر، ومسببات الهزيمة، والتزام الأوامر، والهزيمة والخذلان مع المخالفة ومحبة الدنيا، إلى أن يقول في مواجهة (خالد) للروم:

فَأَتَاهُمْ بِحَفْنَةٍ مِنْ رِجَالٍ *** عِنْدَهَا المجْدُ والرَّدَى سَيَّانِ
وَرَمَاهُمْ بِهَا فَمَا هِيَ إِلَا *** حَوْلَة؛ فالتُرَابُ أَحْمَرُ قَانِ
فَضُلُوعُ اليَرْمُوكِ تَجْرِي نُعُوشًا *** حَامِلَاتٍ هَوَامِدَ الأبدَانِ[2].

يصور أبو ريشة عن خالد بن الوليد تصويرا زائفا، فهم لا يهابون الموت، استوى عندهم الومت والردى، ولم تستمر المعركة طويلا، فسرعان ما انقشعت بانتصار خالد والمسلمين على جيش الروم، وامتلأت الأرض بدماء المشركين حتى صار لون التراب لون الدم (أحمر قان)، وهي من الكنايات اللطيفة التي وفق فيها الشاعر.

يقول الشاعر في قصيده (شاعر وشاعر) التي ألقيت في الجامعة السورية بدمشق في المهرجان الألفي لأبي الطيب المتنبي:

مَأْتَمُ الشَّمْسِ ضَجَ فِي كَبِدِ الأُفُقُ *** وَأَهْوَى بِطَعْنِهِ نَجْلَاء
عَمِيَتْ أَرؤُس الرَوَابِي الحُران *** بِهِضَابٍ مِنْ جَامِدَاتِ الدِمَاءِ
مِنْ خِدْرِهَا غَادَةُ اللَيْـــلِ *** وَتَاهَتْ فِي مَبْقَةِ الحِيـــلَاءِ
وَأَكتُبُ نَجْلَ ذَاكَ الهِضَابِ *** الأُرْجُوَانِي بِاليَدِ السَـــمْرَاءِ
وَذُؤَابَاتٌ شَهْرُهَا تَرَامَـى *** فِي نَسِيجِ الآفَاقِ والأَجْوَاءِ
وَعُيُونَ السَّمَاءِ تَرْنُو إِلَيْـهَـا *** مِنْ عُفُوفِ المِلَاءَةِ السَوْدَاءِ[3].

الشاعر يكني عن الغروب بها ثم الشمس، ويصور الشمس وهي تتجه نحو الغروب وذلك الاحمرار من جوانبها بدم سائل في معركة بين الليل والنار طعنت فيها الشمس طعنة قاتلة.

[1]- عمر، أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص؛544.
[2]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص؛546.
[3]- عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه،ص؛580.

وتلف حول رؤوس الجبال هامة حمراء اكتسبت حمرتها من هذه الدماء كناية(حمرة الشفق)وسرعان ما أقبل الليل، ونرى تشخيص الشاعر الليل فيصفه ب(غادة الليل) وأين كانت هذه الغادة؟ في (خدرها)، ويلحظ لما في هذه الكلمة من إيحاءات كبيرة عزيزة على قلب الشاعر،فالخدر بيت البدوية في الصحراء أو موضعها، والصحراء مع عمد ذكريات وأمجاد يحن إليها دوما ويتعلق بها،فهي رمز للعروبة والاسلام.

التشبيه:

لغة:"التمثيل، وعند البيانيين إلحاق أمر بأمر لصفة مشتركة بينهما، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة"[1]، نقصد بهذا تمثيل شيء بشيء لصفته التي تتشابه معنى سواء معنوية أو غيرها.

كما يعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "التشبيه صفة الشيءبما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو من جهات كثيرةلا من جميع جهاته لأنه خاصية مناسبة عليه لكان إياه"[2]، نستنتج من هذا التعريف أن التشبيه يغطي مفهوم مشاركة شيء لشيء آخر بصيغة أو أكثر.

عرفه ممد التونجي بقوله: "هو من أساليب البيان يأنتي لعقد هائلة بين أمرين أو أكثر قصد إشراكها في صفة أو أكثر بأداة تشبيه لغرض يقصده المتكلم"[3]؛ يقصد بهذا القول أن التشبيه ما هو إلا أسلوب بلاغي يعمد إليه الشاعر للتعبير عن رؤيته الخاصة بعلاقة بين شيئين يربط بينهما أداة ظاهرة أو معنوية.

تمثل جمالية الصورة(أي التشبيه) التي تقوم على علاقة المشابهة في أعمال أبو ريشة من خلال مقابلته لصورة بصورة، فيجعل الشاعر القارئ أمام مشهد تصويري ينقل له الحدث بصورة مروجة بالخيال مشحونة بالعاطفة من ذلك قوله:

وَطَنٌ أَدَابَ عَلَى هَوَاهُ ثِيَابَهُ *** وحَيَاهُ بِالمأثُورِ مِنْ أَشْعَارِهِ

فَكَأَنَهُ مِـــــنْ نُبْلِهِ لقُرَابَةٍ *** نَمْلٌ جَاءَ بِــه بَدا جَرَارِه[4].

هذه صورة فنية عواملها التشبيه وأداتها كأن تعني تشبيه بلاد الأمة العربية وقد تكالب عليها الأعداء مع الشرق إلى الغرب، فأضحت هذه البلاد كالعمل الذي وقع على يدي جرار بقطعة ويقسمه وهو لا حول له لا قوة له.

يقف أبو ريشة عند الشاعر أبو العلاء المعري مستمرا التشبيه البليغ ليجعل من شخصيته المعنوية في عالم الشعر قيثارة تشدوا الفنانة فيقول:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، مادته(تنبه)،دار المعارف، ط1، تونس

[2]- ابن رشيق، القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده،مكتبة الخانجي، قاهرة، ط1،ج1،ص؛237.

[3]- التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية للنشر، ط1419،1،ص،248.

[4]- عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة ،مرجع سابق، ص؛52

وَهُوَ فِي حَالَتَيْـــــهِ قِيثَارَةٌ *** زَهْرَاءَ يَرْوِي نَشِيدَهَا الفَـنَان[1].

"فقد استطاع الشاعر في إطار التشبيه البليغ أن يمحو الملامح الشخصية لأبي العلاء المعري، لتحول كلماته لقيثارة"[2]؛ أي أنه استطاع أن يخفي ملامحه مع تشبيهه بآلة موسيقية تجسد تلك الملامح في جميع صورها.

