الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة –

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التســـــــجيل: .....

حداثة التشكيل الشعري عند علي محمود طه

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د)

الشعبـــة: الدراسات الأدبية

التخـصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
سعاد عياش

إشراف:
الدكتورة: حنان بومالي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د رابح الأطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	رئيسا
د. حنان بومالي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مشرفا ومقررا
أ.د. رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا
د. كمال بولعسل	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل	عضوا مناقشا
د. إبراهيم لقان	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	عضوا مناقشا
د. زهيرة بوزيدي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2019/2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة –

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التســـــــجيل: .....

حداثة التشكيل الشعري عند علي محمود طه

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د)

الشعبـــة: الدراسات الأدبية

التخـصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
سعاد عياش

إشراف:
الدكتورة: حنان بومالي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د رابح الأطرش	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	رئيسا
د. حنان بومالي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	مشرفا ومقررا
أ.د. رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا
د. كمال بولعسل	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل	عضوا مناقشا
د. إبراهيم لقان	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	عضوا مناقشا
د. زهيرة بوزيدي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2019/2018م

" إن الأدب فن

والفن جمال

والجمال معاناة لا تفهم"

"إيليا الحاوي"

مقدمة

مقدمة:

مرّ الشعر العربي بمحطات تطور مختلفة منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث والمعاصر، ولكلّ عصر همومه وقضاياه ورؤاه اتجاه الحياة عامة والأدب خاصّة.

والمتأمل لسيرورة الشعر العربي منذ ظهوره، يجد أنّه شهد عدّة محاولات تجديدية مسّت بنيته ومضمونه، فلقد حاول الشاعر منذ القديم التمرّد على نمطية القصيدة للتعبير عن حاجاته النفسية وتجاربه الحياتية، ونزوعه إلى أنماط شعرية تخالف الأنماط التقليدية في بعض جوانبها هو أكبر دليل على رغبته في التجديد والخروج عن السائد والمألوف في المنظومة الشعرية، ومن ذلك ظهور المقدمة الخمرية والموشحات الأندلسية والشعر الإصلاحي التهذيبي...إلخ.

ولقد تأثّر الشعر العربي في العصر الحديث بموجة الحداثة الغربية العابرة للحدود، حيث عصفت بالموروث الثقافي عامة، حتى عُدّت رمزا لفكر جديد معاد لكل ما هو قديم في جميع مجالات الحياة، وهي ضرورة أوجدتها التغيّرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية.... التي طرأت على الواقع المعيش، وبحكم العلاقة الجدلية بين الحياة والأدب، فقد مسّت تلك التغيّرات الأدب نثره وشعره، إذْ عرف هذا الأخير تغيّرا في بنائه وزعزعة في مفاهيمه.

وعليه فإن الحداثة الشعرية العربية استدعتها التغيّرات الحاصلة في المجتمعات العربية الجريحة المضطهدة، إضافة إلى المثاقفة العربية الغربية، فضاق الشّعراء العرب ذرعا بواقعهم المرير المنهار في أدقّ تفاصيله، خاصة بعد اطّلاعهم على الآخر المتقدم والمتحرّر الذي يسبقهم بآلاف الأميال، فلم يكونوا بمنأى عن الأصوات المنادية بالحداثة والتحرر من إسار النمطية والتقليد.

فكانت الثورة والتمرّد على القوالب الجاهزة والتقاليد البالية من أولى أوجه الحداثة، بغية التحرر من أغلال الماضي الذي لم تعد معاييره تستجيب لرغبات الإنسان الحديث المرهف المغترب والضائع، إذ أضحى للشاعر الحداثي ذوقه الفني ونظرته التجريبية الخاصة للمنظومة الشعرية، فشهد

الشعر الحديث عدّة محاولات تجريبية حداثية مع الشعراء الحداثيين الرّواد الذين انزاحوا قليلا عن نمطية القصيدة التقليدية، وأوجدوا مفهوما جديدا للشعر، خاصة أنّهم أُعجبوا بالحداثة الشعرية الغربية التي تعرّفوا إليها من خلال أعمال الشعراء الغربيين، ويعدّ الشاعر المصري "علي محمود طه" واحدا من هؤلاء الشعراء، الذين حاولوا الخروج عن القالب التقليدي، وخلق مفهوم حداثي لشعرهم، متأثّرا برموز الأدب الغربي من أمثال "بول فاليري" و"ألفونس ذو لامرتين"، فنسج شعرا رومانسيا غارقا في الخيال ومشعا بالإيحاءات والرموز، ونظرا لأهمية هذا الموضوع في الكشف عن تأثير الحداثة في تشكيل منجزه الشعري، فقد كان البحث موسوما: **حداثة التشكيل الشعري عند "علي محمود طه"** منطلقين من إشكال رئيس مفاده: أين تكمن حداثة التشكيل الشعري عند "علي محمود طه" شكلا ومضمونا؟، بالإضافة إلى مجموعة من الإشكالات الثانوية منها:

- ✓ هل استطاع الشاعر أن يفجّر طاقاته التعبيرية بتوسّل تقنيات حداثية داخل منجزه الشعري؟ وما هي هذه التقنيات؟ وهل مكّنته من التعبير عن حالاته الشعورية وتجاربه الحياتية؟
- ✓ وما هي الآليات والعناصر الجمالية الحداثية التي شكّلت شعره؟
- ✓ وهل يمكن أن نُلحق شعره بركب شعر الحداثة؟

ولقد دفعتنا إلى اختيار هذا البحث، ومحاولة استجلاء المظاهر الحداثية في تشكيل "علي محمود طه" الشعري مجموعة من الدوافع والأسباب أهمها:

- ✓ استجلاء تمظهرات الحداثة الشعرية في الشعر الحديث.
- ✓ كشف خصوصية بنية النص الشعري المتأرجح بين الحداثة والتقليد.
- ✓ معرفة الإمكانات العاطفية الدلالية واللغوية والصورية والإيقاعية التي طبعت تشكيل "علي محمود طه" الشعري.

أمّا عن اختيار الشاعر "علي محمود طه" محل الدراسة فذلك راجع إلى أنّ الحداثة كانت جليّة في شعره، خاصة من الناحية الشكلية، إضافة إلى كونه من أكثر الشعراء احتكاكا بشعراء الحداثة الغربية أنداك، ورغم هذا أجحف النقد في حقّه، فالدراسات التي تعرضت لشعره تكاد تكون منعدمة، إلاّ بعض المقالات المتناثرة هنا وهناك -حسب علمنا -وهذه العوامل دفعتنا للبحث في كيفية تشكيل بنية ومضمون الشعر عنده، مجازفة ورغبة في آن واحد.

ولا ندّعي أنّ دراستنا أصيلة لم يسبقنا إليها أحد، لأن المعرفة بطبيعتها تراكمية، فكل عمل هو تكملة لجانب أو أكثر لعمل سبقه، كما أنّه يفتح مجال البحث في موضوع ما لأبحاث لاحقة، حيث وجدنا بعض الأبحاث السابقة لهذا البحث، والتي تقترب منه وتختلف عنه في آن واحد، من بينها:

-سعاد محمد جعفر: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة عين شمس، أم القرى، 1973م.

-حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 1997 م.

-سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004 م.

- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية التجليات والأصول، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، 2007م.

- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: النص الأدبي التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

وأمّا الجديد في بحثنا فيكمن في طبيعة الدراسة وكيفية الطرح بحدّ ذاته، حيث انطلقنا من دراسة تشكّل العاطفة، لكونها الدافع الأسمى لإنتاج فعل الخطاب، معتقدين أنّه لا يوجد شعر دون

عاطفة. ثمّ انتقلنا إلى دراسة اللغة والصورة والإيقاع؛ أي إن رحلة البحث انطلقت من سيمياء العاطفة متجهة نحو سيمياء الفعل، كما تظهر الجدّة أيضا في المدّونة محل الدراسة، حيث اخترنا شاعرا عربيا لم تعطه الدراسات النقدية حقّه، فعلى الرّغم من أنّ اسمه معروف، إلاّ أنّ شعره مغمور الدراسة. فكان هدف هذا البحث استنطاق المدوّنة الشعرية، واستخراج تمظهراتها الحداثية.

وبما أنّ لكلّ بحث منهجا يتكئ على آلياته ليثبت شرعيته في التواجد، فإننا اعتمدنا على آليات المنهج السيميائي "سيمياء الأهواء وسيمياء الفعل"، لأنه الأنسب لتفجير طاقات المدونة التأويلية والتعبيرية، كما استفدنا من زمرة الآليات الإجرائية التي تعجّ بها المناهج النقدية الأخرى.

ولتحقيق الأهداف المرجوة واستجلاء مكمن الحداثة الشعرية عند "علي محمود طه" سرنا وفق الخطة الآتية، مقسمين البحث إلى مقدمة وفصل نظري وأربعة فصول تطبيقية ثم خاتمة.

أمّا الفصل الأول فعنوناه: "مداخل نظرية ومفاهيم إجرائية"، تطرّقنا فيه إلى مصطلحي الحداثة والتشكيل الشعري، وتبيان تقاطعات مصطلح الحداثة مع مصطلحات أخرى كالتحديث والحديث والمعاصرة...، كما رصدنا عوامل نشأة الحداثة العربية وتأثيرها في الأدب العربي، مع التعرّض إلى طبيعة تشكيل النص الشعري قديما وحديثا.

وتعرّضنا في الفصل الثاني المعنون:" تشكل العاطفة وتمظهراتها اللسانية في المنجز الشعري" لأهم وأبرز العواطف المهيمنة؛ وهي عاطفة الحب وعاطفة الحزن وعاطفة الانتماء، ولقد أدرجنا الانتماء مع العواطف، مع أنّه أصل وتعبير عن هوية الإنسان. وذلك لكونه عاطفة حب وانجذاب إلى الأوطان والأفراد، وقد عدّه "جاك فونتاني" بدوره عاطفة، وأدرجنا الحديث عن تشكلات العاطفة في بحثنا لنوضّح أنها كانت الفتيل الذي أشعل نار الكلمات، فلا يوجد خطاب مهما كان نوعه بلا عاطفة دفعته للتشكّل وإن بدا جافا، فالعاطفة موجودة حتما في ثناياه.

وأما الفصل الثالث وعنوانه: "تشكيل اللغة الشعرية وحداثتها"، فقد خُصّص للحديث عن كيفية تشكيل اللغة عند "علي محمود طه" من خلال استجلاء بعض الظواهر الحداثية عنده بدءا من العنونة الشعرية، التي عُدّت بؤرة التوهج الشعري عند الشاعر، إضافة إلى ظاهرة التكثيف والتكرار والتهجين التي طبعت شعره، كما تعرّضنا للتشكيل البصري، وكيفية توزيع الدّال اللغوي في الفضاء الشعري لتفعيل عملية التلقي، فقد وعى الشاعر العربي الحداثي أهمية التشكيل البصري في تلقي نصه الشعري.

وكان الفصل الرابع بعنوان "تشكيل الصورة الشعرية وتمظهراتها"، وتطرقنا فيه للحديث عن الصور البلاغية ومختلف الصور الحسية، كما كان الحديث عن ظاهرة استفحلت ديوانه الشعري ألا وهي التشخيص التي عبّر من خلالها عن هيامه وعشقه للطبيعة وامتزاجه بمختلف عناصرها، إضافة إلى آليات أخرى كآلية الحوار والقص، ثمّ انتقلنا للحديث عن الرمز الديني والأسطوري الذي استحضره لتكثيف رؤيته الفنية عن طريق النقل أو عن طريق التحوير والتطويع...، وكلها مظاهر حداثية طبعت الديوان الشعري.

أمّا الفصل الخامس فوسمناه: "حداثة الإيقاع الشعري وحركيته"، وتعرضنا فيه للظواهر الإيقاعية الحداثية التي ميّزت الديوان الشعري، كالتنويع في القافية وتعدد حرف الروي تبعا للتجربة الشعرية والحالة الشعورية للشاعر، إضافة إلى مزجه بين بحرين في القصيدة الواحدة، واعتماده على النظام المقطعي، ولقد لاحظنا ضعف حدّة الإيقاع الصاخب عنده، حيث حاول كسر الوحدة الفنية الثلاثية. وتوجنا بحثنا بخاتمة كانت تلخيصا لأوجه الحداثة في تشكيل "علي محمود طه" الشعري.

ولتحقيق نسيج هذه الخطة اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: ديوان علي محمود طه، وكان المصدر الرئيس للبحث، كتاب ألجيرداس، ج غريماس، جاك فونتاني: سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بن كراد، كتاب حسين علي محمد: الأدب

العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، كتاب نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، كتاب عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، كتاب محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، كتاب جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، كتاب محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو سنة- حسن طلب رفعة الإسلام)، وغيرها من المراجع التي أنارت طريق البحث.

وكأيّ بحث علمي اعترضت سبيل بحثنا عدّة صعوبتها أهمها: قلّة المصادر والمراجع التي تعرضت لحداثة التشكيل الشعري، فأغلب المراجع التي استطعنا الحصول عليها كانت عبارة عن مقالات خاصّة فيما تعلق بالعاطفة والظواهر اللغوية، وذلك راجع لجدّة هذه المواضيع، إضافة إلى قلّة الدراسات حول شعر"علي محمود طه"، وهذا ما جعلنا نبذل جهدا مضاعفا في فك شفرات نصوصه.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أتوجّه بأسمى عبارات التقدير والاحترام والشكر إلى من أطّر هذه الرسالة الدكتورة: " **حنان بومالي** "، وأعضاء لجنة المناقشة على عناء قراءتها وتصويبها. شكرا لهم جميعا.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأوّل:

مداخل نظرية ومفاهيم إجرائية

أوّلا - الحداثة: مفهومها وتقاطعها مع مصطلحات أخرى.

1. **الحداثة: قراءة في المصطلح والمفهوم.**
2. **الحداثة وتقاطعها مع مصطلحات أخرى.**

ثانيا - عوامل نشأة الحداثة العربية وتأثيرها في الأدب العربي.

1. **الحملة الفرنسية على مصر (1798م).**
2. **المذاهب الأدبية الغربية وتأثيرها في الأدب العربي.**

ثالثا- التشكيل الشعري: ديناميكية المصطلح وتحول المفهوم.

1. **التشكيل قراءة في المصطلح والمفهوم.**
2. **التشكيل الشعري قديما وحديثا.**

شهد الشعر العربي تحوّلا ملحوظا في العصر الحديث بفعل موجة الحداثة، التي أسهمت بمبادئها الفكرية والفنية في إخراج النص الشعري من الرتابة والنمطية الخطية، ليغدو كتلة واحدة متجانسة الوحدات اللغوية وغير اللغوية، وقد تمخّضت عن هذه الموجة عدة مصطلحات مثل: المعادل الموضوعي، التغريب اللغوي، التشكيل الشعري ...إلخ، ويعدّ التّشكيل الشعري من أشد المصطلحات إثارة للجدل، ولذلك ارتأينا أن نقف عند مصطلحي الحداثة والتشكيل لإزالة اللبس حول ماهيتهما.

أوّلا-الحداثة: مفهومها وتقاطعها مع مصطلحات أخرى.

تعدّ الحداثة من أشدّ المقولات الفلسفية والأدبية والنقدية تعقيدا وتشابكا، ومن أكثر المصطلحات إشكالا وأشدّها غموضا وإبهاما، فمنذ ظهور هذه المقولة إلى الوجود، أقبل عليها النقاد والمفكرون بالدراسة والتحليل لمحاولة حصر ماهيتها وفهم مكنوناتها، ونظرا لزئبقية المصطلح وميوعته، لم يُحصر في مفهوم دلالي واحد متفق عليه، ولعلّ ذلك راجع إلى أنّ هذه المقولة وليدة تربة غير تربتنا؛ فهي غريبة المنشأ وُلدت بعد مخاض عسير للفكر الغربي في مرحلة زمنية حرجة، فكيف لمصطلح هو في الأصل مستورد أن يحافظ على ماهيته وكينونته في مكان غير مكانه وفي ثقافة غير ثقافته!؟، خاصة أننا نعاني أزمة المصطلح، فقد شهدت المصطلحات فوضى في الترجمة، وبالتالي ضبابية في المفاهيم، فكان ضروريا أن يُنشئ المجتمع العربي مؤسسات خاصة بضبط المصطلحات لتتّضح الدلالة، وتقترب وجهات النظر في تعريف ماهية المصطلح، ولهذا حاولنا الاقتراب من مفهوم الحداثة حتى نميط اللبس الذي يعتري هذه المقولة، وذلك قبل الخوض في الحديث عن عوامل ودواعي نشأتها.

1-الحداثة: قراءة في المصطلح والمفهوم:

أجمعت معظم المعاجم اللغوية على أن لفظة الحداثة ترجع إلى المادة "حدث" حيث تعود "MODERNITY" في اللغة الإنجليزية إلى الجذر "MODE"، كما أن هذه اللفظة تتداخل مع مصطلحات أخرى مثل الحديث "MODERN" والتحديث "MODERNIZATION" والعصرانية MODERNISM ...، وهذا التداخل

الحاصل بين المصطلحات خلق ضبابية حول ماهية مصطلح "MODERNITY" (الحداثة) الذي ارتدّ في الترجمة بين الحداثية والحداثانية والحداثة.

أ-الحداثة في اللغة:

ورد في معجم "لسان العرب" أن الحداثة ترجع إلى المادة حدث، وهي "نقيض القدم والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه، فهو محدث، وحديث وكذلك استحدثه والحدوث كون الشيء لم يحدث، استحدثت خبرا؛ أي وجدت خبرا جديد"[1]، نلاحظ أنّ هذا التعريف جمع بين لفظة الحداثة والمحدث والحديث للدلالة على استحداث خبر وإيجاد أمر لم يكن من قبل.

أما في "معجم العين" فلم ترد لفظة الحداثة، بل أورد صاحب المعجم لفظة الحديث معتبرا إيّاها "الجديد من الأشياء... والحدث الإبداء"[2]، فالخليل يرى أنّ لفظة الحديث تطلق على كلّ شيء جديد.

أما في "معجم النقد العربي القديم" لم ترد إشارة إلى مصطلح الحداثة، وقد اعتبر أن الحديث لا يخرج عن دائرة الكلام المنطوق المتبادل بين الأفراد؛ فهو "ما يحدّث به المحدّث تحديثا. وهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالس مناقلاتهم، وله وجوه كثيرة: الجدّ والهزل والسخيف والجزل، والحسن والقبيح والملحون والفصيح والخطأ والصواب والصدق والكذب والنافع والضار والحق والباطل والناقص والتام"[3]، نلاحظ أن أغلب المعاجم اللغوية القديمة اقتصرت على لفظة الحديث، وإن وردت لفظة الحداثة فقد وردت بشكل عرضي لم يقف أصحاب المعاجم على معناها الدقيق، بل حشرت مع زمرة المصطلحات المتقاطعة معها (كالحديث والمحدث...)، وقد طُرحت في مقابل القديم للدلالة على الإتيان بشيء جديد لم يكن من قبل.

أما في المعاجم اللغوية والأدبية المعاصرة فنجد معجم "اللغة العربية المعاصرة" الذي أخذها بنوع من التفصيل، حيث عدّ الحداثة مصطلحا "أطلق على مجموعة من الحركات الفكرية الداعية

[1]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د/ط، د/ت، ج2، مادة، حدث، ص131.

[2]الخليل ابن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج3، د/ت، مادة حدث، ص 177.

[3]أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د/ط، 1989م، ج1، ص ص431-432.

للتجديد، والثائرة على القديم في الآداب الفرنسية، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، يميل كثير من المبدعين الآن إلى الحداثة باسم التجديد، وتارة الصدق الفني"[1].

وبدأت الحداثة تأخذ إطارها الفكري الخاص في المعاجم المعاصرة، فهي حركة فكرية مناهضة للقديم، ظهرت في الأدب الغربي الفرنسي، وانتقلت إلى أدبنا العربي، وفي مقابل مصطلح الحداثة هناك مصطلح اللاحداثة، وهو "مبدأ يقول بوجوب إتباع التقاليد الموروثة في الإبداع الشعري، وعدم إحداث أي تجديد، إنّه من أنصار التبعية واللاحداثة"[2].

أما الحداثوية "1-اسم مؤنث: منسوب إلى حداثة على غير قياس. 2-نزعة تميل إلى الاهتمام بكل ما هو عصري وجديد، وطرح كل ما هو قديم مطروق..."[3]، وعليه فالحداثة تناهض كل ما هو قديم، وتدعو إلى التخلص من إسار الماضي والتقليد البالي.

أما في معجم "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب" وردت لفظة الحديث لا الحداثة، و"الحديث من حيث معناه الواسع يحيل على كل مقام للتخاطب من تبادل الكلام العادي في صلب الأسرة إلى الندوة المحضة..."[4]؛ أي اكتفى المعجم بالتعرض إلى الحديث بمعنى التخاطب، ولم يتعرض إلى الحديث كمصطلح يشير إلى الجدّة المناقضة للقديم، ولعلّ سبب غياب مصطلح الحداثة في الكثير من المعاجم مرتبط بجدّة المصطلح وحداثته.

وإذا بحثنا عن مصطلح الحداثة في "النص القرآني الكريم" لن نجد اللفظة بحدّ ذاتها، لكن نجد بعض صيغها مثل (يحدث، محدث، حديث، أحاديث...)

كقوله تعالى:﴿ **لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَٰلِكَ أَمْرًا** ﴾**الطلاق-1**؛ أي يوجد أمرا، وقال أيضا ﴿**مَا يَاتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ**﴾ **الأنبياء-2**، وهذا تنبيه من الله عزّ وجلّ على

[1] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، م1، ص 454.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تج محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم-منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص ص31-32.

اقتراب الساعة ودنوّها، وأنّ الناس في غفلة عنها، أي لا يعملون لها، ولا يستعدّون من أجلها[1]؛ ومعنى محدث هنا أي جديد إنزاله[2]. خبر جديد (محدث)؛ أي استحداث شيء لم يكن موجودا من قبل، كما "يعتبر الانشقاق عن الجماعة والخروج من ربقتها حدثا يجب محاربته... "[3].

أما في قوله تعالى﴿ **وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ** ﴾**سورة الضحى-11**؛ أي "ما عملت من خير، فحدّث إخوانك"[4]، فقد أخذ مصطلح "حدّث" معنى الإخبار والتحديث بنعمة الله سبحانه وتعالى، وبالتالي الشكر والثناء وحمد الله عزّ وجلّ.

كما قال تعالى:﴿ **وَقَدْ نَزَّلَ عَلَيْكُمْ فِي الْكِتَابِ أَنِ إِذَا سَمِعْتُمْ آيَاتِ اللَّهِ يُكْفَرُ بِهَا وَيُسْتَهْزَأُ بِهَا فَلَا تَقْعُدُوا مَعَهُمْ حَتَّىٰ يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ ۚ إِنَّكُمْ إِذًا مِّثْلُهُمْ ۗ إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ جَمِيعًا** ﴾**النساء-140**. بمعنى"...إذا رضيتم بالجلوس معهم في المكان الذي يكفر فيه بآيات الله، ويستهزأ وينتقص بها وأقررتموهم على ذلك، فقد شاركتموهم في ذلك"[5]

وقال تعالى:﴿ **فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَىٰ آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَٰذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا** ﴾ **الكهف -6**؛ أي لا تأسف عليهم بل أبلغهم رسالة الله، فمن اهتدى فلنفسه، ومن ضلّ فإنّما يضلّ عليها..."[6]

ووردت لفظة "أحاديث": في قوله تعالى:﴿ **رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ ۚ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ ۖ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ**﴾ **يوسف 101**، ومعنى الأحاديث هنا "ما منّ عليه من النبوءة والملك"[7].

---

[1] أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، تح سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، ط2، 1999م، ج5، ص 332.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 20.

[4] أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، ج2، ص428.

[5] المرجع نفسه، ص435.

[6] المرجع نفسه، ج5، ص137.

[7] المرجع نفسه، ج4، ص 414.

لقد أخذت صيغ الحداثة المذكورة معنيين، أمّا المعنى الأوّل استحداث أمر لم يكن من قبل، والمعنى الثاني هو التحديث والإخبار.

ب- **الحداثة في الاصطلاح:** تعدّ لفظة الحداثة صيغة مصدرية تشير إلى شمولية اللفظة، و"تقرنها بنظام من التصورات، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له، وإذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبئ عن خلافها الكمي مع صيغة "المحدث" و"المبدع" من ناحية، وصيغة" الحديث" و"البديع" من ناحية ثانية، فإنّ نفس الصيغة تنبئ عن تشابه كيفي على المستوى الدلالي بين صيغ متباينة تشير إلى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد بين طرفين أساسيين"[1]، لكن الحداثة تختلف عن الحديث والمحدث كما وكيفا، وإذا التفتنا إلى تراثنا العربي للبحث عن لفظة الحداثة كصيغة في المستوى المعرفي والفني لوجدناها منعدمة، مع وجود صيغ أخرى تلامس الحداثة وتقترب منها، على شاكلة: حديث، محدث، محدثين، فوُسم الشعر الذي خرج عن القالب المألوف، وخالفه في تشكيله، وحاد قليلا عن مضمونه محدثا، وسُمي أصحابه محدثين، حيث إنّ "كل قديم من الشعر هو محدث في زمانه، بالإضافة إلى من كان قبله"[2]، ليصبح في الزّمن الذي بعده قديما.

والحداثة مقولة فلسفية فنية غربية المنبت تعود إلى عصر التنوير في القرن السابع عشر "ففي هذا القرن شهد العالم الغربي تحولات معرفية يمكن اعتبارها الجوهر الحقيقي للحداثية، إذْ تخلّى الإنسان على الأفكار الخرافية والغيبية واللاهوتية"[3]، ويُشهد لهذا القرن أنّه عصر الثورة والتمرد والرفض المطلق للوضع المأساوي الذي عاشه المجتمع في ظل تحكم الكنيسة، وتعسف قوانينها القائمة على اللاّعدل واللاّمساواة، وقد " أرست قواعدها الفكرية بالاعتماد على عقلانية ديكارت، الذي يعدّ على حد تعبير "ريتشارد روتيني RICHARDROTINI" أب الحداثة أو مؤسسها، فإذا كان هذا هو التاريخ الحقيقي للحداثية، فإن الكثير من نقّاد الأدب يرجعون تاريخها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر بحيث

[1] جابر عصفور: تعارضات الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1981م، م1، ص 75.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، وزارة الثقافة، الجزائر، د/ط، 2007م، ج1،ص159.

[3] فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، د/ط، 2008م، ج1، ص 159.

يعتبرونه ذروة الإحساس بها، وبمظاهرها"[1]، وعليه فقد انتفضت شريحة من المجتمع أغلبها من المفكرين-على اعتبار أنهم أكثر وعيا بما يحدث- على أحكام الكنيسة؛ أي على المؤسسة الدينية، مستندة على عقلانية "ديكارت" التي ذاع صيتها في ذلك الوقت، فأضحت الحداثة في بداية الأمر حركة ثائرة على النظم الاجتماعية والسلطة الدينية، لكن سرعان ما انتقلت إلى الفكر والأدب، فأصبحت "تيارا أدبيا فنيا جاء في أعقاب المتغيرات الجذرية التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى في كل مناهج التفكير، والحداثية كنظرية أدبية نقدية لها مبادئها وأسسها التي أنبنت عليها وآمنت بها، حيث تجعلها بمثابة الحقيقة الدستورية لها"[2]، وإذا كانت الحداثة في بداية أمرها ثورة على الأعراف والنظم الاجتماعية والدينية السائدة، فإنّها سرعان ما تحولت إلى ثورة وتمرد على الواقع ككل، فأعلن أصحابها قطيعتهم مع كل شيء(النظم الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الدينية والفنية الأدبية)، فكل ما هو سائد ومتعارف عليه ينتمي في نظرهم إلى عالم القبح والبشاعة، إلى درجة أنهم أعلنوا الثورة حتى على ذواتهم، فاتصفت الحداثة بالشمولية.

ولقد قام "أدونيس" بتقسيمها إلى ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية، الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، والحداثة الفنية"[3]، فأما الحداثة العلمية، فهي "إعادة النظر المستمرّة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها"[4]، حيث يعتقد الإنسان الحداثي أنه يمتلك زمام الأشياء، فكلّما تعمّق في معرفة خبايا الطبيعة استحكم القبضة عليها، وذلك باعتماد العقل الذي يراه سلطة علتْ فوق كل النّظم والمؤسسات، فلا سلطان على العقل إلا العقل؛ هذا العقل -حسبهم-الذي كاد أن يصل إلى كل شيء، مع إلغائهم للسلطة الدينية المتمثلة في الذات الإلهية.

وأما حداثة التغيّرات الثورية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية فهي ترمي إلى إعادة بناء أنظمة ومؤسسات جديدة، قوامها أفكار تحررية ثورية جديدة، مع "زوال البنى التقليدية في المجتمع

[1] فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص159.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص 321.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقيام بنى جديدة"[1] يكون فيها الفرد حرّا في توجهاته واختياراته، متحررا من كل نظام وسلطة من شأنها أن تعرقل عليه سعادته المزعومة، التي تعدّ سعادة زائفة تحجُب خلفها تشاؤمه وضياعه وعبثيته التي ولّدتها الحداثة، ثم الحداثة الفنية؛ وهي حداثة أدبية بامتياز تتغنّى بهدم التقاليد الفنية الموروثة، والقضاء على النموذج وإحلال اللانموذج، حيث أصبح الفن متشظيا شكلا ومضمونا، فالشكل غير متماسك البنى، وليس لديه مركزا، والمضمون عبثي يطفو فوق النّظم الاجتماعية والدينية والفنية.

ولقد أصبح النص مغامرة استكشافية لعوالم اللغة، خاصة أنّ الحداثة أضحت "تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"[2]، فلقد شيّدت الحداثة الغربية مفاهيم جديدة للإنسان والواقع، مبنية على اللاإنسانية واللاواقع، لأن الإنسان إذا خرج عن النظام الاجتماعي المتواضع عليه، وتمرّد على السلطة الدينية وعاش دون هدف نبيل يسعى لبلوغه، سيخرج حتما عن الإنسانية، وإذا كان الواقع مفرغا من القوانين والقواعد والنظم، ويكون خاضعا فقط لإرادة الفرد الحداثي الأناني، سيصبح لا واقعا، فالكون الذي تحكمه الفوضى لا نطلق عليه لفظة كون.

والحداثة كما يعرّفها إدوارد الخرّاط" «تساؤل مستمرّ الوهج عن الواقع، ودحض لهذا الواقع"[3]، فالحداثي إنسان غير راضٍ عن ذاته، ولا عن واقعه الذي يواجهه بمجموعة من الأسئلة المقلقة التي تنمّ عن شكّه الدائم، محاولا اختراق المجهول بإضرابه عن السائد المألوف بحثا عن الغريب المجهول.

ويعرّفها "محمد سبيلا" بقوله "هي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح، والحداثة كونيا هي ظهور ملامح المجتمع البرجوازي الغربي الحديث في إطار ما يسمى بالنهضة الغربية أو الأوروبية، هذه النهضة التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعيا تحقق

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص 321.

[2] المرجع نفسه، ص 321.

[3] إدوارد الخراط: قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، مجلة فصول، ع4، 1984م، م4، ص58.

مستوى عاليا من التطور مكّنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى، مما أدّى إلى ما يسمى بصدمة الحداثة..."[1].

اقتصر "محمد سبيلا" سمات الحداثة في ظهور المجتمع الحديث، وهنا نتحفظ على لفظة "الحديث" لأن الحداثة قد تتضمن الحديث لكنها تتجاوزه، فهي تحتويه وتختلف عنه في آن واحد، وهذا المجتمع البرجوازي الجديد متسلح بالتقنية والعقلانية اللذين فجّرا الحداثة التي هزّت المجتمع والكون برمته، حيث تعدّ زلزالا حضاريا زعزع البشرية جمعاء، خاصة أنها ثمرة غضب المجتمع الذي عانى من وطأة الظروف المعيشية المزرية، هذا الغضب الذي جرف الأخضر واليابس.

والحداثة ضرورة حضارية استدعتها الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية في مرحلة معينة من تاريخ المجتمع الغربي، وهي فترة الخروج من القرون الوسطى المظلمة، التي خيّم عليها الظلم والعنف بكل أنواعه في خضّم تعنّت الكنيسة في الحكم، فاستوجبت الظروف الانتفاضة والتمرد.

ولقد كان لزاما على المجتمع العربي أن يستجيب لصوت الحداثة القادم من الضفة الأخرى سواء بالسلب أو الإيجاب؛ لأن" دواعي التغيير والتطور وضرورة مواكبة العصر، وفروض المعرفة تستوجب علينا أن نحاور الحداثة، فإنّ الحداثيّ الجاد يسعى إلى تأسيس حساسية أدبية جديدة، وفق تقنيات فنية لا تقطع صلته بالتراث"[2].

والنظرة إلى علاقة الحداثة بالتراث تختلف من مفكر إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، فإذا كان الحداثيون في الغرب أعلنوا قطع الصلة مع التراث، وابتداء فكر جديد، فإن جملة من النقاد والمفكرين العرب لا يتنكرون للتراث، ولا يقطعون الصلة بين الحداثة والتراث نهائيا؛ لأنّ الحداثي العربي ليس بمقدوره أن ينسلخ عن جذوره ووعيه بتراثه، وبذاته كفرد عربي له خصوصيته التي تميّزه عن باقي الذوات بما يجعله يواكب عصره، وهو على دراية بما ينبغي أن يجدد فيه دون أن يتنكر لتراثه الذي ستبقى بعض سماته حاضرة في الشيء المستحدث.

[1] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009م، ص ص 123-124.

[2] موسى إبراهيم منصور أبو دقة: متاهات الحداثة بين الإتباع والابتداع، مجلة الجامعة الإسلامية، غزّة، ع1، 2005م، م13، ص 03.

وتبدأ الحداثة من "التراث بمدّ جذورها فيه وفي بناه التحتية، لذا وجب وضع هذا الموروث في موقع الفحص والتدقيق والمساءلة قصد استلهام الجوانب الفاعلة فيه"[1]، إذ ينبغي على الحداثي أن يقف في مواجهة واعية مع تراثه، ولا يتنكر له؛ لأن من تنكر لتراثه (ماضيه) لا حاضرَ له ولا مستقبلا، فعليه أن يقف فاحصا ومتسائلا عن حيثيات هذا التراث.

والحداثة في مجتمعنا العربي "بدأت موقفا يمثّل الماضي ويفسّره بمقتضى الحاضر"[2]، حيث يتأمّل الحداثي الصور التراثية القديمة ليقوم بهدمها وإعادة بنائها وتشكيلها من جديد، وفق رؤاه الحداثية المغايرة للقديم، فالتراث هو المادة الأولية البدائية التي ننبش فيها، ومنه نستقي مبادئنا ونشكل رؤانا حول ذواتنا وحول الآخر، فنقف كحداثيين في مواجهة مباشرة مع التراث، آملين أن نصلح فيما نراه أو يبدو لنا غير صالح في زماننا الذي وسم بالحداثة، فنتجاوز القديم البالي، لأنّنا نؤمن في أن النمطية التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب رغباتنا الاجتماعية والأدبية، فعدم رضانا بهذا الماضي يجبرنا على إعادة إبداعه وتجديده.

ويرى جابر عصفور أن "الحداثة في الشعر لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر في محور زمني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر في الحاضر نفسه على مستويات متعددة، والشّاعر المحدث بهذا الفهم هو الشّاعر الذي يبدع في الحاضر، مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه"[3].

ومن هنا يمكن القول إنّ الحداثة الفكرية الأدبية سمة تتجاوز عنصر الزمن وتتخطاه، فقد نسم شخصا ما في زمن سالف بأنه حداثي، لكونه ذو توجّه حداثي خالف السائد والمألوف في عصره، حيث تفرّد بفكرة أو شكل ما لم يسبقه إليه أحد، وبذلك عُرف وتميّز عن غيره مثل "نظرية النظم للجرجاني أو "المقدمة الخمرية عند أبي نواس" وغيرهما.

---

[1] سامية آجقو: الحداثة من منظور أدونيس، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012م، ص 50.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي)، دار الساقي، (د/م)، (د/ت)، ج4، ص 5.

[3] جابر عصفور: تعارضات الحداثة، ص 75.

كما قد يعيش بيننا ويعاصرنا إنسان بقيَ حبيس الأفكار التقليدية القديمة السائدة والمتعارف عليها، فوسمناه بالتقليدي، وبالتالي فالحداثة تشترط التفرّد والتميّز، كما أنّها أصبحت تستدعي تبنّي العولمة بكل أبعادها ومعالمها.

ولقد أجمع "الحداثيون" في الغرب على أن الحداثة ثورة وتمرد على كل الثوابت والمعتقدات السائدة السالفة؛ أي على الواقع بكلّ حمولته الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية، تحت شعار التطور والتقدم والمدنية، فتكون الحداثة بذلك "أفكارا عارضت الدين في كثير من عقائده وأحكامه"[1]، حيث نلحظ أن الكتابات الحداثية المعاصرة سعت إلى تدنيس كل المؤسسات بما في ذلك السلطة الدينية، فهي بحق "الثورة على كل ما هو متواصل وسائد سواء أكان من أمور العقيدة، أم من غيرها من شؤون الحياة، فلا ثوابت هناك، بل كل شيء متغيّر ومتقلب من عصر إلى آخر، فلكل عصر عقيدته وفكره وأخلاقه، ولكل زمن تصوره الخاص عن الإله والكون والحياة والإنسان"[2].

ولقد نادى الحداثيون بضرورة هدم كل التقاليد والمعتقدات التي تقيّد الإنسان وتعيق عملية التطور، وثارت الحداثة في بداية ظهورها على السلطة الدينية المتمثلة في قوانين الكنيسة الصارمة، إضافة إلى الموروثات الثقافية والاجتماعية، ثم انتقلت إلى المجال الأدبي، فتصارعت مع نمطية اللغة وثبات النموذج، ونادت بضرورة التحرر من القيود التي فرضت على الأدب تقاليد اللغة منذ زمن بعيد، وهي بذلك "خلاصة ما توصل إليه البشر من أفكار وقوانين بواسطة عقولهم وأمزجتهم ثم صاغوها في قوالب فنية وأدبية "[3].

وتستدعي الحداثة فكرين متعارضين؛ فكرا سائدا مألوفا، وفكرا مضادا له، ومتمردا على كل ما هو ثابت ومتعارف عليه، فهي تتأرجح بين ما هو مقبول اجتماعيا وأخلاقيا، وبين ما هو محظور

[1] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي (دراسة عقدية)، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1414هـ (1993م)، م1، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص127.

[3] المرجع نفسه، ص 126.

وهامشي، فالحداثي هو إنسان ثائر قلق من واقعه الذي يواجهه بأسئلة مقلقة، فلا يجد منه سوى أجوبة هشّة لا تشفي غليله، فيتحول الجواب إلى سؤال آخر.

وعليه فالحداثة "تعني الثورة على كل ما هو قديم، وتغيير مسار كل النظم التقليدية-فلكي تكون حداثيا عليك أن تصنع ما لم يأت به غيرك أو أن تغيّر ما كان سائدا-فتغيرت المشاعر والأحاسيس وأصبحت أكثر غموضا، إذ أصبح المعتاد لا يحقق الرّضا عند الإنسان، فامتنع الشعر عن أداء وظيفته المعتادة، والتي تمثلت في ترجمة هذه الأحاسيس من خلال ألفاظ أو لغة كانت بالأمس كافية لتعيد توازن الإنسان وتصرف مكبوتاته، وتسمح بعودته إلى معترك الحياة"[1].

لقد أصبحت اللّغة غامضة عصيّة على الفهم، وكلّما ازدادت غموضا ازداد صاحبها إيغالا في الحداثة، حتى أصبح النص عبارة عن طلاسم، يتنافس المتلقون في فهمها وحلّ شفراتها، وقد لا يحسّون بلذّة وحلاوة الكلمات والمعاني، فالحداثة تدعو إلى فكر جديد وشكل جديد، وبالتالي تكوين لفظي غريب جديد، وأكد "غالي شكري" هذا في قوله: "مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضاري، هو تصور جديد للكون والإنسان والمجتمع، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياته الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية"[2]، فالعالم مليء بالصراعات والتناقضات، وباعتبار أنّ الأديب وليد مجتمعه فهو مرتبط به كعضو فعّال مؤثّر ومتأثر، فلزاما عليه أن يعبّر عن تلك الصراعات في نصوصه الإبداعية؛ ولأن العالم المعبّر عنه عالم متشظي منقسم، فإنّ اللّغة متشظية مخترقة للمألوف، فيُصبح في عرف الحداثة كل ما هو قبيح خارج النظم السائدة مقبولا جميلا، وعلى هذا الأساس شُيّدت نظرية الجمال للقبح.

[1] نادية بوذراع: حدود الحداثة الشعرية-مقاربة في الظروف والأسباب، مجلة مقاربات، الجلفة، ع1، 2016م، م4، ص 323.
[2] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م، ص 14.