ومن التشبيهات أيضا قول الشاعر عمر:

شُطْآنُ بِلَادِي

رَمْلٌ وصُخُورٌ

وَمَطَافُ نُسُور

وَمَوَكِبَ أَخْيِلَةٍ نَهِمَة مِنْ كُوَةِ عَالَمِهَا المِكْسُورِ

وَحَمَائِمُ بِيضٍ فِي اليَمِ مَدَتْ أَجْنِحَةً للنَجْمِ

وَوَرَاءُ يَرَاهَا فِي الدِيجُورِ

ذَيْلًا مِنْ نُور[3].

فنجد المشبه (شطآن بلادي) ، والمشبه به متعدد (رمل صخور ومطاف نسور ومواكب أخيلة وحمائم بيض)، وهي من التشبيهات البليغة المستمدة من البيئة العربية الصحراوية التي يعتبر بها الشاعر كثيرا في شعره ، وهو تسجيل أمين المشهد الطبيعي وللحركة فيه كما هو واضح الأمر.

من التشبيهات البليغة ماحذف منه الأداة ووجه الشبه قوله:

صَدَقَ الحُبُ ابنُ مَوْطِنِهِ الأَجْرَدُ *** رَوْضَي وَجَدَ ولَي ودِفَانِي

يُبَيِنُ الوَرْدُ قَبْلَ أَنْ يَنْبُتَ الوَرْدُ *** ويُغَطِي الغُبَارَ قَبْلَ الأوَانِ[4].

حيث يجمع في البيت الأول ثلاثة تشبيهات كمشبه واحد هو الوطن الأجرد .

من التشبيه المعكوس: وهو جعل المشبه مشبها به أو بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر في قوله:

---

[1]- عمر،أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ،ص؛471.

[2]- محمد الأمين، أبو صالح: الفكر والفن في شعر أبو ريشة،الخرطوم، 2004.

[3]- عمر ،أبو ريشة:الأعمال الشعرية الكاملة ، المرجع نفسه،ص؛83.

[4]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه،ص؛539.

وإِذَا العَبِيدُ فَوْقَهَا يَحْمِلُونَ *** الشُهْبَ أَسْيَافًا نَخْوَةٍ شَمَاءُ[1].

فيصف الشهب وهي النجوم اللامعة بالسيوف، على أنه جرت العادة عند شعراء العربية عكس ذلك تماما فهم يشبهون السيوف بالشهب دلالة على لمعانها وبريقها ، فائدة هذا النوع من التشبيه هو المبالغة.

من التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة، قوله في قصيدة الروضة الجائعة

أَتَيْتُ لِأَنْسَى فَمَالِي أَرَى *** الهَوَاجِسَ كالسُحبِ المُمْطَرَةِ[2].

حيث شبه الهواجس بالسحب الممطرة مستخدما أداة التشبيه الكاف.

التشبيه المفصل: وهو ماذكر فيه وجه الشبه قوله :

زَحَفَ الفَجْرُ باسْتِنَادٍ كَنَسَرٍ *** قَصَتِ الرِيحُ مِنْ طَوِيل جَنَاحَيْهِ[3]

حيث شبه بزوج الفجر كالنسر المقصوص الجناح بجامع الطول والتراخي ، وطول المدة في كل منها فيها أن النسر يكون فيه البطء والتأخر وكذلك دخول الفجر لا يكون إلا بعد طول الليل والسهر.

ومن التشبيه التمثيلي: وهو ما كان فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد، وإذا كان وجه الشبه فيها منتزع من متعدد فإن الأمر يجنح إلى إعمال الفكر، ووجهة نظر.

وكلما كان التشبيه كذلك كان أبلغ، وارتخت به قيمة الصورة الفنية ولذا أسميت أيضا بالتشبيه الحاصل بتأويل.

يقول أبو ريشة:

هَذَا قِيَادِي فَأَمْضَتْ بِي مِثْلَمَا *** يَمْضِي النَسِيمُ الرَخْوُ بالزَوْرَقِ.

حيث شبه نفسه التي ألقى زمامها الليل وتحرك نسمات الليل الباردة بجامع السلالة والهدوء والطمأنينة في كل منها.

[1]- عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ،ص؛57.

[2]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ، ص،175.

[3]- عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص؛429.

جمالية الرمز(لغة واصطلاحا):

الرمز يعد وجها من وجوه الصورة الشعرية التي ابتعدت عن التأثير المباشر، لأن الشاعر يعمد فيها إلى التلميح بدلا من التصريح، ليكون الطابع الرمزي من أهم التقنيات التأويلية للنص الشعري ويمنح القصيدة أعماقا تستشير الفكر وتفسح آمالا للخيال إلى ما بعد اللفظة"[1] ، نستنتج من هذا أن الرمز يخرج من اجترار الصورة المكررة والمبتذلة ويكتسب النص الشعري نوعا من الموضوعية والعمق الفني، مما يجعل الشاعر يبتعد عن المبالغة الذاتية.

تنوع تعريف الرمز عند الباحثين والمفكرين فهو في اللغة:

"الاشارة والإيماء كما ورد في لسان العرب في مادة (رمز)"[2] ، المقصود من هذا هو أن الرمز يعني الإيحاء بأي وسيلة من أجل فهم الشيء المراد.

في القرآن الكريم:

من سورة آل عمران "آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَكَ كَثِيرًا وَسَبِحْ بِالعِشِيِّ وَالإِبْكَارِ"[3]، نفسر هذا أن الله تعالى أمر نبيه ألا يحدث الناس إلا بالإشارة.

في الاصطلاح:

يحدد مجدي وهبة الرمز بأنه: "الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على عده رمزا لمعنى مجرد كالحماية أو غصن الزيتون رمزا للسلام"[4]، نستنتج من هذا التعريف أنه التحديد الاصطلاحي الذي يقترب من التحديد اللغوي للرمز.

وقد اهتدى إليه الشعراء القدامى بسوق، إلا أنه في العصر الحديث أصبح مذهبا له أعلامه وسماته وهو ما يعرف الآن بالمذهب الرمزي، وقد غالى بعض رواد هذا المذهب باستخدامهم الرمز حتى أصبح النص مغلقا لا يمكن الوصول فيه إلى خيط يدخلك إلى عالم النص الشعري، والأدب الرمزي يحتاج إلى تأمل عميق وهذا يفرض على المتلقي أن يمتلك قوى خلاقة شبيهة بالقوى المنتجة.

---

[1] – الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، لبنان، 1979،ص؛167

[2] – ابن منظور: لسان العرب، م4، دار صادر، بيروت، ط3، 1414، ص؛1727

[3] – سورة آل عمران، الآية؛41

[4] – وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط2، 1984، ص؛181

عمد الشاعر أبو ريشة إلى الرمز ليثبت من خلاله رؤيته الشعرية، يتمثل الرمز عنده في قسمين، القسم الأول يتعلق بالطبيعة الصامتة والقسم الثاني يتمثل بالصورة الرمزية ابتي يمثلها بعدد من الطيور والحيوانات.

كما تنوع على هذا المنوال الرمز في شعره فهناك :الرمز الطبيعي والديني والتاريخي.

الرمز الطبيعي في شعر عمر أبو ريشة:

يعد الرمز الطبيعي أخد أهم عناصر التشكيل الرمزي، والشعراء أكثر المبدعين استخداما له، حملوه أهدافا فنية زادت من نضارة القصيدة، لأنهم تعاملوا مع الطبيعة بوصفها فضاء واسعا متنوع الدلالات وحاملا لمشاعرهم وليست شيئا ماديا فقط.

استوعب الشاعر عمر أبو ريشة ماهية الرمز واستخدمه بكثرة في نصوصه، من مثل (الصحراء، النجم، الحمام، الذئب..)وتكررت بعضها بصور وأهداف مختلفة تبعا للسياق الشعري

كان من أهم الرموز الطبيعية المستخدمة في شعر (عمر أبو ريشة).

1- الصحراء رمزا:

حضرت الصحراء العربية في شعر الشاعر(عمر أبو ريشة) رمزا للبطولة، يذكر فيها بأيام العرب الخوالي، أيام الانتصارات الحافلة بأبطالها فيقول:

يـا رَمْلَ مَا تَـعِـبَ الحَـادِي وَلَا سَئِمَا *** وَلَا شَـكَا فِي غِـوَايَاتِ السَّرَابِ ظَمَا[1]

ويقول أيضا:

أَيُّ نَـجْـوَى مَـخْـضَلَةُ النَهَاءِ *** رَدَدَتـــهـا حَـنَاجِـرُ الصَحْـرَاءِ[2]

ويقول أيضا:

رَعَـشَاتٌ فِي أَضْلُعِي مَـاجَتِ الصَحْرَاءِ *** فِـيـهـا ومَاجَ فِـيـهـا افتناني [3]

ويقول أيضا:

[1] – أبو ريشة، عمر: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص؛358

[2] – أبو ريشة، عمر: المرجع نفسه ، ص؛365

[3] – أبو ريشة، عمر: المرجع نفسه، ص؛392

بُـورِكَـتْ صَـحرَاؤُهُمْ كَـمْ زَخِـرَتْ *** بِـالمـرُوءَاتِ رِيـاعًـا وَرِمَـالًا[1]

هذه الأبيات من قصائد متعددة للشاعر، نلاحظ من خلالها ما تمثله الصحراء في نفس الشاعر، فالصحراء هي موطن الأمة العربية، ومنها بان نور الهدى وامتد إلى أنحاء العالم، وتمثلت الصحراء لديه بأنها مصنع للرجال، بالرغم من كل ما يعتريها من تعب ومشقة في العيش، بل صعوبة ظروف العيش هي التي أدت بها لتكون مصنعا للأبطال والأحرار.

2- الذئب رمزا:

ذكر الذئب في أغلب شعر العرب على أنه عدو، كذا الشاعر(عمر أبو ريشة) تبع الأغلبية في استخدامه رمز الذئب في نصوصه، فيجمع بين ظاهر لفظ (الذئب) والمعنى الكامن وراء هذا اللفظ، لأن وظيفة الرمز هي "الدلالة على ماوراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا"[2]، أي استخدام الغرض مع تحقيق المعنى المراد من خلال اثارة خيال المتلقي، "قصيدة (بلادي) التي ألقيت في حفل تأبين زعيم سياسي سعد الله الجابري يقول الشاعر:

فَـارِغَ البَغْـيُ وهـوَ أعـْـــزلُ إلا *** مـِنْ سِـلاحَيْنِ: نَـخْوَةٍ وَاعْـتِدادِ
وَقْـفـــة، رَدّتْ الذِئـابَ سِـخالاً *** وثَـنـتْهَا عَـنْ غَـيهَا المُتمادِي"[3]

هنا الشاعر يجمع بين اللفظ الظاهر للذئب وما وراءه، أي أنه العدو الذي يحدق بالعرب (الأغنام) يترقب الفرصة لينتفض عليهم فيتصدى لهم الزعيم (سعد الله الجابري) بكل عنفوان ويحيل الذئاب سخالا.

أما في قصيدة "بلبل"، "وهي قصيدة توحي بأبعاد سياسية وانصافية، إذ أن الحرية هي مطلب فطري للخلق، ولما كانت الأمة تعاني في تلك الفترة من وطأة الاحتلال وظلمه وسلبة للحرية فحري بشاعرنا أن يتخذ هذا الطائر موضوعا لمطالبته بالحرية، وبحقوق الانسان في الحياة الكريمة فيقول الشاعر"[4]:

أَلْفَيـْتُـهُ ينـثُرُ أَلْـحانَهُ *** كَـأَنَمـا يَـنثُـرُ مِـنْ كَـبِدِهِ
وإِلْفِهِ المُشْفَقِ ظِـلُ لَـهُ *** بَـاقٍ كَـمَـا كـان، عَـلَى عَـهْدَه

[1] – ابو ريشة، عمر: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص؛99
[2] – عباس، احسان: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987، ص238
[3] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المرجع نفسه، ص342.
[4] – عمر، ابو ريشة: المرجع نفسه ، ص؛134

مَدَّ لَهُ اللَفتَاتِ مُسْتَوْحِشٌ *** طَاوِ جَنَاحَيْهِ عَلَى وَجْدِهِ
كَمْ أَطْبَقتْ مِنْقَارَهُ غِصَّتُه *** فَمَدَهُ يَنْقُرُ فتَّي قَيْدِهِ
أَسْقَمَهُ العيْشُ عَلىَ وَفْرَةٍ *** لَمَا رَآهُ لَيْس مِنْ كَدِهِ
وَأَيْنَ مَخْضَلُ الجُنَى حَوْلَهُ *** مِنْ زَنْبَقِ الرَوْض وَمِنْ وَرْدِهِ

فهذه الأبيات يصور الشاعر فيها حال البلبل وهو في القفص سجين وأنثاه على جانبه وفية له، لكنه يبدو متألما نائحا ساخطا على حاله، يحاول كسر قيده، ويصور سقمه من العيش ومن الطعام الذي يقدم له، لأنه ليس من صيده وجهده، فهو لا يتلذذ بالطعام إلا إذا كان من صيده.