2-الحداثة وتقاطعها مع مصطلحات أخرى:

يتقاطع مصطلح الحداثة مع مصطلحات ومفاهيم أخرى مثل: التحديث والتجديد والمعاصرة والعصرانية إلى درجة يصعب فيها إقامة الحدّ والفصل بينهم، ونظرا لأهمية معرفة ماهية هذه المصطلحات، قمنا بتقديم قراءة مفهومية بسيطة لها لإماطة اللثام عن دلالاتها المتقاربة.

أ/ التحديث MODERNIZATION: تنتمي هذه اللفظة شأنها شأن "الحداثة" و"المحدث" و"الحديث" إلى الجذر اللغوي "حدث"، و"الحديث نقيض القديم والحدوث نقيض القدمة... ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروفا في كتاب، ولا سنّة ولا إجماع"[1].

وهناك من عدّ التحديث مرادفا للحديث والمحدث أي ابتداع واستحداث شيء لم يكن موجودا في عصره، حيث لم ينصّ عليه النص القرآني ولا السنة النبوية، ولم يجمع عليه الفقهاء، فهو بدعة وضلالة، ويرتبط المحدث، "بإحداث شيء على غير مثال، فيقود إلى إحداث" البدعة على مستوى الشرع، وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لأهل السنة في الاعتقاد..."[2].

نرى من خلال ما سبق أنّه تمّ الجمع بين مصطلح "الحديث" و"المحدث" و"التحديث" داخل دائرة مفهومية واحدة، وهي استحداث أمر جديد لم يكن من قبل.

كما عُدّ التحديث حركة فلسفية معرفية، تُعنى بخلق أساليب ووسائل حديثة تعتمد على التكنولوجيا، وهي "عملية اجتماعية شاملة تخصّ المجتمع بأسره، وليست حكرا على جماعة اجتماعية معينة، ويستند هذا التحديث على العقل نفسه من خلال انعكاسات الأبعاد العقلانية الناتجة عن استخدام العقل في مجالات العلم والتكنولوجيا والتربية"[3]، فالتحديث يشير إلى "الحداثة" في جانبها المادي العملي في كثير من المجالات معتمدة على التكنولوجيا القائمة على العقل، أي أن التحديث يعبّر

[1] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، ص 26.

[2] جابر عصفور: تعارضات الحداثة، ص 75.

[3] رواء محمود حسين: إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة (دراسة وصفة)، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص 22.

عن الحداثة في أقصى درجاتها مستندة على العقل والآلة، ويشير إلى "ديناميكية الحداثة في مجالات متعددة"[1].

فالتحديث في مجال المعرفة يكون من خلال "تطوير أساليب جديدة في المعرفة، بواسطة الانتقال التدريجي من المعرفة التأمليّة، بوصفها معرفة كيفية ذاتية وانطباعية وقيمية إلى المعرفة التقنية المستندة إلى العقل بمعناه الحسابي مع اعتماد الملاحظة والتجريب والصياغة الرياضية"[2]، خاصة ونحن نعيش في عصر السرعة، إذ تتسارع فيه الاختراعات، وتتنازع فيه المعارف، كما تهدف حركة التحديث إلى "قطع الصلة بالماضي في الكتابة الأدبية، وإلى البحث عن أشكال جديدة من التعبير في الأدب"[3].

أما الفرق بين التحديث والحداثة فهو فرق بسيط جدّا، بحيث إن التحديث قد يكون مقبولا إذا أُريد به "استحداث أساليب ووسائل حديثة، ومصطلحات ومفاهيم جديدة ونحو ذلك، مما لم يرد في الشرع الحنيف ما ينافيه ويمنعه، وذلك في الأمور الدنيوية غير التعبدية...، أما الحداثة فإنها مصطلح وضع لمذهب معين له أصوله الفكرية المحددة المخالفة بل الرافضة لدين الله الحنيف"[4]، إضافة إلى أن التحديث "لا يعني تجديد القديم أو إحياء التراث ونحو ذلك، وإنما يعني ابتداء فكر جديد نقيض القديم"[5].

وعليه فالتحديث هنا يُلغي القديم والمتوارث ليخلق فكرا جديدا، وكثيرا ما يشير مصطلح التحديث إلى جملة اكتشافات واختراعات العقل الإنساني، أي خلاصة ما توصّل إليه الإنسان عبر تاريخه، في حين أن الحداثة غير مقيّدة لأنها مقولة شاملة تسللت إلى الأمور الدينية والدنيوية، ورفضت الحياة الماديّة السائدة، فطعنت في الديانات ومختلف المؤسسات وشكّكت حتى في الذات الإلهية، وقد كان هذا مبدؤها منذ لحظة ظهورها.

---

[1] رواء محمود حسين: إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة (دراسة وصفة)، ص 22.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فردوس عبد الحميد الهنساوي: عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة فصول، ع4، مج 4، ص 131.

[4] محمد عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي، ص 35.

[5] المرجع نفسه، ص 30.

ب/ الحـديث MODERN: وردت لفظـة" الحـديث" كمـرادف "للعصـري" و"المعاصـر"، وهـذا غيـر صحيح لأن الحديث يختلف عن المعاصر.

وقـد عـدّ "منير البعلبكي" الحـديث شخصـا مـن أهـل العصـر الحـديث، وإنسـانا عصـريا ذو آراء عصـرية[1]، ولقـد ظهـرت لفظة الحـديث في القـرن الرابـع عشـر الميلادي "للتعبيـر عـن الاعتـراض على ما هـو قـديم، والـذي كان يميز العصـور اليونانيـة والرومانيـة القديمـة"[2]، فلفظـة الحـديث تـوحي بحـدوث شيء مغاير لما كان سائدا؛ أي حدث طارئ جديد قسّم المحور الزمني إلى قديم وحديث.

ويرى فرانك كيرمودFRANK KIRMOND أن كلمة MODERN تعني في مضمونها "وجود علاقة تربط بينها وبـين الماضـي...، وأنهـا تحتـاج إلى نقـد وإعـادة نظـر جذريـة وحقيقيـة"[3]، فالحـديث يـرتبط بعنصـر الزمن، ويتقابل مع القديم، فهو ذو "دلالة زمنية... ويعني كلّ ما لم يصبح عتيقا"[4].

ولقـد ربـط النقـاد والفلاسـفة العصـر الحـديث بعصـر النهضـة الحديثـة، فهـو محـدد بفتـرة زمنيـة موصولة بالماضي، ومنقطعة عنه في الوقت نفسه؛ لأن الماضي والحاضر والمستقبل ينتمون إلى خط زمني واحـد مسـتمر مـن حيـث التـاريخ الزمني، ومنقطـع مـن حيـث الأحـداث والأبعـاد، ولكـلّ عصـر ملامحـه الخاصـة، فـالخط الزمني مسـتمر على وتيرة واحـدة إلى أن يحـدث طـارئ جديـد، يوجّهـه وجهـة أخـرى مغايرة؛ فينْتج زمن مغاير للماضي القـديم، أصـطلح عليـه اسـم الحـديث، حيـث إنّ عصـر النهضـة الـذي يـؤرّخ لـولادة العصـر الحـديث حـدثت فيـه أحـداث جسـام هـزّت الحيـاة عامـة، وشـكلت سـمات وملامـح المجتمع الحديث المغاير للقديم، فلو لم يكن هناك ماض لما كان هناك داعي لظهور عصر حديث يتقاطع في سماته مع الماضي.

---

[1] منير البعلبكي: قاموس المورد (إنجليزي عربي -حديث)، دار العلم للملايين، لبنان، د/ط، د/ت، مادةmodernise ، ص 735.

[2] محمـد نـور الـدين أفايـة: الحداثـة والتواصـل في الفلسـفة النقديـة نمـوذج هابرمـاس، إفريقيـا الشـرق، الـدار البيضـاء، ط2، 1998م، ص108.

[3] بيتر بروكـر: الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة، تـج: عبـد الوهـاب علـوب، منشـورات المجتمـع الثقـافي، أبـو ظبي الإمـارات العربيـة المتحـدة، ط1، 1995م، ص 09.

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص 100.

ج/ **التجديد**RENEWAL: من المادة "جدّد" و"تجدّد الشيء صار جديدا، والجدّة نقيض البلى"[1]. والمقصود بالتجديد في اللّغة "إعادة الشيء بعدما خُلق وبلي إلى ما كان عليه أوّل الأمر، فهو في أول أمره كان جديدا، فتقادم العهد عليه حتى بلي وخلق ثم جدد بإعادته إلى ما كان عليه، ومن المعنى اللغوي يتضح أن الشيء المجدد يفترض فيه عنصران: الأول أنه كان جديدا، ثم أصابه البلى، الثاني أنه جدّد وأعيد إلى ما كان عليه في حالته الأولى"[2].

وقد أدلى الحداثيون بدلوهم لضبط هذا المصطلح، فاعتبروه "إعادة الشيء وتجديده مع المحافظة على أصوله وثوابته الأولى، أي أن التغيير لا ينال جذور الشيء المجدد، إنما يعاد ويظهر بلباس جديد"[3].

وعليه فالحداثة تتجاوز التجديد، لأن هذا الأخير يخالف السائد والمألوف دون المساس بجذوره ومبادئه العامة الثابتة التي يراها المجدد شيئا مقدسًا لا ينبغي تدنيسه، فقد يجدد الشاعر العربي في الصورة الشعرية لكنه لا يكسر معايير الشعر الثابتة المتواضع عليها.

ولم يسم الحداثيون أعمالهم بالجديدة؛ لأنها تتجاوز التجديد، بكونها تمرّدا على الأصول والثوابت والواقع بكل حمولاته، والمركز الأساسي عندهم هو العقل، وبهذا تعانق أعمالهم الحداثة، فالجدة "لا تعني التحوّل الجذري بالضرورة، ولا تحمل بُعدا مفهوميا يتّصل برؤيا العالم في كل الأحوال"[4].

ويرى أدونيس أن "للجديد معنيين: زمني وهو آخر ما استجدّ، أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية...، ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، وكل تجديد بهذا المعنى حديث؛ لكن ليس كل حديث جديدا...، الجديد يتضمن إذن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدّة في القديم كما تكون في المعاصر، فمعيار الجديد يكمن في الإبداع والتجاوز..."[5].

---

[1] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلى: الحداثة في العالم العربي، ص 36.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، ع4، م 4، ص 36.

[5] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ص99-100.

فالجدّة ميزة يتسّم بها الحديث والمعاصر، كما قد يتّسم بها القديم، والحداثة كخاصية لا ترتبط بزمان ومكان محددين، إلاّ إذا ربطنا ظهورها كمصطلح، والمناداة بها كمقولة في المجتمعات الغربية الحديثة، وهي قبل كل شيء سمة وخاصية.

أما إذا تحدثنا عن الشعر الجديد فهو "فن يجعل اللّغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ..."[1]، لا ثورة على المؤسسات الاجتماعية والدينية، بل تمرد على القوالب اللغوية الجاهزة سلفا، فيقوم الشاعر بالتجديد من خلال استعمال صور أدبية مغايرة للسالفة، كما أنّه يغيّر في المضامين، فيطرح موضوعا جديدا مستمدا من رحم الواقع المعيش، ويخلق تعابيرا لغوية جديدة، خاصة أن لغة الشعر لغة إيماء وإيحاء لا إيضاحا وتقريرا.

ويؤكد" أدونيس" أن الشعر الجديد لا ينبغي أن يكون امتدادا للشعر القديم ومحاكاة له، فليس "التجديد أن نجعل الماضي يتطاول ويمتدّ، بل أن نحيد بطرائقنا ورؤانا الشعرية عن طريق الماضي ورؤاه"[2]، إذ يجب مجاراة روح العصر وتمثّل رؤاه، أما الشعر التقليدي فيعدّ "شعرا عقليا؛ أي شعر يعبّر عن عالم يقوم على الترابط والانسجام، أما عالمنا الحديث عالم مفكك والشعر الجديد انبثاقا عنه"[3].

ولقد استعمل "أدونيس" لفظة "جديد" ويقصد بها شعر الحداثة، ويظهر ذلك في قوله هو "كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة، لذلك نحن نذكر هؤلاء الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة، بأن عقلهم يثور غريزيا"[4].

وبالتالي فإن "شعر الحداثة" يعبّر عن عبثية الواقع المعيش، خاصة أننا نعيش في عصر التناقضات والصراعات في شتى المجالات، فهمُّ الشاعر الوحيد التعبير عن تصدعات الواقع بلغة متصدعة متشظية، وإذا ثار المتلقي على هذه اللغة الغامضة المبهمة، فهو يثور غريزيا على واقعه العبثي.

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م، ص 17.
[2] المرجع نفسه، ص 19.
[3] المرجع نفسه، ص ص17-18.
[4] المرجع نفسه، ص 19.

وإذا كان التعبير عن التوازن والاستقرار في زمن لا يكاد يخلو من الاستقرار في كل مستويات الحياة، فإن الشعر سيعبّر حتما عن هذا الاستقرار، فتأتي لغته تعبيرا عن الواقع لا كسرا له، أما إذا كان الواقع منهارا متشظيا بائسا، فلا بدّ أن يكون الشّعر كسرا وخرقا للغة، للتعبير عن تصدّعات الواقع، ثم إنّ "حركات التجديد لم تتوقف سواء في الماضي أو في العصر الحديث، إلا أنّها ما زالت نسبيّة جزئية، ولم تؤد إلى نتائج حاسمة سواء على المستوى النظري أو في التطبيق العملي واللغة من أسباب هذا الإخفاق، وذلك لأن لغة المجدد ما زالت إلهية، دينية، تاريخية، قانونية، مجردة، ومازالت اللغة التقليدية تُستعمل للتعبير عن المعاني الضمنية، مما يؤدّي إلى نقص في التعبير وفي التوصيل، ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة... إلى حركات جذرية إلا بتجديد اللغة، ولن يتحول الإصلاح إلى ثورة إلاّ بالتخلي عن اللغة التقليدية"[1].

والتجديد في الأدب العربي كما يرى "طه حسين" "لم يتحقق إلا مرّة واحدة... وقد كانت هذه المرّة عند ظهور الإسلام، وقاد إليه ظهور الإسلام من أمر هذه الحضارة التي أنشأها والامتزاج الذي حققه والدولة العالمية التي بناها ...، أما فيما عدا ذلك فإن أكثر ما كان من أمر الأدب العربي والشعر العربي أن بعضه كان إعادة، وبعضه كان تكرارا، وبعضه كان تقليدا، وبعضه كان إحياءً...، وما أقلّ ما كان التجديد فيه"[2]، وعليه فإن ظهور الإسلام زعزع العالم أجمع وغيّر التقاليد الموروثة، وهدّم الثوابت وشيّد منظومة فكرية جديدة.

والتجديد ملمح من ملامح الحداثة، وهذا ما أكده "عبد السلام صحراوي" في قوله إنّ جميع العصور "شهدت حداثة من نوع ما قوامها الثورة والتجديد، والخروج عن السائد والمألوف بما يبلور موقفا فكريا وثقافيا ومعرفيا، يكون بالضرورة موقفا مضادًا وحيويا يتجه دومًا نحو الاكتشاف والتجاوز والإبداع المختلف"[3].

---

[1] حسن حنفي: التراث والتجديد، مجلة فصول، ع1، م1، ص ص 236-237.

[2] طه حسين: تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1978م، ص ص8-9.

[3] عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، ط1، 2011م، ص 3.

فالتجديد مظهر من مظاهر الحداثة، فهي تنطلق من التجديد، وتتجاوزه إلى ما يسمّى حداثة وثورة على كل شيء، وإذا وسمنا أعمالا ما بالحداثية، فإنّ ذلك راجع إلى أنّ هذه الأعمال إضافة إلى أنها جاءت مخالفة للمنظومة الأدبية المعتادة، فأصحابها حاولوا تبني الحداثة الغربية في منجزاتهم، لكن هذا التبني كان محتشما لظروف متعددة.

د/ العصرانية: العصرنة MODERNISM: أطلقت لفظة MODERNISM في بادئ الأمر على "حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة في ضوء المفاهيم العلمية والفلسفية السائدة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين"[1]، وتسعى هذه الحركة إلى تغيير المفاهيم السائدة في المجتمع والمتوارثة عبر أجيال، وذلك عن طريق إخضاعها لمفاهيم معرفية جديدة، كإخضاع تعاليم الكنيسة للتأويل وفق مفاهيم تتناسب وروح العصر، ولقد أنكرت هذه الحركة الوحي، وتمرّدت على نصوصه المقدسّة ورأت أنه يتعارض مع الكثير من غاياتها، وقوانين الطبيعة.

ثم "انتقل المصطلح إلى العالم الإسلامي وأصبح يطلق على كل من يدعو لإخضاع الدين لمفهومات العصر، ويحاول إيجاد مواءمة بين الإسلام والفلسفات الغربية المعاصرة"[2]، وإيجاد تأويلات جديدة للنصوص المقدّسة، ولقد تجاوزتها "الحداثة" بكونها شمولية ثارت على كل شيء، بما في ذلك الدين الذي رفضته جملة وتفصيلا.

وأما مصطلح "المعاصرة" فيرتبط بعنصر الزمن أي الوقت الراهن والعصر المعاصر، ويقترن الزمن المعاصر " للشعر بروح العصر للتميز بين من يعيش في العصر مشدودا إلى عناصره الثابتة غير منتم إلى العناصر المتحولة المتجاوزة، ومن يعيش العمر متأثرا به، واعيا بتحولاته، منتميا إلى حركته المتجاوزة "[3] فالإنسان المعاصر يتمثّل عصره بكل تغيّراته وتقنياته؛ لأنه عضو فيه.

[1] زعربان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص 26.

[2] محمد بن عبد العزيز بن أحمد: الحداثة في العالم العربي، ص 42.

[3] جابر عصفور: معنى الحداثة، ص 36.

ولقد حدّد النقاد الفترة المعاصرة في حدود خمسين سنة الأخيرة على الأكثر، حيث قال "جابر عصفور": "تظل صفة المعاصرة حائمة حول البعد الزمني؛ أي الوجود في العصر في دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا"[1]

حدّد "جابر عصفور" الزمن المعاصر بثلاثين عاما الأخيرة، لكن إذا اقترن الزمن المعاصر بمتوسط عمر الإنسان، فسيحدّد بخمسين سنة الأخيرة.

نستنتج على ضوء ما سبق أن الحداثة مقولة فلسفية شاملة مسّت كل جوانب الحياة، وهي من أشد القضايا خطورة، لمبادئها ومقولاتها الرافضة لكل القيم التراثية والفنية المتوارثة والمسلم بها، حيث طعنت في مصداقيتها وكسرت قواعدها، ولقد تقاطعت مع مصطلحات عديدة مثل الحديث، العصرنة، المعاصرة التحديث، ... وكلّها مصطلحات معانيها متداخلة ومختلفة في آن واحد.

ثانيا-عوامل نشأة الحداثة العربية وتأثيرها في الأدب العربي.

ارتبطت نشأة الحداثة في العالم الغربي بعصر التنوير في القرن السابع عشر، الذي شهد ثورة وتمرّد المجتمع على الوضع المأساوي الذي عاشه في ظلّ الكنيسة، فقد بدأت كحركة اجتماعية دينية، لكن سرعان ما توسّعت لتشمل الحياة عامة بما في ذلك الأدب، حيث ثارت على قوالبه الجامدة ومعانيه المبتذلة، ولقد انتقلت هذه الحركة الثائرة إلى العالم العربي بفعل عدة عوامل ساعدت على نشأتها في كل مجالات الحياة، خاصة المجال الفني الأدبي، فما هي هذه العوامل؟ وكيف أثّرت في الأدب العربي الحديث؟

[1] جابر عصفور: معنى الحداثة، ص 36.

1- الحملة الفرنسية على مصر (1798م):

ارتبطت نشأة الحداثة في العالم العربي بعصر النهضة العربية الحديثة، ويقصد الباحثون بالنهضة الحديثة "الحقبة الممتدة من بدء الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م حتى الحرب العالمية الأولى التي انتهت بسقوط أكثر البلدان العربية تقريبا تحت الاستعمار الغربي المباشر"[1].

ففي سنة 1798م شدّ "نابليون بونابرت"[2] NAPOLEON BONAPARTE الرحال إلى أرض مصر بغية خلق مستعمرة فرنسية قريبة من بلاده، وقد كانت له مخططات سياسية استعمارية أخرى منها قطع طريق الهند على الإمبراطورية الإنجليزية، لكنه فشل في ذلك، فرفع شعاره المزعوم بكونه رسول الحضارة والمدنية، وأنّه قدِم لتحديث مصر وإخراجها من ظلامها الدامس.

وجلب معه ما يثبت حسن نواياه، حيث استقدم أساتذة في مختلف التخصصات (رياضيات، طب، هندسة، بحرية...)، وأنشأ مدرستين لتعليم المولودين بمصر من الجالية الفرنسية، ومطبعتين واحدة بالفرنسية وأخرى بالعربية لطبع الأوامر والمنشورات، كما أنّه شيّد مسرحا ومتحفا ومكتبة يرتادها المصريون، إضافة إلى إصدار جريدتين باللغة الفرنسية، وجريدة أخرى باللغة العربية، أطلق عليها "التنبيه".

وقد وقف المصريّ مشدوها منبهرا بمظاهر الحداثة الغربية التي لم تألفها البيئة العربية، فرأى العجب العجاب من جوانب الحياة الغربية التي نقلتها الحملة الفرنسية، حيث رأى إلى جانب الآليات العلمية المعرفية الحديثة أفراد الحملة "يتناولون حياتهم المادية بصور لم يكونوا يألفونها سواء في أكلهم وشربهم أو في لهوهم..."[3]، فكلها مظاهر دخيلة على مجتمعاتنا العربية، فبدأ العربي يتأمل ذاته المتخلفة بالمقارنة مع الآخر الغربي المتطور، منبهرا بما توصّل إليه من إنجازات تنمّ عن عقل راجح، فقد

[1] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2010م، ص27.

[2] نابليون بونابارت: قائد عسكري وحاكم فرنسي عاش خلال القرن الثامن عشر وحتى أوائل عقد العشرينيات من القرن التاسع عشر، ولقد قاد عدّة حملات عسكرية من بينها الحملة الفرنسية على مصر (1798م/1801م).

[3] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، 1992م، ص12.

شدّت الحملة الفرنسية "انتباه العرب إلى الفجوة الهائلة بين ما أصاب الفرنسيين والغربيين من تقدم علمي مدهش، وبين ما هم عليه من تخلف وجمود"[1].

ولقد بدأت الحداثة العربية باصطدام العربي بإنجازات الغربي المتطورة العظيمة، التي جعلته يعيد النظر في ذاته المنهارة، ويتدارك أخطاءه العظيمة لينهض بذاته، ويلحق بركب الحداثة، فالحداثة في كل مجتمع تتمخّض عن صدمة عنيفة توقظ الذات من سباتها، فتثور وتتمرد لتأتي بالجديد المخالف للسائد.

ونشأت الحداثة كونيا لحظة "ظهور المجتمع البرجوازي العربي الحديث في إطار ما يسمى بالنهضة الغربية الأوروبية، هذه النهضة التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعيا تحقق مستوى عاليا من التطّور، مكّنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى، مما أدّى إلى ما يسمى بصدمة الحداثة..."[2].

وبذلك أسهمت الحملة الفرنسية في تغيير "الأحوال والمصائر، إذ كانت بالنسبة للعالم الإسلامي بداية اليقظة من السبات الحضاري لعصور الانحطاط، والدخول في الأزمنة الحديثة"[3]، فكانت دافعا قويا للتأمل الداخلي وإعادة نظر الشعوب المستضعفة في وضعها القائم، ووضعه محطّ تساؤل.

وتعدّ الحروب "سببا في انفتاح الشعوب على الحضارات، وتبادل التأثير، ونقل صفات الحضارة، لكن الحقيقة الأكبر هي أن الغزو لابد أن يكون في صالح الدولة الغازية في الأحوال كلها "[4].

ومع أن الحملة الفرنسية لم تدم أكثر من أربع سنوات، إلاّ أن أثرها امتدّ إلى أجيال وأجيال، فبفضلها اتّصل العربي بوجوه الحضارة الغربية، و"الاطلاع على الثقافة الغربية هو الذي

[1] مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر-القاهرة، ط1، 2008م، ص18.

[2] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، ص123.

[3] علي حرب: أزمة الحداثة الفائقة (الإصلاح، الإرهاب، الشراكة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م، ص63.

[4] فرحان بدري الحربي: الشعر العربي الحديث (قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني)، دار الرضوان، عمان، ط1، 2006م، ص21.

حفزنا وخلق فينا الرغبة في التجديد والتغيير، وبالتالي دفعنا إلى النظر في ثقافتنا الموجودة وجعلنا نغيّر فيها"[1].

واستفاد "محمد علي"[2] بعد رحيل الحملة الفرنسية من آليات النهضة التي استقدمها "نابليون بونابرت" أثناء حملته على مصر، ولعل أهم آليات النهضة العربية الحديثة تتمثل فيما يأتي:

أ/التعليم:

ضاق أفق التعليم قبل النهضة الحديثة أثناء حكم الأتراك لمصر، ذلك لأن سياستهم تسعى للقضاء على العلم ومحاربة كل وجوه المعرفة، حيث يعتبر الجهل جوّا ملائما لإحكام القبضة على الشعب، وقد ظلّ شعاع العلم نوره ضعيفا خافتا ينبعث من الكتاتيب التي توّلت مهمة تعليم القرآن الكريم وتحفيظه، وكان الأزهر الشريف بؤرة العلم والمعرفة الفكرية والروحية للفرد العربي، حيث كانت تُلقى فيه دروس منبعها الدين الإسلامي، تولّت مهمة الإصلاح الديني والاجتماعي، ولقد حاولت أيادي حاقدة على التراث والدين القضاء على هذه الشعلة المتّقدة علما ودينا، خاصة إبان دخول الاحتلال الفرنسي إلى الأزهر الشريف، إذ أحرقوا كتبه ومزقوها.

ويعد "محمد علي" باعث الحركة العلمية في مصر، وقد امتدت أطماعه إلى الاستقلال بمصر أولا، ثم تأسيس إمبراطورية كبيرة ثانيا، وخوّلته قوته أن يصبح حاكما على مصر سنة 1805م[3].

ووفّر "محمد علي" كل سبل القوة للجيْش ليحفظ سلطانه، وبالرّغم من أنّ أهدافه كانت سياسية بالدرجة الأولى، إلاّ أنّه أسهم في بعث النهضة الأدبية في مصر، حيث عمّم التعليم وألزم الجميع به، وأنشأ "المدارس الخصوصية (العالية) والتحضيرية (المتوسطة) والابتدائية، وكان لابدّ من

---

[1] سعاد محمد جعفر: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة عين شمس-أم القرى، 1973م، ص23.

[2] محمد علي: جندي ألباني قدم إلى مصر ضمن الحملة التركية التي أسهمت في إخراج الفرنسيين من أرض مصر سنة 1801م.

[3] ينظر: أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، دار المعارف، مصر، ط6، 1994م، ص26.

استقدام أساتذة من الخارج للتدريس في هذه المدارس، ومن إيفاد الشباب المصري في بعثات إلى الخارج"[1].

فلقد اهتمّ بالتعليم الذي فتح بدوره آفاق الفكر والمعرفة، واستقدم أساتذة أجانب للتدريس في مدارس مصر، التي بلغت في عهده حوالي "ستة عشر" مدرسة متعددة التخصصات (طب، كمياء، بحرية، ترجمة...)، إلى أن تأسست الجامعات التي تعد "مركز إشعاع للثقافة في البلاد العربية، بل إنها مراكز للبحث والتحقيق والانطلاق، ومنها تخرّج رجال التوجيه والفكر في الأمة"[2]، وأسهم التعليم في تحريك الطاقات الكامنة في كل فرد، حيث قدّم "محمد علي" أنماطا أخرى من التقدّم الحضاري.

كما أنّ الاحتكاك الثقافي بالغرب نبّه النخبة لأهمية إنشاء الجامعات، ومن أوائلها الجامعة المصرية التي بدأت أهلية عام "1908م"، ثم صارت رسمية عام "1925م" " [3]، ومنذ ذلك الحين توالى تشييد الجامعات في مدن مصر (الإسكندرية، أسيوط، قناة السويس، عين شمس...) حيث أُنشأت مدرسة الطب سنة 1321هـ(1903م)، التي كانت "النواة الأولى لجامعة دمشق التي أخذت تفتتح كلياتها الواحدة تلوى الأخرى"[4]، وبعد ذلك انتشرت المدارس في باقي الدول العربية[5]، وبذلك أخرج التعليم العرب من ظلمات الجهل إلى نور المعرفة، فأُزيلت بفضله غشاوة الجهل والأمية، فهو منبع التطور في كل مجالات الحياة، لهذا يقال إذا أردت أن تعرف حالة أمة من الأمم عليك أن تنظر إلى منظومتها التعليمية، فبالعلم تزدهر الأمم وتلحق بركب الحضارة.

وبتوسّع حركة التعليم انتشرت المكتبات التي تعدّ آلية من آليات النهضة الحديثة، فهي أداة تكوين وتثقيف واتّصال بين الثقافات، ولقد ترك العربي تراثا فكريا وأدبيا لا يستهان به، لكنه تبعثر في عصور الانحطاط، حيث تمّ "نقل الكثير منه إلى مكتبات أوربا وخزائن السلاطين في تركيا، وبقي بعضه

[1] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000م، ص16.
[2] جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق، ط2، د/ت، ص279.
[3] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص16.
[4] المرجع نفسه، ص17.
[5] أنشأت في المملكة سبع جامعات هي جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية وجامعة الملك فيصل وجامعة الملك فهد للمعادن والبترول.

في خزانات المساجد والتكايا، فلمّا جاء عصر النهضة انتشر وزاد عدد الكتب وقُويّت الرغبة في جمعها، أدّى ذلك إلى انتشار المكتبات العامة"[1] التي ساعدت في إنارة الفكر العربي وبعث التراث القديم.

ب/ الطباعة:

تعدّ الطباعة أهم حدث في النهضة الأدبية الحديثة، وهذا لا يعني أن العربي لم يكن يعرفها إلا في عصر النهضة، فإنْ تأملنا تاريخنا العربي نجد أن المطبعة ظهرت قبل عصر النهضة، فأوّل مطبعة دخلت البلاد العربية هي "مطبعة دير قزيحيا بلبنان سنة 1610م، وقد طبعت فيها الكتب العربية بحرف كرشوفي، وأول مطبعة عربية عرفها الشرق هي مطبعة حلب التي أنشأها البطريرك أثناسيوس الرابع الدبّاس سنة 1702م"[2].

وأثناء الحملة الفرنسية أحضر "نابليون بونابرت "معه مطبعة جلبها من "روما، التي كانت قد عرفت الطباعة بالأحرف العربية منذ عام 1514م، وكانت هذه المطبعة بدائية خُصصت أوّل الأمر لطباعة الكتب الدينية المقدسة"[3]، كما أحضر معه فنّيين يجيدون استعمال المطبعة بالأحرف العربية لطباعة المنشورات والأوامر التي يصدرها "نابليون"، إضافة إلى طباعة الصحف والمجلات.

وبعد رحيل الحملة الفرنسية اشترى "محمد علي" مطبعتهم التي كانت البدرة الأولى لمطبعة "بولاق" التي أنشأها سنة 1882م، "لتلبية الحاجات الحكومية وإرضاء رغباته في نشر العلم والمعرفة"[4]، فكانت هذه المطبعة المنارة لباقي المطابع التي ظهرت بعدها في مصر وفي العالم العربي أجمع، حيث أسهمت في طبع الكتب العلمية والدينية، وساعدت على بلورة الوعي العربي ببعثها

[1]ومن أهم هذه المكتبات نذكر: دار الكتب المصرية التي أنشأها علي مبارك باشا سنة 1870م، إضافة إلى مكتبة الزيتونة بتونس والمكتبة الظاهرية بدمشق، ومكتبة القرويين بالمغرب.

[2]حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، ط1م، 1986، ص11.

[3]حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص21.

[4]إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص30.

للتراث، وبعد ظهور الطباعة في مصر انتشرت في باقي الدول العربية[1]، حيث ساعدت في نشر العلم والمعرفة، كما أنّها عرّفت مصر والعالم العربي بتراثهم الثقافي، وأطلعتهم على التراث الغربي.

ولقد أثّرت الطباعة تأثيرا لا يستهان به في النهضة الأدبية الحديثة، "فقبل الطباعة كان الراغبون في الاطلاع على الآداب يضطرون لنسخ المخطوطات، أو اقتناء المخطوطات بكلفة عالية، وعلى الباحث الذي يريد الاطّلاع على مخطوط نادر أن يشدّ إليه الرحال، ويبحث عنه في مختلف الخزائن، وجاءت الطباعة لتسهيل طباعة المخطوط وتداوله بثمن بخس لا يساوي أبدا جزءا يسيرا من الجهد الشاق الذي يبدله الناسخ، ناهيك عن السرعة الكبيرة في الحصول على أعداد ضخمة من النسخ في وقت قصير، فضلا عن الإمكانية المتاحة لإعادة طباعة الكتاب الواحد مرة ثانية وثالثة وهكذا، إلى جانب حسن الأداء والخط الذي يسّهل على القارئ فهم الكتاب والإفادة منه"[2]. فالمطبعة اختصرت الوقت والجهد ويسّرت على المتلقي عناء السّفر لاقتناء مخطوط.

كما كان لها دور في بعث التراث العربي القديم، حيث طبعت مطبعة "بولاق" أمهات الكتب العربية مثل "كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني"، و"كتاب البيان والتبيين للجاحظ"، و"العقد الفريد لابن عبد ربه"، فالمطبعة رغّبت المجتمع في الاتصال بالأدب العربي واستعادة إرثه العظيم، وكان لذلك أثره العظيم في تهذيب اللسان العربي، فمحمود سامي البارودي (1839-1904) صقل موهبته الشعرية من الكتب والدواوين المطبوعة في ذلك الحين، فنظم شعرا راقيا رصينًا يُشاكل شعر القدامى فنُعِت بذلك باعث الحركة الشعرية في العصر الحديث، حيث لم يظفر كتّاب عصور الانحطاط "بما ظفر به من دواوين وكتب، لهذا كانوا عالة على المتقدمين، وشعرهم كان أقرب إلى الصنعة والزخرف منه إلى مضاهاة الشعر الجزل المتين"[3].

[1] ظهرت الطباعة في فلسطين سنة 1830م، والمغرب سنة 1859م، وعمان سنة 1922م، وتونس 1860م، والحجاز 1908م.

[2] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص32.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبذلك استفاد الفرد العربي من آليات النهضة التي أتى بها نابليون خاصة المطبعة، التي استعملها إلى جانب التطور والازدهار الاجتماعي والمعرفي من أجل إثبات ذاته وإحياء تراثه الأدبي الرّاقي، حيث "أحدثت صدمة الحداثة مخاضا عنيفا في هذه المجتمعات، ولّد مقاومات وردود فعل عنيفة، فقد قامت هذه المجتمعات على هول الصدمة مدركةً واقعها الدوني، وبذلت محاولات لتدارك هذا الفارق محاولة أن تربح الرهان دون أن تخسر هويتها..."[1]

عندما تطلّع العربي على آليات النهضة اصطدم بالتطور الذي وصل إليه الآخر، فحاول أن يستفيق من سباته ويبني ذاته ليلحق بالركب، ورأى في تراثه القديم إرثا عظيما لابدّ من بعثه ليلملم ذاته العربية الأصيلة التي تشتت وأضمرت هويّتها في عصور الانحطاط، وبالتالي يثبت هويته ويفرض شخصيته على الآخر، فكانت المطبعة النواة التي انفجرت منها كل سبل الحداثة والتجديد، وبالتالي التطور والانتعاش في كل مجالات الحياة.

ج/ الصحافة:

بتعرّف العرب على الطباعة عرفوا معها الصحافة، لأن المطبعة اهتمت بنشر الصحف والجرائد والمجلات، كما أنّها ثمرة من ثمار الحملة الفرنسية، حيث أصدر الفرنسيون أوّل صحيفة باللّغة العربية باسم "التنبيه" سنة 1800م، وأسندت رئاسة تحريرها لإسماعيل بن سعيد الخشاب.

وقد أصدر "محمد علي" أول صحيفة عربية سنة 1828م، وهي جريدة الوقائع المصرية وقد أصدرها باللّغة التركية، ثم مزدوجة اللغة (عربية، تركية) ثم باللغة العربية فقط، وقد استمرّ إصدارها إلى بدايات القرن العشرين، ومن محرريها "أحمد فارس الشدياق"، و"محمد عبده"، كما ظهرت الجريدة العسكرية سنة 1833م.[2]

[1] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، ص 130.

[2] ينظر حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص28.

وقد بدأت الصحافة "هزلية ضعيفة اللّغة مع ميل إلى تسجيع العبارة"[1]، خاصة أنّ المجتمع العربي خرج من مرحلة حرجة، تمثّلت في حكم الأتراك الذين لا يفقهون اللغة العربية، ولا يشجعون الكتّاب والعامّة على استعمالها، فابتعد الشعب عن اللغة العربية لتحلّ محلّها اللغة التركية.

ومع ظهور المطبعة تطلّع العربي على مختلف الكتب العلمية والدينية، فتخلّص أسلوبه شيئا فشيئا من قيود الصنعة اللفظية، حيث ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عدة صحف[2]، وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية "تحرر معظم العالم العربي من الاستعمار، وتحولت الصحافة إلى أداة شعبية لتحقيق المصالح الوطنية، وحمايتها من الانحراف والدّفاع عن مصالح الأمة العربية والإسلامية"[3].

فأضحت الصحافة وسيلة تواصل بين الثقافات والأمم، تصل الأفراد بحاضرهم وبتراثهم العربي والإسلامي، فهي وسيلة تثقيف وتوعية، قدّمت دورا لا يستهان به "في التوعية القومية، والثورة على الظلم والاستبداد والحثّ على التمرد والنهوض، كما نقلت آثار الغرب، ونتاج عباقرته ووسّعتْ أساليب الكتابة والإنشاء، وبسّطت اللّغة وخلّصتها من التعقيد والرتابة"[4].

وتعدّ الصحافة وسيلة خطيرة من شأنها أن تشعل فتيل الحروب والفتن، كما أسهمت في نشوء الحداثة العربية من خلال أعمال الكتّاب الغربيين المنشورة في الصحف والمجلات.

وظهرت الصحافة السياسية أثناء الثورة العربية على يد "عبد الله النديم" و"محمد عبده" وبعض الكتّاب القادمين من لبنان وسوريا، إذ اهتمت بنشر مختلف القضايا الشعبية والتعبير عن مشاغل الشعب ومشاكله، منددة بالاستعمار في كل بقاع العالم.

ولقد أثّرت الصحافة في الحياة عامة والأدب بصورة خاصة، حيث عملت على:

- "تعميق الفكر وإيقاظ الوعي القومي.

[1] ينظر: حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص28.

[2] من بينها: المقطم (1888م)، والأهرام (1876م)، والهلال (1892م).

[3] المرجع نفسه، ص30.

[4] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص18.

- أثّرت في الرأي العام ووجّهته إلى التقدم في شتى المجالات
- خلّصت الأسلوب الأدبي من قيود الصنعة وأثقال الزينة
- أسهمت في ازدهار النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي.
- ربطت الشعب العربي بتيارات الفكر العالمي الجديد"[1].

وبفضل الصحافة تعرّف العربي على فنون أدبية جديدة لم يكن يعرفها مثل: (المقالة والرواية والقصة القصيرة...)، كما عرّفت النّاقد العربي بتيارات غربية جديدة، ومن المجلاّت التي عنيت بنشر الأدب "الجنان "لبطرس البستاني" 1870م التي عنيت بنشر الروايات والقصص، ومجلة المقتطف "ليعقوب صرّوف" التي بدأت بنشر القصص عام 1887م"[2].

وقد أسهمت هذه المجلات في نشر الآداب، وهذا من شأنه تقليص الفجوة بين العربي والغربي، وبين العرب أيضا، حيث حدث نوع من الاتصال الأدبي الحضاري، الذي أدّى إلى التحاق العرب بركب الحداثة.

د/البعثات العلمية:

أرادت مصر منذ فجر النهضة العربية الحديثة أن تبني صرح حضارتها على أسس علمية مستمدة من الثقافة الغربية، فقامت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بإرسال بعثات علمية إلى الدول الغربية، فكانت البعثات" أول لقاء عملي للعرب بالثقافة الغربية في العصر الحديث"[3].

وعرف العربي هذه الحركة العملية قبل العصر الحديث، حيث "اتّصلت لبنان بالغرب في عهد فخر الدين (1572-1635م)، وجرت منذ ذلك الحين حركة البعثات الأوروبية إلى الشرق بواسطة الإرساليات، وتأسّست في روما وباريس وغيرها من كبريات المدن الأوربية مدارس لتعليم أبناء الشرقيين

[1]علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المريخ، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 1981م، ص ص 21-22.

[2]إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص35.

[3]حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص19.

ولاسيما اللبنانيين منهم"[1]، لكن هذه البعثات لم تكن حركة علمية منظّمة كما كانت في العصر الحديث.