ويقول الشاعر في المقطع التالي:

طَوَى المنَى نَوْحًا، وَلَكِنَمَا *** لَمْ يُغْنِهِ النَوْحُ وَلَمْ يُجْدِهِ
فَعَافَ دُنْيَاهُ وَلَمْ يَتَخِذْ *** عُشًا وَلَمْ يحْمِلْ سِوى زُهْدِهِ
كَأَنَّهُ مِنْ طُولِ مَا مَعَّنَهُ *** مِنْ عَبَثِ الدَّهْرِ وَمِنْ كَيْدِهِ
أَبِي عَلَيْهِ الكِبَرُ أَنْ يُورِثَ *** الأَفْرَاخَ ذَلَ القَيْدُ مِنْ بَعْدِهِ"[1]

فهنا يصور الشاعر البلبل في صورة الإنسان الحر الذي عبث به الزمن وحوله من خال إلى حال، بل بعد الرفعة والسمو إلى انسان مقيد الحرية، ويتخذ الشاعر من البلبل الذي أبى عليه كبرياؤه أن يتخذ عشا ويضع أفراحا في هذا الذل الذي يعيشه، فهذا البلبل يمثل الانسان العربي الذي سلبت حريته وأصبح علدا مسجونا وقد نظم الشاعر هذه القصيدة عام 1944م، حيث كانت سوريا تئن تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، ولذا فهي قصيدة رمزية ذات طابع سياسي، تقوم على عدم الرضا والقبول بهذا الاحتلال والكفاح والنظال من أجل نيل الحرية.

وفي قصيدة أخرى للشاعر أبو ريشة بعنوان "نسر" تشكل الصورة الرمزية عنده فضاء تساؤليا، حيث اختلف عدد من الباحثين في تحليل صورة الرمز عنده ومايمثل النسر في نفس الشاعر

يقول الشاعر:

أَصبَحَ السَفْحُ لَعبًا لِلْنُسُوْرِ *** فاغْضَبِي ياذَرَى الجِبَالِ وثُورِي

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص؛ 135

لَمـلِمِي يَـاذُرَى الجِبَالِ بَقَّايَا النَسْرِ *** وَارْمِي بِـهَا صُـدُورَ العُـصُـور
انَّـهُ لَمْ يَـعُدْ يُكَحِلُ جَفْنَ النَّجْمِ *** تَـيْـهـًا بِـرِيْشَةِ الـمنْثُـورِ
هَجَر الـوَكْرَ ذَاهِلًا وَعَلَى عَيْنَيْهِ *** شَـيْءٌ مِـنَ الـوَدَاعِ الأَخِيْـرِ
تَـارِكًا خَلْفَهُ مَوَاكِبِ سُـحُـبِ *** تَـتَـهَـاوَى مِنْ أُفُقِهَا المِسْحُورِ"[1]

ففي هذا المقطع يصور الشاعر التحول العجيب الذي حدث في حياة النسور، لقد أصبحت تعيش في سفح الجبال وهجرت وكرها الذي يقع بالأصل في قمم الجبال العالية، وهذا التحول يسبب جرحا داميا لدى النسر فهو لم يعتد على ذلك بل كان بالأعالي يكحل النجم، ثم يصور الشاعر حالة النسر المزرية عندما هبط الى سفح الجبل فيقول:

أَصْبَـح السَـفْـحُ لَـعِبًا لِلْنُسُوْر *** فاغْـضَبِي ياذَرَى الجِبَالِ وثُورِي
إِنَّ لِلْجُـرْحِ صَيْـحَةً فَابْعَثِـيْهَا *** فِي سَـماعِ الـدُنَى فَحِيحِ سَعِيْرِ
واطْرِحِي الكِبرِيَاء شَلْـوًا مُدْمَى *** تَـحْت أَقْـدامِ دَهْرِكِ السِكِيْرِ
هَبَطَ السَفْحُ طَاوِيًا مِنْ جَنَاحَيْهِ *** عَلَى كُلِ مَـطْـمَحِ مـقْبُـورِ
فَتَبَارَتْ عصَـائِبُ الغَيْرِ مَابَيْنَ *** شُـرُودِ مـنَ الأَذَى وَنُـفُـورِ
لَاتَـطِيـرِي جَـوّابَةَ السَفْحِ فَالْنَسْرُ *** إِذَا مـا خِـبْرَتِهِ لَمْ تَـطِيْـرِي
نِـسُلَ الـتوَهُنُ مِخْلَبَيْـتِهِ وَأَدْمَتْ *** مِنْكبَيْهِ عَوَاصِـفُ المـقْدُوْرِ
وَالوَقـارُ الذِي يَشِـيْعُ عَلَيْهِ *** فَضْلَةُ الإِرْثِ مِنْ سَحِيْقِ الدُهُورِ"[2]

فيصور الشاعر هنا حالة النسر عندما هجر وكره، وهبط إلى سفح الجبل، وقد دفن كل طموح كان يطمح إليه والآن هذه الحالة التي آل إليها أصبح مطمعا يطمع به من لم يكن أهلا للطمع ونافسه على الصغائر من كان لايجرؤ على منافسته ولولا بقايا من وقاره الذي ورثه أمان مجده لوقع عليه العدوان.

ثم يصف الشاعر حالة النسر ويضعه في حالة رثة، فقد شعر بالجوع وقاده هذا الجوع إلى تلمس شلو مبعثر على الرمال، ولكن الطيور تعرضت له لتحوله عن هدفه، فأضرمت في نفسه الألم لماضيه، وعاد يشعر بكبريائه وكرامته، فجمع

[1] –عمر، أبوريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع السابق ، ص؛ 143.
[2] – عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ، ص144

قوته وانطلق بكل قوة وعزم إلى موطنه السليب في أعالي الجبال، وانطلقت منه صرخة مدوية وهو يرتمي فوق القمة ولكنه فارق الحياة.

الرمز الديني في شعر "عمر أبو ريشة:

الرموز الدينية هي من أهم الرموز التي استخدمها "عمر أبو ريشة"في نصوصه فهو صاحب ثقافة دينية عميقة، تربى على أخلاق الدين الاسلامي وتعالين القرآن الكريم، فاستحضر هذه الرموز الدينية وراح يوظفها في قصائده بهدف منح الموروث الديني بعدا دلاليا.

مكة المكرمة رمزا:

شغل المكان الرمز حيزل واسعا من قصائد الشعراء العرب، فانكبوا يرمزون بالطلل للحنين، وبالجزائر للشهادى وبفلسطين للفتح وبمكة للمكان المقدس.

أودع الشاعر عمر ابو ريشة مكة المكرمة جانبا مهما في قوافي قصائده وذكرها بطريقته المتفردة مستخدمها رمزا مقدسا في وعي المسلمين، فينتقل بقصيدته إلى الضفة الأخرى من تلقي القارئ الذي يسبح بخياله حين يقرأ قوله:

أَنَـا فِيْ مَكـة، وَرَايـاتِ دِيْـنِ اللـهِ *** مِلْءُ الربَـا، وَمِلْـءُ الجِبَـــالِ

جِـئـتُـكَ اليَـوْمَ نَافِضَا عَــنْ إِهَـابِي *** مَا تَرَامـــى عَلـيْـهِ مِـنْ أَوْحَالِ

فَأَرَانِي أَهْلًا لِحُبِكَ لاطَـــــــــرِفِي *** مَغْفِي، وَلَا فُؤادَك سَـــــالِ"[1]

وتفجر مكة الرمزفي شعوره روحانية ذاك المكان الديني المقدس، كون أنها مكان الحضارة الاسلامية ووجهة كل مسلم مؤمن.

الرمز التاريخي في شعر عمر أبو ريشة:

برع الشاعر عمر أبو ريشة في استخدام الرمز التاريخي كونه من المخلصين لاستدعاء التاريخ العربي المجيد، مفتخرا بأحداثه وابطاله، فاستخدم في نصوصه رموزا متعددة من التاريخ منها(طارق ابن زياد، صلاح الدين الأيوبي..

طارق ابن زياد رمزا:

أشهر القادة العسكريين من التاريخ، ترتبط بسيرته العديد من الملاحم التي تهافت الشعراء والادباء على استخدامها في نصوصهم رمزا للبطولة، "يقول الشاعر عمر أبو ريشة في قصيدته "دنيا المغرب":

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص؛ 92

وَالأَسْمَرُ اِبنُ زِيَادِ صَـــــوْبَ أَنْدَلُسِ *** يَجْرِي بِهَا، وَالرِيَاحُ وَالمَوْجُ تَصْطَخِبُ

جِلْدُ، وَمَا المارِدُ العِمْلَاقُ مُنْتَهِـــبُ *** لَمْ يَحْتَضِنْ مُقْلَتَيْهِ فِي السَرَى هَذَبُ

أَلْقَى عَلَى الشَطِ مَاضَمّتْ، وَأَحْرَقَهَا *** وَلَيْسَ مِنْ بَعْدِهَا لِلْرِيْحِ مُنْقَلِبُ"[1]

لم يكن شاطئ الاندلس الشاطئ الوحيد الذس طرز فيه طارق بن زياد بطولاته وفتوحاته، وإنما شاطئ قصيدة "دنيا المغرب" التي أشاد قيعل الشاعر بالأسمر رمزا للبطولة وتمجيد لأعماله التي يتمنى ان تعاد، لكي تفتح له مجلدا عربيا جديدا.

خالد بن الوليد رمزا:

"وأيضا هنا يسدل الشاعر"عمر ابو ريشة" ثوب التمني على جسد "خالد بن الوليد"، ويتمنى لو تعود أيام المجد الغابر، أيام النصر الساحق على أعداء الأمة العربية يقول:

صَدَقَ العَهْدُ، فَالفُتُوحُ تَوَالَى *** وَصَدَى خَالِدٍ بِكُلِ مَكَانِ

أَيْنَمَا حَلَ فَالْمآذِنُ تَرْجِيْعُ *** آذَانُ المهَيْمِـــــنِ الدَّيَّانِ [2]

استحضار المكان في شعر أبو ريشة:

شغل المكان حيزا في تجربة عمر لإبو ريشة الشعرية، فلم تكن مجرد مساحة جغرافية تمتد من نقطة مكانية وتنتهي عند أخرى، بل كان عنصر وجودي يفيض بفاعليته وأثره على ابداعه الخاص

إن المكان العربي رسى موضوعيا في قصائده ووهبه أهدافا تبانها في تجربة شعرية حيث تستحق الدراسة، نجده يفتخر بتاريخه العربي فيصف مدينته أوغاريت لانتصاراتها المتلاحقة عبر العصور، "فيقول في ذلك:

يَارَوعَةَ المَاضِـــــي البَعِيْدِ *** المِسْتَتِرْ المبْهَـــــــــــمْ

مَالِيْ أَرَاكِ كَئِيْـــــــــبَةَ *** النَظَرَاتِ لَمْ، تَبْتَسِمـــــي

هَذَا الذُهُـــــــوْلُ يَنِمُ *** عَنْ ذَاكَ الجَـــوَى المتَكَتِمِ

أَنَا يَا ابْنـــــــةَ الأَمْجَادِ *** مِثْلُكِ وَاقِـــفُ فِيْ مَأْتَمِيْ

أَنَا مِـــــنْ بَـقَايَا أُمَةِ *** هِيَ وَالعُلَا مِـــــنْ تَوْأَمِ

[1] – عمر، أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص؛115

[2] – عمر، أبو ريشة: الرجع نفسه، ص؛396

عُوْدِي إِلَى حَرَمِ الغَيَاهِبِ *** وَاهْجُمِيْ! لَـــنْ تَنْدَمِي"[1]

عمر أبو ريشة يستنهضها كي تعود إلى ماضيها العريق لتأخذ منه الثقة بأصالتها وعراقتها، وبهذا تكون أوغاريت في شعره مكانا عربيا تاريخيا بحتا يبعث عن الاعتزاز بالأمجاد العربية.

يقدس الشاعر القيمة الدينية فيصف المدينة المنورة في شعره، ذكرها بموضوع هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فجسدها في قصيدة "ملحمة محمد" كون أن الهجرة شكلت منعطفا مهما في رسالة الاسلام، هاجر إليها النبي عندما أومأ له بالوحي بذلك :

أَمَـرَ الوَحْـيَ أَنْ يَحُثَ خُطَاهُ *** فِيْ الدُجَـى لِلْمَدِيْنَةِ الزَهْـرَاءِ" [2]

فاستقبلته ربا المدينة المنورة سعيدة مهللة مكبرة بمجيئه إليها:

هَلِـــلِي يَا رُبَا المدِيْنَةِ واهْمِي *** بِسَخِي الإِطْـلَالِ والانْـــدَاءِ

واقْتَـفِيْـهَا اللَّــهُ أَكْبَرُ حَــتَى *** يَنْتَشِيْ عَلَى كُلِ كَوْكَبٍ وَفِنَاءِ

وَاجْمَعِي الأَوْفِيَاءَ إِنَّ رَسُوْلَ اللهِ *** آتِ لِصُـحبَـــةِ الأَوْفِـيَـاءِ"[3]

ولابد من الإشارة هنا إلى روعة صورة استقبال المدينة المنورة ضيفها رسول الله صلوات الله وسلامه عليه، فإن القارئ لهذه الأبيات يشعر أنه يشاهد فلما وثائقيا عن هجرة الرسول.