لقد كان "محمد علي" سبّاقا إلى إرسال البعثات العلمية إلى الخارج، حيث بدأها ببعثة عسكرية إلى ألمانيا، ثم إرسال بعثات علمية في مختلف التخصصات (هندسة، طب، زراعة...)، حيث ضمّت عالما من علماء العرب، هو "رفاعة الطهطاوي" (1801- 1873م) الذي مكث في أوربا حوالي خمس سنوات، فترجم خلال هذه الفترة بعض ثمار الفكر الأوربي، ولما عاد إلى مصر فتح مدرسة الألسن "التي ترجمت أكثر من ألفي كتاب"[2]، وتُعنى مدرسة الألسن بدراسة عدّة لغات (الفرنسية، الإيطالية، التركية، الفارسية، اللغة العربية وآدابها، بالإضافة إلى الشريعة الإسلامية).

وقد "عملت مصر منذ نهضتها على وصل ثقافتنا بالثقافة الغربية، فاستقدمت من أوربا الأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم أبناء الأمة في شتى فروع العلم، وقام العلماء بترجمة العلوم الحديثة إلى اللّغة العربية بواسطة الأساتذة أو أبنائها الذين بعثوا إلى أوربا وتخرجوا من مدرسة الألسن"[3].

وعاد الطلبة متشبعين بعلوم وفنون جديدة وثقافة جديدة غريبة عن الثقافة العربية، فعملوا في المدارس لنشر العلوم التي جاؤوا محملين به، وترجموا هذه العلوم إلى اللغة العربية، حيث عرفوا الرواية والمقالة والقصة القصيرة، والمذهب الكلاسيكي والرومانسي والسريالي، كما عرفوا "أدغار ألان بو وهيجو و فاليري" (EDGAR ALLAN POE, HUGO, PAULVALERY)... وما إلى ذلك، وكل هذا أغنى الأدب العربي واللغة العربية، وقد اقتصرت الترجمة على العلوم والفنون الغربية، وأهملت "الفنون القديمة كالمقامات والرسائل، وظهرت المقالة الأدبية والأقصوصة والقصة والمسرحية وفن التراجم وفن السيرة"[4].

[1] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب، ص10.

[2] علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، ص 18.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص19.

وأسهمت البعثات العلمية في "تأليف الكتب التي تصوّر الانطباعات عن الغرب، مثل كتاب رفاعة الطهطاوي، "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وعقد الموازنات بين ألوان الحضارة والحياة في الشرق والغرب"[1]، وجاءت معظم كتاباتهم دراسة مقارنة بين الحياة الشرقية والحياة الغربية، وبين الأدب الشرقي والأدب الغربي، كما دخلت على لغتنا العربية مفاهيم ومصطلحات غربية الأصل، دخيلة عن لغتنا وثقافتنا.

ومسّ هذا التأثير الفكر العربي الذي استلهم أفكارا جديدة بعضها إيجابي والكثير منها سلبي، فبدأ العربيُّ يُغلّبُ المادة على الروح، وعلى العلاقات الإنسانية، كما كان لهذه البعثات أثرها البالغ في "تقدم مصر ونهضتها، وإرسال نور العلم دافقا قويّا في ربوعها، كما كان لها أعظم الفضل في إحياء اللّغة، وجعلها مسايرة للعلم الحديث بما ترجم أعضاؤها من كتب، وما أدخلوه من مصطلحات، وما ألّفوه في شتى نواحي العلم"[2].

واتسّعت هذه الحركة بعد الحرب العالمية الأولى، وانتشرت في كل بقاع العالم العربي بغية التحصيل العلمي والمعرفي والاطلاع على حضارة الغرب، وقد كانت البعثات في البداية خاضعة للمدّ السياسي؛ فكان كل بلد عربي "يوفد طلاّبه إلى البلاد الغربية التي لها تأثير في بلاده"[3]، سواء عن طريق الاستعمار المباشر أو الانتداب، وبالرّغم من هذا تكوّنت طبقات مثقفة أسهمت في نهضة الفكر العربي عامة.

هـ/حركة الاستشراق:

تمثّلت حركة الاستشراق في جموع الأدباء والعلماء الغرب الذين شدّوا الرحال إلى الشرق العربي، لدراسة اللغات الشرقية أو لمعرفة مختلف العادات والتقاليد العربية، وتعدّ هذه الحركة ظاهرة قديمة العهد، فقد أعجبت أوربا "بمدينة العرب منذ القرن العاشر، وأخذوا يترجمون بعض

[1] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص20.
[2] جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص261.
[3] المرجع نفسه، ص262.

كتبهم، في يوم كانوا في أشد الحاجة إلى علوم العرب وآدابهم، كما أنهم أخذوا في القرن الثاني عشر يضاعفون هجرتهم إلى بلاد الأندلس، ليستفيدوا من مدارسها ويترجموا كتبها القديمة إلى لغاتهم"[1]، حيث تُرجمت كتب كثيرة منها: كتب الخوارزمي، وابن سينا والفارابي... ولم تكن هذه الحركة تسير على وتيرة واحدة، فقد كانت تضعف حينًا وتقوى حينًا إلى غاية "القرن التاسع عشر، الذي شهد اهتماما خاصا بالاستشراق من الدول الغربية، ولكنه اتّجه في أوائل النهضة ومع ظهور الزحف الاستعماري من الغرب إلى أهداف استعمارية، تحرص على التعرف على عقلية الشرق وآدابه وعلومه ولغاته، ليسهل التسلل إليه وامتصاص خيراته"[2]

وكان المستشرقون يقومون بدراسة شاملة عن بلد عربي معين، حتى يسْهل استعماره فيما بعد، فحركة الاستشراق في البداية كانت تنحو منحى سياسيا أكثر منه أدبيا، وبعدها بدأت تتخلص شيئا فشيئا "من خدمة الاستعمار، وتحاول أن تتجه إلى الناحية العلمية الخالصة لدعم الاتصال الفكري بين الشرق والغرب"[3].

وأثّرت حركة الاستشراق في اللغة والأدب العربي، فعرّفت العالم العربي بالثقافة الغربية، كما قدّم المستشرقون خدمات هامة للعرب في مطلع القرن "التاسع عشر"، منها تحقيق وطبع أمهات الكتب العربية القديمة في مختلف الآداب والفنون، كما وضعوا المعاجم اللغوية الأجنبية والعربية، وعرّفوا العالم الغربي بالثقافة العربية عن طريق ترجمة الكتب العربية إلى اللّغة الأجنبية، وهذا ما جعل الغرب يتوافدون على الأراضي العربية، وبالتالي اتسع أفق التواصل العربي الغربي، كما أسهمت حركة الاستشراق في "تطوير الدراسات الأدبية وربطها بالبيئة والظروف الاجتماعية والسياسية"[4]، وتأسست بفضلها مدرسة اللغات الشرقية في باريس عام 1795م، بفضل

[1] جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص285.

[2] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص32.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص33.

المستشرق الفرنسي 'سيلفستر دي ساسي SILVESTRE DE SACY'، وبعدها انتشرت هذه الجمعيات في روسيا ، فظهرت الجمعية القيصرية والجمعية الأسيوية...

ولا يسعنا القول عن هذه الحركة إلا أنّها "ذات حدين، أحدهما خفي مسموم...، وهو النيل من الدين الإسلامي والتهوين من أمره، لأنهم يضمرون له الكيد والحقد، وثانيهما ظاهر مقيد أفاد كثيرا في الرقي الثقافي والأدبي، حيث أسهموا كثيرا في الدراسات العربية فنشروا المخطوطات في لندن وباريس وبرلين، وقدّموا أبحاثا في اللغة والأدب العربي، فوجّهوا الباحث العربي إلى الدقة في التحقيق وصحة الأسانيد وعمق البحوث وإصابة التبويب"[1]، ويعود الفضل لحركة الاستشراق في تعريف العالم الغربي بالثقافة العربية، وتعريف هذه الأخيرة بالثقافة الغربية

و/ الترجمة:

بدأت حركة الترجمة في العصر الحديث عندما استقدم "محمد علي" أساتذة أجانب للتدريس في المدارس العربية (المصرية) "لطلاب لا يعرفون اللغة الأجنبية، فاقتضت الضرورة استقدام المترجمين، وكان معظمهم من السوريين والمغاربة والأرمن، فقاموا بجهد مشكور في إحياء التراث العلمي العربي القديم، واستحداث مصطلحات علمية تناسب المصطلحات الجديدة، وترجمة طائفة من الكتب في العلم والطب والتشريح، وقد أشرف على تصحيح هذه التراجم بعض رجال الأزهر"[2]، وبعدها تشكّلت البعثات العلمية إلى الخارج، لأخذ العلم والمعرفة ونظّمت أوّل بعثة سنة 1828 م.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر اكتسحت الترجمة الساحة الأدبية النقدية اكتساحا واسعا نتيجة هجرة أدباء سوريين إلى مصر فرارا من الفتن الطائفية، ومن أشهر المترجمين في أدبنا العربي نذكر على سبيل المثال: سليمان البستاني، محمد حسين هيكل، طه حسين، رفاعة الطهطاوي...

[1] علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، ص ص12-13.

[2] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص22.

ولقد "اهتم العلماء والأدباء بنقل التراث العالمي إلى اللغة العربية، كما اهتموا بنقل بعض الآثار الغربية إلى اللغات العالمية، وكان لهذه الحركات أشدّ الأثر على توسيع الآفاق أمام الكتّاب العرب، وعلى اطلاع العالم على ما للعرب من تراث فكري وأدبي..."[1]

وبفضل عملية الترجمة عرف العربي فنونا جديدة (الرواية، القصة والمسرحية)، فالأدباء هم "الذين أسسوا الفن المسرحي، وأسهموا في بناء صرح الفن الصحفي، مثل سليم النقاش، أديب إسحاق، يعقوب صنّوع، نجيب حداد وسليمان البستاني، فترجموا الإلياذة وبعض المسرحيات العالمية مثل رواية السّيد لـ: كورني، والبخيل لـ:موليير، وروميو وجوليت لشكسبير... وغيرها"[2].

كما حرّرت الترجمة الكتابات من وطأة اللغة، وقضت على البديع والصنعة اللفظية، و"تطور القالب الشعري في القصيدة العربية، فظهرت المقطوعات الشعرية، والشعر المرسل والشعر الحر"[3].

وكان تأثير الترجمة بارزا في النثر أكثر من الشعر؛ لأن الشعر إذا ترجم فقد ماءه (الوزن والقافية) و"سحره وإيقاعه الخاص وانعدم تأثيره في قرّائه"[4].

ويُحسب للترجمة تأثيرها في الشعر، حيث وجهته وجهة مغايرة لما كان عليه قديما، فأهمل بفضل ترجمة الشعر الغربي الأغراض الشعرية القديمة من وصف ومدح ورثاء وهجاء، وأصبح أكثر التصاقا بالحياة الاجتماعية والإنسانية، كما تخلّص من نمطية القصيدة القديمة القائمة على أحادية النموذج (العمودي) واستقلالية البيت، فظهرت الوحدة العضوية وتنوعت الأوزان والقوافي، وتجلّت الصورة الأدبية في أجمل حلّة، فاقترب الشعر العربي من شعر شيلي وبيرون... إضافة إلى ظهور (الشعر المسرحي، والشعر الحر والملحمي).

[1] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب، ص ص 18-19.
[2] علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، ص 13.
[3] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص25.
[4] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص36.

ز/ المجامع اللّغوية:

بعد توسّع نشاط الترجمة، هرع العلماء والباحثون المختصون لإنشاء هيئات ومجامع خاصة باللغة العربية، للحفاظ عليها من الاندثار وإغنائها بالمصطلحات اللغوية الجديدة، ومقابلتها بلغات أخرى عن طريق وضع مقابلات ترجميّة لمصطلحات اللغة العربية.

و"أول مجمع أُسّس في الشرق العربي بعد فترة الانحطاط المظلمة هو المجمّع العلمي المصري، الذي أسّسه "نابليون" في مصر من ثمانية وأربعون عضوا، وقد انصرف المجمع إلى أبحاثه، وكان يدعو كبار المصريين لمشاهدة بحوثه وتجاربه ولاسيما في الكيمياء، فكان هؤلاء يبدون دهشتهم لجهلهم بالعلوم الطبيعية"[1].

ويقوم أعضاء هذا المجمع بتجاربهم وأبحاثهم الطبيعية العلمية، كما كانوا يدْعون الشعب المصري لمشاهدة هذه الأبحاث بشغف وتعجب وانبهار، مما غرس في الشعب حبّ المعرفة والاستكشاف العلمي، ولكن هذا المجمع أُغلق بعد الحملة وأعيد فتحه في عهد سعيد، واستمرّ إلى غاية عهد الخديوي إسماعيل، ثم توالى إنشاء المعاجم، حيث أُسّس المجمع الملكي للغة العربية في مصر سنة 1932م، والذي كان له دور عظيما في الحفاظ على اللغة العربية وتطويعها لروح العصر.

وأسهمت هذه المجامع في "إثراء اللّغة العربية بالمصطلحات العلمية الأدبية، وما نشرته من تحقيقات لغوية، وما أحيت من ميّت الألفاظ وما أصدرت من معاجم حديثة مثل "المعجم الوسيط" و"المعجم الكبير" و"معجم ألفاظ القرآن الكريم"، وصدرت جميعا عن "مجمع اللغة العربية" بالقاهرة"[2].

ولهذه المجامع والهيئات العلمية أثرها البالغ في خدمة اللغة العربية، وذلك عن طريق حركة التعريب الواسعة التي قامت به، حيث عرّبت الكثير من المصطلحات العلمية والأدبية مثل مصطلح الحداثة MODERNITY، فلولا حركة التعريب لما تعرفنا على هذا المصطلح.

[1] جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص278.

[2] حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، ص31.

وعليه فقد استفاد المجتمع العربي عامة والمصري على وجه الخصوص من آليات النهضة الحديثة التي استقدمها نابليون بونابرت، والتي أسهمت بدورها في إخراج المجتمع العربي من ظلمات الجهل إلى نور العلم، والتطوّر في كل المجالات بما في ذلك المجال الأدبي، الذي رجع بكل قوته بعد حالة الركود التي عصفت به.

2- المذاهب الأدبية الغربية وتأثيرها في الأدب العربي:

نتجت المذاهب الأدبية الغربية عن مواقف وحالات نفسية اجتماعية، استحدثتها ظروف معيشية فنية وملابسات الحياة، فأصّل الباحثون والنقاد لكل مذهب المبادئ والقواعد الخاصة به.

وتعدّ المذاهب الأدبية "جملة من الخصائص والمبادئ الأخلاقية والجمالية والفكرية، تشكّل في مجموعها المتناسق لدى شعب من الشعوب أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معينة من الزمان تيارا يصيغ النتاج الأدبي والفني بصيغة غالبة"[1].

وقبل أن تتبلور كمذاهب أدبية نقدية كانت عبارة عن مواقف اجتماعية وفكرية وأخلاقية إزاء الواقع المعيش، وانتقلت هذه المواقف من الحياة الاجتماعية إلى الأدب والفن، لأن الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، فتشكّلت هذه المواقف على شكل مذاهب فكرية أدبية، فكانت "حصيلة جهد مشترك ومتّصل بين المنشئين والنقاد"[2]، ولقد ظهرت هذه المذاهب في أوربا وتنوعت كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية وغيرها، ولكل مذهب خصائصه التي تميّزه، كما أنه يضرب بجذوره في مواقف اجتماعية معينة أنتجته، أمّا إذا لم يستطع احتواء الفرد بمقولاته فسيقوم على أنقاضه مذهب آخر، ثم إنّ "اختلاف المذاهب في أوربا وأمريكا ليس بشيء جديد إنما هو شيء عرفه الإنسان منذ تحضّر وفكّر...، فما استطاعت الديانات أن تقضي على اختلاف المذاهب، ولا استطاع اختلاف المذاهب أن يقضي على الديانات، وإنما الإنسان إنسان فيه الخير وفيه الشر، وفيه الإيمان وفيه

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 1999م، ص6.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون) الكويت، د/ط، 1993م، ع177، ص137.

الإلحاد، وفيه الفضيلة وفيه الرذيلة"[1]، فالديانات موجودة منذ أمد بعيد والمذاهب موجودة كذلك، يختلفان ويتفقان في جوانب معينة، لكن لا يلغي أحدهما الآخر.

ومع ظهور عصر النهضة الحديثة استورد الإنسان العربي المذاهب الأدبية الغربية -مع جملة البضائع المادية والفنية المستوردة-وحاول تبنيها في حياته عامة، وفي أدبه بصورة خاصة، وهناك حقيقة لا مفرّ منها، وهي أن المجتمع العربي يسعى لاقتفاء أثر الغرب في كل جوانب حياته (في المأكل والملبس والاقتصاد والسياسة والفن والأدب)، وهذا الاقتفاء أصبح في بعض جوانبه تقليدا أعمى، فحسب العربي أن المدنية والتطور هي أن يعيش حياة الغربي في جانبها المادي والفني.

كما يسعى العالم الغربي للاستيلاء الكلي على العالم العربي لإحكام القبضة عليه، والمذاهب الأدبية تطرح في ثناياها "قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية، وقد أصبحت لهذه القضية أهمية خاصة خلال العقود الأربعة الأخيرة؛ لأن العالم يسير موضوعيا نحو التوحيد، يتم ذلك أمام أعيننا في السياسة والاقتصاد"[2] حيث أصبحنا نعيش في بوتقة فكرية سياسية اجتماعية واحدة، ساعين إلى السير في ركب الحضارة الغربية.

ولا ينبغي أن ننسى جذورنا التراثية بكل حمولاتها في خضم هذا السعي الأعمى، وللحداثي العربي حضوران "حضور في مجتمعه العربي، وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية، وحضوره في الثقافة العربية واضح، فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطّم التقاليد اللغوية والفنية، ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز"[3]، ومن أهم المذاهب الغربية التي أسهمت في نشوء الحداثة العربية نذكر:

[1] حسين طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، د/ط، د/ت، ج3، ص30.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص16.

أ-المذهب الكلاسيكي:

يعدّ القرن "السادس عشر" عصر النهضة والبعث والاستيقاظ الغربي من مرحلة القرون الوسطى الظلامية، وقد كثُرت فيه الحروب الدّينية وازدهرت فيه التوجهات الفكرية العلمية؛ حيث "انتقل الأدب واللغة في فرنسا من مرحلة العصور الوسطى إلى مرحلة الانبعاث والتجدّد، ومهّدت الطريق لظهور الكلاسيكية لاحقا، ولم يحدث ذلك بين ليلة وضحاها، بل إن أسباب بعيدة وقريبة هيّأت العقول لتقبل المتغيّرات الفكرية والثقافية والفنية والعلمية والدينية والاجتماعية"[1].

ولقد طرأت في هذا العصر عدة تغيّرات علمية أسهمت في الازدهار والتطور، كالاكتشافات العلمية والجغرافية التي فتحت آفاق العلم والمعرفة أمام الإنسان الغربي، ولقد وُلد المذهب الكلاسيكي بعد ظهور الحركة العلمية في القرن "السادس عشر"، وهو أقدم مذهب أدبي في أوربا وُجد بعد "البحوث العلمية التي ظهرت خلال القرن" الخامس عشر ميلادي"، وتحديدا في اليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام (1453) على يد الأتراك تحت قيادة "محمد الفاتح"، فمنذ ذلك الوقت رحل علماء وأدباء القسطنطينية بـ (بزنطة)، وهم يحملون المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا وما جاورها، فإيطاليا إذن تعتبر المهد الأول للأدب الكلاسيكي"[2].

اهتم المذهب الكلاسيكي ببعث الآداب اليونانية القديمة، فكانت كتاباتهم تشبه الملاحم اليونانية، وجلّ نتاجات الكتّاب الكلاسيكيين تنتمي إلى الشعر المسرحي، كما أنها كتابات تهتم بقضايا الإنسان ومشاكله، وبما أن الكلاسيكية متأثرة بالآداب اليونانية فقد صبّت جلّ اهتمامها بحياة النبلاء (أي الطبقة الأرستقراطية)، ملغية الطبقة البرجوازية من مواضيعها الكلاسيكية.

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة، طرابلس-لبنان، د/ط، 2005م، ص201.

[2] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية (الكلاسيكية-الرومانتيكية-الواقعية-الرمزية-الدادية-السريالية-الوجودية)، دار نوميديا (د/م)، د/ط، 2007م، ص13.

ويعتبر "بوالو" BOILEAU خير من قعّد ونظّر للكلاسيكية، مؤكدا أن المنبع الذي تنفجر منه الكتابات هو العقل، لذا وجب تمجيده وذلك بقوله "أحبّوا إذًا العقل، ولتُستمدّ كتاباتكم منه وحده دائما أُلّقها وقيمها"[1].

ولقد أخضع الكلاسيكيون تجربتهم الفنية لمعيار العقل بعيدا عن العاطفة والخيال، فالحقيقة المطلقة-حسبهم- منبعها العقل لا الخيال، حيث إنّ العقل وُجد "لضبط الانفعال قدر الممكن، كي يُبقي للتجربة بعدها الإنساني، فلا تقع في التحجّر والجمود، ولكن كل ما لا يستسيغه العقل تنبذه الكلاسيكية مخافة السقوط في الهذيان، ولهذا جاء الأدب الكلاسيكي تحليليا مرتكزا على أسس موضوعية، وبعيدا عن الذاتية، ولكن على الرّغم من ذلك فإنّ بعض الشخصيات تسقط في حمأة العواطف وتعصف بها الميول الجارفة..."[2]، وهذا يدل على أن الإنسان عقل وعاطفة، وقد يغلب أحدهما على الآخر، لكن لا يمكن إلغاء أي جانب منهما.

ويرى الكلاسيكيون أن النهايات المأساوية سببها تأثّر العقل "بمعاناة القلب، فيساعده على التحليل الموضوعي الذكي لكنه يفشل في إملاء أوامره، وتوجيهاته عليه، ولهذا تأتي الفاجعة حتمية لا مردّ لها ولا مجال للخلاص منها"[3]، فإذا تأثّر العقل بمعاناة القلب وضعف وفشل في إملاء أوامره فستقع الفاجعة لا محالة.

وبما أنّ الكلاسيكيين أسّسوا كتاباتهم على معيار العقل؛ فكل ما يُرجّحه العقل مقبول وكل ما يرفضه مرذول مرفوض، وإذا أراد الشاعر أو الكاتب أن يصبح مبدعا حقا لابدّ له صقل موهبته بمطالعة الآداب اليونانية واللاتينية، والإبداع ليس مجرد ملكة فكرية يودعها الله "سبحانه وتعالى" في

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص212.

[2] المرجع نفسه، ص213.

[3] المرجع نفسه، ص216.

الإنسان، بل هي أيضا ملكة مكتسبة عن طريق المران والمطالعة، فملكة "الإبداع تُصقل بالممارسة والدربة، والاطّلاع الجيّد على الآداب القديمة والتمسك بنظرية المحاكاة"[1].

وأخضع "مالارب"MALARBE" الشعر "لمنطق العقل واللغة، ولم يعترف بالوحي، بل رأى أن روح الشعر تكمن في الصور والصفاء والإيجاز ووحدة الأسلوب والوقار الكلاسيكي"[2]، وكل هذا من خصائص الأدب الكلاسيكي، حيث جعل "مالارب "الشاعر" جليسا للأمراء أو شاعر بلاط ...، ودعا للابتعاد عن الغنائية الذاتية، مما ترك أبعد الأثر فيمن جاءوا أبعده، وكان المجتمع الفرنسي آنذاك يميل إلى حبّ النظام والوضوح في القول والتعبير والبعد عن الذاتية"[3].

ثم إنهم عالجوا المواضيع الإنسانية العامة الخالدة والمشتركة بين الجميع كالحب والواجب والوطنية... مع احترام القواعد، لأنها كفيلة بتحقيق "التوازن بين العاطفة والفكر، وبين الشاعر والجمهور، وبين مادة العمل الفني وطريقة التعبير، وهذا التوازن هو عندهم سر الجمال"[4].

وتتمثل هذه القواعد في احترام قانون الوحدات الثلاث (وحدة الزمن، وحدة المكان، وحدة الموضوع)[5]، وفصلت الكلاسيكية بين التراجيديا والكوميديا في العمل الواحد، فكلاهما يصوّر صراعات داخلية (مع الذات) وخارجية (مع الواقع)، وإذا كانت التراجيديا تصوّر الجانب المأساوي من الحياة، فإن الكوميديا بدورها تصور الجانب المظلم من النفس البشرية، لنحس بالشفقة على شخصياتها في النهاية.

وتأثير الكلاسيكية على أدبنا العربي جد محدود، وذلك راجع إلى أنّ جلّ الكلاسيكية الغربية انتهت إلى الأدب المسرحي، والبيئة العربيّة عامة لم تعرف المسرح إلا مؤخرا، حيث كان الأدب مقتصرا على الشعر الذي أُعتبر ديوان العرب، إضافة إلى وجود بعض الفنون النثرية (فن الخطابة وفن

[1] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص15.

[2] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص202.

[3] المرجع نفسه، ص218.

[4] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص151.

[5] مثل: مسرحية أدويب ملكا لـ:سوفوكليس.

المقامة...)، وتأخر ظهور الفن المسرحي، لأن المسرح اليوناني مسرح وثني قائم على تعدد الآلهة والأباطيل، في حين الأدب العربي ذو خصوصية عربية إسلامية أصيلة، فلم يتجرأ المترجمون على ترجمة الفن المسرحي لتعريف العربي به، إلى أن نُقل إلينا في العصر الحديث بفضل مجموعة من الأدباء الذين سافروا إلى البلاد الغربية لتلقي العلم أو للتجارة، فقدّموا لنا مجموعة من الأعمال المسرحية[1]، غير أن هذه الأعمال في مجملها لم ترتق إلى المستوى الفني اللغوي الراقي إلى أن جاء "أحمد شوقي"[2]1868-1932م، وهو من خيرة ممثلي الكلاسيكية الغربية، بفضل ثقافته الفرنسية الواسعة، ورحلاته المتكررة إلى باريس، وهذا ما أتاح له مشاهدة مشاهير المسرحيات الأوربية (شيكسبير، موليير، هيجو...).

ب- المذهب الرومانسي:

الرومانسيةROMANTIQUE نسبة إلى ROMAN "التي كانت تعني في العصر الوسط حكاية المغامرات شعرا أو نثرا، و تشير إلى المشاهد الريفية بما فيها من الروعة والوحشة، التي تذكرنا بالعالم الأسطوري والخرافي والمواقف الشاعرة، فيوصف النص أو الكاتب الذي ينحو هذا المنحى بأنه رومنتيكي.

وتمتزج الرومانسية بالطبيعة وتسمو على الواقع لتعانق ما هو خيالي وأسطوري، ولقد بدأت الرومانسية حركة اجتماعية سياسية في العقد الأخير من "القرن الثامن عشر"، واستمرّت إلى غاية الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر وارتبطت نشأتها "بتلك التغيّرات الاجتماعية والتاريخية والسياسية العميقة التي حدثت في تلك الفترة، محددة بانهيار النظام الإقطاعي وقيام المجتمع البرجوازي، وقد كانت الثورة الفرنسية العظمى (1789-1794م) أكمل تعبير عن هذه العملية التاريخية، وكانت هذه الثورة لحظة انعطاف هامة في تاريخ الإنسانية، لاسيما في تاريخ أوربا التي جرت في بلدانها الأخرى

[1]قدم هارون النقاش أول مسرحية بعنوان البخيل لـ: موليير سنة 1847م، ثم أبو الحسن المغفل سنة 1849م، ومسرحيته الأخيرة هي الحسود السليط، سنة 1855م، ثم جاء مجموعة من المسرحيين والرواد، مثل: أبو خليل القباني، جورج أبيض، سليم النقاش.

[2]أولى مسرحيات أحمد شوقي الشعرية "علي بك الكبير" ثم تلتها مجموعة من المسرحيات مثل: مجنون ليلى، قمبيز، عنترة، مصرع كليوبترا، وهناك ملهاة شعرية واحدة هي "الست هدى"، ومن عناوين المسرحيات نلاحظ أن أحمد شوقي استمد الكثير من موضوعاته وشخصياته من التاريخ العربي.

(ألمانيا، روسيا وغيرها) عملية تفسخ الإقطاعية ونشوء البرجوازية"[1]، ومع انهيار الإقطاعية انهار المذهب الكلاسيكي الأرستقراطي.

والرومانسية حركة مناهضة لسياسات النّظام الإقطاعي القائم على اللاّعدل واللاّمساواة، حيث انتفضت شريحة من الطبقة البرجوازية على الوضع القائم، ونتج عن هذه الانتفاضة الاجتماعية تغيّرات في البنية الفوقية المتمثلة في الثقافة والأدب والفن، إذ انتهت حركة أدبية فنية.

ومن أهم سمات الإنسان الرومانسي أنّه إنسان ثائر متمرد على واقعه الظالم المأساوي، إذ "يهاجم الأعراف لأنها ظالمة أو مناقضة للطبيعة، فهو يدعو إلى الثورة لتصحيح الأخلاق، والكاتب الواقعي يفضح نفاق الطبقة المتوسطة وجشعها"[2].

وإذا كانت دعوة الكلاسيكي إلى تقليد ومحاكاة القدامى (اليونان والرومان)، فالرومانسي يرفض التقليد رفضا مطلقا، ويدعو إلى التحرر من القيود والقواعد التي تحدّ من حريته، "وفي التعبير عن مشاعره وقناعاته قلبا وقالبا، ومن ثم فهو يقدّم كيفية جديدة في الإحساس والتصور والتفكير والانفعال والتعبير؛ أي مفهوما جديدا للواقع، وموقفا جديدا من العالم، واعتقادا بالحرية والتقدم وأولوية للقلب على العقل"[3].

وترى الذات الرومانسية أن الحسّ المأساوي ألقى بظلاله على الواقع الحسي، الذي عمّت فيه الحروب والفتن، فالاحتكام إلى سلطان العقل ولّد حروبا وأشعل نيران الفتن، فحاولت هذه الذات المرهفة الهروب من قبضة الواقع، واستسلمت لعواطفها وحلّقت في عالم الخيال الجميل، وقد بدت سمات الرومانسية في كتابات الرومانسيين، وذلك في" عدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم وما يعجّ به من أحداث، وفي الحزن الغالب على أنفسهم في كل حال دون أن يجدوا له سببا"[4].

[1] فؤاد المرعي: المدخل إلى الآداب الأوربية، منشورات جامعة حلب، ط2، د/ت، ص181.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص152.

[3] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص41 42.

[4] محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، نهضة مصر، القاهرة، د/ط، د/ت، ص47.

ونظرا لطبيعة الإنسان الرومانسي المرهف المنعزل عن واقعه الحسي المأساوي، فهو يعيش في عزلة وحيدا وغريبا "في عصره بشعوره وإحساسه، ولذا كان عصبيّ المزاج، ذا نفس سريعة التأثر، وعقل جسور ولوع بالجري وراء المتناقضات، وبالتطرف في كل أحواله، وقلبه عامر بعواطف إنسانية عمادها الوطنية أو الحرية، أو الحب القوي الذي يعلو بنفوس ذويه، أو الطاغي الذي يستبدّ بضحاياه، وهو في كل ذلك معتدّ بذاته، يعتقد أنها مركز العالم من حوله، ويحبّ لذلك أن يتميز عمّن يحيطون به في خلقه وعاداته ومبادئه"[1]، فأتى الأدب الرومانسي صورة عن الذات الإنسانية في واقعها المعيش.

فالرومانسية إذن تمرّد "على الواقع وضوابط العقل، ورفض ربط الأدب بالمبادئ الخلقية، وربطه بالعاطفة والوجدان، وإعلاء المشاعر الذاتية والذوق الفردي، وتعظيم شأن الخيال وإطلاق حريته في ارتياد الآفاق التي يريدها، والهروب من الواقع ومشكلاته، والتعلق بالحزن والتلذذ بالألم، ونشر الإحساس بالكآبة"[2].

والأدب الرومانسي أدب الوجدان والخيال المجنح، والتحرر من وطأة الواقع ومن أغلال الكلاسيكية التي لم تستطع احتواء الفرد بأفكارها ومنطلقاتها المجحفة، حيث اهتم بالذات الفردية المبدعة، ووجد أن العاطفة هي سبيل الفرد للوصول إلى حقائق الأشياء، فتأتي الكتابات الرومانسية مفعمة بالأحاسيس المرهفة، خاصة الإحساس بالحب الذي استحوذ على مساحة شاسعة فيها، حيث "لا يمكن فهم الحياة إلا بالحب، فقد قدّس الرومانتيكيون المرأة، وارتقوا بها أحيانا إلى مرتبة الألوهية، والحب عند الرومنتكيين فضيلة، بل يأتي على رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير النفوس وصفائها"[3].

[1] محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، نهضة مصر، القاهرة، د/ط، د/ت، ص ص 48-49.

[2] سعيد بن ناصر الغامدي الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، دار الأندلس الخضراء، جدة، ط1، 2003م، مج1، ص ص 1557-1558.

[3] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص70.

والحب أساس كل العواطف ومن شأنه أن يهذّب الإنسان، ويروّض كل انفعالاته، فإن أحبّت بنت الهوى (المومس)بإخلاص ووفاء، فهذا الحب الصادق كفيل للتكفير عن أخطائها الماضية -حسبهم- وقد ألبسوا الحب بين الرجل والمرأة "هالة من القداسة وبوؤوه المرتبة التي تليق به"[1].

كما يرى الرومانسيون في الشعر وسيلة للتعبير عن كل انفعالات الذات؛ لأن الشعر لغة القلب، ولغة الشعر سهلة سلسة تمسّ الوجدان وتلاعب العواطف، وتسمو بالنفس فوق العالم الحسي لترتمي في أحضان الخيال، حيث يجد الشاعر في الطبيعة جسرا للعبور إلى ما وراء الواقع الحسي، فالطبيعة مأوى الرومانسي يرتمي في أحضانها في فترات الحزن والألم، وفي فترات السعادة والشجون، فتحدث المشاركة الوجدانية بينهما.

وعليه فالطبيعة بالنسبة للشاعر الرومانسي "ملاذ وصديق مخلص يهرب إليه كلما اشتدت عليه وطأة الأحزان والهموم، وكلما أرهقته ضوضاء المدينة ومتاعب المجتمع، في أحضانها يستريحُ ويُمتّع نظره بمشاهدها الجميلة المتنوعة، ولئن بدت في معظم الأوقات حزينة وكئيبة؛ فلأنه يسقط عليها أحزان نفسه..."[2].

امتزج الرومانسي بالطبيعة، وجعل عناصرها (الشمس، البحر، القمر، الظلام، الشجر، الغيم...) معادلا موضوعيا لعذابات نفسه ومختلف انفعالاته، ويضاف إلى ما سبق أن الرومانسيين اعتمدوا على نظريات التحليل النفسي، فرأوا في الحلم عودة إلى الفطرة، "إذ يتعطّل دور العقل، ويزداد نشاط اللاشعور وينشل عمل الحواس، ويستطيع المرء وهو نائم أن يوطّد العلاقة بينه وبين ذاته؛ لأن الصلة بالعالم الخارجي تنقطع، وفي الحلم يتلاشى الزمن وتمحى المسافات، ويصبح اللاّممكن ممكنا، ويمتزج الماضي والحاضر والمستقبل، وتنكشف الحُجب عن رؤى وإيماءات لما هو كامن وراء الشعور"[3].

[1] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص301.

[2] المرجع نفسه، ص295.

[3] المرجع نفسه، ص307.

ويحسّ المتلقي لأشعار الرومانسيين بنغمة الكآبة والحزن والتغني بالموت؛ لأنهم يرون أن لحظات السعادة قصيرة المدى، وسرعان ما يختفي الفرح ويحلّ محله الألم، خاصة ألم الحب الذي يفضي إلى الموت، فقد تنطفئ شعلة الحب بفعل البين والفراق، فيتذوق المحب الأمرّين، مرّ الفراق وانقطاع الأمل ومرّ الحب والوله، كما تأتي أشعارهم رمزية وموحية و"أخيلتهم مجنحة، فالرموز تستغرق تعبيراتهم"[1]، لأن لغة الشعر أساسا هي لغة إيماء وترميز، بعيدة عن الإيضاح والإفصاح.

كما تجاوزت الرومانسية قانون الوحدات الثلاث، وأصبح الزمن متداخل الأبعاد، والمكان متعدد، والموضوع متداخل الفكرة ومتعدد الأحداث، وجمعت بين "المأساة" و"الكوميديا" في العمل الواحد، ومن أهم كتّاب ونقّاد الرومانسية: لامرتينLAMARTINE، الفريد دي فينيALFRED VICTOR VIGNY فيكتور هيجوVICTOR MARIEHUGO، غوتهGOETHE، ألفريددي موسيه ALFRED DE MUSSET...

لقد أعجب الأدباء العرب بأصداء الرومانسية القادمة من الغرب، فحاولوا تبنيها في كتاباتهم خاصة الشعرية، لحاجتهم الملحّة إلى التجديد في الحياة عامة، خاصة أن المجتمعات العربية كانت تعيش تحت وطأة الحروب، وما نتج عنها من ظلم وفقر وعوز، فوجد الأدباء في هذا المذهب غايتهم، للتعبير بحريّة تامة عمّا يخالجهم، كما حاولوا الفرار من خلال كتاباتهم من العالم الحسي إلى عالم الخيال، فالنفس الأدبية تتوق للانفتاح والحرية.

ويتجلى تأثيرها في النقد العربي من خلال كتابين نقديين، أوّلهما كتاب" الديوان" الذي ألّفه محمود عباس العقاد، وعبد القادر المازني سنة 1921م، وثانيهما كتاب "الغربال" الذي ألّفه ميخائيل نعيمة عام 1922م، كما أثّرت الرومانسية في الأعمال الشعرية في العصر الحديث من خلال ظهور

[1] فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، د/ط، د/ت، ص33.

مجموعة من التكتلات الشعرية (جماعة الديوان، والرابطة القلمية وجماعة أبولو)[1]، أو في الجهود الفردية مثل جهود رائد الرومانسية في الأدب العربي "خليل مطران".

ولقد اتّسمت أشعارهم "بنبرة رومانتيكية حزينة، عبّرت بصدق عن آلام المجتمع المصري"[2]، وقد برع أصحابها في الإفلات من قبضة التشكيل الفني التراثي، فنوّعوا في القافية والروي، ودعوا إلى الشعر المرسل، فجاءت أشعارهم تعبيرا عن القضايا الإنسانية بعيدا عن الصنعة والتكلف، وتغنوا بالطبيعة، وذابوا في أحضانها وجعلوا عناصرها معادلا موضوعيا لمختلف تجاربهم، كما توفّرت في كتاباتهم الوحدة العضوية، فرأوا أن القصيدة الشعرية كتلة واحدة، واهتم شعراء المهجر الشمالي باستلهام مادة كتاباتهم الشعرية من الراهن المعيش، فعبّروا عمّا يختلجهم من مشاعر الحب والحزن والألم، والاغتراب والشوق والحنين للأوطان، كما أنّهم هاموا في الطبيعة، فعكفوا على وصف جمالها الفتّان متأثرين في أشعارهم بشعراء الرومانسية الغربية، فنظم "ميخائيل نعيمة" قصيدة النهر المتجمد مشاكلة لقصيدة البحيرة للشاعر دو لامرتين DELAMARTIN، كما أنهم نزعوا إلى استخدام الرمز والتنويع في القوافي، وتحقيق الوحدة الموضوعية والعضوية.

ولقد اتسمت أشعار "جماعة أبولو" بطبيعة رومانسية، حيث صوّر الشعراء جمال الطبيعة التي هاموا عشقا بها، كما تغنوا بالحب والحزن والألم، منوعين في القوافي، ومعتمدين على الشعر

[1] جماعة الديوان 1921: تتكون من الثلاثي محمود عباس العقاد وعبد القادر المازني وشاعر المجموعة عبد الرحمان شكري، تأثرت بالرومانسية في الأدب الإنجليزي، التي تبنوها أعضاء الجماعة في كتاباتهم، حيث تغنوا بعواطفهم الذاتية وبعشقهم للطبيعة بكل عناصرها واعتبارها معادلا موضوعيا لحالاتهم النفسية، وأكّدوا وحدة القصيدة واحتفوا بالأخيلة والصور الجديدة، والشعر عندهم تعبير عن الوجدان. أمّا جماعة أبولو فهي أيضا مدرسة أدبية متأثرة بالرومانسية الغربية، أسّسها "أحمد زكي أبو شادي" سنة 1932م، ومن روّادها أبي القاسم الشابي، إبراهيم ناجي، علي محمود طه...،وقد جاءت أشعارهم تفيض بالتشاؤم والأنين والشكوى من الظلم وقسوة الحياة من خلال وضع خصائص فنية وثقافية ولغوية، خلق معايير جمالية نقدية جديدة للقصيدة العربية الحديثة من الدعوة إلى الوحدة التعبيرية والتنويع في القوافي والأوزان والاهتمام بالمعنى، ويمزجون مشاعرهم بمراثي الجمال في الطبيعة ويدعون إلى الوحدة العضوية في القصيدة وإلى صدق العاطفة، وأمّا جماعة المهجر تضمّ جموع الأدباء الذين هاجروا من أوطانهم إلى الدول الغربية خاصة إلى أمريكا الشمالية والجنوبية في أواخر القرن التاسع عشر، انشقّت الجماعة على ذاتها إلى الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، إذ أكّدوا الدعوة إلى التجديد، وكتبوا القصة والمسرحية، ونظموا في شتّى الأغراض، وجرّدوا في الصور والمعاني والأخيلة، وعنوا بالموسيقى. ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ج1، ص ص41-42-43.

[2] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص73.

المقطعي، ويعدّ "علي محمود طه" واحد من الشعراء الرومانسيين الذين تبنوا ملامح الرومانسية في أشعارهم.

ج-المذهب الواقعي:

ظهر المذهب الواقعي في فرنسا سنة 1826م، مرتبطا بتأثيرات الحركة العلمية والفلسفة، وكرد فعل على المغالاة العاطفية للمذهب الرومانسي، وقد اقترن منذ نشأته "بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الجدلية التي تشترك جميعها في رفض الغيبيات والاقتصار على ظواهر العالم المحسوسة، وجعل الطبيعة إلها، وجعل الوجود الحقيقي هو الوجود المادي وليس وراءه أي وجودا آخرا"[1]، فالواقعية "تتنكب الأحلام عمدا، وتلتصق بالواقع المادي الصغير المحدود الذي تدركه الحواس، ويرفض معتنقوها أيّة تصورات ترتبط بالعقائد السماوية، لأنهم يرفضون العقائد السماوية ذاتها ويعتبرونها تخلفا ورجعية[2]".

ولقد اهتمت الواقعية بتصوير الواقع بكل تفاصيله ومحاولة علاج مختلف أمراضه الاجتماعية، ونظرا لمأساوية الواقع المعيش، وانعكاسه في كتاباتهم، اتسمت بالنزعة التشاؤمية، فالكاتب الواقعي يسعى إلى "معرفة الواقع معرفة عميقة ودراسته وتصويره تصويرا شاملا في إبداعه الفني من خلال صور فنية نموذجية مكتملة"[3].

وأوّل من مهّد للواقعية في أوربا هو الفيلسوف الفرنسي فولتير VOLTAIRE (1694-1777)، حيث كان يتطلّع إلى الحياة بمنظار أسود، فالحياة-حسبه-كلّها مآسي وشرور، ثم توسعت في مطلع القرن التاسع عشر، وقد اهتم روادها "بجوانب الحياة الواقعية، وعكسوها في رواياتهم، أمثال: ميريميهMERIMEE(1803-1870)، وستندال STENDHAL(1783-1842)، وبلزاك HONORE DE BALZAC

[1] سعيد بن ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص1558.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فؤاد المرعي: المدخل إلى الآداب الأوربية، ص204.

(1799-1850) الذي اعتُبر بحق أب "الواقعية" في فرنسا بعدما ألّف أكثر من تسعين قصة ورواية بالإضافة إلى عمله الضخم المميز الكوميديا الإنسانية"[1].

حاكى الواقعيون في أدبهم الحياة الواقعية، ونقلوها بصدق دون أن تكون معالجتهم تقليدا أو محاكاة لنموذج الأقدمين، و"صبّوا اهتمامهم على الطبقات الشعبية العادية، التي لا تنعم برفاه العيش، فوجدوا أنها تغرق في البؤس والفاقة، فدعوا الناس إلى وعي الظلم الاجتماعي اللاحق بإخوانهم، وطالبوهم بالمساعدة في إيجاد العلاج، من هنا كانت النظرة التشاؤمية إلى الخلل الاجتماعي القائم، وربّما شاء الواقعيون من تصويرهم للواقع البائس أن ينبّهوا إلى الخطر من عدم إصلاحه"[2].

ويستمدّ الكاتب الواقعي شخصياته من الواقع المعيش، فيرسم "ملامحها ويصور البيئة كما يشاء، ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا نشعر إزاءها بالغرابة والاستنكار، وبهذا يشبه اللوحة الفنية التي يرسمها الفنان مستمدا عناصرها من الواقع الخارجي الحقيقي، ومخيّلا لك واقعا آخر، وهو واقعه الخاص الذي يراه من زاويته الإبداعية الحرّة..."[3].

وعبّر الكاتب الواقعي أيضا عن معاناة الذات الإنسانية، مقرّا بضرورة التخلي عن الانفعالات الذاتية داخل العمل الأدبي، بل يجب تحرّي الموضوعية حتى يتمّ معالجة الجانب المشوّه من الحياة، فالكاتب يراقب "حياة أبطاله عن كثب، ويصور حقيقتها الخارجية من دون أن ينخرط فيها حتى لا يسيء فهمها"[4].

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص327.

[2] المرجع نفسه، ص328.

[3] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص134.

[4] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه، ص329.

ولقد قسّم النقاد الواقعية إلى عدّة اتجاهات تبعا لكيفية نظرتها للحياة ومعالجتها لها، وهذه الاتجاهات في شمولها هي اتجاهات تشاؤمية (الواقعية الطبيعية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية الانتقادية...)[1].

وعليه فالمذهب الواقعي هو مذهب تشاؤمي سوداوي، حيث يرى أنصاره أنّ "ما يبدو خيرا لأول نظرة ليس إلا بريقا كاذبا يخفي تحته الشرّ والنقمة، وانطلاقا من هذا المدلول للواقعية فهي تنظر إلى الأخلاق الإنسانية والسلوكيات العالية، والقيم المثالية الخيّرة على أنها أغلفة نحيلة وقشورا بسيطة، تخفي وراءها القسوة والوحشية والشر"[2].

وهذه النظرة التشاؤمية للواقعية لم تتسلل كثيرا إلى أدبنا العربي الحديث، لأن الأدباء العرب انطلقوا أساسا من الواقع العربي، فصوّروا مشاكلهم وصراعاتهم الاجتماعية والسياسية والنفسية وحاولوا معالجتها، وقد أضفوا على هذه المعالجة نزعتهم التفاؤلية التي حثّ عليها ديننا الإسلامي الحنيف.

ومع ذلك نجد بعض لمحات هذا المذهب حاضرة في الفن الروائي العربي؛ لأن الرواية فضاء متسع لمختلف صراعات الإنسان الداخلية والخارجية، لذا وجد المذهب الواقعي مبتغاه في الرواية سواء في العالم الغربي أو العربي.

[1] اتجاهات الواقعية: الواقعية الطبيعية: اتجاه أدبي فلسفي، متأثر بالنظريات العلمية التجريبية، حيث يرى الإنسان تابعا لغرائزه، وحاجاته العضوية، لذلك تكون كل سلوكياته ومشاعره نتائج حتمية لبنيته العضوية ويبالغ هذا الاتجاه في نقل الواقع، إذ يصوّره تصويرا فوتوغرافيا، أما الواقعية الاشتراكية تجسّد الرؤية الماركسية، وتحمل مبادئ الفلسفة المادية الجدلية، وترى أنّ المعرفة مبنية على النشاط الاقتصادي في نشأتها وتطورها، لذلك يجب توظيف الفنون الأدبية في خدمة المجتمع، وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر اتجاه جديد في الواقعية الاشتراكية يرمي إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وصاحب هذه الدعوة هو "مایاوفسكي" الذي يؤمن بإمكانية تغيير الواقع، والإنسان مالك مصيره، وأمّا الواقعية الانتقادية اهتمت بقضايا المجتمع ومشكلاته، لاسيما ما ترى أنه شر وفساد، فتنتقده لتظهر تناقضاته وعيوبه، كما تتميّز بالتشاؤم العميق، فقد وقف كتابها موقفا انتقاديا إزاء المجتمع... ينظر: محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص ص 124- 125 .

[2] المرجع نفسه، ص120.

فالكاتب "محمود تيمور "تأثر بالأدب الفرنسي، إذ كانت قصصه عبارة عن لوحات لأوضاع اجتماعية، وقد تأثّر في قصصه القصيرة بالكاتب الفرنسي جيدي موباسانGUY DE MAUPASSANT"[1].

كما يظهر التأثير أيضا في بعض كتابات "طه حسين" (المعذبون في الأرض)، و"توفيق الحكيم" في روايته (يوميات نائب في الأرياف)، ومحمد حسين هيكل (رواية زينب)، ومولود فرعون (ابن الفقير)، وطاهر وطار (الزلزال)، ورشيد بوجدرة (الحلزون العنيد)...وغيرهم.

د-المذهب البرناسي[2]:

ظهر هذا المذهب في منتصف القرن "التاسع عشر"، ولم يعمّر طويلا، فقد جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجا على إمعانها في الذاتية التي وصلت إلى حد اللامبالاة بأي شيء خارج الذات، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية.

ويرى هذا المذهب أن غاية الفن الأسمى ليس التعبير عن قضايا الذات ومشكلات العصر، بقدر ما هو التعبير عن الجمال الكامن في جمال العبارة لا جمال الفكرة، مرددين عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق...، والأسلوب الذي يرقى بالقصيدة إلى مرتبة الإبداع، وذلك عن طريق التقديم والتأخير، واختيار الوزن والإيقاع الموسيقي ونحت العبارة"[3]، فكلّما كان الشكل مسبوكا اقتربت القصيدة إلى الجمال.

وحرص الشعراء البرناسيون على "انتقاء اللفظ والصورة، فجاء عملهم صناعة متعبة تتطلب كدًا وجهدًا، والفن البرناسي يعيد خلق الأشياء لفظة وفكرة وصورة ونغما، ويجعل منها مثالا جميلا لا يخضع لقيم أخلاقية متعارف عليها؛ لأن قيمته الفنية هي الغاية والهدف"[4]، حيث يُعرف الشعر الجيّد من الرديء بالاحتكام إلى معيار الجمال، أي جمال الشكل وجمال الصورة، بغض النظر عن

[1] محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص120.

[2] وتعود هذه التسمية إلى "البرناس" سلسلة جبال وسط اليونان شاهقة الارتفاع...، مكللة بالثلوج وتنتشر فيها الكهوف التي تزعم أساطير اليونان أنها مسكونة بالآلهة والحوريات".

[3] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص 371.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

موضوعه، بعيدا عن الانفعالات الذاتية التي من شأنها أن تشوّه شكل القصيدة، لكن الأخذ بهذا قد يجعل الشعر زخرفا لغويا فكرته هشّة، ومعانيه ضعيفة؛ لأن السعي خلف جمال العبارة قد يغيّب قوّة المعاني.

ولا يلتزم الشاعر البرناسي بقضايا ومشاكل مجتمعه، فهو يكتب لذاته ويتغنى بها فحسب، أنانيا لا تهمه شجون الآخرين وآهاتهم، وعليه أن "يحافظ على مستواه العلوي، فلا يسقط في المبتذل من متطلبات الحياة اليومية، لأن الشعر حالة راقية في الوجود الإنساني، وليست وظيفته الدفاع عن قضايا المجتمع وعن أمور السياسة، بل في خلق حالة من المتعة الفكرية عند الشاعر، الذي يبدو وكأنه مسلوخ عن بيئته وعن عصره، يبحث عن الجمال الخارجي للأشياء"[1]، فسقط مبدأ النفعية عن الأدب عامة، ورُفع شعار "الفن للفن"، فاغترب الشاعر عن وطنه، وعاش يتناول جرعات من خمر الجمال في خمّارة الشكل والصورة، وكأنه معتوه يعيش في عالم الأحلام والخيال، منقطع الصلة عن عالم العقلاء.

وظهر أوّل عمل لشعراء البرناسية سنة 1866م، وهو عمل موحد للشاعرين: بودلير BAUDELAIRE ومالارمي MALLARME "بعنوان البرناسية المعاصرة".

ومن أهم خصائص الشعر البرناسي نذكر ما يأتي:

- ✓ أن الفن يخصّ النخبة فقط، ولا يهتم بالجمهور العادي، وهذا ما يؤكد أن البرناسية هي عودة نادمة للكلاسيكية.
- ✓ الفن سبيل المتعة وغايته ليست نفعية.
- ✓ أولوية الشكل على حساب المضمون.
- ✓ اهتم البرناسيون بالموضوعات المستمدّة من التاريخ القديم[2].

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص 371.

[2] ينظر: محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، ص103.

ويرى بعض النقاد أن سمات وملامح البرناسية كانت حاضرة في شعرنا العربي القديم، الذي كان ينتمي جلّه إلى الوصف (وصف البادية، وصف المحبوبة، وصف الفرس، وصف المطر...)، كما أثّرت في شعرنا العربي الحديث خاصة شعر "أمين نخلة" الذي جسّد مقولة الفن للفن، فقلّما نجد نفعية في شعره، وسعيد عقل... وغيرهما.

هـ-المذهب الرمزي:

نشأ المذهب الرمزي في "الربع الأخير من القرن التاسع عشر"، واستمرّ إلى بدايات "القرن العشرين" متّخذًا من الرّمز لغة للتعبير، مسرفًا في استخدام الإيقاع الموسيقي، فابتعد عن الوصف التقريري، وتخطّى تخوم الواقع المتعارف عليه، ليغرق في ضبابية الصور الموحية، التي تومئ إلى الأشياء ولا تسميها، وتومض خلف المرئي الذي تدجّن عليه النظر[1].

ولا يجب في عرف هذا المذهب أن يقدّم المبدع صورة الواقع بلغة تقريرية مباشرة، بل يجب عليه أن يقدّم صورة موحية ضبابية تحوم حول الشيء ولا تسميه، بل تشير إليه فقط، وكل نص أدبي يحتمل قراءتين؛ قراءة أفقية سطحية مباشرة، وأخرى عمودية عميقة موحية، والقراءة الثانية هي التي تحبّذها الرمزية، لأنها تتطلب "مقدرة في فهم الأبعاد والإشارة المرمّزة الغامضة، والغموض سمة رمزية تستحث العقل على التفكير، ولكنه ليس تعمية أو إبهاما مغلقا يرتد عنه الفكر كليلاً متعبًا"[2].

فالإيحاء يفعّل العقل ويحثه لفتح مغاليق المعاني، وهذه المتعة التي نستشفها في القراءة العمودية الرمزية لا نجدها في القراءة السطحية المباشرة التي تقدّم المعنى جاهزا واضحا أمام الجميع، لكن صدى الكلمات الرمزية الموحية بإيقاعها العذب السلس يبقى في الأعماقِ، تاركة تلك الكلمات أثرا جميلا عميقا في النفس.

والمعاني الحقيقية كما يرى "جيرارد دو نورفال GERARD DE NERVAL" (1808-1855) -وهو من الذين مهدوا للرمزية والسريالية-"تكمن خلف الأشياء المرئية، ولا يستطيع اكتشافها وإدراكها إلا

[1] ينظر: أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص 335.

[2] المرجع نفسه، ص336.

الشاعر..."[1]، فالعالم المرئي يقدّم صورا مزيفة تكمن خلفها الصور الحقيقية، ولا تستطيع إدراكها سوى النفس الشاعرة، وفي هذا تأثر واضح بنظرية "أفلاطون" عن "عالم المثل"، فقد "تعمّقت الرمزية في الإيحاء للكشف عن الغموض الذي يكتنف الحياة الداخلية للعمل الفني، التي تتحول فيها الأشياء والأحداث والشخوص إلى حالات خاصة من الرموز المرئية"[2].

وإذا أردنا أن نتطلع إلى "الأدب الرمزي" علينا أن نشدّ الرحال للسفر نحو المجهول، فنسافر عبر الكلمات إلى ما وراء الكلمات، "فهي رحلة نحو المجهول، نحاول اكتشاف شيء في ذاته أو حقيقة داخلية والكلمات هي أدوات الاستكشاف"[3].

لقد لجأ الرمزيون والرومانسيون إلى الرمز، فاختاروا ألفاظا موحية، فغروب الشمس يرمز إلى الحزن واليأس، ولم يعد شروق الشمس يعبّر عن ذهاب المساء وحلول الصباح، بل يرمز إلى الحرية والأمل، وأن زمن الحزن والوصم قد ولّى وانتهى، هكذا استعملوا معجم الطبيعة لتقريب الدلالة.

فبات "معجم اللغة بما في ذلك المجازات والتشبيهات قاصرا عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابدّ من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصوّرية والانفعالية، لإحداث ما يشبه السيّالة المغناطيسية التي تشمل المبدع والمتلقي"[4].

وتعتمد الرمزية أسلوب الإيحاء والإيماء، فهي تعبر عن علاقات دلالية قوامها الرمز، لا علاقات شكلية قوامها الاستعارة والتشبيه، كما أنّ الرمز قادر على "الكشف عن الانطباعات المرهفة والعالم الكامن خلف الواقع والحقيقة، إن الرموز نوع من المعادل الموضوعي"[5]، حيث يلجأ الشاعر إلى

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص 336.

[2] عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة -منتدى سور الأزبكية، د/ط، 2010م، ص31.

[3] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ع1، 1986م، ص314.

[4] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص86.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

استدعاء عناصر خارجية للتعبير عن حاجاته النفسية ورؤاه الفنية، فتصبح هذه الرموز معادلا موضوعيا لنزعاته النفسية المختلفة.

ويرى الرمزيون أن الألفاظ الموحية تجلب معها إيقاعا موسيقيا رقيقا مرهفا، والشعر عندهم "أقرب إلى الموسيقى منه إلى أي فن آخر، فيذوب فيها، إذ ترافقه فتترامى أبعاده، وقد تكون النغمة في الوزن أو في الجمل أو في توزيع الحروف وتآلفها أو في النفس، وربما كرر الشاعر بيتا أو لازمة في نهاية كل مقطع من قصيدته"[1].

كما دعا الرمزيون إلى ضرورة تحرير الشعر من قيوده الشكلية (الوزن، القافية، القالب العمودي...) مؤكدين على ضرورة التخلي عن البيان واللجوء إلى الرمز مع" إضفاء لمسة موسيقية مرهفة، وذلك بالعودة إلى الطبيعة بكل عناصرها، وللوصول إلى انعكاساتها وأصدائها في نفس الإنسان، ولهذه الموضوعات ما يلائمها في نفس الشاعر الرمزي من صراعات نفسية محتدمة"[2]، كما استثمروا الأساطير اليونانية والرومانية في كتاباتهم لأنّها حقل خصب للخيال والرمز.

وجاء "بودلير" "بنظرية التراسل" وتبناها الأدب الرمزي، وتدعو هذه النظرية "إلى رفض ما تقدمه الحواس، ونبذ معاني الفكر المستمدة من العالم المادي، باعتبارها ذات مردود نفعي، وهي تصلح فقط للتعامل الرمزي بذكر قيمها المثالية..."[3] فالحواس تتراسل وتتبادل الأدوار فيما بينها، فالعين تتكلم، والأذن تُبصر... وهكذا، كما يقوم الرمزيون بتشخيص الجمادات في كتاباتهم (الشوارع صماء، يهمس الزّهر، يغضب البحر...) فتقترب الصفات المتباعدة بطريقة فنية رمزية.

وتتوحّد الحواس وتشترك "في المعاناة، ويتغير عمل كل حاسة عمّا هو عليه في عالم الواقع، فلا تعود العين للنظر، واللسان للتذوق واليد للمس، بل يصبح بإمكان الشاعر الرمزي أن يحسّ الضباب

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص346.

[2] المرجع نفسه، ص343.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص345.

فاترا (رامبو)، ويرى زهور البحر بكؤوسها الصفراء...، إنه عالم مختلط الحس والمشاعر"[1]، فقد تبكي الوردة وتبكي السماء، وتضحك الشمس ويضحك القمر، فبفعل الألم والفرح تصبح الحواس وعناصر الطبيعة وحدة واحدة، تشارك الإنسان تجاربه المختلفة، وتتقاسم معه وطأة المعاناة[2].

لقد أثّرت الرمزية في شعرنا العربي الحديث تأثيرا واسعا، وبالأخص في أولئك المتطلعين على الثقافة الأوربية، حيث تأثر خليل شيبوب بـ "أرتر ريمبود ARTHUR RIMBAUD" في قصيدته "السفينة السكرى"، فنظم قصيدة "الشراع"، كما تأثر إلياس أبو شبكة بـ بودلير، حيث ترجم لحياته العاطفية في كتابه "بودلير في حياته الغرامية"، إضافة إلى جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي... وغيرهم.

و-المذهب السريالي:

انبثقت السريالية عن الدادية، وتعدّ هذه الأخيرة مذهبا عبثيا ثائرا يرفض كل القيم والمؤسسات، وكل الأعراف التي جبل عليها الإنسان، حيث طعن أصحابها في كل شيء حتى في مصداقية الحقائق المسبقة، ويعود الفضل للدادية في كسر الشعر لكل القيود الفنية من وزن وقافية، إضافة إلى المعاني الشكلية التي تندرج ضمن التشبيه والاستعارة.

ولقد رفض المذهب السريالي بدوره الواقع المعيش، وحاول إلغاء كل منظوماته ومؤسساته، مؤكدا على "انحلال الأشياء الواقعية لصالح الأشكال الغريبة المبتكرة، وكأننا نندفع إلى عالم حاشد من الأحلام والجنون والمتاهات، حيث يضمحل دور العقل والمنطق الحياتي العادي، ويتصدر اللاشعور واللامنطق والحلم والفوضى على عالم اللوحة"[3].

وإذا رفضت الرمزية الواقع الحسي ولم تلغه، ولم تستأصله من جذوره، حيث بحثت خلف الصور والأشياء الحسية واعتبرتها رموزا لحقائق خفية كامنة، فإنّ السريالية ألغت الأشياء الحسيّة

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص345.

[2] من الكتّاب الغرب الذين ساهموا في نشر معاجم الرمزية: أدغار ألان بو (قصيدة الغراب)، وشارل بودلير (المراسلات).

[3] عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة، ص32.

المدركة، وحلّت محلّها أشياء غريبة مبتكرة، فهي تسمو عن الواقع، وتقطع صلتها به لتبحر في عالم الأحلام والجنون الذي يغيب فيه دور العقل، فيفقد سلطانه، ويحل محله اللاشعور واللاّمنطق.

وقياس على ذلك لا يمكن "الوثوق بالحس والعقل لأنهما يقودان إلى الرتابة والعدمية، إنّهما جدار كثيف يحجب رؤية الحقيقة، فيجب إسقاط هذا الجدار وتحطيمه والتفلت من قيود الحس والمنطق، فتنعم النفس بالحرية بعيدا عن كل صلات واستنتاجات ومراسلات وتشبيهات، وقد يلجأ إليها العقل للقياس والتقريب بقصد الإفهام التوهّمي"[1].

فالسريالية تدعو إلى الانفلات من قيد العقل والعالم الحسي لمعرفة الحقيقة، التي نصل إليها حسب السريالية باختراق جدار المنطق، والعالم الحسي الذي تكمن خلفه الحقيقة، وهذه نظرة قاصرة، لأن الحقيقة يصل إليها العقل، وكل معرفة لا يتقبلها العقل، فهي معرفة مشكوك في حقيقتها وفي صدقها، كما تؤكد السريالية على ضرورة هدم الواقع الحسي وكل الأفكار المرتبطة به، التي يسلّم بصحتها العقل الإنساني، وإعادة بناء هذا الواقع، حيث تستمد أدواته وآليات بنائه من اللاوعي لا من العقل الواعي.

وإذا تعرّض الإنسان السريالي لمضايقات من واقعه الاجتماعي، فإنّه يلجأ إلى أسلوب السخرية والتهكم، فهو "يتقبّل الحياة باللامبالاة؛ لأنها مبتذلة ولا تستحق أن نوليها الاهتمام، وبالفكاهة نعبّر عن الرفض وعدم الخضوع"[2] للواقع الذي يراه السريالي مبتذلا ومنحطا.

ويتخلص السريالي من قيود الواقع، ومن وطأة المعاناة عن طريق الفكاهة، التي تعتبر سلاحا قاتلا فاضحا لمأساوية الواقع المادي، فيلجأ الإنسان المقهور المظلوم إلى نقد هذا الواقع نقدا لاذعا باعتماد السخرية والتهكم المستمدة من مخيلة الإنسان ولا وعيه، "فينحني العقل والمنطق أمام المخيلة، وتكون

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص397.

[2] المرجع نفسه، ص398.

هذه النتيجة لانفتاح حقل غني بالصور والأوهام، وهذه هي الحقيقة التي تتخطّى الواقع أو السريالية التي تفضي إلى عالم المدهش والجنيات"[1].

وتنكر السريالية كل ما يقدّمه الواقع المادي؛ لأنه في نظرها يقدّم صورًا مبتذلة مزيفة تنمّ عن بشاعته وقبحه، "والحواس خادعة والعقل قاصر، فيرتفع السريالي عن عالمه السفلي، ويسجن نفسه في عالم الدهشة والخيال، عالم الجن لا عالم البشر، فيجنح بخياله إلى عالم الرؤى والأشباح، حيث يفقد العقل الإنساني رقابته وسيطرته، ولهذا أعجب السرياليون بالقصص التي تدور أحداثها في القصور المهجورة مثل "قصة الراهب" لـ: لويسLOUIS"[2].

وعليه فالسريالي إنسان مجنون يعيش في عالم من صنع مخيلته لا يمتّ للعالم المادي بصلة، ولعلّ السرياليين تأثروا بنزوع العالم النفساني فرويد FREUD للحديث عن الذكريات والصور المكبوتة في اللاوعي.

ولا يمكننا القول إنّ الكتّاب العرب تبنوا السريالية كمذهب في كتاباتهم، لكنهم استثمروا بعض ملامحها شأنها شأن باقي المذاهب، مثل سعيد عقل وعبد الوهاب البياني وبدر شاكر السياب، وبفضل السريالية "جدّت أشياء كثيرة في النظر إلى الشعر ومهمته، إذ لم يعد الشعر صورة من صور الأدب، بل أصبح شيئا مستقلا، والفرق بينهما أن الأدب نتاج فعل الموهبة داخل حدود مرسومة، وأن الشعر كشف ذو مهمتين، تحويل العالم وتفسير العالم"[3]، فالشعر يتولّى مهمة كشف الواقع المعيش بكلمات مشحونة بمعاني الألم والحزن والتمرد، وبفضل هذه اللغة ذاتها والخيال يحوّل العالم ويسمو بالواقع.

وعليه فقد شهد العصر الحديث تحوّلا حداثيا في الحياة عامة وفي الأدب على وجه الخصوص، حيث تضافرت عدّة عوامل لتعرّف الإنسان العربي على أوجه الحضارة والمدينة، وعلى رأسها "حملة نابليون" على مصر، حيث استفاد العربي من الآليات التي استقدمها نابليون، وتجلّت

[1] أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه-أنواعه-مذاهبه)، ص 398.

[2] المرجع نفسه، ص400.

[3] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة)، (د/م)، د/ط، 1978م، ص7.

أهم مظاهرها في الطباعة والصحافة والترجمة والاستشراق...، فكلها عناصر ساعدت العربي في التطلّع على آداب الغرب، ونشر آدابه للعالم أجمع.

واستحدثتْ فنون لم يكن العربي يعرفها من قبل (الرواية، القصة، المسرح)، كما جدّدت المذاهب الغربية (الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية، البرناسية...) في الشعر العربي، فأضحى كتلة واحدة شديدة الالتصاق بمعاناة المجتمع (فعرف الشاعر الوحدة الموضوعية والمعادل الموضوعي وتراسل الحواس والرموز وغيرها من التقنيات الحديثة)، وهذا بفضل تأثير المذاهب الغربية على أدبنا العربي، خاصة الرمزية والرومانسية، فبفضلهما امتزج الشاعر العربي بالطبيعة التي عدّ عناصرها معادلا موضوعيا لمختلف تطلعاته في الحياة عامة.

ثالثا-التشكيل الشعري: ديناميكية المصطلح وتحوّل المفهوم:

يعدّ مصطلح "التشكيل الشعري" من جملة المصطلحات الفنية التي اقتحمت الساحة الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة، وقد ارتبط مفهومه في أوّل ظهوره بالفنون التشكيلية، ولمرونة هذا المصطلح وتشابك مفاهيمه انتقل إلى الساحة الأدبية النقدية، فعنى الشعراء والنقاد بكيفية تشكيل النص الشعري، وبطبيعة مكوناته المتشابكة التي تتضافر فيما بينها لتخلق نصا مرنا ثلاثي الأبعاد (لغوي، دلالي، تداولي).

ولقد أضحى النص بفعل موجة الحداثة وما بعدها منفتحا على عوالم شتى، فخُرقت الحدود الجمالية بين الشعر والنثر، وتداخلت الفنون وتعددت المؤثرات اللغوية وغير اللغوية في إنتاج النص الأدبي، فأصبح الشعر صورة بصرية أكثر من كونه مجرد كلمات متضامّة إلى بعضها البعض وفق قالب لغوي محدد مسبقا، وقبل التعرّض إلى طبيعة " تشكيل النص الشعري" لابد أن نلقي الضوء على مفهوم التشكيل، لكي نميط اللثام عنه.

1- التشكيل: قراءة في المصطلح والمفهوم:

أ/ التشكيل في اللغة:

أجمعت مختلف القواميس والمعاجم اللغوية أنّ لفظة "التشكيل" ترجع إلى المادة اللغوية "شكل" التي وردت في لسان العرب وتاج العروس بمعنى التصوير والتمثيل، فالشّكل هو المثل، يقال على شكل هذا أي مثاله، وتشكّل الشيء... وشكّله: صوّره[1]، إذْ اقتصر المعجم على إيراد مصطلح الشكل الذي يعني صورة الشيء ومثاله، حيث ارتبط المفهوم بشكل الشيء وصورته الخارجية.

أما في المعجم الوسيط فقط اكتسب التشكيل معنى الضبط والتماثل والتآلف، حيث يقال: "شكل الأمر شكولا(...) وشكل الكتاب ضبطه بالشكل، والشيء صوره، ومنه الفنون التشكيلية، والزهر ألّف بين أشكال متنوعة منه، والمرأة شعرها أشكلته، تشاكلا: تشابها وتماثلا"[2]، فقد أخذ التشكيل هنا معنى التشابه والضبط والتآلف.

وقد قُرن تعريفه في المعجم العربي الأساسي "لاروس" بحقل الفنون التشكيلية، وهي الفنون التي تقوم بتصوير الأشياء وتمثيلها كالرسم والتصوير والنحت... و يرجع التشكيل إلى المادة شكّل، بينما الشكْل يرجع إلى المادة شكَلَ وهي هيئة الشيء وصورته، ويقابله المضمون، كاللفظ يقابله المعنى، ويعنى أيضا الشبه والمثل[3]، فلقد فصل المعجم العربي الأساسي بين الشكل والتشكيل، حيث أرجع المصطلح الأوّل إلى المادة شَكَل، والشكل يُطرح في مقابل المضمون، بينما أرجع المصطلح الثاني إلى المادة شكّل، وربطه بالفنون التشكيلية، التي تتآلف فيها مجموعة من العناصر المادية وتمتزج فيما بينها لتنتج لوحة فنية بعينها.

---

[1]ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مجلد 8، مادة شكل، ص119، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ط2، 1997م، ج 29، مادة شكل، ص269.

[2]المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، ط4، 2004م، مادة شكل، ص391.

[3]ينظر: جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساسي لاروس (للناطقين بالعربية ومتعلميها)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، د/ط، د/ت، مادة شكل، ص699.

كما يرى كلايف بلCLIVE BELL أن "الشكل هو الطلسم، وبالشكل تتحول الانفعالات الغامضة والعصية... إلى شيء محدد منطقي ومتجسد فوق الأرض"[1]، لقد شبّه "كلايف بل" الشكل بالطلسم الذي يتألف من مجموعة من العناصر المتشابكة غير المفهومة.

والشكل بدوره يتألف من مجموعة من الوحدات تمتزج فيما بينها لتألّف صورة معينة، أما في المعاجم اللغوية الحديثة، نجد معجم اللغة العربية الذي عدّ بدوره الشكل ضربا من التصوير، فشكل الكتاب هو أن نضبطه بالنقاط والحركات، والفنان يشكل الشيء، إذا صوّره وعالجه بغية إعطاء شكل معين(...) وتشكيلة اسم مؤنث، منسوب إلى تشكيل الفنون التشكيلية، وهي فنون تصوّر الأشياء وتمثلها كالرسم التصويري والنحت والهندسة المعمارية[2]، وعليه فالتشكيل مصطلح شديد الارتباط بالفنون التشكيلية.

ووردت لفظة "الشكل" في القرآن الكريم بصيغة "شاكلة"، حيث قال تعالى﴿**قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمُ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا**﴾**(الإسراء-84)** بمعنى "ناحيته-حدّته" أي منّا ومنكم سيجزي كل عامل بعمله، فإنّه لا يخفى عليه خافية"[3].

نلاحظ من التعاريف اللغوية المقدّمة أن لفظة "الشكل" أخذت معنى "الشبه والمثل، والشكل هو هيئة الشيء وصورته"[4]، كما نلاحظ أن المعاجم اللغوية القديمة لم تعمد إلى استعمال لفظة "التشكيل" بل ركزت على مصطلح "الشكل".

ب/ التشكيل في الاصطلاح: يعدّ مصطلح "التشكيل" مصطلحا سيميائيا متشابك الدلالة والمفهوم، خاصة أنّه ارتبط بداية بالفنون التشكيلية (الرسم والنحت...)، وانتقل بعدها إلى الساحة الأدبية نثرها وشعرها، خاصة الشعر الذي تميّز بطريقة تركيبه، وبكيفية تضافر العناصر اللغوية وغير

[1]عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية (قراءة في كتابات الفن)، رؤية(د/م)، ط2، 2014م، ص31.

[2]ينظر: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1228.

[3]ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 5، ص17.

[4]ينظر: ابن دريد: جمهرة اللغة، مجلس دائرة المعارف، ط1، 1345هـ (1926م)، ج3، مادة شكل، ص68، والمعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، د/ت، مادة شكل، ص349.

اللغوية لأجل بناء نص متماسك دلاليا ولغويا، خاصة أن التشكيل بمجرد دخوله على الشعر أكسبه مفهوما مختلفا عن سابقه، وعمّق رؤية الشاعر الخاصة اتجاه النص باعتباره بنية لغوية مفتوحة لا مغلقة واتجاه واقعه من جهة أخرى، وكثّف الصور الحسيّة داخل الشعر، للتعبير عن الرؤى الفنية المبثوثة داخله.

وإذا أردنا تعريف التشكيل يكفينا القول بأنّه جملة العناصر الظاهرة والمضمرة التي تمتزج فيما بينها لتأليف صورة على هيئة معينة، فالتشكيل "يحمل في ثناياه معاني القدرة على التلاعب بالألوان لرسم أبهى الصور، والرسم بالكلمات لتصوير أروع اللوحات الأدبية"[1]، هذا إذا أسقطنا مفهومه على حقله الأصل أي حقل الفنون التشكيلية، أما إذا حاولنا إسقاطه على النص الشعري، فالتشكيل يضعنا في مواجهة مع النسيج النصّي محاولين فكّ عناصره المتداخلة المتشابكة، لكشف سرّ جماليته، وكلّ نص له جماليته الخاصّة التي حققتها مكوناته الدلالية واللغوية والصورية والإيقاعية، وتتحقق هذه الفعالية بفضل سبك النص وبراعة إنتاجه...، وعليه فالتشكيل يأخذ معنى التأليف والقدرة على التشكّل باعتماد عناصر متشابكة متعددة، تسهم في إنتاج شعر عميق الرؤيا ومتناسق اللفظ ومتعدد المشارب.

وقد شاع استخدام مصطلح "التشكيل" في العصر الحديث والمعاصر، حيث شغلت فكرة التشكيل في القصيدة "صلاح عبد الصبور"، فقال" لقد بت أؤمن أنّ القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها، ولعلّ إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير"[2]، وفي مقابل هذا تربّع الشكل على ساحة التراث النقدي الأدبي قديما، ومهما يكن فقد أخذا هذان المصطلحان "حيّزا كبيرا في الدراسات النقدية الحديثة متزامنة مع موجة الحداثة الشعرية.

[1] مجدي عايش عودة أبو لحية: جماليات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانية، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017م، ص38.

[2] صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور-حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م، م3، ص31.

ورغم هذا فإن المهتمين بالنقد الحديث تجنّبوا نوعا ما الخوض في هذا الموضوع، "والبحث في مدى الفائدة التي تتأتّى من استعمال هذين المصطلحين (الشكل والتشكيل) الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته"[1]، لكن لا يمكن اعتبار مصطلح "الشكل" وافدا جديدا في الساحة الفنية الحداثية، لأنه لطالما أقحم نفسه في كتابات النقاد والنحاة القدامى، وكثيرا ما عُدّ بؤرة جدل واختلاف بين نقاد الشعر ومحبيه، مما أدّى إلى نشوء عدة مقولات ونظريات لغوية نحوية، وظهور مدارس مثل مدرسة "الصنعة الأدبية"، عكس التشكيل الذي لم نجد له وجودا مصطلحيا في التراث النقدي قديما، بل هو مصطلح حديث بامتياز.

ولقد انصبّ اهتمام النقاد في البحث عن جماليات النص الشعري، على اعتبار أن كل نص يحمل في ثناياه مبررات جمالية، لغوية ودلالية وتداولية.

وعليه فمصطلح التشكيل هو مصطلح حداثي وفد إلى الأدب العربي من الفنون التشكيلية، وقد اهتمّ بجميع العناصر الظاهرة والمضمرة التي تسهم في صنع النص وتشكيل جمالياته.

2- التشكيل الشعري، قديما وحديثا:

اتّسعت مجالات التشكيل، إذْ خرج عن دائرة الفنون التشكيلية، وامتدّ إلى الأدب نثره وشعره، وقد عرف هذا الأخير تطوّرا ملحوظا منذ ظهوره في العصر الجاهلي إلى العصر الحديث والمعاصر، حيث تباينت مرتكزات تشكيله.

وقد شاع في التراث النقدي القديم مصطلح "الشكل "، وإذا نظرنا إلى كيفية تشكيل النص الشعري قديما وحديثا نجد أن النموذج الشعري الحداثي يختلف في طريقة نسجه عن نموذج الشعر القديم، ولقد تطوّر واتّسع معنى تشكيله، حيث تعدى الشكل والمضمون ليشمل الرؤيا والتصور.

وتحوّل الشّكل بمعناه البسيط الأحادي إلى التشكيل بمعناه المركّب المعقد، فقد تحوّل الشّكل والمضمون إلى التشكيل والرؤيا، وعليه فقد انصهر الشكل والمضمون في بوتقة فنية دلالية واحدة تدعى

[1] جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2004م، ص21.

التشكيل الشعري، حيث أكّد "عز الدين إسماعيل" أنّ مكونات التشكيل الجمالي تعمل في النص بشكل متلاحم، يتضافر فيه الشكل مع المضمون، إلى أن أصبحت القصيدة أشبه ما تكون لوحة فنية أو منحوتة، إذا ما سيطر التشكيل الجمالي عليها[1].

إنّ التشكيل الشعري تشكيلات متعددة متضافرة فيما بينها لأجل بناء النص، فتشكيل اللغة الحديثة على سبيل المثال يعدّ انزياحًا عن المألوف إلى الإيحاء وهو يفوق الرسم، لكونه "ليس مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ، كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، وإنّما هناك طابع خاص لهذا التشكيل، يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام"[2].

وعليه يعدّ "التشكيل الشعري" جملة العناصر التركيبية والدلالية والإيقاعية والرؤيوية (أي الظاهرة والخفية) التي تمتزج فيما بينها، لتبني خطابا شعريا متماسكا جماليا ودلاليا، يغري المتلقي ويقوّي بداخله شهوة القراءة، وذلك بفضل " تضافر تلك العناصر المكوّنة للبناء لنجاح القصيدة في إنتاج عالمها الشعري الخاص، المتميّز بالتفرد والعدول عن السّائد، وبما يجعلها صوتا شعريا فريدا، له طريقته المختلفة في التشكيل عبر شبكة من المكونات والعناصر"[3].

وقد اقترب الباحث "عادل مصطفى" في تناوله ماهية الشكل إلى التشكيل، حيث اعتبره "الطريقة التي تتّحد بها العناصر المادية، أو العلاقات القائمة بينها في عمل فني بعينه، والشّكل بهذا المعنى ليس قالبا مسبقا أو وعاء، بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظّم هذه المواد"[4].

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي(د/م)، ط3، د/ت، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] محمد عبد الله المحجري: التشكيل الشعري عند مسيون الأرياني، مجلة الدراسات الاجتماعية، اليمن، ع31، يوليو، ديسمبر، 2010م، ص227.

[4] عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية قراءة في كتابات الفن، ص87.

أقرّ "عادل مصطفى" أنّ العناصر المؤلّفة لعمل فنيٍّ ما، لم تضمّ إلى بعضها ضما اعتباطيا، بل جمعت بينها فاعلية متعددة الأبعاد الدلالية واللغوية والتداولية، فأضحى النص متشابكا متداخلا كنسيج العنكبوت.

كما اقترب معنى "التشكيل الشعري" من مصطلح "البناء الفني"، ويعدّ هذا الأخير "مجموعة العلاقات المتينة التي تأسّست من خلال التداخل الحاصل بين عناصر التكوين الشعري، إنّ هذه العناصر التي تبدأ بنماذج البناء وتنتهي بالبنية الإيقاعية هي التي تقيم بناء القصيدة، ولا يمكن لهذه القصيدة أن تتكامل، وتعلن عن تماسكها النصي من دون الحضور القوي لشبكة العناصر"[1]، وتعمل هذه العناصر بشكل متكامل في سياقات مختلفة.