وفي قصيدة "أنا في مكة" يشبه الرسول المدينة المنورة ببزوغ فجر جديد في سماها يقول فيها :

فَانْـثَـنُوْا هَارِبِيْنَ، وانْتَلَفَتْ يَثْرِبْ *** مُزْهِرَةَ بِيَوْمَ الوِصَـالِ

وَأَفَـاقَتْ عَلَى صَـبَـــاحِ جَـدِيـدِ *** مَلَئ آفَاقُه أَذَانُ بِلاَل"[4]

وهكذا عبر "عمر أبو ريشة" عن القيمة الدينية لهذا المكان عبر صورة حية بعيدا عن جمود السرد التاريخي أو تسلسله الرتيب.

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص؛ 117

[2] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛370

[3] – عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ، ص؛371

[4] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه ، ص90

مكة المكرمة:

استحضر "عمر أبو ريشة" مكة المكرمة في قصيدة "من ناداني" في مشهد اكتسى بأسمى المعاني التي تحدثت عن انتصار المسلمين بحكمة الرسول صلى الله عليه وسلم على قريش يقول:

وَتَـجَلَتْ إِلَيَّ مَـكـَةَ فِي أَكْرَمِ *** مَجْـلَـى وَفـِي أَجَـلِّ كَيَانِ

خَلَتِ الكَـعْبَةُ الوَضـِيْئَةُ مِـمَا *** نَشَرَتْهُ الأَهْوَاءُ مِنْ بُـهْـتَانِ

وَانْجَلَتْ عَنْ سَمَائِهَا غَيْمَةُ الشِرْك *** وَمَاجَتْ أَرْجَـاؤُهَا بِـالآذَانِ[1]

حضي المكان الديني بمكانة هامة قي وعي "عمر أبو ريشة" الشعري، حيث استحض ر عبر معنى سام يناسب عظمته وقدسيته.

استحضر "عمر ابو ريشة" في ديوانه عددا من الأماكن العربية اعتزازا بانتمائه لها، وافتخارا بعروبته وعروبتها منهل(دمشق، بغداد، لبنان)

– دمشق:

ذكرها في قصيدة "عرس المجد" التي ألقاها في الحفلة التذكارية التي أقيمت في حلب ابتهاجا بجلاء الفرنسيين عن سورية، ولم يصرح باسمها (دمشق)، وإنماكناها ب "عروس المجد" التي طلب منها أت تتبختر وتتفاخى بنصر السوريين وفرحتهم بجلاء الاستعمار عن أرضهم، يقول:

يَاعَرُوسَ المجْدِ، تِيْهِي وَاسْحَبِي *** فِي مَفاَ ذُيُولَ الشُهُـــــبِ

دَرَجَ البَغْيُ عَلَيْهَـــــا حِقْبَةً *** وَهَوى دُونَ بُلُوغِ الأَرَبِ

لَايَمُوتُ الحَقُ، مَهْمَا لَطَمَــتْ *** عَارِضَةِ قَبْضَةُ المغْتَصِبِ" [2]

دمشق العروبة والأصالة، عروس في قصيدة "عمر أبو ريشة"، تتمايل في أجمل ثوب ألبسها إياه شاعر وطني ك"عمر أبو ريشة"، ثوب الفخر بالانتصار على عدو اغتصب حريتها، لتعود بعد دحره من بيتها المدينة الأنثى التي تختال مفتخرة بالمجد الذي صنعته أيادي الأبطال حفاظا على كرامتها.

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص؛ 79

[2] – عمر أبو ريشة: المرجع نفسه ،ص329

كناها بابنة الأياطي في قصيدة "عوادي الزمان"، وألبس تفاصيل حزنها ثوبا أسود، عندما استقامت على نبأ رحيل الملك "غازي"يقول:

شَهْقَةُ فِيْ الدُجَى وَرَاءَ البَوادِي *** رَوعَتْ خَاطِرَ الدُّجَى المتَهَادِي

فَأَفَاقَتْ بَـغـْدَادَ بِنْـتُ الأَسَاطِيْرِ *** وَمَـاجَـتتْ بِكِبـْرِيَاءِ الحِـدَادِ"[1]

وهو يشاطرها المصاب، كأنه بغدادي ويتقاسم مع أبناء العراق همهم، كأنه واحد منهم، ليؤكد انتمائه للعروبة بمختلف حدودها وبلادها.

لبنان:

"لبنان" في أدب "عمر أبو ريشة " حبيبة مدللة جميلة تغنى بروعتها وتغزل بسحرها، نجدها في قصيدتين، الأولى بعنوان"حكاية سمار "، ألقاها في مهرجان أمير الشعراء "الأخطل الصغير" في قاعة اليونسكو، يستسمح فيها من لبنان على لسان "الأخطل" بأنه لن يستطيع بعد الآن أن ينظم فيها قصائد حب وافتنان بجمالها، فهو أصبح في دنيا أخرى، ويغريه بوجود شعراء آخرين شربوا من جمال لبنان سينظمون أروع القصائد فيها.

يقول:

أما الثانية، فكانت بعنوان "لبنان" تتألف من اثني عشر بيتا منسوخة بمشاعر اعجاب بلبنان بلد الفتون السرمدي، وبلد السهر والجمال يقول:

أَنْتَ! مَا أَنْتَ! فُتُوْنُ سَرْمَدِيُ *** نَجْتَدِيْ مِنْ وَحْيِهِ مَا نَجْتَدِي

وَنُنَاجِيْكَ وَفِي أَلْحَانِنَا *** يَنْتَهِيْ شَوْقُ وَشَوْقُ يَبْتَدِيْ

وَلَنَا فِيْ كُلِ نَادِ سُمُرُ *** عُكَفُ حَوْلَ أَمَانِ شرُّدِ"[2]

وأما قصيدة ثالثة له كانت بعنوان"فراق " قصيدة أخرى يخاطب مغاني لبنان، ذاك المكان الذي جمعه مع صديقه"جميل محمد مراد "، ويسأبه عن حال الأصدقاء بعد رحيلهم يقول:

يَا مَغَانِيْ لُبْنَانْ هَلْ هَجَعَ *** السُّمَارُ وانْفَضَّ عقدهُم يَا مَغَانِي

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص104

[2] – عمر، أبو ريشة: المرجع نفسه، ص؛124

أَيْنَ نادِ لَنَا سَهِرْتُ عَلَيْهِ *** وَاللَيَالِي مَطْرُوقَةُ الأَجْفَانِ"[1]

[1] – عمر، أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة،مرجع سابق ، ص؛307

الملاحق

الملاحق:

نشأته ومولده:

عمر أبو ريشة (10أبريل 1910 ، 14 يوليو1990) شاعر سوري ولد في منيح في محافظة حلب سوريا، نشأ في بيت يقول أكثر أفراده الشعر، وتلقى تعليمه الإبتدائي في مدينة حلب، وأتم دراسته الثانوية في الكلية السورية البروتستانتية وهي ما أصبحت تعرف لاحقا بالجامعة الأمريكية في بيروت ، ثم أرسله والده إلى انجلترا عام1930م، ليدرس الكيمياء الصناعية في جامعة مانشستر

حياته العلمية:

أول الأعمال التي تسلمها عمر أبو ريشة إدارة(دار الكتب الوطنية) بحلب فكان له فضل ملموس في تأسيسها وإنجاحها، لكنه في أثناء وجوده في سورية أخذ يقاوم رجال الحكم وسطوتهم وتخاذلهم ولم يسلم متخاذل من لسانه فأرادوا ابعاده عن الساحة السورية من خلال ارسال ممثلا لبلاده في عديد من دول العالم منهل البرازيل، والارجنتين والهند، والنمسا، والولايات المتحدة الأمريكية"

أثاره الأدبية:

خلق الشاعر انتاجا ادبيا ذا شقين: الشعر الغنائي والمسرحيات الشعرية.

أما انتاجه الشعري:

1- ديوانه الأول، وقد صدر بحلب عام1936 بعنوان "شعر"في 220 صفحة.

2- ديوانه الثاني، صدر في بيروت عام1947بعنوان "من عمر أبو ريشة، شعر" وعدد صفحاته294 صفحة

3- ديوانه الثالث، صدر بيروت عام1955م بعنوان "مختارات" في293صفحة.

4- مجموعة شعرية بعنوان "غنيت في مأتمي" صدر في دمشق عام1971

5- ديوان عمر أبو ريشة، المجلد الأول صدر عن دار العودة1971

6- مجموعة شعرية بعنوان"من رحل المرأة" صدرت في دمشق عام1984م

7- ديوان بالانجليزية بعنوان "التطواف"،

Roving a long

صدر عام1959م.

أما انتاجية المسرحية :

1- مسرحية"ذي قار"، ألفها الشاعر 1929م، نشرت عام1931م بحلب

2- مسرحياته "محكمة الشعراء"، "سمير أميس"، "تاج محل"، لم تنشر كاملة وإنما نشر الشاعر بعض فصولها في مجلة الحديث الحلبية

وفاته:

توفي عمر أبو ريشة ليلة الأحد الموافق للخامس عشر من جويلية 1990م، بعد أن أصيب بجلطة دماغية لزم الفراش على إثرها مدة سبعة أشهر في مستشفى الملك فيصل في الرياض، وبعد وفاته نقل جثمانه بطائرة خاصة من الرياض إلى حلب حيث تم دفنه هناك.

الخـــاتمة

خاتمة:

وفي الختام يمكننا أن نستنتج من دراستنا مجموعة من النتائج المتمثلة في التالي:

- إن دراسة علم الجمال دراسة لأرقى أعمال الإنسان في أسمى معانيها الفكرية والعاطفية .
- اختلاف المفكرين والفلاسفة حول مفهوم علم الجمال، فنميز ثلاث أول يعتبره مجرد دراسة للمفاهيم والمصطلحات والثاني يعتبره دراسة للصورة الفنية والأخير يربط الأول والثاني فالإنسان واستقيطيية جمال الطبيعة وجعله منظورا انساني بحثا.
- يعتبر الفيلسوف الألماني ألكسندر باومجارتن هو أول من صاغ مصطلح الإستيطيقا وكان ذلك عام 1750م.
- يهدف علم الجمال إلى وصف وفهم وتفسير الظواهر والخبرة الجمالية في الأعمال الأدبية.
- يذهب علم الجمال الأدبي في درس الظاهرة الفنية ويرتكز على ركيزتين أساسيتين هما الشكل والمضمون.
- تميزت العقيدة العربية الحديثة ودخلت حيز التجديد فطرأت عليها الكثير من التغيرات في مفاهيمها ومواضعها، أدى إلى بروز شعراء معاصرين أسسوا لهذه القصيدة مبادئ جسدت مكانتها عبر العصور أبرزهم: بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة.
- من أهم الخصائص التي اتسمت بها القصيدة العربية الحديثة مايلي:الخروج عن الشكل النمطي للقصيدة العادية، وعدم الالتزام بالشعر العمودي أو شعر القافية.
- الشعر في تصنيفه العلمي من الأعم إلى الأخص فن جميل وبما أن الجمال هو أعم ما تصنف فيه الشعر فإن علم الجمال ونظرياته أساس قيم الشعر.
- أبو ريشة ترك تراثا ضخما من الأشعار وأعمالا أدبية امتازت بالقوة والفصاحة فهو بحق شاعر الحداثة.
- اهتم أبو ريشة بالصورة الشعرية على نحو مكافئ نافذا إلى ما وراء الأشياء.
- استطاع أبو ريشو توصيل أفكاره بحرفية عالية في مفهومه الذي أعطاه للصورة من خلال أدواته الرائعة ، لتكون الصورة وعاء لانتقال الدلالات.
- ديوان أبو ريشة ، أصبح مرجعا مهما للقارئ عندما يريد أن يتعرف بنكهة شعرية على عناصر الجمال من (شخصيات-أماكن-رموز)

من خلال هذه التجربة البحثية لديوان عمر أبو ريشة المجلد الأول والثاني استخلصنا:

- الجانب التصويري عند أبو ريشة اشتمل على دقة الوصف، استخدم الصور البيانية من استعارة-تشبيه-كناية- للوصول إلى بعض الأفكار المراد بلوغها.
- تقييد الشاعر بالوحدة الموضوعية.
- يتجسد مبدأ التضاد بكثرة لأن دوره توضيح المعنى وتقويته.
- استخدام الشاعر للتكرار متنوع بين تكرار الحرف -الكلمة-الجملة فهو أداة جمالية وايقاعية.
- إكثاره من استحضار الأماكن العالمية قياسا باستحضاره العربية
- احتل القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مركزا هاما في نفس الشاعر حيث استطاع من خلالها أن يلبس القصيدة ثوب الحقيقة ويؤسس لها لغة جديدة ذات حيوية مستحوذة بطاقات عظيمة تكسب النص الشعري رونقا جماليا.
- اتخذ الرمز عند الشاعر مسالك شتى منها الطبيعي والديني والتاريخي
- شكل الرمز عند الشاعر نسقا بنائيا ونسيجا مندمجا في شبكة العلاقات التي انتجها نصه الشعري.