لقد عرف تشكيل النص الشعري محطات تحول عبر العصور؛ فلكلّ عصر رؤيته الفنية الخاصة اتجاه الحياة عامة، والأدب على وجه الخصوص، وإذا بحثنا عن كيفية تشكيل النص الشعري قديما نجد أنّ النقاد القدامى تعرضوا في حديثهم عن الشكل إلى طرح ثنائية "الشّكل والمضمون"، "اللفظ والمعنى"، حيث عُرّف الشّكل بأنه اللفظ، واللفظ "هو المقابل المادي أو الحسّي المنطوق لمصطلح المعنى؛ أي أنّ المعنى إذا وُصف بأنه فكرة ذهنية مجرّدة لا يمكن أن ترجع إلى المادة، فإنّ ما يقابل هذه الفكرة الذهنية المجردة هو ما يقصد به اللفظ، وهو المنطوق الذي يتكلم به اللّسان أيّ كان قدره وكمّه، وهو شكل يقابل المعنى"[2].

والمعنى في عرف النقاد والنحاة هو "الصورة الذهنية المقصودة بشيء معيّن أي بلفظ معين في إطار تناول تركيب الكلام، وهذه الصورة (أي المعنى) تكون مفردة، إذا كانت خاصة بلفظ معين، وتكون مركبة إذا كانت خاصة بلفظ مركب"[3]، فمدلول اللفظ المفرد يختلف عن مدلول العبارة.

[1] سليمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2011م، ص11.
[2] عبد السلام السيد حامد: الشكل والدلالة (دراسة نحوية للفظ والمعنى)، مكتبة مبارك العام، القاهرة، مصر، د/ط، 2002م، ص17.
[3] المرجع نفسه، ص37.

ولقد اهتمّ النّقاد قديما ببنية اللغة وأحوالها الصوتية والتركيبية والدلالية (صفة الأصوات وأحوال الكَلِمِ من (تقديم، تأخير، وفصل، وصل، حذف، تكرار، إضافة إلى معنى اللفظ ودلالته)، ولعلّ "نظرية النظم" لـ :"عبد القاهر الجرجاني" التي درس من خلالها العلاقة بين الوحدات اللغوية، وكيفية انتظام العناصر اللغوية وفق خطّية متناسقة مسبوكة ومحبوكة، دليل جليّ على إعطاء أهمية لكيفية التشكيل وتأليف الجملة اللّغوية الأدبية، وقد عقد "عبد القاهر الجرجاني" مقارنةً بين الرّسام والشّاعر، فالشاعر رسام مادته الكلمات أي اللغة، والرسام رسام مادته الألوان، فكلاهما يشكّل منحوتته بطريقته الخاصة ابتغاء التأثير في المتلقي، وبهذا الصدد قال "إنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى إلى الأصباغ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب"[1].

وعليه فالتشكيل الشعري هو براعة نسج الألفاظ ونظمها للتأثير في المتلقي، وإذا أردنا الوقوف على ماهيّة تشكيل الشعر في التراث الأدبي القديم، لابدّ أن نقف عند مفهوم الشعر قديما، لأن مفهومه هو المفتاح الذي نلج من خلاله إلى مرتكزات القصيدة القديمة وعناصر جودتها وتميّزها عن نص آخر، وفي هذا المقام نجد "ابن طباطبا" يحدّد مفهوم وجمالية تشكيل الشعر من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر، أو على ما يبديه المتلقي من الانتظام الإيقاعي للكلمات.

ولقد تمّ تعريف الشعر بأنه " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن وجهته مجّته الأسماع"[2]، وعليه فقد أكّد "ابن طباطبا" أن الشكل الخارجي هو المرتكز الأساسي والأهم في النص الشعري، أي أن الشعر "قول موزون مقفّى يدلّ

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية-فايز الداية، دار الفكر(د/م)، ط1، 2007م، ص ص128-129.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص9.

على معنى"[1]، وهذا يحمل في ثناياه إصرارا على احترام هيكل القصيدة العمودية، وضرورة موازنة الشاعر بين أبيات القصيدة إيقاعيا، فـ"أحسن القول ما ينتظم القول فيه انتظاما، يتّسق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله، فإنْ قدّم بيتا على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب"[2]. نظر "ابن طباطبا" إلى تشكيل النص الشعري نظرة واعية، سابقة عن عصره ، وتحمل هذه النظرة نداء خفيّا بضرورة التزام الوحدة العضوية للقصيدة، حيث إنّ تقديم أو تأخير بيت شعري يؤدي إلى خلل في معاني القصيدة الشعرية.

كما يرى أنه ينبغي على الشاعر أن "يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتّصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقّد كل مصراع هل يشاكل ما قبله؟"[3].

يؤكد "ابن طباطبا" على ضرورة حسن السّبك بين العناصر اللغوية للنص الشعري، ليصبح هذا الأخير كتلة واحدة متجانسة لغويا ودلاليا وإيقاعيا، وفاعلية الصياغة الشعرية هي التي تحقّق جودة النص، فالشاعر كالصائغ "الذي يذيب الذهب والفضة المصوغيْن، فيعيد صياغتهما بأحسن ما كانا عليه، وكالصبّاغ الذي يصنع الثوب على ما رآه من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صار في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصبّاغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر عليه... فكذلك المعاني وأخذها واستعملها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"[4].

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د/ط، د/ت، 64.

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص131.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] ربى عبد القادر الرباعي: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، (د/م)، ط1، 2011م، ص144.

كما أكد "ابن رشيق القيرواني" على ضرورة اتصال الشّكل والمضمون، فيجب الاهتمام بحسن الشكل وعمق المعنى على حد سواء، إذ لا يمكن الفصل بينهما فـ "اللّفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سَلُم المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقْصاً للشعر وهجنة عليه... وكذلك إذا ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للّفظ من ذلك أوفر حظ... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ صوتا لا فائدة فيه"[1]. لقد نوّه "ابن رشيق القيرواني" في هذه الفقرة على ضرورة الاهتمام باللفظ والمعنى على حد سواء في إنتاج النص الشعري، على اعتبار أنّ هذا الأخير كون لغوي ينصهر فيه الشكل والمضمون، فكلما كان المضمون عميقا أتى الشّكل متماسك العناصر، ومترابط الأفكار بفضل علاقاته اللغوية والدلالية.

وعلى العموم فالقصيدة العربية القديمة كما آثرنا في الشعر الجاهلي والأموي والعباسي إلى غاية العصر الحديث هي قصيدة عمودية متوازنة إيقاعيا مبنية على وحدة الوزن والقافية والروي، وينقسم فيها البيت الشعري إلى شطرين متوازنين إيقاعيا، كما قد يعتمد الشاعر على الأنماط المشطورة والمنهوكة والمجزوءة لبعض البحور الشعرية، وعليه فالقالب الشعري العمودي محدد مسبقا، فإذا أراد الشاعر "بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2].

لكن هذا لا ينفي ظهور بعض الأنماط الشعرية غير التقليدية للقصيدة العربية مثل: السمط المخمس والمربع والمزدوج والموشحة...[3]

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981م، ج1، ص124.

[2] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص11.

[3] -السمط: أن يأتي الشاعر ببيت مصرع ثم أربعة أقسمه على غير قافيته ثم يعيد قسيما واحد على جنس ما بدأ به.

-المخمس: يأتي بأربعة أقسام على قافية واحدة ثم يأتي بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها.

-المربع: أن يأتي بأربعة أقسام على قافية واحدة.

- المزدوج: تصريع أبيات القصيدة كلها، فقافية الشطر الأوّل هي قافية الشطر الثاني.

-الموشحة: تتكوّن عادة من ثلاثة أقسام، يسمى القسم الأوّل الدور، ويقاس عليه القسم الثالث وزنا وإيقاعا، ويسمى القسم الثاني الخانة.

وما إن أتى عصر النهضة حتى اختلفت معه المفاهيم، وأصبح "التشكيل الشعري" أشدّ تماسكا وأكثر عمقا مما كان عليه، فعُدّت القصيدة بنية حية لا قطعا متناثرة، وقد اتجه شعراء النهضة إلى اعتبار الشعر تعبيرا عن الشعور الذاتي، موجّهين انتقاداتهم إلى الشعر العربي التقليدي، لما فيه من ضعف وتكلّف، وإلى ما وصل إليه من سخافة وركاكة، بفعل عصور الجمود والانحطاط التي مرّ بها الشعر في القرون الوسطى، فأيقن الشعراء أن الشعر ليس قالبا جاهزا، بل هو تعبير عن الشعور الذاتي والجماعي كما بدا للنفس، فهو ينصاع للتجربة الشعورية، وقد وقع الشاعر الحداثي في بدايات العصر الحديث بين الأدب العربي القديم والأدب الوافد من الغرب، فدعاه "الأدب العربي القديم إلى التقليد في الأسلوب والمتانة التعبيرية والاحتفاظ بالوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة الواحدة، وإن جنحوا إلى الإكثار من استعمال ما لاَنَ من الأوزان والقوافي، وهكذا وقفوا موقفا وسطا وبقي تجديدهم ضيق النطاق..."[1].

أما الأصوات القادمة من الغرب فقد دعت إلى ضرورة كسر نمطية القصيدة ورتابتها، لتحلّ عمق الرؤية الشعرية محل صرامة الشكل الشعري.

ومهما يكن من أمر فالشعر الحديث ترجمة للتجارب الذاتية والعاطفية، بتوسل آليات لغوية وغير لغوية كاللغة والصورة والإيقاع ومختلف الرموز الأيقونية، وبالارتكاز على هذه الآليات يصبح الشعر ضربا من التصوير.

وعليه فقد أضحى التشكيل الشعري كونا من المشاعر والأحاسيس، المعبّر عنها باعتماد عناصر لغوية، وصورية، وإيقاعية مندمجة فيما بينها ومنصهرة في بوتقة فنية واحدة.

ووعى شعراء "العصر الحديث" أهميّة الجانب الوجداني في التجربة الشعرية "فأكدوا على مقولة أن الشعر قيمة إنسانية، وليس مجرد قيمة لسانية، وأنه تعبير، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه، إنّما هو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير، أما القصيدة في أبسط وأدق مفهوماتها، فهي عمل

[1] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، ص44.

فنّي تام يكمل فيه تصوير خاطر واحد أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه..."[1].

وبالتالي فتشكيل "الشعر الحديث" هو كشف عن رؤية الشاعر الفنية العميقة المقدّمة في شكل شعري تتحدد مقوّماته كما استدعتها الخواطر، فالشعر يتجاوز التنسيق الشكلي الظاهري، الذي أكّد على احترام الوحدة الفنية الثلاثية ليصبح تعبيرا عن قيم إنسانية متعددة، رسمها الشاعر وفق رؤيته الخاصة، كما أنها تعبير عن قضايا حزّت في نفس ناظم القصيدة، فأضحى الشّكل خادما وتابعا للمعنى الشعري بعدما كان قالبا جاهزا يستدعي الفكرة لتسكن إطاره اللغوي الخاص، وعليه فالشعر "استشفاف لجوهر الموجودات، ونفاذ إليها وتعاطف معها (...) ووظيفته المثلى ليست تصوير الأشياء، بل هي الإيحاء بالواقع الذّاتي للأشياء، ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقي، ولهذا صلة بها..."[2]

وقد سعى الشاعر الحداثي إلى تفويض "أدوات الواقع وآلياته بكسر علاقة الألفة التقليدية بين الدال والمدلول، والانفتاح على فضاء المجاز والتخييل انفتاحا لا محدودا، تخْفق فيه عدّة المنطق، والقصر والطول مصطلحان منطقيان في مجاراة كيفيات التحول والتغير والانقلاب والتجاوز والخرق، وكسر التوقع والاندهاش والإبهام واللعب التي تتمتع بها عناصر التشكيل الشعري ومكوناته في القصيدة"[3].

فانتقلت القصيدة الحداثية من البساطة التقريرية إلى التعقيد والإيحاء، لذلك على متلقي القصيدة الحداثية أن يواجه شفراتها بزاد معرفي كبير، ولابد أن تتوفّر فيه سعة التخيل والقدرة على التحليل والتأويل؛ لأنه سيقف في مواجهة مباشرة مع نص مفتوح العوالم ومتعدد المدلولات، تتداخل فيه الفنون، وتتشابك فيه عناصر التخييل، فغدت القصيدة الحداثية موجّهة إلى متلقٍ من نوع خاص، فرغم بساطة الكلمات إلاّ أن الشاعر ألّف بينها باعتماد الكثير من الغرابة والتناقضات.

---

[1] محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية التجليات والأصول، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، 2007م، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص108 نقلا عن لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم، ج2، ص ص 465-466.

[3] محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط1، 2010م، ص ص 123-124.

وعليه فقد شهد التشكيل الشعري في العصر الحديث تحوّلا ملحوظا في بنية القصيدة، ولعلّ سبب هذا التغيير هو موجة الحداثة التي عصفت بالموروث التراثي العربي عامة، ولهذه الحداثة عوامل ساهمت في نشأتها في البيئة العربية، حيث أثّرت في كل مجالات الحياة، بما في ذلك تشكيل القصيدة الشعرية، والحداثة حركة فلسفية اجتماعية أدبية... غربية المنشئ لها مقولاتها وآلياتها، انتقلت إلينا بفعل المثاقفة العربية الغربية في العصر الحديث، من خلال حملة "نابليون بونارت" على مصر التي تعرّف العربي من خلالها على أوجه الحداثة والمدنية، خاصّة تطلّعه على المذاهب الغربية التي أسهمت في تجديد النص الشعري بنية ومضمونا.

الفصل الثاني:

تشكل العاطفة وتمظهراتها اللسانية في المنجز الشعري.

أولا- عاطفة الحب.

1. **تمظهرات عاطفة الحب المعجمية واللسانية.**
2. **البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحب.**
3. **تمثيل الذات العاطفية.**

ثانيا- عاطفة الحزن.

1. **تمظهرات عاطفة الحزن المعجمية واللسانية.**
2. **البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحزن.**
3. **تمثيل الذات العاطفية.**

ثالثا- عاطفة الانتماء.

1. **تمظهرات عاطفة الانتماء المعجمية واللسانية.**
2. **البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الانتماء.**
3. **تمثيل الذات العاطفية.**

يحسّ المتلقي لديوان "علي محمود طه"[1] بوجود خيط رفيع يشدّ بين أجزائه، وهو العاطفة. فعلى الرّغم من أنّ الشاعر رومانسي مرهف الحسّ، عاشق للطبيعة، إلاّ أنّ حياته الخالية من الحبّ الصادق، غيّبت عواطفه الذّاتية نوعا ما، ولكن هذا لا يمنع وجودها الكامن في ثنايا الديوان الشعري.

والشعر قبل كل شيء نتيجة لحاجة نفسية، فهو "كلمات العواطف والخيال والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة؛ فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة فيه، وحياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوّته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة"[2].

وبما أنّ الشعر هو كلمات العواطف سواء كانت تلك العواطف قوية أو ضعيفة، فإنّه لا يخلو نص شعري منها، مهما كانت طبيعة الموضوع الذي يعالجه، فهو ينطلق من كونه عاطفة ليتجلى في شكل ملفوظ، وعليه فإنّ العاطفة مهمّة جدّا في الخطابات الأدبية عامة، من شأنها منح الخطاب الأدبي الخلود والأبدية لارتباطه بجوانب النفس الإنسانية، ويعدّ البعد العاطفي بمثابة الفتيل الذي أشعل نار الكلمات وحشدها حبا وشوقا وحزنا.

ونظرا لأهمية الجانب النفسي الداخلي في تشكّل الخطابات الأدبية، ظهر منهج نقدي سلّط الضوء على هذا الجانب المضمر الفعّال في تكوين الفعل الخطابي، وهو "سيمياء الهوى" كمّا سمّاه صاحباه "غريماصA J Greimas وجاك فونتانيGFontanille".

---

[1] علي محمود طه المهندس: (1902م/ 1949م) وقد أرجعت بعض الكتب سنة ميلاده إلى 1903م بالمنصورة، تخرج بمدرسة الهندسة التطبيقية، وعمل في الأعمال الحكومية، إلى أن كان وكيلا لدار الكتب المصرية، وهو شاعر رومانسي ينتمي إلى جماعة أبولو الشعرية، عاش حياة منعمة وطاف ببلاد أوروبا، يمتاز شعره ببساطة التركيبات واستحداث التشبيهات، ولقد اعتنى عناية خاصة بالموسيقى الشعرية، يكثر من وصف الطبيعة والجوانب المترفة من الحياة، فهام عشقا بالمرأة وسعى إلى امتلاكها، ورغم هذا الشغف مات أعزبا، ولقد أقرّ أنّه متأثر "بأبي العلاء" و"البحتري" و"الخيام" و"ابن الرومي" و"بيرون" و"موسيه" و"لامرتين" و"دي فيني"، ويتميّز شعره بالرمزية المجنّحة والرومانسية، واتّساع دائرة الإبداع، وله عدّة دواوين شعرية، ولقد أصدر أوّل دواوينه عام 1934م، وهو الملاح التائه، ثمّ ليالي الملح التائه (1940م) ثم أرواح وأشباح (1942م)، ثم زهر وخمر1943م، وفي سنة 1945م نشر ديوان الشوق العائد، وبعده بسنتين أي في سنة 1947م نشر ديوان شرق وغرب، وقد نُشر الديوان كاملا في بيروت. أنظر: حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)،ص ص 627، 628، فايز علي: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص ص388،387

[2] سعاد محمد جعفر: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص188.

ويرتبط البعد الداخلي للإنسان بـ" الرّغبة الجامحة داخله، التي تعطيه الطاقة الكامنة التي ستؤهله للقيام بأي فعل في حياته"[1]، فكلّ فعل يقوم به الإنسان مدفوعا بحالة نفسية عاطفية معينة، فلو لم تكن هناك حاجة نفسية عاطفية دفعت الشاعر "علي محمود طه" لإنتاج خطابه الشعري لما أنتجه، ولقد طبعت شعره مجموعة من العواطف أهمها ما يأتي:

أولا-عاطفة الحب:

تعدّ عاطفة الحب من الدلالات النفسية الوجدانية المهيمنة في الديوان الشعري، والشائع في ثقافتنا حول تعريف هذه العاطفة، وما يتحكم في اعتقادنا عن ماهية الحب أنّه شعور وإحساس بين طرفين؛ رجل وامرأة باعتبار المرأة مكملا للرجل، وقد امتلك حب الشاعر للمرأة وتغنيه بهذا الحب حصّة الأسد في شعره، غير أن الحب بمفهومه الواسع لم يقتصر على العلاقة بين الرجل والمرأة فحسب، بل تعدّاها إلى الميل والتعلّق الوجداني بأشياء وأشخاص تهوى النفس امتلاكها أو وجودها.

1-تمظهرات عاطفة الحب المعجمية واللسانية:

تفرّع الحب عند "علي محمود طه" إلى "حب المرأة" و"حب الخمرة" و"حب الطبيعة"، ولذلك أفضت عاطفة الحب بنا إلى الخوض في تجربة شعورية متميزة، عاشها الشاعر بطبيعته الرومانسية، وقبل التعرّض إلى تشكيلات الحب في القصائد الشعرية، والبحث عن التجليات اللسانية لهذه العاطفة وتفرعاتها، لابد أن نقف عند المفهوم اللغوي القاموسي للفظة "الحبّ"، خاصة أن "سيمياء العواطف" أولَت أهمية لا يستهان بها للمعجم الشعري العاطفي.

وسيمياء العاطفة كما أقرّ صاحبا كتاب "سيميائيات الأهواء" Semiotique Des Passions"غريماس" و"جاك فونتاني" هي "هوى تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للممكنات التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما تتحقق في القواميس، لذلك فهي لا تكترث لما تقوله

[1]سعدية بن ستيتي: البعد الاستهوائي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع18، 2015م، م7، ص74.

الأخلاق"[1]، إذ لا تهتم "سيمياء العاطفة" بإطلاق جملة من الأحكام الاجتماعية والأخلاقية، التي تُدين أو تُثَمّن عاطفة من العواطف، وذلك بحسب قيمتها الاجتماعية والدينية، بل تهتم بكيفية تحقّقها في المعاجم والقواميس، وبكيفية تبلورها داخل الخطابات.

ويعدّ القاموس المنبع الأساسي لإزالة اللبس والغموض عن اللغة المستعملة والمتواضع على مسمياتها، والقواميس "لا تتكلّم إلاّ من خلال إدراج ممكناتها ضمن ما هو أوسع منها أي الخطاب"[2]، حيث تضمّ ممكنات المفردة كما شاعت في ثقافة ما، وتواضع عليها أهلها.

ولقد أجمعت مختلف القواميس والمعاجم اللغوية قديما وحديثا أنّ لفظة "الحب" ترجع إلى المادة "حبّ"، حيث يقال أحببته نقيض أبغضته، والتحبب إلى الشيء هو إظهار المحبة والوداد له والرغبة فيه[3]، كما عرّفه "ابن قيّم الجوزية" بأنّه "ميل قلبي ليس الاشتهاء دافعه أو غايته"[4]، فهو إحساس يتعدّى الشهوة، كتعلّق الرجل بشيء عزيز عليه، كأبيه أو أمه أو حبيبته...، أو التعلق بما هو أعظم من هذا وذاك، وهو الذات الإلهية جلّ جلالها.

ويتضمن الحب معنى الانجذاب والتعلق بالأفراد، نقيض البغض، وهذا المفهوم الشامل للعلاقات المبنية على المحبة والوداد، فهو "الميل إلى الشيء السار، والغرض منه إرضاء الحاجات المادية والروحية، وهو مترتب على تخيّل كمال في الشيء السّار أو النافع، يُفضي انجذاب الإرادة إليه"[5].

وبالتالي فالحب ميل الإنسان للشيء السار المرغوب فيه، وينتج عن هذا الميل طلب النفس الاتصال بالشيء المرغوب فيه لإرضاء حاجاتها النفسية والمادية.

---

[1] ألجيرداس ج غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بن كراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت -لبنان، ط1، 2010م، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج3، مادة حب، ص31، الفيروز أبادي: المعجم المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرئاسة، بيروت، ط8، 2005م، مادة حب ص71، لويس معلوف: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، د/ت، ص113.

[4] ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003م، ص15.

[5] محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، مصر، د/ط، د/ت، ص119.

ويستوجب "الحبّ" في أغلب الأحيان وجود ثلاثة أطراف (المحب/ الحبيب/ الغريم)، حيث يميل الإنسان المحب نفسيا للشيء المرغوب فيه والمتمثل في المحبوب، وينتج عن الحب بينهما غريم، وهو في أغلب الأحيان محب يرغب في امتلاك الطرف الثاني (المحبوب)، فيصبح غريما للمحب الأوّل ومنافسه.

ويمكن تمثيل عاطفة الحب حسب التعريف القاموسي كالآتي:

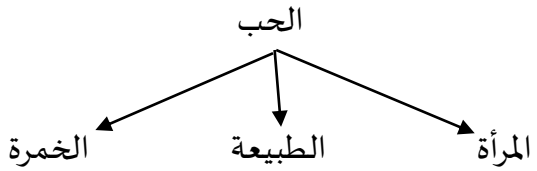
الحبّ هو:

الإحساس ← إشارة إلى المدونة العاطفية

بالتعلق والميل ← نمط الترابط

بالأشخاص والأشياء المرغوب فيها ← موضوعات قيمة من نوع مرغوب فيه

ولقد تمثلت تفرّعات الحب التي طفح بها الديوان الشعري فيما يأتي:



نلاحظ من خلال هذه الخطاطة أن الحبّ تفرّع داخل الديوان الشعري إلى حب المرأة وحب الطبيعة وحب الخمرة، وكلها عناصر مثّلت توجّهات الشاعر في الحياة التي قضاها في احتساء الخمور والتغني بالمرأة والطبيعة.

أ-حب المرأة: يعدّ "علي محمود طه" شاعرا رومانسيا ذا نفسية مرهفة، قلقة ومحبة في الآن نفسه، فلطالما تغنى بأحاسيسه وعواطفه الذاتية اتجاه مواضيع وقضايا راهنة، كما عبّر عن حبه واشتياقه لمحبوبته، التي لم تتمكن روحه من الامتزاج بروح هذا المخلوق الضعيف، ولقد عهد الشعراء القدامى تصوير محاسن جسم المرأة وصفاتها الخلقية، فأعجبوا بـ " الشعر الأسود والبشرة البيضاء

والعيون السوداء، وأحبوا المرأة الحرّة المرفهة التي يفوح منها الطيب، وجميعهم شكوا غدر الحبيب ولوم اللائمين، ومحاولات التفريق بينهم وبين الحبيب"[1].

ولقد استمرّ الشاعر يتغنى بالمرأة ويتغزّل بها في العصر الحديث " في أسلوب رومنطيقي ورمزي، كما جاء واقعيا منسجما مع التقدّم الحضاري"[2]، وتغزّل "علي محمود طه" بالمرأة وعبّر عن حبّه لها وإعجابه بها، فلم يجعل منها مجرد جسد شبقي، بل تغنى بمدى تأثير حبها فيه، كما اتضح ذلك في كثير من القصائد، إذْ شكا إليها عذابات نفسه، ومدى عشقه واشتياقه إليها.

فشكّل الشاعر "الذات الأولى" التي تسعى للاتصال والامتزاج بالذات الثانية (المرأة)، كما قدّم صورًا متعددة منشدًا فيها ضرورة الاتصال بالحبيبة، كما في قصيدة "مخدع مغنية" من ديوانه "الملاح التائه" التي يقول فيها[3]:

هتفت بي: تراك من أنت يا صا ح؟ فقلت المعذب الملتاحُ

شاعر الحب والجمال: فقالت ما عليه إذا أحب جناحُ

واحتوى رأسي الحزين ذراعا ها، ومرت على جبيني راحُ

يسعى الشاعر إلى الاتّصال بالذات الثانية (المرأة) بغية تحقيق الراحة النفسية، فلن يُخفّف من عذابه النفسي وإحساسه بالضياع في هذا العالم إلاّ أحضان حبيبته، التي يجد فيها متنفسا عمّا ألمّ به في واقعه المرير، أما في قصيدة "قبلة" فينشد قربها طلبا للاتصال بها، لينسى هموم الدنيا وعذاباته وآلامه، حين يقول[4]:

قبلة من ثغرك الباسم دنيا وحياةُ

تلتقي الروحان فيها والمنى والصبواتُ

[1] سراج الدين محمد: الغزل في الشعر العربي، موسوعة المبدعون-سلاسل سوقنير، دار الراتب، بيروت-لبنان، د/ط، د/ت، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

[3] علي محمود طه: الديوان، دار العودة، بيروت، د/ط، 1982م، ص ص25-26.

[4] المصدر نفسه، ص27.

لغة وحدت الألسن فيهـــا واللغـــــاتُ

نبعها القلب ومجراها الشفاه النفــراتُ

يحس الشاعر لحظة اتصاله بحبيبته بالفرح والراحة النفسية، فالذات1∩[1]الذات 2←ذات1∩ موضوع القيمة؛ أي يتولّد عن الاتصال بين الذاتين اتصال الذات الأولى بموضوع القيمة، وبالتالي يتحقّق الإحساس بالسعادة والراحة النفسية.

والمتتبع لمسار عاطفة الحب داخل الديوان الشعري يتّضح له أن الشاعر أخفق في الاتصال بذات المحبوبة، فحدث الانفصال بين الذاتين: الذات1∪[2]الذات 2←الذات1∪ موضوع القيمة.

لقد شغلت المرأة "الشاعر بما يملأ عليه حواسه وعواطفه، فهو لم يلتق تلك التي تشاركه آماله، ويشعّ أفقها لمناجاته، ولذلك فقدَ بصره في انتظار طيفها الذي لم يأت"[3]، حيث إنّه يخفق في كل محاولاته للاتصال بها، ليبقى في النهاية حبيس وحدته وإحباطه.

ونتجت عن عاطفة الحب عواطف أخرى مرادفة لها مثل الرغبة والشوق والفرح... وغيرها، حيث تجلّت "الرغبة" في قصيدة "أحلام عاشقة" من ديوان "الشوق العائد"، حين يقول[4]:

يا للعذوبة يا حبيبي حين أهبط للنهـــرْ

كي أستحم وأنت تمعن في مفاتني النظــرْ

* * *

لوددت لو أني أمامك قد جلوت محاسِني

بغلالة مبتلة كشفت جميع مفاتـــــِني

** *

[1] ∩ إشارة اتصال.

[2] ∪ إشارة انفصال.

[3] لؤي شهاب محمود: أثر شعر علي محمود طه في شعر نازك الملائكة، دراسة تحليلية، جامعة بغداد، د/ت، ص1 https ://www. lasj.net

[4] علي محمود طه: الديوان، ص ص 294-295.

(...)

وأشدّ ما أهواه منه صعودنا وأنا معـــكْ

***

(...)

فتعال لي أنظر إليك! تعال وانظر لي تعالْ!

رُسمت في هذه القصيدة صورة عن رغبة الذات العاشقة في الاتصال بذات المعشوق وإلحاحها على ذلك واضحا في القصيدة، حيث تحمل لفظة "تعال" معنى الإلحاح والإصرار على الاتّصال، والرغبة الشديدة في ممارسة طقوس الحب.

وينتج عن الحب رغبة شديدة مثيرة للشهوات، وهذا ما أحسّته الذات العاشقة في قصيدة "الشاعر" من ديوان "زهر وخمر"، حيث قدّم الشاعر صورة عاطفية عن تلك الرغبة العارمة التي استحوذت على كيانه قائلا:[1]

ورآهـــا وقد بـــدتْ مثل حورية الحُلُـــمْ

هي سكـــرى تجـرّدتْ من ثياب ومن عِصَـــمْ

وهو لاهٍ بخـــــدْرهـــا ثمَـِلٌ بالذي غَنِـــــمْ

تعصـــرُ الكَرَمَ راحتا هُ لها، وهي تبتســـــمْ

(...)

أرَّقتـــه صَبَابـــــةٌ بين جنبيه تَضْطَـــرِمْ

صـوّر الشّـاعر في هـذه القصـيدة مـدى تـأثير حسـن الحبيبـة على نفسـه الولهانـة الراغبـة في الاتصـال، فقـد أيقـظ جمالهـا وحسـنها نيران الرغبـة بداخلـه، فالحـبّ يفعـل فعلتـه بالشـخص العاشـق، فيصـيبه بالسـقم والضـعف، خاصـة عنـد رؤيتـه مفـاتن معشـوقته، وهي تغويـه لممارسـة

[1] علي محمود طه: الديوان، ص261.

الرذيلة، إذ يحسّ بالرغبة الشديدة في امتلاكها واللهو معها، وهي الرغبة التي يكتشفها المتلقي لقصيدة "عاشقة" التي قال فيها الشاعر[1]:

يا حبيبي أقبل الليل وناداني الغـــرامْ

أي سرٍّ لمحبٍّ لم يصوره الظـــــلامْ

كل نجم مهجةٌ تهفو وعين لا تنـــــامْ

وشعاع البدْر معشوقٌ به جُنَّ الغمــامْ

يا حبيبي كل عيشٍ ما خلا الحب حرامْ

يقوّي اللّيل الرّغبة في الاتصال والامتزاج بين الذاتين، فتُضرم نيران الحب، وتتجلى كل مظاهر الكون عاشقة لمشاركة الشاعر إحساسه.

ونقرأ أيضا عاطفة "الشوق" في ديوان "علي محمود طه" والشوق من أسماء الحب فهو "نزاع النّفس إلى الشيء، يقال شاقني الشّيء، يشوقني فهو شائق وأنا مشوق، وشوقني ... إذا هيّج شوقك"[2].

والشــوق عاطفــة يتخللهــا الحــب والرغبــة والإحســاس بالفقــد إثــر غيــاب شــخص أو شــيء معين، فالشوق إذن "يكون للغائب، فلا معنى له مع الحضور... وأما من لم يزل حاضرا مع المحب، فلا يوصف بالشوق إليه"[3]، ولكن في حالة الحب تتغير المعطيات، فكلما ازدادت حدّة الحبّ ازداد الاشتياق للمحبوب سواء كان قريبا أو بعيدا.

ولقد عبّر "علي محمود طه" في قصائد كثيرة عن شوقه واشتياقه للمرأة، وعن رغبته الشديدة في الاتصال بها، كقصيدة "منها" من ديوانه "هي وهو صفحات من حب" التي قال فيها[4]:

أبحث عنه سُدًى مـــا أرى أين حبيبي؟ أين سارت خطاه؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص263.

[2] ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] علي محمود طه: الديوان، ص303.

لم يهدني نجمٌ إليه، ولـــــم يَبْسِمْ لي الحَظُّ فألقى سنـــاه

وليس لي من موجةٍ بـــــرَّةٍ تحملني في إثــرهِ كـــي أراه

من شاطئ الراحة لم يَـدْنُ بي إليه أفُقٌ لا يـرى منتهـــاه!

يتجلى في هذه الأبيات شوق العاشق لمحبوبته ورغبته في الاتصال بها، حيث بحث عنها، سائلا كلّ ما رمقته عيناه عن مكان تواجدها، لكن دون جدوى، ولقد استوجب هذا الشوق ضرورة الاتّصال بين الذاتين.

كما تجلّت عاطفة الشوق في قصيدة "زهراتي" من ديوان "زهر وخمر"، ومن ذلك قوله:[1]

طال انتظاري، ومضى موعـدي وأنت مثلي ترقبين المســاءْ

كم لك عندي في الهوى من يـد أي زهراتي أنت رمز الوفاءْ

***

يا زهراتي ويك لا تسأمـــــــي ولا يَرُعْكَ الزَّمنُ الدائـــرُ

لا تطرقي وابتهجي واسمـــــي عمّا قليل يقبل الزائـــرُ

ينتظر المحبّ محبوبته بشوق ولهفة، وحيدا في الظلام، حيث لم يجد أنيسا غير زهراته التي شاركته أوجاعه، ثم إنّ رغبته في الاتّصال بالحبيبة التي أخلفت ميعاد اللقاء أدّت به إلى الإحساس بالضياع والحيرة، وخلق أعذار واهية لتبرير تأخّرها، فيقول[2]:

أقول هل أبطأ في خَطْـــوِهِ أم هل ترى أخطأ ميعـــادَهُ

أم ضَلَّلتهُ وهو في لهـــــوه أرجاءُ حَيٍّ قبل ما ارتـــادَهُ

(....)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص252.

[2] المصدر نفسه، ص ص 253-254.

أظلُّ أرْنُو نحوه مرهفًـــــــا سمعي، وما يكذِّبني ناظـرِي

يا حسرتا ما لاح حتى اختفى وزال مثل الحلم العابـــــرِ

بدا العاشق محطّما ضائعا يهذي بمحبوبته، راغبا في الامتزاج بها لينسى بعض آلامه.

والحبّ ساعة الوصال لذّة وسعادة؛ فعندما يتّصل الإنسان بمن يحبُّ يحسّ بفرحٍ شديد وبراحة نفسية، لكن "علي محمود طه" لم يستطع الاتصال بالذات الثانية في أغلب الأحيان، فبقيت نفسه "ضامئة دائما إلى الحب، بل هي نفس ملتاعة دائما لأنها تخفق في حبها"[1]، لكن هذا لا ينفي وجود بعض لحظات الاتصال بين ذات الشاعرة وذات الحبيبة، حيث أحسّ الشاعر العاشق بالفرح والسعادة، ومن ذلك قوله في قصيدة "منها:"[2]

هناك في الشاطئ وافرحتـــا أعَزُّ إنسان صِفَا لي هـــواه

منتظرًا لي شاخصا باســما تشير بالآمال لي راحتـــاه

أحسّ العاشق بالفرح بمجرد النظر في معشوقته وتأمّل جمالها، وذلك لأنّ العلاقة "بين الرجل والمرأة تقوم على تلذذ الأوّل بجمال الثانية تلذذا قد يكون عفيفا أو لا يكون كذلك...، ونجد معظم الرومنطيقين العرب يتغنون بالحديث عن جمال المرأة بوصف محاسنها المادية والمعنوية، وما تثيره في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس"[3]، كما أن إحساسه بالاتّصال بها والقرب منها ولّد بداخله سعادة وراحة نفسية، ولو مؤقتة، وهو ما يظهر في قصيدة "عاشقة من ديوان زهر وخمر" حين يقول[4]:

يا حبيبي غنّت الفرحةُ في كلِّ مكـــانِ

فهُنا البلبل يشدو وهناك العاشقـــانِ

[1] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص79.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص303.

[3] فؤاد القرقوري: أهمّ مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب (د/م)، د/ط، 1988م، ص148.

[4] علي محمود طه: الديوان، ص263.

غير أني أشتكي الوحشةَ في ظل التـدانِي

إنما روحك في الكونِ، وروحي توأمـــانِ

الإحساس بالحبّ يوحّد الأرواح، فتبقى نيران الشوق متّقدة، وتظلّ رغبة الامتزاج بالحبية كامنة في أعماق المحبّ، كالحمم البركانية التي ترْقب فرصة الانفجار، فيرسم الشاعر العاشق صورة للحبيبة، رائعة الحسن والبهاء، مستمدّة من حبّه وشوقه إليها.

كما تغنّى بها في قصيدة "أغنية الجندول" من ديوانه "ليالي الملاح التائه" مقدّمًا صورة عن مدى فرحه بهذه الحبيبة، فأضفى على قصيدته نغمة عاطفية سلسة، تنّم عن مدى سعادته أثناء الاتصال بها، قائلا[1]:

التقتْ عيني به أول مـــرَّهْ

فعرفتُ الحبَّ من أولِّ نظرهْ

أين من عيني هاتيك المجالـــــي يا عروس البحر، يا حلم الخيالِ

مرَّ بِي مستضحكا في قرب ساقي يمزج الراح بأقداح رقـــــاقِ

قد قصدناه على غير اتفـــــاق فنظرنا وابتسمنا للتلاقِـــــي

يتغنى الشاعر بحبّه، مقدّما صورة عن جمال حبيبته ليبرّر عاطفة الحب، وسبب فرحه عند الاتصال بها (ذهبي الشعر، شرقي السمات، مرح الأعطاف...)، وإذا كان الحبُّ لذة، فهذه اللذة مغموسة في الألم، كما عبّر عن ذلك "ابن حزم" في صدر رسالته عندما قال: "الحب أعزّك الله، أوّله هزل، وأخره جدّ، دقّت معانيه لجلالتها من أن تُوصف، فلا تدرك حقيقتها إلاّ بالمعاناة"[2]، وعليه فالحبّ مهما اتّسم باللّذة والحلاوة، لابدّ أن يتخلّله الألم، فلطالما احترق الشّاعر "علي محمود طه" بنار الحب، واكتوى بقبس الفراق والبعاد، حيث عبّر عن معاناته في الحبّ في قصيدة "إليها" حين يقول[3]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص120.

[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2016م، ص11.

[3] علي محمود طه، الديوان، ص ص 306-307.

لا تتركي زورقنا المجْهِـــــدَا يجري به اليأسُ ويمضِي العـذابْ

لا تُسْلِمِي مجدافه للـــرَّدَى فالشاطئ الموعود وَشْكُ اقتـــرابْ

سَيَّانَ أَزْغَى الموج أم أزبـــدَا لن نحني الرَّأسَ أمام الصِّعـــــابْ

إلى أن يقول:

إنَّا بلونا باسم الغـــــرامْ جنبًا لجنبٍ، ورجونا المنَـــــى!

يطلب الشاعر من الذات الثانية (المعشوقة) أن تقاوم وتصبر على المصاعب في سبيل حبّهما، وألاّ تغادر زورقه، وتتحمّل متاعب رحلة الحياة المحفوفة بالأهوال، فمهما كثرة المشاكل، وتربّصت عيون العواذل بهما لابدّ أن يكون الفرج قريبا.

لقد استمرّ الشاعر في بث شكواه لحبيبته، سائلا إياها الوصال، فقال في قصيدة عاشقة:[1]

لا تدعني أقطعُ الأيَّام وحدي وأُعانِي

فحرامٌ يا حبيبي

يا حبيبي سَئِمَ اللَّيلُ سُكوتي واكتئابي

أنا أهواك ولكن أنت لا تعلم ما بـي

لحظة بين ذِراعيك فقد طال عذابـي

يرى المحبّ أنّ الوجود لا يساوي شيئا عند غياب الحبيب الذي استحوذ على تفكيره وكل عالمه، فأضحى الحب في لحظات الاقتران يعادل العالم بأسره، حيث قال الشاعر في قصيدة "سؤال وجواب" من ديوانه "الشوق العائد"[2]:

فقلت لها وقد همَّتْ بكأسي إلى شفتيَّ راحتها النحيلـــة:

نَسَيْتُ وما أرى أحببتُ يومًا كحبُّكِ، لا، ولم أعرف مثيلـهْ!

ولأنّه يتولد عن الفراق بين الأحبة خيبات الأمل والإحساس بالضعف والهوان والضياع، فجُرح

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 263-264.

[2] المصدر نفسه، ص288.

الحبيب يصعب شفاؤه، فإن الشّاعر يشكو لمعشوقته معاناته وضعفه جراء البين، قائلا:[1]

وجاذبني إلى اللّـــذات قلـــــبٌ شقيٌّ ضلَّ في الدنيا سبيلـــهْ

وعُدتُ كما ترَيْن صريع كـــأسٍ أن الظمآن لم يطفئ عليلـــهْ

فقالت: كيف تضعف؟ قلت: ويحي وكيف أطاع "شمشون" "دليلة"؟

أضحى "علي محمود طه" جرّاء الضربات الموجعة المتكررة التي تلقاها من الحبّ صريع الخمرة لينسى معاناته، ويبتعد عن عالمه الواقعي المأساوي، فيحلّق بعيدا عن وخزات ذاكرته المؤلمة.

كما يحسّ الشاعر "المحب" أنه مدان لما بدر منه من هفوات في الماضي والحاضر، لذلك نراه كثير العتاب والأسف والندم، يسأل عشيقته الغفران، وهذا ما أسفرت عنه قصيدة "الوردة الصفراء" من ديوان "شرق وغرب"، حين يقول[2]:

قالت تعاتبني: أراكَ منعتنـــي من قطفِ هذي الوردة الصفراءِ

وبسحر هذا اللَّونِ كم غنَّيتَنِي وهتفتَ بالشَّقراء والصَّهبـــاءِ

قلتُ: اغفري لي يا حبيبة نظرتي إني أعيد الحسن إلى أهوائِـــي

ومن طبيعة المحبّ أنّه يهوى الامتلاك والمغامرة والتضحية في سبيل الحبيب، أمّا إذا أخطأ في حقّه فهو يطلب الصفح مباشرة، فيرضى بكل شيء، ويكابد العذاب في سبيل الحبّ، وهذا ما عبّر عنه الشاعر في قصيدة "امرأة" من ديوانه "هي وهو صفحات من حب" قائلا[3]:

أقبلت أم أمعنت في الأعـــراض إني بحبك يا جميلـــة راضِـــي

والله ما أعرضتِ بل جَنَّبْتِنِـــي شطَطَ الهوى وسموتِ عن أغراضي

ألقاكِ لستُ أراكِ إلاَّ فتنـــةً عُلْوِيَّةَ الإشراق والإيمـــاضِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص288.

[2] المصدر نفسه، ص373.

[3] المصدر نفسه، ص332.

كم رحت أغمض ناظري من دُونهَا فأراه لا يقوى على الإغمـــــاضِ

يجعل الحبُّ المحبَّ يتغاضى عن إهمال المحبوبة التي أعرضت عنه، كي لا يتعذب بنيران الهوى ولوعة الفراق، كما يستوجب عليه تقديم صورة عاطفية تمثّل اتّصاله بالذات الثانية (المرأة)، كما في قصيدة "فلسفة وخيال" من ديوان "شرق وغرب" حين يقول الشاعر[1]:

خطرةٌ ثم أطرقتْ في حيـــاءٍ وأدارتْ في جانب الغَابِ عَيْنَا

وانثنتْ بابتسامـةٍ فَدَعَتْنِـي ثمَّ قامتْ تمشِي الهُوَيْنَـــا

وتلاقتْ عيوننا فتدانَتْ لـي وجُنَّ الحنـانُ في شَفَتَيْنَـا

فاعتنقنا في قبلةٍ قد أذَابَـتْ جسديْنَا، ومازجتْ رُوحَيْنَـا

فعندما يحدث الاتّصال بين الذاتين (الذّات الشاعرة والذّات المعشوقة)، يصبح العاشق أسير الحبّ لا يقوى أن يحيا خارجه، وهي العاطفة التي تظهر في قصيدة "على حاجز السفينة" من ديوان "شرق وغرب" التي يقول فيها[2]:

- لَأَنْتَ مهما كَبُرْتَ طِفْلِـي يا ابن الهوى البِكْرِ والأَلَمْ

خُطَاكَ مَسْبُوقةٌ بِظلِّـــي وإن تعلَّقـتَ بالقِمَـــمْ

سأحفِظُ العهد منك دومًـا وأقطعُ العمرَ في انتظـارَكْ

وسوف تـأوي إليَّ يومًـا تبكي، وأبكي إلى جِـوارَكْ

وعليه سيبقى الحبّ نداء القلب للحياة، وتتولد عنه عدّة نوازع كالرغبة والشوق والألم...

وعلى ضوء ما سبق نستنتج أن موضوع المرأة من بين الموضوعات الطاغية في شعر "علي محمود طه"، حيث تغنى بحبها وناشدها الوصال، لكن إخفاقاته المتكررة في الاتصال بها أضفى على الديوان نفسا حزينا، حيث أحسّ الشاعر بالإحباط النفسي مع ارتفاع حدّة رغبته في الوصال.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص356.

[2] المصدر نفسه، ص359.

ب-حب الطبيعة:

لطالما كانت الطبيعة ملاذ الشاعر الرومانسي، يهرع إليها للتخفيف من آلامه الداخلية، فيخلع عليها كثيرا مما يعانيه، فإذا تغنّى بذاته وعبّر عن عواطفه ونزعاته المختلفة، فهو أيضا تغنّى بعناصر الطبيعة التي أضحت معادلا موضوعيا لحالاته المختلفة، وكثيرا ما نجد الشاعر "علي محمود طه" يفرّ من عالمه القاسي ليرتمي في أحضان الطبيعة التي تشاركه وجدانيا مختلف آلامه وأفراحه، فتساند ساعة حزنه، وتتقاسم معه آلامه وآماله، فأضحى الشاعر عاشقا للطبيعة بكلّ عناصرها، كما يظهر هذا جليًّا في قصيدة "زهراتي" حين يقول"[1]:

يا حُسنهَا فيهِنَّ من زهــرةٍ ظنَّت جفوني بالكرى مثقلاتْ

مست جبيني وهي في حيرةٍ كأنهَّا توقظـني من سبــاتْ

****

ساهرةً تخفــقُ أوراقهــا على فمِي آنًا وآنَا يـــــدِي

كأنَّ أشواقِــي أشواقهـا أو أنَّها صاحبــة الموعِـــدِ!

لم يقف الشاعر موقف المصور الفوتوغرافي للطبيعة، كما وقف الشاعر العربي القديم، بل امتزجت روحه بروحها، وخلع عليها أشواقه ورغبته في الاتّصال بالحبيبة التي طال انتظارها، وما كان من "الزهرات" إلا أن تشاركه آلامه للتخفيف عنه، والحقيقة أن حبّ الطبيعة والتغني بجمالها ليست ظاهرة مستحدثة في الشعر العربي، فمنذ القديم والشعراء يحتفون بالطبيعة التي شغلت حيّزا لابأس به من أشعارهم، فوصفوا جمالها، وتغنوا بعناصرها، لكنّ الشاعر الحديث صقل الطبيعة بمعاني مستوحاة من نفسيته المعذّبة وواقعه المأساوي، فخلع على عناصرها كل ما يحسّ به ويعانيه.

فأضحت فرحة الشاعر فرحتها، وهمّه همّها، ليَحدث نوع من المشاركة الوجدانية بين ذات الشاعر وذات الطبيعة، ولقد أفرد "علي محمود طه" قصيدة أهداها إلى الطبيعة، عبّر من خلالها عن

[1] علي محمود طه: الديوان، ص253.

حبّه لها واصفا جمالها، وهي قصيدة "إلى الطبيعة المصرية" من ديوان "هي وهو صفحات من الحب" التي يقول فيها[1]:

لمَ أنت أيَّتها الطبيعة كالحزينةِ في بلادِي؟

لولا أغاريد ترسَّلَ بين شادية وشـــادِي

وخيال ثورٍ حول ساقيةٍ يُراوِحُ أو يُغـــادِي

(.....)

عجبًا وماؤك دافقٌ ونجومُ أرضكِ في اتِّقادِ

حُسنٌ يروع طِرازُهُ ويُمَلُّ في نسقِ معـــادِ

أرْنُو إليه ولا أحسُّ بفرحةٍ لك في فـــؤادِي

حسناءَ ساذجة الملامحِ في إطارِ من سوادِ

أسقط الشّاعر أحزان بلده وجراح قلبه على الطبيعة، فرآها حزينة باكية رغم جمال عناصرها، وبذلك أصبحت ملاذه يشكو إليها متاعب الحياة، كما أنّها تذكّره بآلامه، إلى أن أضحت معادلا موضوعيا لهواجسه ومختلف تطلعاته، وهذا ما عبّر عنه في قصيدة "الشاطئ المهجور" من ديوانه "الملاّح التائه" التي يقول فيها[2]:

موجة السحر في خفيّ البحـــورِ أغمري القلبَ بالخيالِ الغميـرِ

أقبلي الآن من شواطئ أحـــلا مي ورُدِّي عليَّ نفحَ العبيـــرِ

وأصخبِي في شعاب قلبي وضُجِّي فوق آلامه الجِسامِ وثـــوري

إنَّها ذكرياتُ أُمسيةٍ مَـــرَّ تْ وأيَّام غِبْطةٍ وســـرورِ

(...)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 325.

[2] المصدر نفسه، ص ص 84-86.

صخـــرةً كانـــت الملاذ لقلبيـــن حبيبـــين في الشبـــاب النَّضيـــــرِ

جمعتنا بها الحوادث في ظـــلِّ هوىً طاهرٍ وعيشٍ قريـــــــرِ

كم وقفنا العشيَّ نرقُبُ منهـــا مغربَ الشمس وانبثاق البـدورِ

وجلسنا في ظلِّها نتملَّـــــى صفحة الماء في الضحى والبَكـورِ

(...)

في الفيافي كآبةً ووُجومًـــــا والمحيطات صاخِباتِ الهديـــرِ

في الدَّيَاجي عوابسًـــــا ونجـــوم اللّيـــل بين الخفـــوقِ والتغويـــرِ

إنَّها الكائنات تبكي لمبكـــــا هُ، وتُبْدي ضراعةَ المستجيـــرِ

وهي مأساة حبِّهِ صوَّرتهـــــا ريشةُ اللّيل مبدع التصويـــرِ

لقد التمس الشاعر من الطبيعة المساندة المعنوية، فأضحت معادلة لذات المعشوقة، بل حلّت محلّها، حيث بثّ إليها شكواه من عالمه، مستحضرا مجموعة من ذكرياته الماضية التي عاشها مع محبوبته في أحضان الطبيعة، حيث تقاسمت معه أحزانه، فغدت الفيافي كئيبة، والمحيطات غاضبة، والموج يئنّ تحت الصخور، وكلّ الكائنات بَكَتْ لبُكائه، فلا يوجد انفصال بين ذات الشاعر وذات الطبيعة، بل هناك مشاركة وجدانية واتصال وتماهي.

ولقد تشاكل حبّ المرأة مع حبّ الطبيعة كما في قصيدة "انتظار" حين يقول[1]:

طال انتظارك في الظَّلامِ ولم تـزل عيناي ترقُب كلَّ طيفٍ عابـــــرِ

ويطير سمعي صوب كلَّ مُرِنَّـــــةٍ في الأفق وتخفق عن جناحي طائرِ

وترفُّ روحي فوق أنفاسِ الرُّبـــا فلعلَّها نَفَس الحبيب الزائـــــــرِ

ويخفُّ قلبي إثر كل شعاعـــــةٍ في اللَّيل تُومِضُ عن شهابٍ غائـرِ

(....)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص99.

وسرى النسيم من الخمائل والرُّبى نشوانَ يَعْبِقُ من شداك العاطـرِ

وترنَّم الوادي بسلسـلِ مائـــه وتلت حمائمه نشيد الصافِـــرِ

تجلّى حـبّ "علـي محمـود طـه" للطبيعـة عنـدما جعـل منهـا معـادلا موضـوعيا وعاطفيـا للمرأة، فمشاركة الطبيعة في أحزانه تخفّف عنه ألم فراق الحبيبة، ومن شدّة حبّه للمرأة والطبيعة امتزج بهما، واختلطت عليه أنفاس الحبيبة وأنفاس الطبيعة، وذلك لأن الطبيعة بكل عناصرها جزء لا يتجزأ منه، قاسمته أفراحه وأقراحه (شمس، قمر، نجوم...).

كما يظهر هذا الحب الجلل، وفاعلية المشاركة العاطفية بين الشاعر والطبيعة في قصيدة "ميلاد شاعر" من ديوان "الملاح التائه"، حين يقول فيها[1]:

وتجلَّى المسـاء في ضوْء بـدرِ وشفوفٍ غُرَّ الغلائلِ حُمْـــرِ

وسماءٍ تطفو وترسِبُ فيهـا الـ سُحْبُ كالرّغو فوق أمواج بحـرِ

صورٌ جمّة المفاتـن شتَّـــى كرؤى الحلمِ أو سوانحِ فكـــرِ

لا ترى النّفس أو تحس لديها غير شجْوٍ يفيض من نبع سحـرِ

(...)

وعلى شـاطئِ الغديـــر ورودٌ أغمضتْ عينها لمطلعِ فجـــرِ

وسرى الماءُ هادئا في حـــوا فيه يغنّي ما بين شوكٍ وصخـرِ

وكأنّ النّجوم تسبح فيـــه قبلاتٌ هفتْ بحالـمِ ثغْـــرِ

وكأنَّ الوجودَ بحرٌ من النُّـــو رِ على أفقهِ الملائِكِ تســـرِي

هتفت نجمةٌ: أرى الكونَ تبدو في أسَارِيرِهِ مَخَايِـلُ بشـــرِ

وأرى ذلك المساءَ يُثيرُ السِّـحـ رَ والشّجوِ مِلءَ عينـي وصدرِي

أَتُرانَا بِليلـةِ الوحي والتَّـــنـ زيلِ؟ أم ليلة الهوى والشِّعـــرِ؟

[1] علي محمود طه، الديوان، ص ص 9-11.

ما لهذا المساء يُشغفنا حـــبًّ ـا ويُورِي بنا الفُتــونَ ويُغـــرِي

أيُّ سرٍّ ترى؟ فرنّ هُتَـــافٌ بِنجِيّ من الصَّدى مُستسِـــرِّ

إنَّ هذا المساء ميلاد شاعرْ!

رُسمت في هذا المقطع صورة عاطفية مثّلت فرح عناصر الطبيعة بميلاد الشاعر، حيث تراقصت السحب في السماء، والبدر باسمٌ، والشفق الأحمر زاهي...، وكلّها مظاهر حيّرت النجمة، فتساءلت عن سرّ هذه الليلة الباسمة، فهل هي ليلة الوحي والتنزيل؟، أم هي ليلة الشعر والعشق والغرام؟، ولقد شهدت هذه الليلة احتفالا بقدوم الشاعر الرومانسي حاملا شعار الحبّ والجمال، وقد عدّ الشاعر الطبيعة طرفا أساسيا في خطابه الشعري، يشاركها مختلف هواجسه، كما شارك المرأة "همّه وأحزانه ويأسه، لأنه في حاجة ماسّة للحنان الأنثوي كعامل من عوامل الخلاص من الفراغ"[1] العاطفي والحزن العميق الذي يحسّ به، خاصة أنه لم يستطع أن يجد حبّه الحقيقي، فلطالما عانى من الإحباط العاطفي، فكانت الطبيعة بمثابة التعويض النفسي عن حالة الفقد والحرمان التي يعيشها، ولقد افتتن "علي محمود طه" بحسن وجمال الطبيعة، التي تغنّى بها في قصيدة "الفن الجميل" من ديوان "الملاح التائه" قائلا[2]:

وأنا الشاعر الذي افتنَّ بالحســـن وأذْكتْ يدُ الحيـــاةِ افتِنانَـــه

معهدي هذه المروجُ وأستـــــا ذي ربيعُ الطبيعةِ الفينانــه

تملّكت الشاعر رغبة شديدة للاتصال والامتزاج بالطبيعة، كما أنّه أحس بجمالها وحسنها، فسعى في كثير من القصائد إلى تقديم صورة عاطفية تبرّر حبّه للطبيعة، حيث قال في قصيدته "عاشق الزهر" من ديوان "الملاح التائه"[3]:

---

[1] ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985م (دراسات جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 1999م، ص171.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص87.

يا ليْت لِي كالفراش أجنحـــةً أهفو بها في الفضاء هيمانَا

أدفُّ للنُّورِ فـي مشارقـــــه وأغتدي في سناه نشـــوانَا

وأرشُفُ القِطْرَ من بواكـــره فلا أرودُ الضّفـاف ظمآنَا

وألثم النّورَ في سنابلـــــه مُصفقًا النّسيم جـــذلانَا

حتى إذا ما المساء ظلّلنـــي سَرَيْتُ بين الورود سهرانَـا

أشربُ أنفاسها وقد خفقَتْ صُدورها للربيع تِحْنَانَـــا

قدّم الشاعر صورة عن مدى حبّه للطبيعة، واصفا ذلك التناغم والانسجام بينهما، فشرب أنفاس الورود وقبَّل النّور، فحلّت روحه في روح الطبيعة، إذ أصبحا ذاتا واحدة، يتشاركان مختلف العواطف والأحاسيس.

وبذلك شكّلت الطبيعة في شعر "علي محمود طه" الحبيبة التي يهرع إلى أحضانها ساعة الفرح والحزن، حيث تشاركت معه وجدانيا في كل أحزانه، وخفّفت من وحدته وضياعه في هذا العالم.

ج-حب الخمرة:

تغنّى "علي محمود طه" في ديوانه بحبّه للخمرة، وهذا راجع لطبيعة حياته التي قضاها في البحث عن الحبّ الصادق، واحتساء الخمور لينسى مرارة واقعه، والارتماء في أحضان الطبيعة بين الفينة والأخرى، ليبثّ إليها أحزانه وأفراحه، وتعدّ تيمة الخمر قديمة في شعرنا العربي، فمنذ القدم والشعراء يتغنون بسحرها، ومدى تأثيرها القوي عليهم، فأقبلوا عليها بالوصف.

وشكّلت الخمرة عند الشاعر تجربة حب عاشها، حيث عبّر في كثير من قصائده عن ولعه بها ورغبته الجامحة في الاتصال بها، واصفا الحالة النفسية المرحة الناتجة عن تناولها، فكثيرا ما نجده يتغنى بالخمرة، كما فعل ذلك في قصيدة: "كأس الخيّام" من ديوانه "ليالي الملاح التائه" حين يقول[1]:

أيها الخمَّارُ! قُمْ وافتح لنَـــــا

[1] علي محمود طه: الديوان، ص127.

واسقنا قبل رحيل القافلـــــــه

• خمرة العشاق لازالـــــتْ ولا

جفَّ من ينبوعِها نهرُ الحيـــاه

نضبتْ في قَدَح العمر الطَّـــلا

وهي في الأرواح تستهوي الشِّفَاه!

يطلـب الشـاعر مـن الخمّـار أن يسـقيهم الخمـرة التي تعـد ينبـوع حياتـه، فمنهـا يسـتمد سعادته، وينسى آلامه، كما أنّها تمارس عليه فعل الغِواية ليقْبل عليها.

ولقد بدا في قصيدة "ليالي كليوبترا" أن العاشق يمضي لياليه في الحانات يحتسي الخمور ويعاشر النساء، فكل ليالي حياته لهو وسمر، وفي هذا يقول الشاعر"[1]:

يا حبيبي هذه ليلـــــةُ حبِّـــــي

آهِ لوْ شاركتني أفـراحَ قلبـــــــي!

ليلنا خمرٌ وأشواقٌ تغنّي حولنـــــا

وشراعٌ سابِحٌ في النُّور يرْعى ظِلَّنـــا

كان في اللَّيل سُكارى وأفاقُوا قبلنـا

كُلَّما غرَّدَ كأْسٌ شربوا الخمرة لحْنَـا

يا حبيبي كل ما في اللَّيل روحٌ يتغنَّى

هاتِ كأسي إنَّها ليلـــــــة حبّـــي

آهِ لو شاركتني أفراح قلبـــــــي!

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 238-239.

كما تغنّى الشاعر بالحانة أيضا، وهي مكان اللهو والسمر واحتساء الخمور، فقال في قصيدة "حانة الشعراء" من ديوانه "زهر وخمر"[1].

هي حانةٌ شتّى عجائبهـــا معروشةٌ بالزّهرِ والقصـــبِ

في ظُلّةٍ باتَتْ تُداعبُهـــا أنفاسُ ليلٍ مُقمرِ السُّحـــبِ

وزهتْ بمصباحٍ جوانبهـــا صافي الزُّجاجةِ راقِصِ اللَّهبِ

"باخوس"فيها وهو صاحبها لم يخلُ حين أفاق من عجبِ

قد ظنَّها، والسّحر قالبهـــا شيدتْ من الياقوت والذّهـبِ

لقد صوّر "علي محمود طه" الحانة، ووصف الخمرة كما بدت له، وكما التقطتها عينه، فبدا مصورا فوتوغرافيا، لكن من نوع خاص، حيث بدا له الناس في الحانة مجرّد جمادات تتحرك، وللّيل أنفاس تداعب الحانة، وقدّم وصفا لأجواء الحانة لتمثيل عاطفتي الحب والإعجاب اتجاه الخمرة (إبريقية حلي من الدرر، صور متحركات ذات أنفاس، يتوهجون صبابة...).

ولقد أضحت الخمرة حاجة ملحّة في حياته، فلا شيء يضاهي تأثيرها فيه، فهي كفيلة لنقله من عالمه الواقعي الأليم إلى عالم الأحلام والخيال، حيث يقول في قصيدة "خمرة الآلهة" من ديوانه "هي وهو صفحات من حب"[2].

• هاتِهَا كأْسًا من الخمر الـتي

سكرتْ آلهةُ الفنِّ بهـا

إسقِنِيهَا وتَفَيَّأ ظُلَّـتِـــي

وتَرنَّمْ بأغاني حبِّهـــا

وللخمرة تأثير كبير في حياة الشاعر، لكونها تُذهب العقول وتسحر العيون، فيصبح صاحبها مغرما بها، يراها في كل مكان، ويرغب في الاتّصال بها في كل الأوقات، خاصة إذا اشتدت عليه الآلام.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص241.

[2] المصدر نفسه، ص327.

كما تجلّى حبّه للخمرة في قصيدة "الغرام الذبيح"، التي قال فيها[1]:

كم ليلةٍ حمراءَ خِلتُ ظلامها يَدَ مارِدٍ سَلَّت خَضِيبَ حُسامِ

وكأنّ كلّ سحابةٍ في أُفقها شبحُ الخطيئةِ فوق عِرضِ دامِي

وكأنّ أنجمها نوافذ حانةٍ شَرِبَ الدّخانُ بها بريقَ الجامِ

وكأنّ أنوارَ المدينةِ تحتها سُرُجُ الغِوَايةِ في طريقِ حرامِ

لقد أصيب الشاعر بالهذيان، حيث فقد عقله إثر تناوله الخمرة، فتخيّل أنّ السماء عبارة عن حانة، والأنجم نوافذها، وأنّ السُحب أشباح الخطيئة والمعاصي تحوّم في السماء...، وعليه فإنّه في وصفه للخمرة وتغنيه بحبها لم يبتعد كثيرا عن نهج القدماء في وصفهم لمجالس اللهو والسمر، إذ اعتمد أثناء عملية الوصف على الكثير من الصور الحسية، مما يؤكد صدق تجربته الشعورية.

2-البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحب:

يعدّ الحب حالة نفسية عاطفية لها محدداتها وشروطها القبلية التي تتضافر فيما بينها لتحقق هذه العاطفة، ويتم إبرازها للطرف الآخر، وتُدعى هذه العناصر البنى الصيغية، وهي مجموع الكيفيات التي تمكّن الذات من تحقيق برامجها، فكل عاطفة تمتلك مجموعة من المحددات الصيغية التي تتضافر فيما بينها لإنتاج العاطفة، وتتمثل هذه الصيغ في الرغبة والوجوب والقدرة والمعرفة، كأن أقول "أرغب في، وأعرف، وأستطيع، وهي الصيغ الأساسية التي تحدد علاقة الذات بعالمها، فخارج هذه الكيفيات الأوّلية لا يمكن أن نتحدث عن ذات في العالم."[2]

وشكّلت عاطفة الحب حالة شعورية عاشها الشاعر بموضوعاتها المختلفة (المرأة/ الطبيعة/الخمرة)، كما تعتبر فعلا سيميائيا له تجلياته اللسانية الدلالية في الخطاب الشعري في شكل علامات، فيستوجب معرفة الفعل وتقديم صورة عنه، كما يستوجب القيام بمراسيم خاصّة لتحقيق

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 331.

[2] ألجيرداس ج غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص34.

عاطفة الحب، أي القيام بمجموعة من الأقوال والأفعال المخصوصة لتحقيق العاطفة، فيتشكّل عند الذات ضرورة امتلاك القدرة على ذلك.

وبتتبّع مسار عاطفة الحب في الديوان الشعري "لعلي محمود طه"، يتضح أن الذات الشاعرة امتلكت رغبة الاتّصال والتمازج بالذات الثانية، سواء كانت المرأة أم الطبيعة أم الخمرة، فالرّغبة في الحب أوجبت على الشاعر تقديم صور عاطفية لتمثيل هذه العاطفة، كتقديم صورة عن جمال وحسن المعشوقة، أو عن مواطن إعجابه بها، أو تقديم صورة عن جمال الطبيعة، وتبرير عشقه لها.

وبدت الذات الشاعرة منفعلة في الديوان، فامتلكت الذات الثانية (الطبيعة /المرأة) القدرة على الفعل، حيث سعت المرأة لإغراء الشاعر العاشق، ليكون لها خاضعا مسلوب الإرادة، وقد لاحظنا عند فك شفرات هذه العاطفة داخل المتن الشعري هيمنة "صيغة الرغبة".

وبتصفّح الدواوين الشعرية يتضح أن الشاعر عامل سردي عبر مسار المدونة، إذ حاول امتلاك الكفاءة لتحقيق موضوع القيمة، الذي تمثل في الاتّصال بالذات الثانية (المرأة/ الطبيعة)، بغية الحصول على اللّذة الحسية والمعنوية، وبالتالي الإحساس بالراحة والتوازن النفسي، وهذا ما جعل موضوع القيمة صيغة مرغوبا فيها، ولقد حاولت الذات الشاعرة التواصل مع الذات الثانية (المحبوب)، مقدّمة صور عاطفية تبرر ذلك، حيث عبّرت في مواضع كثيرة عن رغبتها في الاتّصال بالذات الثانية، كما في قصيدة "الشاطئ المهجور"[1]:

أقبلِي الآن من شواطئِ أحـــلا مي وردِّي عليَّ نفح العَبيرِ
واصخبي في شِعابِ قلبي وضُجِّي فوق آلامه الجسامِ وثورِي
أيقظي فيه من فَتُونٍ وسحـــرٍ ذكرياتٍ من الشَّباب الغريرِ

تتضح رغبة الشاعر في الاتصال بالذّات الثانية المتمثلة في الطبيعة، التي طلب منها الإقبال إليه والاقتراب منه لكي ينسى بعض آلام الماضي وأحزانه الجسام، ونقرأ صيغة الرغبة في قصيدة "أحلام

[1] علي محمود طه: الديوان، ص84.

عاشقة" من ديوان "الشوق العائد"، حين أحسّت الذات العاشقة بالرغبة الشديدة في الاتصال بالذات الثانية وامتلاكها من خلال تقديم صورة عاطفية لتمثيل صيغة الرغبة، وذلك في قوله على لسان العاشقة[1]:

لودَدْتُ لو أنّي أمامك قد جلوتُ محاسِني

بغلالة مُبتَلَّةٍ كشفت جميع مفاتـــــني

إلى أن يقول:

فتعالَ لي أنظرُ إليكَ! تعالَوا نظر لي تعالْ!

ويمكن للمتلقي أن يقف على الرغبة في الكينونة في قصيدة "منها"، حين يقول فيها[2]:

أبحثُ عنهُ وسدًى ما أرى أينَ حبيبي؟ أين سارتْ خطاه؟

يبحث العاشق عن محبوبته، ويتساءل عن مكانها، لأن عاطفة الحب تستوجب معرفة الذّات الثانية معرفة مطلقة، كما تستوجب الاتصال لتحقيق موضوع القيمة، وكثيرا ما يقدّم الشاعر صورة ليمثل عاطفة الحب ويبررها، كأن يقدّم صورة عن جمال الذات الثانية (المرأة/ الطبيعة)، أو يقدّم صورة عن تأثير حسنها فيه.

وينقل "علي محمود طه" عاطفة الحبّ التي أحسّ بها، كما أنّه "يصوّر كلّ ما يحسّ به من عاطفة وشعور وأفكار وينقلها إلى الآخرين، فيعينهم على فهم الحياة، وسرّ صراعاته الذاتية ليوقظ مشاعرهم[3].

وبالتالي فقد مثّلت عاطفة الحبّ عنده "جسر إيصال التجربة إلى الآخرين"[4]، وفق قالب خطّي له محدداته وصيغته الخاصة.

---

[1] علي محمود طه: الديوان، ص294.

[2] المصدر نفسه، ص303.

[3] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، ط1، 1991م، ص13.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي الحبّ غالبا ما تكون الذّات العاشقة خاضعة مسلوبة الإرادة تابعة لمعشوقها، بما يفقدها القدرة على الفعل، وهذا ما تجلّى في ديوان "علي محمود طه"، إذ كثيرا ما تُنسب "القدرة على الفعل" للذات الثانية سواء كانت المرأة أو الطبيعة، أو ساقي الخمر أو الخمرة بحد ذاتها، وقد أضحت الذات الشاعرة ذاتا متأثرة ومنفعلة، وبذلك امتلكت المرأة في كثير من قصائد الديوان القدرة على الفعل، كما تجلى ذلك في قصيدة "في الشتاء" من ديوان "ليالي الملاح التائه"[1]:

ذكّريني فقد نسيتُ ويـــا ربَّ ذِكرى تعيدُ لي طربِـي

وارفعي وجهك الجميلَ أرى كيف هذا الحياءُ لم يـذُبِ

واسنَدِي رأسكِ الصغيرَ إلى ثائرٍ في الضُّلوع مضطــربِ

ذلك الطفل هَدْهِدِيهِ فمـا ثابَ من ثورةٍ ومن صخـبِ

وامنحي عيني النُّعاسَ على خُصَلاتٍ من شعرك الذَّهبِي

ثَرثِري، واصنعِي الدُّموعَ ولا تحفَلي إن همَمْتِ بالكــذبِ

لقد أُسندت كل الأفعال للذات الثانية، أي المرأة (ارفعي، اسندي، امنحي، اصغي...)، وبذلك امتلكت القدرة على الفعل، في حين بقي الشاعر (الذات الأولى) مستسلما لحبّه لها، ضعيفا أمام حسنها وجمالها الفتّان، فنراه يطلب منها الاقتراب منه، ويذكّرها بأيّام حبهما، ويسألها الاتّصال، واصفا نفسه بالطفل الصغير الذي ينام على هدهدة أمّه، فهو يحسّ بالضعف في حضرتها، فيتحول إلى ذات منفعلة، مفعولا بها لا فاعلة.

ونسجل في بعض القصائد امتلاك الشاعر (الذات الأولى) القدرة على الفعل، حيث يقوم بأفعال وتصرفات إزاء هذا الحب الذي اجتاح قلبه، سواء كان حبّ المرأة أم حبّ الطبيعة، كما يظهر ذلك في قصيدة "عاشق الزهر"، حيث أحسّ الشاعر بالفرح الشديد لحظة اتّصاله بالذات الثانية (وهي

[1] علي محمود طه: الديوان، ص141.

الطبيعة)، الذي نتج عنه إحساس داخلي قوامه الرغبة في ممارسة طقوس الحب، فامتلك الشّاعر القدرة على الفعل، ومن المفردات الدّالة على ذلك نجد: (أدفّ، ألثم، أرشف، أعتدي...).

كما تجلّت القدرة على الفعل في قصيدة "امرأة" من ديوان "هي وهو صفحات من حب" التي حدث فيها انفصال بين الذاتين، فامتلك الشاعر القدرة على الفعل رغبة في الاتّصال بالذات الثانية، حيث قام بمجموعة من الأفعال بصدد تحقيق ذلك، كقوله[1]:

كم رحتُ أغمِضُ ناظري من دُونها فأراه لا يقوى على الإغماضِ

وذهبتُ ألتمسُ السّلوَ وأطلقـــتْ نفسي زِمَامَ جوادِها الركّـاضِ

يجتاز نار مفـازةٍ مشبوبـــــــةٍ ويخوضُ بردَ جداولٍ وريـاضِ

ولقيتُ غيركِ غير أنّ حُشاشتِـــي لم تلقَ غيرَ الوَقَدِ والإرمـاضِ

واعْتَضْتُ باللَّذاتِ عنكِ فلم تجـدْ روحي كلذَّةٍ حلم كالمعتـاضِ

سعى الشاعر جاهدا للاتّصال بالذّات الثانية، لكن سرعان ما يخفق في ذلك، واصفا لها حالته بعد البين والفراق لاستمالة عواطفها.

لقد طبعت الفضاء الشعري ذوات متعددة، ويعدّ الشاعر الذات الأولى المهيمنة في المنجز الشعري، إذ صرّح عن أناه باعتماد ضمير المتكلم "أنا"، وكثيرا ما نرى الذات الشاعرة منفصلة عن موضوع القيمة، وبصدد الاتصال يقوم الشاعر بعدّة أفعال وتصرفات، ويقدّم صورا عاطفية متعددة لأجل الاتصال بالذات الثانية، أما الذّات الثانية فهي الذات المتلقية للعاطفة، والتي انقسمت بدورها إلى ذوات متعددة مثل المرأة والطبيعة والخمرة.

ويتوجّب على "علي محمود طه" المحبّ للطبيعة التغني بجزئياتها والتماهي فيها، كما يستوجب الحب الاتصال بين الذاتين (ذات المحب وذات الحبيب)، فعلى غرار المرأة تعدّ الطبيعة الحبيبة التي

[1] علي محمود طه: الديوان، ص332.

يُفترض على الشاعر أن يتّصل بها، ويقدّم صورا عاطفية لتمثيل هذه العاطفة، حيث وقف وقفة إعجاب وخضوع أمام الطبيعة، راسما صورا شتّى عن جمالها في قصيدة "بحيرة كومو" حين يقول[1]:

هيّئِي الكَّأس والوَتَـــرْ تلك"كومو"مدى النَّظرْ

واصدحي يا خواطـــري طُوِيَتْ شُقَّةُ السفـــرْ

ودنت جنَّـة المنـــــى وحلا عندها المقـــرْ

قد بُعثنا بها علـــى موعدٍ غير منتظـــرْ

في مسـاءٍ كأنّـــــه حلمُ الشّيخِ بالصّغـــرْ

البحيراتُ والجبـــال توشّحـــــن بالشجـــــرْ

وتنقَّبـــنَ بالغمـــــا مِ وأسفرن يا للقمـــرْ

و"البرونات" غـــــادةٌ لبِستْ حُلّـــة السَّهـــرْ

نُثِرتْ فوقها الديـــا رُكمـــا يُنْثـرُ الزهـــرْ

أمّا في قصيدة "الشواطئ المصرية" فقد غدت الطبيعة حبيبةً، عمد المحبّ إلى تصوير جمالها وروعتها بما يوافق حالته النفسية العاشقة، حيث قال مخاطبا إياها[2]:

حيَّاكِ أرضًا، وازدهاكِ سمـــاءَ بحرٌ شدَا صخرًا، وصفّق ماءَ

يحبُو شِعابكِ في الضُّحَى قُبلاته ويرفّ أنفاسًا بهنّ مســـــاءَ

مُتجدِّد الصّبواتِ أودعَ حبّـــه شتّى الأشعّة فيك والأنـــداءَ

وَلِعٌ بِتخطيطِ الرمالِ كأنّـــهُ عرّافة، تستطلِعُ الأنبـــــاءَ

ومصوّرٌ لبِقُ الخيالِ يصوغ من فنّ الجمالِ السّحرَ والإغـراءَ

نسق الشّواطئ زينة وأدقّهـــا صورًا بريًّا صفحتيه تـــراءَى

[1] علي محمود طه: الديوان، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

ونستنتج ممّا سبق أن الشاعر سعى جاهدا للاتصال بالذات الثانية، لأجل تحقيق موضوع القيمة من صيغة مرغوب فيه، وهذه هي طبيعة المحبّ الرّاغب في امتلاك الحبيب للحصول على الراحة النفسية، وبصدد تحقيق هذه الغاية يقوم بتقديم صورا لتبرير عاطفة الحب، والتعبير عن جمال وحزن عشيقته، لكن سرعان ما يخفق في الاتّصال بها، فيحدث انفصال وإحباط عاطفي، كما لاحظنا أن الطبيعة بحسنها الخلّاب أضحت ذاتا ثانية، يهرع إليها ساعة الفرح والألم، بينما لم تتجلّ ملامح الخمرة كثيرا، وإن قدّم بعض الصّور المعبّرة عن رغبته في الاتصال بها.

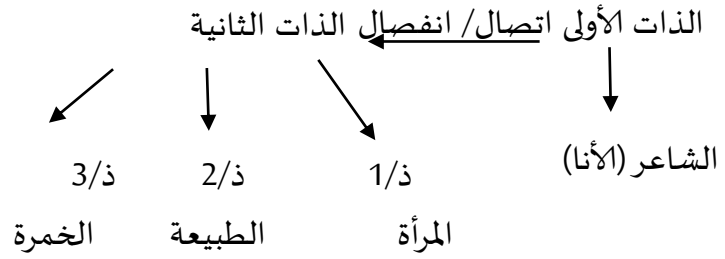
3-تمثيل الذات العاطفية:

تعدّ الذات الشاعرة الذات الأولى التي أنتجت الخطاب الشعري، ولقد عمد الشاعر إلى شحن ألفاظه بحمولات دلالية عاطفية نابعة من عالمه الداخلي النفسي، فالعاطفة تنبع من الدّاخل وتتجه نحو الخارج، لذلك توحّدت ذات الشاعر مع ذوات أخرى، تشترك معه في التعبير عن العواطف المتضاربة بداخله، والكامنة في ديوانه الشعري، ولقد تعددت هذه الذوات بتعدد ذات المتلقي وبتعدد موضوعات العاطفة وتشكلاتها على النحو الآتي:

ذات الشاعر	ذات المرأة	ذات الطبيعة	ذات الخمرة
نطقت، قلبي، خواطري، زائري، بكيت، أرى، فمي، أبكي، بشعري، أمشي، أغراضي، راضي، أغمض، أرى، أشم، شربت، تولعت، نظرتي، أهوائي.	يدك، نظرت، أريها خدي، لفّت، قرّبتْ، تساءلي، انظري لا تراعي، سقيتِ، ركبتِ، اقسمتِ.	تأمل، قف، أنظري، اسمعي، يثني، داعب، غازلت، يقبّل، أطلعت، (كلها أفعال قامت بها عناصر الطبيعة).	إليها، عادتها، قطرها، طعمها، هاتها، اسقينيها، ينبوعها، دقتها.

يتضح من الجدول أعلاه أنّ الذوات تعددت لتمثيل عاطفة الحب، وذلك بتعدد موضوع العاطفة، وقد اعتمد الشاعر على تقنية التشخيص، فغدت للطبيعة ذات، أُلصقت بها صفات وأفعال

ليست من سماتها، فامتلكت بذلك يديْن تمسك بهما، وعينين تبصر بهما، وأصبحت تغازل الشاعر الذي يشكو إليها آلامه وتسمعه، وهذا أيضا ينطبق على الخمرة، التي باتت معشوقته ومؤنسته ساعة الألم والوحدة، وكلّها عوامل يمكن إبرازها في الخطاطة الآتية:



لقد مثّل "علي محمود طه" الذات الأولى التي تسعى جاهدة للاتصال بالذات الثانية، التي ذاب عشقا بها وهي "المرأة"، أو الطبيعة التي تشاكل حبها بحب المرأة، أو الخمرة مؤنسته في وحدته، ولكن سرعان ما يحدث انفصال بين الذوات، فيزداد الشاعر ألما وحسرة وضياعا.

وبتتبّع مسار الذوات الفاعلة والمنفعلة داخل الديوان الشعري، يتضح أن الشاعر (الذات الأولى) شخصية منفعلة أكثر منه فاعلة؛ لأنّ المحب يكون دائما في موقف ضعف وخنوع أمام من يحب، ملتمسا منه الاتصال، بينما يمثّل الحبيب موضع قوة.

ولقد ألفينا الشاعر في كثير من القصائد يقف متأثرا منفعلا لتصرفات معشوقته، التي يأسره جمالها الروحي أكثر من الجسدي، كما بدا ذاتا فاعلة مع موضوعات القيمة، حيث سعى إلى تحقيقها، وبالتالي الاتصال بالمحبوبة والحصول على الراحة النفسية، ولكنه سرعان ما يفشل ويخفق في تحقيق ذلك، فيحدث الانفصال، وبالتالي الإحباط العاطفي.

إذن شكّل الحب بكل تفرعاته الحالة النفسية المهيمنة على الديوان، إذ حاول الشاعر في كثير من المواضع الاتّصال بالذات الثانية، ليخفف عن نفسه عبء أحزانه وآلامه، فبدت الذات الثانية محط تنفيس عن عذاباته وضياعه في هذا العالم.