هذه أهم النتائج المتوصل إليها من خلال بحثنا، وتبقى نتائج نسبية ومجرد اجتهادات فقد نتفق أو نختلف مع دراسات أخرى ، لأن لكل بحث نقائص ولكن الكمال يبقى لله سبحانه وتعالى وهو ولي التوفيق.

قائمة المصادر

و المراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر و المراجع:

المصادر:

- أبو ريشة، عمر: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، دار العودة، ط1، 2009.
- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1979.
- شاكر،عبد الحميد: التفضيل الجمالي،دار المعرفة، الكويت ،ط1، دت.
- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دط، مكتبة النور، 2013.
- علي عشيري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتب الآداب، القاهرة، 2002.
- علي، جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ، 1979.

المراجع العربية:

- ابراهيم، رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.
- ابن رشيق، القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده،مكتبة الخانجي، قاهرة،ط1 ،2006.
- ابن معصوم، المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان النجف الشريف، ط1.
- أحمد، محمود خليل:في النقد الجمالي، دار الفكر،عمان ،الأردن،ط1، 1996.
- أدونيس،علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي،دارالعودة ، بيروت ،ط1 ،1971.
- أميرة، حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية،القاهرة،ط1 ،1997.
- بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ط1، دار مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، الاردن، 2014.
- بوزواوي، محمد: معجم مصطلحات اللأدب، دار الوطنية للكتاب الحداث، دط، 2009.
- توفيق،سعيد:الخبرة الجمالية،دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعة، بيروت،ط1 ،1992.
- جابر،عصفور:الصورة في التراث النقدي واللبلاغي عند العرب، المركز الثقافي،بيروت ،ط3 ،1993
- جوزيف، ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، دط، 1987.
- حفني، محمد شرف: الصور البديعية، مكتبة الشباب، القاهرة ،دط1966.

- خليل، الحاوي:سيرته وشعره،دار الثقافة، بيروت،لبنان ، ط1، 1988.
- خمري،حسن:الظاهرة الشعرية، الحضور والغياب، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق سوريا،2001.
- رابح بن خويه: جماليات القصيدة المعاصرة، الصورة، الرمز، التناص، مكتبة النور،دط ،دت.
- الربعي، بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدف، الجزائر، ط1 ،2009.
- زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1.
- الزبيدي، علي قاسم:دراسة النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيزمفالح،دار الزمان،ط1 ،2009.
- زكي، نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق،القاهرة ،ط1 ،1997.
- شوقي، ضيف: في النقد الأدبي،دار المعارف للنشر، القاهرة، ط3، 1962.
- عباس، احسان: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987.
- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008.
- عبد الحميد،جيدة:الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل، بيروت،ط1،1980.
- عبد القاهر، الجرجاني:أسرار البلاغة، مكتبة خانجي، ط1،1991.
- عبد المعتال الصعيدي، نصية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، المطابعة النموذجية، دط ،دت.
- العثمي ، عبد الله:أسئلة الشعرية،بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2009.
- عز الدين، اسماعيل: الأدب وفنونه، ط5، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1973
- عز الدين، اسماعيل: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت،ط2 1972.
- علي عشيري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب القاهرة ،ط4 ،2002.

- قصيبري فيصل: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دط، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، 2006.
- كمال أبوديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، 1974.
- محمد الأمين، أبو صالح: الفكر والفن في شعر أبو ريشة،الخرطوم، 2004.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته، ج1، دار توبقال، دار البيضاء، ط2، 2001.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار النهضة، مصر للنشر، دس.
- محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سواس تونس،ط1 ،1985.
- محمد لطفي، اليوسفس:في بنية الشعر العربي المعاصر،سراس ، تونس،ط1، 1985.
- محمد، أمين: الفكر والفن في شعر أبو ريشة، الخرطوم، 2004.
- محمود، درويش: الأعمال الكاملة،دار العودة،بيروت،بيروت،ط1 ،1994.
- مصطفى عبد اللطيف الصحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف و المقتطم، دط، مصر، دس.
- المفالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية(مشروع ساؤول) ،دار الآداب بيروت، لبنان، ط1 ،1985.
- الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، لبنان، 1979.
- النفري،موقف النور:كتاب الواقف،مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة،1934.

المعاجم:

- أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001
- التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية للنشر، ط1 ،1914.
- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط2، 1984.

المراجع الأجنبية:

- إمبرت، أندرسون: مناهج النقد الأدبي،تر، الطاهرأحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة،ط2،دت

- أوفسيانيكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية،تر،باسم سقا،دار الفرابي،بيروت،ط1979،1.
- جوليا كريستيفا، علم النص، مكتبة نور، دط، دت.
- جون ديوي:الفن خبرة، تر،زكرياء ابراهيم،دار النهضة العربية،القاهرة،دط،1963.
- جيروم،ستولنتر: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية،تر ،فؤاد زكريا ،المؤسسة العربية للنشر، بيروت،دط،1981.
- ر.ف، جونس:الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر،عبد الرحمان لؤلؤة،دط،دار الرشيد،بغداد،1982.
- ويلير، ايسكوت: خمسة مداخل في النقد الأدبي، تر، عناد اسماعيل ،دارررشيد ، بغداد، دط، 1981.

فهرس المحتويات

البسمـــــــــلة

شكر و تقدير

إهـــــــــداء

مقدمة.....أ

مدخل.....**05**

*****

❖ **الفصل الأول : الجمال في القصيدة العربية**.....**08**

المبحث الأول: المنهج الجمالي و أسسه.....**09**

- تعريف علم الجمال.....09
- نشأة المنهج الجمالي.....11
- أسس المنهج الجمالي..... 14

المبحث الثاني : الخصائص الفنية للقصيدة العربية الحديثة: **16**

- تعريف القصيدة العربية الحديثة 16
- التجديد في القصيدة العربية الحديثة.....18
- الخصائص الفنية للقصيدة العربية الحديثة.....24

❖ **الفصل الثاني العمل الأدبي الفني في ضوء المنهج الجمالي:**.....**31**

المبحث الأول بناء القصيدة عند عمر أبو ريشة:..... **33**.

- عتبات النص.....33
- وحدة القصيدة 35

- الطول و القصر.....42
- الإيقاع و الموسيقى الشعرية.....45
المبحث الثاني: الصورة الفنية في القصيدة عند أبو ريشة.....48
- التناص.....48
- التكرار.....54
- التضاد..... 57
- الصور البيانية.....63
- جماليات الرمز.....70
- استحضار المكان في شعر أبو ريشة.....76
الملاحق 81
الخاتمة.....85
قائمة المصادر و المراجع.....87
فهرس المحتويات.....91