ثانيا-عاطفة الحزن:

شكّل الحزن ظاهرة لغوية ودلالية وعاطفية، هيمنت على ديوان "علي محمود طه" بعد عاطفة الحب، ولقد استفحلت ظاهرة الحزن في الشعر العربي قديما، حيث رثت الخنساء أخاها، ورثى أبو ذؤيب الهذلي أبناءه، كما رثى جرير زوجته...وغيرهم، فأضحى الرثاء غرضا مهيمنا على أشعارهم، التي اكتنفتها مظاهر الحزن والأسى، وأفصحت عن معاناتهم وتجسّم آلامهم[1] إثر فقدانهم لحبيب أو عزيز، ولقد طبع الحزن الشعر الحديث لكنه لم يكن غرضا واضحا فيه، فهو "ظاهرة معنوية تدخل في بنية العديد من القصائد"[2]، التي أضفى عليها مسحة حزينة، كما لمسنا ذلك عند "علي محمود طه"، حيث عبّر عن حزنه الدفين، وضياعه النفسي الرهيب في العالم.

1- تمظهرات عاطفة الحزن المعجمية واللسانية:

بالعودة إلى القواميس والمعاجم اللغوية القديمة والحديثة نجد أن لفظة "الحزن" ترجع إلى المادة اللغوية "حزَن" والحُزْنَ والحَزْنِ" نقيض الفرح والسرور، وهو بمعنى اغتمّ واكتأب[3].

ومن ثمّة فلفظة الحزن حسب تمظهرها المعجمي، تحمل معاني الألم والكآبة والانطواء على النفس، وهو عاطفة سلبية، قوامها الكآبة والوصم نتيجة فقدان عزيز سواء كان إنسانا قريبا أم شيئا ثمينا، كما أنّ النّفس تكتئب وتحزن إن فشلت في تحقيق شيء ترغب فيه، ويمكن تمثيل عاطفة الحزن حسب تعريفه المعجمي كالآتي:

الحزن هو:

إحساس ⟵إشارة إلى المدونة العاطفية.

بالألم والكآبة ⟵ صلة الترابط.

---

[1]ينظر: رائدة مهدي: هاجس الحزن وأثره في شعر الخنساء، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، بابل، العراق، ع2، 2013م، م21، ص ص 438-439.

[2]أحمد سيف الدين: ظاهرة الحزن في الشعر العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، سوريا، ع10، م37، ص 103.

[3]ينظر: ابن منظور: لسان العرب م3، مادة حزن، ص111، جبران مسعود: الرائد الصغير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982م، مادة حزن، ص232.

لفقدان أشخاص أو أشياء عزيزة ← موضوعات قيمة من نوع مرغوب فيه.

فالحزن إذن إحساس معنوي يسري في القلب ويحلّ بالجوارح، حيث يعبّر الشعراء عنه بالتماس تقنيات عديدة، للتنفيس عن كربهم والتخفيف من أحزانهم، ولقد عبّر "علي محمود طه" عن حزنه الرومانسي في ديوانه، حيث تجلّى حزنه الدفين في أعماقه لأسباب معلومة وغير معلومة، وفق ما تستدعيه طبيعته الرومانسية، إذ قال في قصيدة "غرفة الشاعر" من ديوانه "الملاح التائه" مخاطبا الشاعر الرومانسي[1]:

أيها الشاعر الكئيبُ مضى اللَّـيـ ـل وما زلت غارقًا في شجونكْ

مسلمًا رأسكَ الحزين إلى الفكـ ـرِ، وللسَّهدِ ذابلاتِ جفونـكْ

ويدٌ تُمسك اليَراعَ وأُخـرى في ارتعاشٍ تمرُّ فـوق جبينـكْ

وفمٌ ناضبٌ به حرُّ أنفـاسكَ يطغى على ضعيف أنينكْ

تُظهر هذه الأبيات صورة عن حقيقة الشاعر الرومانسي المحزون والمهموم من واقعه المأساوي، فهو أكثر الناس ألما وتأثّرا بما يحدث في الوجود عامة، ويعدّ اللّيل بؤرة الألم والحزن، يشتدّ فيه الإحساس بالكآبة، ثم إنّ الإحساس الحاد بالألم يعزل صاحبه عن واقعه، فينطوي على ذاته مُغلِقًا مسامعه عن كل ما يدور حوله، كما في قوله:[2]

لستَ تُصغِي لِقاصفِ الرَّعدِ في الليـ ـل ولا يَزدهِيكَ في الأبـراقِ

قد تمشَّى خلال غُرفتـكَ الصَّمـ ـتُ ودبَّ السُّكون في الأعماقِ

غير هذا سراجِ في ضوئـهِ الشَـا حبِ يهفو عليك من إشفـاقِ

وبقايا النِّيران في الموقـد الـدَّا بلِ تبكي الحياة في الأرمـاقِ

صوّر الشّاعر مظاهر حزنه، واصفا كل العناصر التي تتشارك معه في التعبير عن هذا الحزن، فنيران الموقد باهتة، وضوء السراج خافت، وكل ما في الغرفة حزين، تعاطفا مع

[1] علي محمود طه: الديوان، ص21.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر، فحدث نوع من المشاركة الوجدانية بين الشاعر والأشياء المتواجدة في غرفته، ومع ذلك فإنّه لم يفصح عن سبب هذا الحزن.

لقد سيطر الحزن على الشاعر، وتمكّن الأسى منه، فعبّر عن ذلك في كثير من القصائد، حيث قدّم في قصيدة "رجوع الهارب" صورة عن حزنه، واصفا حسّه الفجائعي اتجاه الطبيعة التي تنكرت له، فأحس بالوحدة والضياع، قائلا[1]:

قرَّبت للنُّورِ المشعِّ عيونـــــــي ورفعتُ للَّهبِ الأحــمِّ جبينِـــي

ومشيتُ في الوادي يُمــزِّقُ صخــره قدمي، وتُدْمي الشائكـــاتُ يمينِـي

وعدوتُ نحو الماءِ وهـو مقاربــي فنــأى وردَّ إلى السَّــرابِ ظنونِــي

وبدتْ لعيني في السّماء غمامـــةٌ فوقفتُ، فارتـــدَّت هنالك دونِـي

وأصخــتُ للنسمــات وهي هَـوازجٌ فسمعتُ قَصفَ العاصف المجنـونِ

يا صبحُ: ما للشَّمسِ غير مُضيئَـةٍ يا لَيلُ: ما للنَّجم غير مُبيـــــنِ؟

يا نارُ: ما للنَّــارِ بين جوانحـــي يا نـورُ: أين النُّورُ مِلءَ جُفونِـــي؟

ذهب النهــارُ بِحيـرتِي وكآبتِـــي وأتى المســاءُ بأدمُـعِي وشُجونِـــي

حتى الطبيعة أعرضـتْ وتصاممتْ وتنكَّرتْ للهــارِبِ المسكيـــــنِ!

وباستقراء هذا المقطع الشعري نسجّل وجود ذاتين، تمثّلت الذات الأولى في الشاعر الحزين، أما الذات الثانية فتمثلت في ذات الطبيعة بتعدد عناصرها (الماء، الغمامة، الصبح، الليل...)، حيث صور الشاعر الطبيعة كما بدت لنفسه الحزينة الكئيبة، فهي لم تشاركه أحزانه، ولم تسانده عاطفيا كما اعتاد بل تنكرت له، وانفصلت ذاته عن ذاتها، فأضحى صخر الوادي قاسيا عليه، مزّق قدميه، وعندما اقترب إلى الوادي ليشكو إليه همومه، نأى عنه وأعرض، كما ارتدت عنه الغمامة، وبدت له الشمس غير مضيئة، والليل خال من النجوم.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص23.

وعليه فالذات الشاعرة منفصلة عاطفيا عن الطبيعة، حيث الذات 1 ∪ الذات2←الذات1 ∪ موضوع القيمة، وينشد الشاعر الاتّصال بالذات الثانية لتحقيق موضوع القيمة، وليشعر بالراحة والتوازن النفسي، لكن هذا لم يحدث لانفصال الذاتين، فإحساس الشاعر بالحزن جعله ينظر إلى الحياة من منظار أسود قاتم، رأى من خلاله كل ما في الطبيعة منافسا له، وهذا زاد من حدّة ألمه، وشدّة كآبته، فأضحى وحيدا ضائعا بعدما أعرضت عنه الطبيعة -انفصال وجداني-ولهذا قرّر الاستسلام، فترك معترك الحياة منهزما، حيث قال[1]:

ونزلتُ أستذرِي الظِّلالِ فعِفْنَنِي حتى الغصون غَدَوْن غير غصونِ

فرجعتُ للوكرِ القديمِ وبي أسًى يطغى عليَّ وذِلــةٌ تَعرُونِــي

لما رأتــه اغرورقتْ عيناىَ مــن ألمٍ، وضــجَّ القلب بعد سكـونِ

لـم يحـدث الاتصـال بـين الشـاعر والطبيعـة، لـذلك آثـر العـودة إلى وكـره القـديم مستسـلما حزينا، طالبا الاتصال بالمحبوبة، عساه يرتاح نفسيا ويخرج من حالة الكآبة والإحباط، فيقول[2]:

فافتح لي الباب الذي أغلقتــهُ دوني، وهاتَ القيدَ غيرَ ضنيــنِ

دعني أُروِّ القلبَ من خمْرِ الرضى وأُنِمْ على فجر الحنان عيونِــي

يقدّم "علي محمود طه" صورة عن وجوب الاتصال بالذات الثانية لتحقيق موضوع القيمة.

وإذا تأملنا مختلف قصائد الديوان نلاحظ أن العلاقة التي ربطت بين الذوات هي علاقة انفصال في المواضع التي عبّر فيها الشاعر عن حزنه، فهو عندما يحزن ينفصل عن واقعه، خاصة إذا كان السبب في حزنه انفصاله عمن أحب، فيحس بالضياع والوحدة والكآبة، وكثيرا ما نجده يتألم من الوجود عامة، فيعبر في شعره عن ذلك الحزن الشديد الذي عصف بقلبه، دون تقديم دوافع هذا الحزن، كما في قصيدة "مخدع مغنية"، التي قال فيها[3]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص ص 25-26.

هتفتْ بِي: تراك من أنت يا صـا حِ؟ فقلتُ المعذّب الملتـاحِ

شاعر الحبّ والجمال: فقالـــت: ما عليه إذا أحب جنـــاحِ

احتوى رأسي الحزين ذراعـــا ها، ومرت على جبني راحِ

عندما التقى الشاعر بالمغنية الحسناء سألته عن هويّته، فاكتفى بوصف نفسه بالمعذب الملتاح، وكأنّ الحزن سمة أساسية من سمات الشاعر الرومانسي.

وعليه فإنّ الحزن صفة لصيقة به، وكأنّه قدّر عليه أن يعيش حزينا، ولعل الدافع الأكبر لأحزانه هو إخفاقاته المتكررة في الحب، كما أضحى الشعر حمما بركانية للخيال، والكتابة بذلك تكون معاناة الحياة مثلما هي معاناة لغة[1].

حاور "علي محمود طه" عناصر الطبيعة التي مثّلت الذات الثانية، معبرا عن آلامه وأحزانه، وذلك في قصيدة "الله والشاعر" التي قال فيها[2]:

- لا تفزعي يا أرض، لا تفرّقِي

من شبح تحت الدُّجى عابـرِ

ما هو إلاَّ آدمـيٌّ شقِـيّ

سمَّوهُ بين النـاس بالشاعـرِ

- حنانكِ الآن فلا تنكـــرِي

سبيله في ليـلك العابـــسِ

ولا تضلِّيـــهِ ولا تنفـــرِي

من ذلك المستصـــرخِ البائسِ

[1] ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م، ص 218.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص49.

ترتبط صفة الحزن دائما بالشاعر، لأنّه أكثر الناس تأثّرا بما يحدث حوله، فالحزن عاطفة لصيقة بالشاعر الرومانسي الذي أوجد في القبح جمالا، وفي الطبيعة متنفسا عن مكبوتاته وجلّ أحزانه، وفي الشعر تعبيرا عن آلامه في الحياة.

كما لمسنا في كثير من القصائد حزنه إثر فقدانه لصديقٍ باغتته المنية، حيث رثى "حافظ إبراهيم" و"أحمد شوقي" وغيرهما من شعراء أمّته، فقدّم في قصيدة "شوقي" صورة عن حزنه، وعن كيفية مشاركة الطبيعة في أحزانه نتيجة فقدان الشاعر "أحمد شوقي"، ليثبت مرة أخرى مدى حبه للطبيعة، مصوّرا ذلك العشق والتناغم والتجاذب في المشاعر، الذي لم نألفه في الشعر القديم حين يقول[1]:

حدثتني الرياضُ عنه صباحًا ما لصدَّاحِها جفا أنغامه؟
وشكا لي النَّسيم أوَّل يومٍ لم يحمِّلهُ للحبيب سلامه
وتسمَّعتُ للغديرِ يُنادي ما الذي عاق طيره وحيامه؟
أتُراه ترَشفَ الفجرَ نورًا أم شفى من ندى الصباح أوامه
ورأيتُ الجمالَ في شُعبِ الوادي ينادي بطاحه وإكامه
صارخًا يستجيرُ شاعره الشادي يدعو لفنه رسَّامَه
فتلفتُّ باكيًا وبعينِي شبح تخْطُرُ المنون أمامه
هتف القلبُ بالمنادين حولِي لَقِيَ الصادِحُ الطروبُ حمامه

تضافرت كل عناصر الطبيعة حزنا على فقدان أمير الشعراء "أحمد شوقي"، حيث أخرجها الشاعر من طابعها المجرد، وأكسبها صفات حسية، فالرياض يتساءل عن غياب صوته النّدي، كما نادى الغدير مستصرخا لوفاته، وبكت الأزهار والكروم لفقدانه، حيث يقول[2]:

[1] علي محمود طه، الديوان، ص97.
[2] المصدر نفسه، ص97.

لم يرعْني من جانب النبيل إلا كرمة فوقها ترف عمامة

تحت ساجي ظلالها زهرة تبكي وفي فرعها تنوح حمامـة

أسند الشاعر القدرة على الفعل للطبيعة فاتحا لها المجال للتعبير عن مأساة المجتمع، إثر وفاة "شوقي"، أمّا هو فقد تمكّن منه الحزن، لذلك وقف خاضعا منكسرا يرقُب حزن الطبيعة، متحسّرا على فقدان أمير الشعراء، قائلا[1]:

أيها المسرح الحزيـــنُ عـــــزاءً فقد فقدت الغداةَ أقوى دِعامه

ذهب الشاعر الذي كنت تستو حي وتستلهمُ الخلودَ كلامـــه

يلزم على الشاعر عندما يقدم عاطفة الحزن، أن يبث صورا تبرر هذا الحزن، كما فعل في رثاء الشاعر "حافظ إبراهيم" في قصيدة بعنوان "حافظ إبراهيم" من ديوانه "الملاح التائه" حين يقول[2]:

الأديبُ العريقُ في لغة الضّـا د، وقاموسها الصحيحُ المرتَّبْ

لم يكن شاعرَ القديم، ولا كـا ن لآداب عصره يتعصّـــبْ

كان يُعني بكل فنٍّ من القــو لِ ويُزهَى بكل حسنٍ ويعجبْ

شاعرُ الحبِّ والجمالِ وربُّ المنطقِ الحقِّ واليراعِ المؤدَّبْ

شعرُهُ من ينابعِ السِّحر ينسابُ وفي عالم الحقيقة ينصبْ

عاطفيُّ القصيدِ يعبثُ بالألباب أسلوبه الرَّشيقُ ويلعبْ

ونتج عن عاطفة الحزن عواطف وأحاسيس أخرى، فعُدّت بمثابة مرادفات لها، مثل الإحساس بالحيرة والضياع والتيه والتحسر...، فالمتلقي لديوان "علي محمود طه" يجده يتحسّر على عالمه المليء بالشرور والأحزان، كقوله[3]:

- جريمةُ الغدرِ وسفكِ الـــــــدمِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] المصدر نفسه، ص61.

جريمةُ لم يخْلُ منها مكـــــــانْ

يا لجَّة كلٌّ إليهـــا ضمـــــــــي

قد جاز طُوفانكِ شمَّال قنـــــــانْ!

• من علَّم الوحـشَ الأذى والقتـالْ؟

من بثَّ فيه الشرَّ أو ألهمـــــهْ؟

من علَّم الثُّعبان هذا الختـــالْ؟

والحيوانَ الغـــدرَ من علَّمـــــهْ؟

يستنكر الشاعر ما يحدث من جرائم في حق البشرية، فطرح أسئلة استنكارية استفزازية لإثارة الإنسان عامة، متسائلا عمّن "علّم الوحش القتال"؟، ومن "بث العدوانية واللاإنسانية داخل الإنسان؟ ومـن علّـم الأذى للحيـوان الـذي لا يمتلـك عقـلا يتـدبر بـه أمـره؟، وكلهـا أسـئلة ضـاربة في عمـق مآسينا، ليقف الإنسان متأمّلا ومعاتبا نفسه لما آلت إليه البشرية جمعاء.

وعليه فإن الشاعر لم تبكيه حالته الشخصية فحسب، بل رثى واقع أمته أيضا، ملتمسا عناصر الطبيعة للتعبير عن واقعه المأساوي، أي لمشاركته وجدانيا، فتصبح هموم الإنسان همومها، حيث تنكرت لطبيعتها الصّماء، لتشاركه في العاطفة والإحساس، كما هو الحال في قصيدة "صخرة الملتقى" التي يقول فيها[1]:

ورمى البدرُ بالأشعـة تبـــــــدو فوق وجه الرِّمالِ منعكساتِ

وسرتْ نسمـــةٌ من اللّيـل حَيْـرى وغناءُ الصوادحِ الطائــراتِ

فإذا اللّيـل روعـــةٌ وجـــــلالٌ وإذا القِفْر غارقٌ في سبـــاتِ

غير ذاك الغريبُ في تِيهِ النَّـــا ئي كئيبِ الفؤادِ والنظـراتِ

أرّقتـــهُ صبابـــةٌ حملتهـــــا نفسهُ من ربوعه النائيـــاتِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص68.

قد شجاهُ هوى اقتحامِ الصحارى والصحارى مثارةُ الصبـواتِ

صوّر "علي محمود طه" حالة الحزن التي عايشها إثر انفصاله عن الذات الثانية، فشاركته الطبيعة أحزانه، حيث احتارت نسمات الليل من حزنه وألمه، وغرق القفر في سباته، وظل الشاعر شريد البال، يحسّ بالتيه والضياع، ولقد وصف حالته الكئيبة قائلا[1]:

صخرة المتلقى أتيتكِ بعـــد الأ يْنِ أشكو من الحياة أذاتِـــي

أنا ذاك الشَّــادي الذي نسلـــتْ ريشَ جناحيْه هبَّةُ العاصفــاتِ

أنا ذاك الشريد في صحراء العيـش ضلَّ السبيل في الفلـــــواتِ

في ثراها الغبيَّ وسَّدتُ أحـــــلا مي وماضي المهيَّ من أوقــاتِي

أنا قيثارةٌ جفَتْهَـــا اللَّيالـــي في زوايا النِّسيانِ والغفــلاتِ

وأرثَّتْ أوتارَهَا فهـــي تبكـــــي من شجاها حبيسة النغـماتِ

أنا طيفُ الماضي على صــخرة الآ بادِ، استشرفُ الزّمان الآتِـي

تتجلى نفسية الشاعر الحزينة المتحسّرة على ماضيها، حيث رثى ذاته المرمية في زاوية من زوايا النسيان، فشكا إلى البحر آلامه ووحشته وضياعه بعد فراق الأحبة في قصيدة "إلى البحر"، التي عدّ فيها البحر صديقا وفيًّا، يشاركه أحزانه ويتقاسم معه عبء الحياة.

ولقد سيطر الحزن عليه نتيجة بعده عن إنسان عزيز، سواء كان صديقا قريبا، أم حبيبته التي سعى للاتصال بها بدءا من ديوانه الأول، لكنّه في كل مرة يخفق في مراميه، فيحسّ بالألم والوجع، وقد عملت عاطفة الحزن لا شعوريا على صقل العبارات بمعاني الألم والضياع، وكثيرا ما يحسّ المتلقي أن الشعر هو الذي يصنع الشاعر بل يمتلكه[2]، فالشاعر ينظم قصائده مدفوعا بتجاربه العاطفية الخاصة.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص69.

[2] ينظر: عمي ليندة: البعد العاطفي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب، تيزي وزو، ع23، 2016م، ص220.

2- البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحزن:

يعدّ الحزن حالة نفسية عاطفية لها دوافعها الخاصة، وتحددها كيفيات وصيغ مختلفة مثل "الوجوب"، ففي الحزن يتوجب على الشاعر تقديم صور عن الحزن وأسبابه، وصيغة "القدرة على الفعل" حيث لمسنا أن الشاعر الحزين فقدَ "القدرة على الفعل"، فبات ذاتا مسلوبة الإرادة والقدرة، وكثيرا ما أُسندت الأفعال إلى الطبيعة أو المرأة...، إضافة إلى "صيغة الرغبة "، حيث أحسّ برغبة شديدة للاتصال بالذات الثانية لينفّس عن عذاباته، ويحقق توازنه النفسي، وكلما أخفق في ذلك أحس بالألم أكثر، كما يتوجب عليه في عاطفة الحزن معرفة خصوصية الذات الأخرى التي يسعى للاتصال بها.

والصيغة المهيمنة في عاطفة الحزن هي "الرغبة" أي الرغبة في وجود شيء ما، أو الرغبة في عدم وجوده، فالذات الشاعرة سعت جاهدة للاتصال بالذات الثانية، لكنها أخفقت في مسعاها، فحدث الانفصال، وهذا ما تولّد عنه الإحباط العاطفي والحزن الشديد.

ولقد تعرّض الشاعر لعدة إخفاقات عاطفية، تولدت عنها حالة الحزن الداخلي التي لازمته، فأضحى الحزن سمة مصاحبة لشخصيته، وأصبحت كل الأشياء والموجودات التي تحيط به تعذّبه، وتشعره بحزنه أكثر، وقد عجز عن تحقيق موضوع القيمة، والاتصال بالذات الثانية المرغوب فيها، والحزن شديد الارتباط بعاطفة الحبّ، فإخفاقه في الحبّ يؤدي إلى الحزن الشديد، فيُحسّ أن كل شيء تنكّر له حتى الطبيعة التي شاركته أحزانه وآلامه، تنكّرت له في بعض الأحيان.

وبتتبع عاطفة الحزن في الديوان نجد أنّ "علي محمود طه" في كثير من القصائد لم يقدّم مبررات ودوافع حزنه، وإن كان الدافع الأول والرئيس لحزنه الدفين بين ضلوعه هو الانفصال عن محبوبته، فكلّما يخفق في الحب، تستولي على كيانه ووجدانه عاطفة الحزن والأسى، وبذلك ارتبطت سعادته بوجود الطرف الآخر، الذي عُدّ ضروريا للتخلص من حالة الحزن والألم، كما في قوله[1]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص332.

كم رحتُ أُغمضُ ناظري من دونهَا فأراهُ لا يقوى على الإغمـاضِ

وذهبتُ ألتمسُ السلوَّ وأطلقـــتْ نفسي زِمامَ جوادها الركَّـاضِ

فالذات 1 (الشاعر) Uالذات 2 (المحبوبة) ⟵الذات 1 Uموضوع القيمة.

يبدو الشاعر أثناء تعبيره عن حزنه ذاتا منفعلة، فقدت القدرة على الفعل الذي أُسند إلى الذات الثانية (الطبيعة أو الحبيب أو الصديق)، حيث احترق قلبه شوقا للوصال.

ولقد وقف الشاعر في قصيدته "إلى البحر" من ديوانه "الملاح التائه" وقفة خضوع وأسى أمام البحر، مسلوب الإرادة والقدرة على الفعل، وذلك لأنه يحسّ بالاغتراب والضياع، ونتج عن كلّ هذا الإحساس الضعف والهزيمة النفسية، حيث يقول[1]:

لي وراء الأمواج يا بحر قلـــب نازح الدار ما له من مـــآب

نزعته مني الليالي فأمســـــى وهو ملقى في وحشة واغتـراب

ذكريات تدني القصيّ ولكـــن أين مني منازل الأحبـــاب

أنا وحدي هيمان في لجك الطـا مي غريق في حيرتي وارتيابـي

امتلكت الليالي القدرة على الفعل، حيث انتزعت من الشاعر قلبه وفصلته عن أحبته، فعاش فـــي وحشة واغتراب عبر عنهما في شعره، ثم تصادفنا صورة الخضوع والاستسلام في قصيدة "عدلي يكن"[2]، التي قال فيها[3]:

وقفةٌ بالشواطئِ المحزونـــــه يذكر النيل دمعه وشجونَـــه

ودَّ لو حوَّلوا إلى السِّين مجـــرا هُ وبثُّوا على الطريق عيونَـــه

ومشى بالشهيدِ للوطن الثَّـــا كِلِ بحرًا من الدموع الهتونَـــه

دنتِ الدَّارُ يا سفينـــــة إلاَّ شاطئٌ حالتْ المنيةُ دونَـــــه

[1] علي محمود طه: الديوان، ص102.

[2] عدلي يكن: سياسي مصري: من أصول تركية ألبانية تولى رئاسة وزارة مصر [1921-1930].

[3] المصدر نفسه، ص105.

يتأمل الشاعر البحر حزينا على ما يحدث في وطنه، الذي يفقد في كل مرة عظيما من عظمائه، إضافة إلى المآسي التي لاقتها مصر تباعا كفقدانها لـ: عدلي يكن.

ولقد تمثلت الذات الثانية في عناصر الطبيعة التي امتلكت القدرة على الفعل، حيث روى النيل للشاعر شجونه وآلامه، متأملا أن يحوّلوا مجراه إلى السّين، كما طلب الشاعر من السفينة أن تهدأ في ضفاف النيل، ومن الأفعال المسندة للطبيعة نذكر (يذكر النيل)، (دنتِ الدار)، (اهدئي يا السفينة) ...

ويظهر عجز الشاعر أمام الطبيعة في قصيدة "أغنية ريفية من ديوانه الملاح التائه"، حين يقول[1]:

إذا داعب الماءُ ظلَّ الشَّجـــــرْ وغازلتِ السُّحبُ ضوء القمـرْ

وردَّدتِ الطَّيـــرُ أنفاسهـــــا خَوافِقَ بين النَّدى والزَّهـــــرْ

وناحـــتْ مُطوَّقـــةٌ بالهـــــوى تُناجي الهديلَ وتشكو القـــدرْ

(....)

أمرُّ بعيني خلال السَّمـــــــاء وأُطرِقُ مستغرقًا في الفِكَـــــرْ

أطالعُ وجهك تحت النخيـــــلِ واسمع صوتك عند النَّهـــــرْ

إلى أن يمَلَّ الدُّجى وحشتـــي وتشكو الكآبةُ منّي الضجـــرْ

وتعجَبُ من حيرتي الكائنـــاتُ وتُشفقُ منّي نجومُ السَّحـــــرْ

فأمضي لأرجعَ مُستشرفـــــًا لقاءَكَ في الموعد المنتظـــــرْ!!

امتلكت عناصر الطبيعة القدرة على الفعل، فهي التي تفعل والشاعر يتأمل صنيعها لينقل لنا صورا عن ذلك، حيث داعب الماء ظلّ الشجر، وغازلت السّحب ضوء القمر، وناحت الطير تشكو قدرها، مكبّلة الأجنحة ومطوقة بالحبّ، ومع هذا فإنّ "علي محمود طه" قام ببعض الأفعال، فامتلك القدرة الناتجة عن تأثّره وانفعاله بالطبيعة التي حلّقت بفكره في عالم الذكريات، فتذكر محبوبته التي ابتعدت عنه، كما تخيّل وجودها معه...

[1] علي محمود طه: الديوان، ص29.

ينتج عن الانفصال بين الحبيبين الحزن والإحساس بالضياع والتيه، ولتحقيق موضوع القيمة وجب الاتصال بين الذاتين؛ لأن ذلك يخفف من حدّة الألم، ولهذا أكّد الشاعر على ضرورة اتّصاله بالذات الثانية في قصيدة "مخدع مغنية" قائلا[1]:

واحتوى رأسي الحزينَ ذراعا ها ومرّت على جبينـيَ راحُ

ورأت صُفرةَ الأسى في شفاهٍ أحرقتها الأنفاسُ والأقــداحُ

(...)

ولك الليلــةُ التي جمعتنـــا فاغتنمها حتى يلوحَ الصباحُ!!

لقد تملّك الحزن قلب الشاعر، فبكى حاضره، ورثى نفسه المعذبة التي لم تلق من الحياة إلا الألم والخيبة خاصة في الحب، إلى أن عدّ أحزانه مقدسة، لكونها الإحساس الوحيد الذي اعتاد عليه منذ صباه.

ويؤكد أيضا في قصيدة "الله والشاعر" على وجوب الاتصال بالذات الثانية، للتخلص من حالة الحزن التي يحياها، وهذا استوجب عليه القيام بمجموعة من الأفعال والتصرفات، فيقول[2]:

قد أداه الدَّهرُ بمـــا يحمـــلُ

فجاء عن آلامـــــه ينطـــــقُ

• طغى الأسى الدَّاوِي على صوتهِ

يا للصدى من قلبه الناطـــقِ

بعدما عرض الشاعر صورة عن أحزانه، تضرّع لله عز وجل رجاء تخليصه من حالته، قائلا[3]:

• حنانــكَ اللَّهمَّ لا تغضـــبْ

أنت الجميلُ الصفحِ جمَّ الحنانِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص ص50-51.

ما كنتُ في شكـواي بالمذنـــبِ

ومنك يا ربِّ أخذتُ الأمـــــانْ

• ما أنا بالزَّاري ولا الحاقـــدِ

لكنني الشاكي شقــاء البشـــرْ

أفنيت عمريَ في الأسى الخالدِ

فجئتُ أستوحِيك لُطف القـدرْ

يسـأل الشـاعر الحـزين الله عـزّ وجـلّ العفـو والمغفـرة، ويتوسّـل رحمتـه ليرفـع عنـه بعـض الحـزن والأذى، ليقرّ في نهاية القصيدة عن سبب شقائه في الحياة، قائلا:[1]

• يا ربِّ ما أشقيتني في الوُجودْ

إلاَّ بقلبي: ليتهُ لم يكـــــنْ

في المثل الأعلى وحبِّ الخلـودْ

حمَّلتـهُ العِبءَ الذي لم يهنْ

يتضح أن السبب الرئيس في حزن وشقاء الشاعر في الحياة هو قلبه الرومانسي الهائم في الحب والجمال.

وعليه فقد بدا الشاعر ضعيفا ومنفعلا ومتأثرا بالذات الثانية التي أخفق في الاتصال بها، وقد أُسـندت القـدرة على الفعـل لـذات الحبيبـة (الطبيعـة / المرأة)، لكونهـا في موضـع قـوّة عكـس الشـاعر المفعول به في الحب.

3- تمثيل الذات العاطفية:

يعدّ الشاعر الذات الأولى التي أنتجت الخطاب، وعبّرت من خلاله عن خلجات نفسها، وما تعانيه في واقعها من أسى وضياع إثر الضربات الموجعة التي تلقتها تباعا، وبالأخص إخفاقاتها المتعددة في

[1] علي محمود طه: الديوان، ص57.

الحب، إضافة إلى المآسي التي عاشها الوطن الأم كفقدانه لعظماء الأمة، فكلّ هذا صعّد من حدّة الألم، وأنتج مرادفات أخرى له.

وبعد تحليلنا لعاطفة الحزن تجلت لنا عدة ذوات تشاركت في العاطفة على غرار الذات الشاعرة، والجدول أدناه يوضح هذه الذوات مع ذكر بعض المفردات والعبارات الدالة عليها:

	ذات المتلقي	
ذات الشاعر	ذات المحبوب/الصديق	ذات الطبيعة
نزلت، رجعت استذري، بي أسى دعني، أروي تسمعت، أفنيت ليلاتي، أحلامي	هتفت، أدبلت، حطمت، تصغي، وجهك، يزدهيك، تحترقان هوى، طريقكما، مختركان، يخوض، مددت، رأت، أعدت، جاورته، حفه، أقامه، شعرك، طويت، شقيت، تألق.	لا تفزعي يا أرض، حدثتني، الرياض، يذكر النيل، داعب الماء، شكا لي النسيم، الغدير ينادي، رمى البحر، سرت نجمة، نزعته الليالي.

يتضح من خلال الجدول أعلاه أن الشاعر يمثّل الذات الأولى في الديوان، ولقد عبّر عن ذاته بضمير المتكلم (أنا) (نزلتُ، تسمّعتُ، أفندتُ...)، فعندما يعبّر عن حزنه إثر فاجعة أو مأساة ألمّت به يستعمل ضمير المتكلم، لإضفاء الذاتية والتأكيد أن التجربة الشعرية هي تجربة شعورية في المقام الأول، أما ذات المتلقي فقد تعددت بتعدد موضوعات القيمة التي سعى الشاعر إلى الامتزاج والاتصال بها للتخلص من حالة الحزن التي أسرت نفسه المنهارة.

وقد يرتبط الحزن بالبعد عن المحبوب أو الصديق فيصبح متلقي العاطفة هو المحبوب/ الصديق الذي عبر عنه الشاعر بضمير "الأنت" (وجهك، غرفتك، أذبلت...)، كما قد تُوَجّه عاطفة الحزن نحو ذات الطبيعة، التي انزاح بها الشاعر عن طابعها الصامت إلى الطابع المتحرك، وألبسها الثوب الحسي، فغدت ذاتًا مرهفة تُحسّ بمعاناة الشاعر وتشاركه همومه، وكثيرا ما يحسّ بألم شديد يعصف بكيانه، ويولّد هذا الألم بداخله حسا فجائعيا اتجاه واقعه، وقد استعمل ضمير المخاطب والغائب

للتعبير عن ذات الطبيعة (ينادي، تفزعي، شكا)، ومن المفردات الدالة على عاطفة الحزن نذكر (أفنيت عمري في الأسى، مأساتي، آلامه، تبكي، رأسك الحزين، حيرى، الأسى، الخوف، آلامنا في الحياة، أبكي لأمسية مرّت).

وعليه تعد عاطفة الحزن من أهم العواطف المسيطرة في الديوان الشعري، حيث أحسّ الشاعر بحزن دفين اتجاه ذاته من جهة واتجاه واقعه المأساوي من جهة أخرى، فأسقط عذاباته على عنصر الطبيعة، لتشاركه عاطفيا وتخفف عنه متاعبه.

ثالثا-عاطفة الانتماء:

يحسّ الإنسان بانتمائه المادي والمعنوي للجماعة المنتسب إليها داخل حيّزه المكاني (الوطني والقومي وكذا الإنساني)، بكونه فردا حرا ذي هوية وطنية وقومية، فالانتماء قبل أن يكون تعبيرا عن الأصل، وما يتوجب عنه من حقوق وواجبات، فهو حالة نفسية عاطفية تتملّك الفرد ويعبّر عنها في تصرّفاته، كما عبّر عنها "علي محمود طه" في ديوانه.

1- تمظهرات عاطفة الانتماء المعجمية واللسانية:

ترجع لفظة "الانتماء" إلى المادة اللغوية "نمى"، وتعني الانتساب إلى الشيء والارتفاع إلى الشّخص في النسب والانتساب إلى مقومات معيّنة كالدين والتاريخ واللغة[1]، فالفرد ينتمي إلى جماعة معينة، حيث يكون تابعا لها دينيا ولغويا وتاريخيا، فهذه مقومات تحدد هوية الشخص ونسبه.

وللانتماء عدة أنواع كالانتماء القومي، وهو "انتساب الفرد لوطنه، متفاعلا معه قولا وعملا، ومستعدا لنصرته والذود عنه بكل ما يملك"[2]، والانتماء القومي عاطفة تجتاح كيان الإنسان، فيحس بالولاء والتبعية للوطن الأم.

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج15، مادة نمي، ص342، الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة نمى، ص1340، جبران مسعود: الرائد الصغير، مادة نمى، ص95.

[2] سميح لكراسنة، وليد مساعدة، علي جبران، ألاء الرغبي: الانتماء والولاء الوطني في الكتاب والسنة، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، الأردن، ع2، 2010م، م6، ص51.

ويعدّ الانتماء "ظاهرة إنسانية خطيرة فطرية، تربط بين مجموعة من الناس المتقاربين والمحددين زمانا ومكانا بعلاقات، تشعرهم بوحدتهم وبتمايزهم تمايزا يمنحهم حقوقا، ويحتّم عليهم واجبات..."[1].

وتُمَثّل عاطفة الانتماء كالآتي:

إحساس الفرد ⟵ إشارة إلى المدونة العاطفية.

بالارتباط المادي والمعنوي ⟵ نمط الترابط.

بالأفراد والوطن ⟵ موضوعات قيمة من نوع مرغوب فيه محددة بصيغتي الكينونة والرغبة.

عبّر الإنسان العربي منذ أزل بعيد عن انتمائه لوطنه وحبه لأراضيه، ولطالما تغنّى الشاعر القديم بنسبه، مفتخرا بانتمائه لوطنه.

كما تيقّظت الوطنية في الشعر العربي الحديث حتى أصبح الشعراء على اختلاف نوازعهم يحسون أن من واجبهم "تسجيل اهتزازات نفوسهم إثر الأحداث الوطنية، فتسابقوا إلى هذه الغاية..."[2].

ولقد أفصح "علي محمود طه" عن حبّه وانتمائه لوطنه الأم "مصر"، وانتمائه للعروبة عامة، حيث يلحظ متلقي ديوانه حضور عاطفة الانتماء، التي كانت بمثابة الخيط الرفيع الذي شدّ بناءه الشعري، خاصة حين يتغنى بالطبيعة المصرية، وإحساسه بانتمائه إليها، ويظهر هذا جليّا في عناوين قصائده مثل "الشواطئ المصرية، ميلاد زهرة، إلى الطبيعة المصرية، شاعر مصر، أغنية ريفية"، فقد أحسّ الشاعر بانتمائه القوي وارتباطه العميق بالأراضي المصرية والعربية عامة، فبرزت عاطفة الحب والانتماء في جل القصائد الشعرية، متّخذا من الطبيعة ملاذا له للتخفيف عن عذابات نفسه، فكانت هناك علاقة اتّصال بين الذات الشاعرة وذات الطبيعة، فأحسّ بنوع من النشوة التي تخفف عنه آلامه في الحياة، وعليه فإنّ: الذات1 ∩ الذات2 ⟵ الذات1 ∩ موضوع القيمة

[1] فاروق أحمد سليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، د/ت، ص14.

[2] أحمد فؤاد نعمات: خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي (د/م)، د/ط، 1980م، ص19.

يتجلى الإحساس بالانتماء الديني والقومي تجليا واضحا في قصيدة "على النيل" بدءا من الإهداء الذي خصّه بقوله[1]: "إلى ابن الوادي، أخي في الله، أخي في الدين، أخي في النيل"، لقد طفح الإهداء بعاطفة الانتماء القومي، فالشاعر أهدى قصيدته إلى أخيه الإنسان ابن النيل، وبذلك أعرب عن انتمائه للنيل وحبّه له، قبل أن يبث قصيدته التي قال فيها[2]:

أخي! إن وردتَ النِّيلَ قبـــل ورودي فحيّ ذمامي عندهُ وعهـــــودِي

وقبِّل ثرىً فيه امتزجنا أُبـــــــوَّةً ونسلمهُ لابنٍ لنا وحفيـــــــدِ

أخي! إن آذانُ الفجرِ لبَّيتَ صوتـه سمعتَ لتكبيري ووقعِ سجودِي

أكّد الشاعر في هذه الأبيات حبّه للنيل، مبديا استعداده التّام للتضحية من أجل أراضيه، كما نلمس الاتّصال والتمازج بين الشاعر وأخيه ابن النيل لاشتراكهما في المصير نفسه، كما في قوله[3]:

حياتك في الوادي حياتي، فإنمَّا وجودك في هذي الحياة وجودي

تقوي عاطفة الانتماء للوطن الروابط بين أفراد الوطن الواحد، الذين اتّصلت ذواتهم وتوحّد مصيرهم.

ويعدّ الشاعر ابن بيئته وممثّل مجتمعه، وهذا ما يُنمّي بداخله الإحساس بالولاء والانتماء للوطن، فيسعى جاهدا للاتصال بذات المتلقي باسم الأخوة، وباسم الدين والوطن الواحد، وعندما يحدث الاتصال تشعر الذوات بالفرح والأمان.

لقد أحسّ "علي محمود طه" بالولاء لوطنه، فتملّكه الإحساس بالحب والشوق اتجاهه، ويزداد حبا وتمسّكا بوطنه كلّما واجهته مشكلة، أم عند ابتعاده عنه بحكم رحلاته وأسفاره المتعددة إلى أوروبا، فعبرّ قلمه الشعري عن نيران الوجد المشتعلة بداخله.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص385.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص386

وفي حبّه للطبيعة تعبير عن مدى ارتباطه الشديد بمصر وانتمائه لأراضيها، فالوطن هو الذي حدّد هويته، ورسم معالم شخصيته، إنه بمثابة الأم الرؤوم في احتوائه وعطائه، وفي هذا المعنى يقول في قصيدة "الله والشاعر"[1]:

- أنتِ له يا أرضُ أمٌّ رؤومْ

فاشهدِي الكون على شِقْوتِهْ

وردِّدي شكواهُ بين النجومْ

فهو ابنكِ الإنسانُ في حيرتِهْ

امتزجت ذات الشاعر وذات الأرض، فحدثت بينهما علاقة اتّصال، وأضحت الطبيعة الأم الحانية على ابنها الإنسان، تحتضنه بدفئها، لتخفف عنه مأساته.

ولقد أحسّ الشاعر بالشوق والحنين لمصر، وهو بعيد عن أراضيها، فجعل من شعره رسالة مشفّرة تحكي ولاءه وحبه، وتضحيته في سبيل الوطن الأم، حيث قال في قصيدة "تحت الشراع"[2]:

يا بحرُ ما بكَ ما بي! مصرُ ما بعُدتْ ... ولي إليها بهذا الشعر إســـــراءُ

عجِبتُ والعصرُ حرَّ كيف في يـدها ... هذا الحديدُ له حزٌّ وإدمـــاءُ!

أقسمتُ لا رجعتْ بي فيكَ جاريـــــةٌ ... إن لم تجِئْ عن جلاءِ القومِ أبناءُ

وأن مصر بحرّياتهـــا ظفـــــرتْ ... فأهلها اليوم أحرارٌ أعـــــزَّاءُ

أقسمتُ، إلاَّ إذا نـادت بفتيتهـــا ... فهَبَّ مستقتِلٌ عنها وفـــدَّاءُ

إنّ الإحساس بالانتماء الوطني حتّم على الشاعر التضحية في سبيله، ولقد نتج عن عاطفة الانتماء أحاسيس وعواطف أخرى مستمدة من إحساس الشاعر بالولاء والانتماء لوطنه مثل الفخر والحب والتضحية والحزن، وكلها عواطف نابعة عن عاطفة الانتماء، إذ يفتخر بأصله العربي في

[1] علي محمود طه: الديوان، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص367.

قصيدة "إلى أبناء الشرق "من ديوانه "أصوات من الشرق"، التي نبّه فيها الشرق العربي إلى القضية الفلسطينية، للقيام بواجبهم اتجاهها والعمل على نصرتها، فيقول[1]:

بني الشرق! ماذا وراء الوعـودِ نُطلُّ يمينًا ونرنُ وشمـــالا
ما حكمةُ الصمتِ في عالـمٍ تضجُّ المطامعُ فيه اقتتالا
زمانكمُو جارحٌ لا يعـــفُّ رأيتُ الضعيفَ به لا يُوالى
ويَوْمكمُ ونُهْزَةُ العامليـــن ومضيعةُ الخاملين الكسالى
(....)
ألسنا بني الشَّرق من يعـربٍ أصولاً سمت وجِبَاهًا تعالى؟
أجِئْنا نُسائِل عطف الحليـف ونرقبُ منه النَّدى والنـوالا؟
نصرناه بالأمس في مِحْنَـــةٍ تمادى الجبابِرُ فيها صِيـالا

ويواصـل "علي محمـود طـه" بـث عاطفـة الانتمـاء للشـرق العربـي، حيـث طـرح القضـية الفلسـطينية، بعـدِّها جـزءا لا يتجـزّأ مـن الكيـان العربي، معبّرا عـن حسّـه العـاطفي الانتمـائي لدولـة فلسطين الأبيّة، معاتبا العرب على ما آلت إليه، فيقول في قصيدة "يوم فلسطين"[2]:

لكِ الشرقُ، يا مهد القداسة والهدى قلوبًا تلبّي في خشوعٍ وإجـــلالِ
لك الشرقُ يا أرض العروبة والعُلا، شعوبًا تُفدِّي فيكِ ميراث أجيالِ
وما هو من مستعمرٍ جاء بالهوى ولا من مستثمرٍ جاء بالمـــالِ
هو الشرق ألقى عن يديه قيـودهْ فلا تحسبيه في قيودٍ وأغـــلالِ
سَليهِ، تهجْ ما بين عيني كِأرضـهُ مخالبَ نِسرٍ أو براثِنَ رئبـــالِ
سَليهِ، يمُجْ ما بين سمعيْكِ أُفقُـهُ زئير أسودٍ أو زَماجِر أشبـــالِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص377-378.
[2] المصدر نفسه، ص ص 381-382.

سليهِ الدمَ المِهْرَاقَ يبذلُهُ غاليًـــا ويضربْ به في الحقِّ أروع أمثالِ

قدّم الشّاعر صورة عن شجاعة وصرامة الشرق العربي الذي لم يهزّه المستعمر، لأنه قرّر فك الأغلال عن يديه، رافضا الاستدمار الأجنبي، صامدا في وجهه صمود الجبال الشامخة، بل إنّه يرى الشرق كلّه تابعا للقدس؛ موطن القداسة والهدى، أرض العروبة والإسلام، وفي هذا نشدَ الاتّصال بالذات الثانية "فلسطين" لتحريرها، وفك عزلتها.

ولأنّ مصر عانت كثيرا من الأهوال والمآسي، فإنّه يستوجب على الشاعر بحكم انتمائه، أن يشاركها أحزانها ومآسيها...، وهذا ما عبّر عنه في قصيدة "عدلي يكن" مخاطبا الشواطئ المصرية قائلا[1]:

وإذا ضِقتِ بالأسى، فاستمـــدي النوحَ من كل قرية ومدينـــــــه

سائلي الريحَ أن تضجَّ عويــلاً وسَلِي البحر أن يُجَنَّ جُنونـــه

ذاك وادي البُكَا، وما بعجيبٍ أن يُرى النَّاسَ في البُكاء فنونه!

لقد بكى الشاعر وطنه (مصر) وتحسّر عليه، حيث شكّل الشاعر الذات الأولى والشواطئ المصرية هي الذات الثانية، أي الذات المتلقية للعاطفة، ولقد حدث بينهما نوع من الامتزاج والاتصال.

وعليه فقد فرضت عاطفة الانتماء نفسها على "علي محمود طه"، وحتّمت عليه التغني بموطنه الأم، مساندا لبعض القضايا القومية العربية مثل القضية الفلسطينية.

2- البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الانتماء:

شكّل الانتماء الوطني القومي حالة عاطفية دلالية، لها محددات وصيغ تتضافر فيما بينها لأجل تحقيق العاطفة، التي تستوجب الاتصال بمن نحسّ اتجاههم بالولاء وطنا وأفرادا.

ويُشترط في عاطفة الانتماء معرفة حالة المنتمي إليه، واتّقاد نيران الرغبة للاتصال به، ولتحقيق هذه الرغبة لابدّ من القيام بمجموعة من السلوكيات والأفعال المخصوصة.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص106.

لقد اجتاحت هذه العاطفة قلب الشاعر، فأحسّ برغبة شديدة للاتصال بموطنه الأم "مصر" مشتاقا لأراضيها وشواطئها، حيث قال في قصيدة "مصر"[1]:

هوىً لكِ فيه كلَّ ردىً يُحَبُّ فديْتُكِ! هل وراء الموت حبُّ؟

فديتك مِصرُ، كل فتىً مشوقٌ إليكِ، وكلُّ شيخٍ فيكِ صَبُّ

ويحلمُ بالفِدَى طفلٌ فطيمٌ وكلُّ رضيعةٍ في المهد تحبُو

أراك وأينما ولَّيْتُ وجهي أرى مُهَجًا لوجهكَ تشرئبُّ

يرغب "علي محمود طه" في الاتصال بوطنه "مصر"، مستعدا أن يضحي بنفسه من أجل أن يظلّ سالما آمنا، ويعدّ هذا واجبا من واجباته، لكونه فردا منتميا لهذا الوطن، كما عمد إلى تقديم صورة عاطفية عن رغبته الشديدة في الاتصال بأراضي النيل، وذلك في قصيدة "على النيل" التي قال فيها[2]:

أخي! إن وردتَ النِّيلَ قبل ورودي فحيِّ ذمامي عندهُ وعهودِي

(....)

حياتك في الوادي حياتي، فإنّما وجودك في هذي الحياة وجودي

****

أخي إن نزلتَ الشاطئين فسلهُمَا متى فصلا ما بيننا بحدودِ؟

رماني نديرُ السُّوء فيكَ بِنَبْأَةٍ فجلَّلَ بالأحزان ليلة عيدِي

وغامتْ سمائي بعد صفوٍ وأُخْرستْ مزاهرُ أحلامي وماتَ نشيدِي

أحسّ "علي محمود طه" بحزن عميق نتيجة بعده عن موطنه، الذي يعدّ الذات الثانية التي وجّه إليها العاطفة، فصوّر رغبته الشديدة في الاتصال بها، فلا حياة له وهو خارج أراضيها، ولقد فقدَ خلال حزنه الشديد على وطنه "القدرة على الفعل" التي أُسندت لأخيه الإنسان المتواجد على أراضي

[1] علي محمود طه: الديوان، ص388.

[2] المصدر نفسه، ص ص 385-386.

الوطن، مستعملا مفردات تدلّ على ذلك (نزلت، رماني، غامت، أخرست...) فانفصاله عن وطنه جعله ضعيفا مسلوب القدرة على الفعل، فالذات 1 Uالذات 2 ←الذات 1 Uموضوع القيمة، كما أحسّ برغبته في عودة أمجاد الماضي، فطلب من الأرض -وهي الذات الثانية- أن تعود بأمجادها وتطهّر أراضيها من الطغاة، وذلك في قصيدة "يوم فلسطين" حين يقول[1]:

يا أرض شُقِّي من أديمكِ وارجعي كما كنتِ قبل الرُّسلِ في ليلك الخالِي

ضلالاً رأوا أن يسلُو الشرق مجده وما هو بالغافي، وما هو بالسَّالِـــي

ألايا ابنةَ الفتحِ الذي نوَّرَ الثَّــرى وطهَّرَ الدّنيا من طغاة وضُـــلاَّلِ

وأكرم قومًا فيكِ كانوا أذلَّـــــة فحرَّرهم من بعـــــد رقٍّ وإذلالِ

3- تمثيل الذات العاطفية:

تشكّل الذات الشاعرة "الذات الأولى" التي تنبع منها العواطف والأحاسيس، وتوجّه إلى الذات الثانية المتلقية للعواطف ومختلف الحمولات المرسلة، ولقد تمثّلت الذات الثانية في ذات الوطن الأم (مصر)، أو في الأفراد المنتمين إلى ذلك الوطن، فلطالما حاول الشاعر الاتصال بموطنه، رغبة منه في تخفيف آلام الاغتراب، وفي شحن الهمم للتضحية من أجل أمنه وسلامه، والجدول أدناه يوضّح الذوات الفاعلة والمنفعلة في عاطفة الانتماء:

الشاعر	الوطن الأم	الأفراد
ذمامي، ورودي، عهودي، أحلامي، نشيدي، أراك، قصيدي، زهري، عودي	فلسطين، راعتك، سلمت، عشت، قومك، ترابك، أدميك، ارجعي، إليك، لم يهدأ، عدك، لوجهك	وردت، فحي، قبل، أخي، شربت، بني الشرق، جفاك، سمعت

[1] علي محمود طه: الديوان، ص381.

يتضح أن الشاعر هو الذات الأولى في عاطفة الانتماء، وقد اعتمد للتعبير عن انتسابه الوطني القومي ضمير المتكلم (أنا)، بينما الذات الثانية التي يسعى للاتصال بها معبرا عن شوقه إليها هي الوطن الأم، التي عبّر عنها باعتماد ضمير المخاطب (الأنت)، كما أن الشاعر التمس من أفراد وطنه طلب الاتصال "بمصر"، لتخفيف من وطأة الاغتراب وألم الفراق.

نستنتج مما سبق أن العاطفة هي الخيط الرفيع الذي يشدّ البناء الشعري، ويؤثر ضمنيا في تشكيل النص، لذلك لا يمكن تجاهله لأي سبب من الأسباب، وتبقى دعوة غريماس وجاك فونتاني لإعادة الاعتبار للعالم النفسي الداخلي للذات، ضرورة ملحة في تشكيل النصوص الأدبية، فالعاطفة هي الفتيل الذي أضرم نار الكلمات، والتي تجسدت في شكل "لغة وصورة وإيقاع".

ولقد برزت عدة عواطف في ديوان "علي محمود طه"، وأهمها عاطفة الحب التي تفرّعت بدورها إلى حب المرأة وحب الطبيعة وحب الخمرة، وعاطفة الحزن التي رُدّت في كثير من الأحيان إلى إخفاقاته العاطفية المتكررة، وعاطفة الانتماء والولاء للشرق العربي عامة، ومصر على وجه الخصوص، ولقد استوجبت هذه العواطف محاولات الشاعر المتكررة للاتصال بالذات الثانية، طلبا للراحة النفسية، راغبا في تحقيق الأمن والسلام في ربوع الوطن.

الفصل الثالث:

تشكيل اللغة الشعرية وحداثتها

أولا- حداثة العنونة الشعرية.

1. **قراءة سيميائية للعناوين.**
2. **مضامين العنونة في المدونات الشعرية.**
3. **الإشعاع الدلالي للعناوين.**

ثانيا-مستويات تشكيل اللغة الشعرية

1. **التكثيف اللغوي.**
2. **التكرار اللغوي ودلالته.**
3. **التهجين اللغوي وأثره في تلقي النص الشعري.**
4. **التشكيل البصري.**

تسهم العديد من العناصر اللغوية وغير اللغوية في بناء النص الشعري وتشييده كالعاطفة واللغة والصورة والإيقاع والرؤيا الشعرية، إضافة إلى العلامات غير اللغوية وعناصر تشكيل الفضاء الطباعي... وغيرها ، حيث تتضافر هذه العناصر فيما بينها لإنتاج النص الشعري، وبذلك فمصطلح التشكيل الشعري يتجاوز البناء اللغوي العام ليتسلّل إلى أعماق النص الشعري، كاشفا بنياته العميقة، وباحثا عن الرؤية الفنية المبثوثة في ثناياه، ويسعى هذا الفصل إلى الكشف عن حداثة "التشكيل اللغوي" في المنجز الشعري "لعلي محمود طه"، بدءا من تشكيل العنونة التي تعدّ بوابة الولوج إلى عالم المتن الشعري.

أولا-حداثة العنونة الشعرية:

تعدّ العنونة من القضايا الحداثية التي اجتاحت الساحة النقدية والأدبية في العصر الحديث وهذا ما يؤكّده "الغذّامي "بقوله: إنّ "العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب -والرومانسيين منهم خاصة-"[1]، فالشاعر القديم لم يُول أهمية للعنوان؛ لأن مهمته تنتهي عند نظم القصيدة، وإلقائها على مسامع الحاضرين دون أن يضع عنوانا لها، فيأتي الرواة ويسمُّونها بمسميات لا تمسّ جوهرها الفعلي؛ كأن تُسمى على حرف رويها أو باسم صاحبها.

ولقد أضحى العنوان في العصر الحديث جزءا لا يتجزأ من العمل الشعري شأنه شأن اللغة والصورة والإيقاع، بل إنّه أوّل عتبة يلج من خلالها المتلقي إلى المتن الشعري، فهو بمثابة "الرأس للجسد ... يمد القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته"[2].

وما يسجّل على الشاعر "علي محمود طه" حرصه الشديد في انتقاء عناوين نصوصه الشعرية التي تنوّعت بين المناسباتية المباشرة والإيحائية غير المباشرة، ونظرا لكثرة وتنوّع عناوين قصائد الديوان ارتأينا انتقاء العناوين الأكثر إيحاء، والأشد إشعاعا للدراسة والتحليل، وجمعناها في الجدول الآتي:

[1] عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص263.

[2] محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د/ط، 1996م، ص148.

1- قراءة سيميائية للعناوين:

عنوان القصيدة	القراءة الأفقية:[1]	القراءة العمودية: عند إسقاط العنوان على المتن الشعري توصلنا إلى:
ميلاد شاعر	تركيب لغوي اسمي يتكون من: «ميلاد": مبتدأ مرفوع خبره محذوف وهو مضاف، و"شاعر": مضاف إليه مجرور بالكسرة. وتعني لفظة ميلاد: وقت الولادة؛ أيْ هناك تشكيل لعنصر جديد لم يكن من قبل، فقد يكون الشاعر بصدد الحديث عن ميلاد مولود جديد هزّ كيانه وحرّك مشاعره، ليـنْظُم نصا شعريا يصف فيه طبيعة هذا الميلاد الذي أثّر فيه، وهنا يتّجه فكرنا إلى الاعتقاد أنه يتحدث عن ميلاد سيد الخلق محمد عليه الصلاة والسلام!، لكنّ اللفظة الثانية توجهنا وجهة دلالية مغايرة تحدد صفة هذا المولود الجديد ألا وهي "الشاعر"، والشّاعر هو قائل الشعر، فما طبيعة هذه الولادة التي هزّت كيان الشاعر، وكيف	تحدّث الشاعر عن ميلاد شاعر العصر الحديث، وهو شاعر رومانسي مرهف الحس، حاول تخليص الشعر من نمطية التقليد وجمود القالب، معتبرا أن الشعر إحساس، فهو تعبير عن الحالة النفسية الشعورية، حيث قال:[2] أيها الشاعرُ اعتمدْ قيتارَكْ واعزِفِ الآنَ مُنشِدًا أشعارَكْ ولقد صور الشاعر فرح كل عناصر الكون بهذا الوليد الجديد قائلا[3]: حينمَا شارَفتْ به أفقَ الأرضِ زَها الكونُ بالوليد الصبيّ

[1]أخذت المفاهيم اللغوية لمفردات العناوين من قاموس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، لويس معلوف: المنجد في اللغة، أنظر المواد: ولد، شعر، أوحى، خلد، صخر، جنح، عصف، قمر، عشق، نهر، ظمئ، صدى، حية، خلد، حدث، ثلج، غرم، ذبح.

[2]علي محمود طه: الديوان، ص14.

[3]المصدر نفسه، ص09.

	لمولـود أن يولـد شـاعرا؟ أم أنّهـا ولادة غيـر حقيقية، بل معنوية لها إيحاءات وامتدادات عميقـة تنصـبّ في ميـزة وخصوصـية هـذا الشاعر.	
الوحي الخالد	مركب لغوي اسمي يتكون من الوحي: مبتدأ مرفوع خبره محذوف، والخالد: نعت مرفوع - والـــوحي هـــو الإشـــارة والكنايـــة... والإلهام، وتحيل هذه اللفظة إلى أنّ الشاعر نظـم قصـيدته انطلاقـا مـن رؤيـة دينيـة تستشـــفّ معانيهـــا مـــن الـــوحي السـماوي، واللفظـة الثانيـة تؤكـد هـذا التخمين، "الخالد"، فالوحي الذي بقي خالدا على مرّ الزمـان واخـتلاف المكـان هـو الـوحي الإلهي المنـزّل على الرُّسـل والأنبيـاء-علـيهم السلام-خاصة الرسالة المحمدية، فهل تغنّى الشـاعر بـأثر الـوحي الإلهي على البشـرية جمعاء، أم أنّه تغنّى بوحي من نوع آخر أثّر في حياته عامة.	عند إسـقاط العنوان على المتن الشعري تتجلّى طبيعة هـذا الـوحي الخالـد، فنصـطدم بحقيقـة مفادهـا أنّ الشـاعر لـم يـتغنّ بـالوحي الإلهي، بـل بـوحي مـن نـوع آخـر، وهـو وحي الطبيعـة الـذي وسـمه بـالخلود؛ لأنّ الطبيعة بكل عناصرها الفتّانة ستبقى ملهمة الشعراء ودافعهـم لـنظم الشـعر، فالشـاعر يقـف عـاجزا في حضرتها منفعلا بجمالها، وعليه فالعنوان شتّت ذهن المتلقي ووجّهه وجهة مغايرة، وما يؤكد صحة التحليل قول الشاعر[1]: لوجهكَ هذا الكون يا حسن كلُّهُ وجوهٌ يفيضُ الشرُ من قسَماتِها تستعرضُ الدنيا غريبَ فنونهـــا وتعربُ عن نجواكَ شتَّى لغاتِهـا

[1]علي محمود طه: الديوان، ص15.

على الصخرة البيضاء	أتى العنوان شبه جملة في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف. يعرّفنا به المتن الشّعري. والصخرة: هي الحجر العظيم الصلب، وعليه قد تكون القصيدة وصفا لصخرة بيضاء لفتت انتباه الشاعر، فهل هي بيضاء فعلا؟!، أم أن البياض رمز يحمل في ثناياه معاني السلام والأمل والفرح...، وبهذا ترمز الصخرة إلى أحداث مفرحة عاشها الشاعر وتغنّى بها في قصيدته، وهذا ما بدا ظاهريا في العنوان الشعري.	عندما أسقطنا العنوان على المتن تجلّت ملامح الصخرة التي تغنّى بها الشاعر، فهي لم ترمز إلى الأمل والفرح والقوّة كما توقعنا، بل أضحت رمزا للألم والمأساة والضعف، فالقصيدة تدور حول مأساة عاشها الشاعر على شاطئ البحيرة، حيث أصبحت الصخرة معادلا موضوعيا لآلامه وأحزانه، ولقد نقل صور الحزن وخلجات نفسه الحزينة في قوله[1]: على الصخرة البيضاء ظللني الدُّجى أسِرُّ إلى الوادي نجيَّةَ شاعرِ سمعتُ هديرَ البحر حولي فهاجَ بي خوالجَ قلبٍ مُزبد اللجِّ هادرِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص41.

الأجنحة المحترقة	تركيب لغوي اسمي يتكون من: الأجنحة: مبتدأ مرفوع، والمحترقة: نعت مرفوع، أما الخبر فهو محذوف يجيب عنه المتن الشعري الذي سيعرّفنا بطبيعة هذه الأجنحة المحترقة. والأجنحة: جمع جناح، وهو ما يطير به الطائر، وترمز إلى الحريّة والتحرر إذا كان الجناح سليما، يستطيع صاحبه التحليق به، لكن ماذا سيحدث لذلك الطائر إذا احترقت أجنحته؟!، فاللفظة الثانية كسرت أفق توقعنا، وجعلتنا نتساءل عن سبب احتراق الأجنحة، ولماذا لم تنكسر؟!، ومن صفاتها الانكسار لا الاحتراق، فما هي طبيعة هذا المخلوق الذي احترقت أجنحته؟ لعل الشاعر يتحدث عن طائر احترقت أجنحته وكُسرت آماله في الطيران، وبالتالي انتزعت منه حريته، وعاش أسير أحزانه.	يثبت المتن الشعري أنّ الأجنحة التي احترقت، وأثارت قريحة الشاعر لم تكن أجنحة طائر، بل أجنحة طائرة، كان على متنها البطلان المصريان حجاج ودوس، فسقطت واحترقت، وعلى إثر هذا لقي البطلان حتفهما، ولقد كان موتهما فاجعة ألمّت بالشعب المصري عامة، فبكاهما الشاعر في هذه القصيدة، ذاكرا مآثرهما، ومؤكدا أنّ موتهما حدث جلل هزّ مصر بأكملها، حيث قال متحسّرًا وحزينًا على فراقهما[1]: وهوى الجناحُ فلا الرياحُ خوافقٌ فيه ولا الأرواحُ طوعَ عِنانِ سَدَّتْ طريقكما الحتوفُ وأنتما تحترقانِ هوىً إلى الأوطانِ ومشى الرَّدى بكما وتحتَ جناحهِ جسمانِ بل قلبانِ مُحترقانِ!! وعليه فقد أزالت القصيدة اللبس حول العنوان، ووضّحت طبيعة الأجنحة التي احترقت.
عاصفة في جمجمة	تركيب لغوي اسمي يتكون من: عاصفة: مبتدأ مرفوع خبره محذوف يعرّفنا به المتن الشعري. في: حرف جر، وجمجمة:	عند قراءة القصيدة تقرّر لدينا طبيعة هذه العاصفة التي اجتاحت حياة الشاعر، حيث أحسّ الشاعر بالضياع في هذه الحياة الفانية، فتحسّر على ماضيه

[1] علي محمود طه: الديوان، ص44.

	اسم مجرور. وشبه الجملة (في جمجمة) في محل رفع صفة. والعاصفة: من عصفت الريح؛ أي اشتدت، وهي تحمل معاني القوة والغضب والثورة...، والعاصفة ظاهرة طبيعية، لذلك نعتقد أن القصيدة وصف لعاصفة اجتاحت منطقة بعينها، ونتجت عنها مأساة بشرية حزّت في نفس الشاعر، وحرّكت أحزانه الكامنة، ولكن اللفظة الثانية توجّهنا وجهة أخرى صادمة، كما أنّها تحيط هذه العاصفة بهالة من الغموض، إذ جعلتنا لفظة "جمجمة" نفكر في كيفية حدوث عاصفة داخل الجمجمة، وكيف استطاع الشاعر أن يجمع بين مفردتين متباعدتين في الدلالة؟. فيتّجه بنا التحليل إلى الاعتقاد أن هناك مآسي اجتاحت حياة الشاعر، فعصفت بفكره وكادت تذهب عقله، فما هي المآسي والأهوال التي أدّت إلى حدوث عاصفة في جمجمة الشاعر، أو في جمجمة إحدى ذوات	وفيما قضاه، وكأنّه وقف وقفة تأمل يتخللها العتاب والتحسّر على ما فات من حياته، مع بثه لحقيقة الوجود، وأنّه فان، وستأتي ساعة القضاء لا محالة، فيقول[1]: ● احملوا أمس إلى حفرتهِ وتخطّوا هوَّةَ الوادي السحيقْ واحفزوا النجمَ إلى ثورتهِ واحطموا أنوالَ ليلٍ لا يُفيقْ (...) ● لا تُصِيخُوا، دقّ ناقوسُ القضاءْ فاحملوا أشلاءَ هذا العالمِ احملوها واعبروا جسرَ الفناءْ

[1]علي محمود طه: الديوان، ص ص72-70.

	القصيدة؟	
القمر العاشق	تركيب لغوي اسمي يتكون من: القمر: مبتدأ مرفوع، خبره محذوف، والعاشق نعت مرفوع. والقمر: كوكب يستمدّ نوره من الشمس فينعكس على الأرض، إذن القمر جماد يحمل معاني النور والجمال والسكينة، وهو مرتبط باللّيل، فلعلّ الشاعر يصف جمال القمر في ليلة ظلماء حالكة، لكنّ اللفظة الموالية توجّهنا وجهة مغايرة، وتحدّد طبيعة هذا القمر، الذي خرج عن طابعه الجامد فأضحى عاشقا، والعشق إفراط في الحب، فهل عشق القمر النجوم؟ أم أنّه رمز لشيء آخر، وسنكشف طبيعة هذا العشق عند إسقاط العنوان على المتن الشعري.	يتضح من خلال إسقاط العنوان على المتن الشعري أنّ القمر عاش تجربة عشق، فتجرّد من طابعه المعنوي المجرّد وأصبح إنسانا له نوازعه ورغباته، وهو لم يعشق نجمة كما اعتقدنا، بل عشق فتاة جميلة تنام في شرفة غرفتها حيث لفّها بضوئه. فغيرة الشاعر على هذه الجميلة جعلته يقدّم صورة رائعة عن هذا العشق، وينظم هذه القصيدة، التي قال فيها[1]: أغارُ عليكِ من حسابٍ كأنَّ لضوئه لحنا (....) تحدَّرَ من وراء الغيم حين رآكِ واستأنى (....) فلقد رأى الشاعر أن القمر غريمه في العشق.
النهر الظامئ	تركيب لغوي اسمي يتكون من: النهر: مبتدأ مرفوع، خبره محذوف، والظامئ: نعت مرفوع. والنهر هو مجرى الماء، يقال جرى في الأرض فجعل لنفسه نهرا، فهو رمز الخير والبركة	تبيّن عند قراءة القصيدة أن الشاعر وصف كيفيّة مشاركة النهر في حزنه على فقدان زعيم الثورة "سعد زغلول"، حيث جفّ وظمئ حزنا على فراقه، فخرج عن طابعه الجامد وأضحى كالإنسان يبكي ويحزن، فثار مثل باقي المظاهر لتوديع رفاته، وهذا يدلّ على

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص123-124.

	والعطاء والميوعة، وتجعلنا هذه اللفظة نعتقد أنّ الشاعر يتحدث عن نهر النيل المعطاء، بينما تولّت اللفظة الموالية مهمة وصف هذا النهر، وهي لفظة الظامئ، وتحمل هذه الصفة دلالة مناقضة لدلالة النهر. والظمأ: هو العطش الشديد، فهل يعقل أن النهر جفّ، أم أن العنوان يرمز لشيء آخر سنكتشفه عند قراءة النص الشعري.	عظمة زعيم الثورة الذي بكاه كل حيّ وجماد، حيث قال[1]: تدفَّقَ النهر من أقصى منابعه لهفانَ تسبق لمعَ البارقِ العَجِلِ يثور تيَّارُهُ العاتي فيسألـــه: أيُّ أساطيرِ من ماضيَّ خُيِّلَ لي؟ (.....) حيَّوا بأرواحهم سعدًا ولو ملكـوا نبضَ الوتِينِ مشوا في المشهد الحفِلِ
صدى الوحي	يتكون العنوان من مفردتين بينهما علاقة إضافة، فصدى: مبتدأ مرفوع، خبره محذوف، وهو مضاف، والوحي: مضاف إليه مجرور. والصّدى: جمع أصداء وهو ما يردّه الجبل أو غيره إلى المصوّت مثل صوته، بمعنى أن الصّدى يصدر عن شيء حسّي، فيرده الجبل أو ما شابه ذلك، لكن كيف يمكن للصدى أن يصدر عن الوحي أو الإلهام؟، وما نوع هذا الإلهام الذي بلغ صداه الآفاق، نظن أن	بدت في القصيدة ملامح هذا الوحي الذي بلغ صداه الآفاق، وأثّر في الشاعر أيمّا تأثير، وهو صدى الرسالة المحمدية التي اخترقت حدود المكان والزمان، حيث قال[2]: بيانُكَ من نبعِ الجمالِ المخلَّدِ صدَى الوحي في أسلوبِهِ المتجدِّدِ (...) إلى جبلِ النورِ انتهى سرُّ وحيهِ وما هو إلا ملهِمُ اليومِ والغدِ (...)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 182-183.

[2] المصدر نفسه، ص ص187-188.

	الشاعر وقف خاشعا أمام الوحي الإلهي الذي بلغ صداه المعمورة.	يخطُّ لروحانيَّة الشرق سيرةً هي الحقُّ في دنيا الجمال المجرَّدِ فالرسالة المحمدية أثّرت في البشرية بسننها وقيمها، فهي صالحة لكل زمان ومكان، وسيبقى الرسول صلى الله عليه وسلم الشخصية العظيمة التي زعزعت الحضارة الإنسانية.
الحيّة الخالدة	تركيب لغوي اسمي يتكون من: الحيّة: مبتدأ مرفوع، خبره محذوف، والخالدة: نعت مرفوع. والحية أفعى تؤنث وتذكر، فهي حيوان زاحف، تعيش لفترة زمنية محددة ثم تموت، لكن اللفظة الثانية تجعلنا نفكّر في طبيعة هذه الحية الخالدة، التي لا تموت أبد الدهر، وهذا ما جرّنا إلى الاعتقاد أن الشاعر سيتغنّى بحيّة شاعت في الأساطير القديمة فتصبح الحية الخالدة هنا رمزا أسطوريا.	عند قراءة القصيدة وفك شفراتها تبيّن لنا أنّ الحيّة الخالدة في نظر الشاعر لم تكن حيّة حقيقية، ولا أسطورية كما اعتقدنا، بل هي امرأة أسرته بجمالها فهي كالحيّة الخالدة في فنّه، يشتهيها رغم لسعتها القاتلة، وستبقى أبد الدهر ملهمته لقول الشعر، فيقول[1]: ولفَّتْ ذراعين كالحيَّتَيـنِ عليَّ وبي نشوةً لم تطِـرْ وقد قرَّبتْ فمها من فمي كشِقَّينِ من قبَسٍ مُسْتَعِرْ (....) لقد فنيَتْ فيك أرواحهن.. وها أنتِ أيَّتها الخالـده!
حديث قبلة	تركيب لغوي اسمي إضافي: يتكون من	إنّ الحديث لم يدر بين القبلة والشاعر كما

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 208-209.

	حديث: خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذا " وهو مضاف، وقبلة: مضاف إليه مجرور. والحديث من حدّث: بمعنى أخبر وروى، وهو حديث يدور بين طرفين أو أكثر، فكما يبدو أنّ الحديث سيدور بين الشاعر ومعشوقته، غير أنّ اللفظة الثانية تنحو بنا صوب معنى مغاير يزعزع أفق توقع القارئ حين يصدمه أنّ الحديث بين الشاعر والقبلة، إذ كيف للقبلة أن تقول حديثا، بل كيف لها أن تمتلك لغة خاصة بها، وما نوع هذا الحديث الذي دار بين الشاعر والقبلة؟ ولماذا خصّ "القبلة" بالحديث؟ فهل هي من إنسان عزيز عليه؟	توقعنا، بل دار بين الشاعر وحبيبته، عن اللذة الحسية الناجمة عن القبلة، فالمحبوبة تسأله متى قبّلها، وهو يذكّرها بحلاوة اللثمة[1]: تسألني حلوةُ المبسمِ: متَى أنت قبلتني في فمي؟ فيذكرها الشاعر بقوله: سلي شفتيكِ بما حسَّتاهُ من شَفَتي شاعرٍ مغرمِ فقالت له: كأنَّكَ في الحلمِ قبَّلتنِي فقلتُ وأفديكِ أن تحلُمي!!
ثلج ونار	يتكون العنوان من مفردتين: ثلج وهو: مبتدأ مرفوع بالضمة، ونار: اسم معطوف "على المبتدأ المرفوع. والثلج ظاهرة طبيعية، حيث تتكون حبّات الثلج إثر تحوّل قطرات الماء من الحالة السائلة إلى الحالة الصلبة، عن طريق عملية	عند قراءة القصيدة تأكّد لدينا أن الشاعر لم يقم بتقديم وصف للثلج والنار، بل كان نصّه عبارة عن رسالة بعثتها الحبيبة لحبيبها، وقد كتبتها وهي جالسة بجانب موقد في ليلة شتوية باردة، وهذا ما يفسّر لفظتي الثلج والنار، حيث قالت[2]: أأيتها النارُ هذا المساءُ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 248.

[2] المصدر نفسه، ص 309.

	التجمد، وينصهر الثلج إذا تعرّض إلى الحرارة، وعليه تقع النار على الطرف النقيض للثلج، لكنّ الشاعر عمد إلى عطف النار على الثلج، على الرّغم من أنّهما يحملان دلالتين متباعدتين، وكلاهما عنصران طبيعيان، جمع بينهما في قصيدة واحدة، فهل هما رمزان لشيء آخر نكتشفه عند الحفر في ثنايا القصيدة.	قسي بردُهُ فانهضي واستفيقي أيا نارُ كفاي أثلجُ منه فهلاَّ بعثتِ بدفءِ الحريق! وعليه فالذات العاشقة واقعة بين بردين، برودة الجو وبرودة مشاعر الحبيب اتجاهها، وبين حرارة النار من جهة ثالثة، التي التهمت كلّ ما وجدته أمامها، إلى أن وصلت إلى رسالة العشق، فقالت لها العاشقة[1]: خديها كلها، ولا تُمهلي فمنها الوقودُ ومنكِ الأجيجْ
الغرام الذبيح	تركيب لغوي يتكون من: الغرام وهو مبتدأ مرفوع، خبره محذوف، والذبيح نعت مرفوع. والغرام هو الولع بالشيء، يحمل معاني الفرح والأمل والألم، وعندما نقف عند هذه اللفظة نحسّ أن الشاعر سينظم شعرا يتغنى فيه بامرأة اجتاح حبّها حياته، فعصف بقلبه وأسره، لكن اللفظة الثانية توجهنا إلى وجهة أخرى، لأن هذا الغرام ذبيح، فهناك ربط غير منطقي بين الغرام (معنوي مجرّد) وبين الذبح (حسي ملموس)، والذبح هو نحر	أخذ تأويل العنوان مجرى آخرا عند قراءة النص الشعري، الذي كان عبارة عن وصف لليلة حمراء من ليالي السمر والعشق ذُبح فيها الغرام، حيث كان الشّاعر المغرم ذبيحا في حضرة الحب، وفي أحضان الفتاة الحسناء، فقال[2]: أخمدتُ فوق شفاه هنَّ شبيبتي وذبحتُ بين عيونهنَّ غرامِي!

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص310.

[2] المصدر نفسه، ص331.

	وفتق، وهنا نتساءل عن كيفية نحر الغرام وهو معنوي مجرّد!، فهل يذبحه الفراق؟.	

استقينا عناوين القصائد الواردة في الجدول أعلاه من سبعة دواوين شعرية للشاعر "علي محمود طه"، حيث تنوعت هذه العناوين بتنوع موضوعات النص الشعري، فتباينت بين المباشرة وغير المباشرة الإيحائية، وقبل الحديث عن طبيعة العنونة عند الشاعر، لابدّ أن نلقي نظرة على الدواوين الشعرية ومضامينها.

2- مضامين العنونة في المدونات الشعرية:

2-1-التأمّل والضياع في بحر الحياة في ديواني "الملاح التّائه وليالي الملاح التّائه":

تجلّت عند قراءة العناوين الداخلية للديوان الشعري صورة الضياع والشتات، التي عاشها الشاعر في سوح الحياة، وصراعه الدّائم مع مآسيها وأهوالها، وبذلك فهو لا يقصد بالملاّح التائه البحار الذي تاه في عرض البحار، بل يتحدث عن الإنسان الذي ضاع في هذه الحياة، وتشتتت ذاته بفعل الأحزان التي عايشها، والصعاب التي واجهها خلال رحلة البحث عن السعادة لتحقيق التوازن النفسي، وهذا ما أكدّه في الإهداء الذي خصّ به الإنسان الضائع في الحياة، حيث قال[1]:

إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول!

إلى التائهين في بحر الحياة!

إلى رواد الشاطئ المجهور!

وبما أن الملاحة مرتبطة بالتغيّرات المناخية، فهي محفوفة بالمخاطر يتنازعها المجهول والغموض، وعند قراءة عنوان الديوانين يتّضح جليّا حبّ الشاعر للبحر والملاحة، وهذه الدلالة

[1] علي محمود طه: الديوان، ص07.

سطحية، لأنّ العنوان يحمل معنى رمزيا آخرا، والدليل على ذلك أنّ "علي محمود طه" لم يكن ملاحا بالفعل، فـ"الملاحة والتيه والبحر في شعره رموز لاتجاهات روحية وفكرية ملأت قلبه وشغلت حياته"[1].

وقد ضم الديوانان عددا لا يحصى من القصائد الشعرية المعبّرة عن الضياع والحزن في هذه الحياة.

ويحس الشاعر بضياعه أكثر عندما يخفق في الحب، ومن عناوين القصائد الدالة على ذلك: رجوع الهارب، عاصفة في جمجمة، الأمسية الحزينة، القمر العاشق، النهر الظامئ، صدى الوحي... وغيرها.

2-2-النزعة الأسطورية في ديوان "أرواح وأشباح":

عمد الشاعر في ديوان "أرواح وأشباح" إلى استحضار عناصر ما ورائية للتعبير عن هواجسه وتطلعاته في الحياة، فاستدعى شخصيات من وحي قلمه، كاستحضاره لربّات الشعر اللائي عاتبهن وحكى لهنّ عن آلامه الكثيرة في الحب والحياة، وكانت المرأة محور تطلعاته وبؤرة أحزانه، وعندما نقرأ هذا الديوان" نجد الأشباح تهيم على وجوهها، مصورة أشخاصا يرتبطون في سياق أسطوري، فلدينا سافو التي ترمز إلى دلالات نفسية بعينها، إذ هي كاهنة الرذيلة وربة الشعر الغنائي، وأمّا صاحبتها بليتيس فهي شاده مثلها...، وفي شخصية هرميس إله الحكمة اليوناني... ومصدر الإلهام للشعراء وإله اللصوص والعارف بالمرأة، أما تاييس هي الراقصة اللعوب التي تجلب ألباب الرجال ..."[2]، ولقد قدّم الشاعر رؤيته الخاصة اتجاه الحياة على لسان هذه الشخصيات الأسطورية، وضمّ الديوان قصائد كثيرة منها: دنيا النساء، الحيّة الخالدة، المرأة والفن...وغيرها، مما يؤكّد النزعة الأسطورية في هذه المدونة.

[1] حسين دخيل الطائي، نهى محسن عبد الكاظم: شعرية العنونة عند الرومانسيين بحسب الموضوعات الشعرية التأمل نموذجا –مجلة كلية التربية الأساسية-جامعة بابل، ع23، 2015م، ص244.

[2] فايز علي: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص389.

2-3-لوعة الحب وشغف الاتصال في الدواوين: "زهر وخمر" و"الشوق العائد" و "هي وهو (صفحات من الحب)":

أظهرت هذه الدواوين الشعرية طبيعة الشاعر الرومانسية، فبدت العناوين الداخلية ومضامين القصائد طافحة بالحب والعشق، سواء كان حب المرأة أو الطبيعة أو الخمرة، فالحب يقرّب الأرواح ويمازج القلوب، لكنه يسبب لوعة القلوب أيضا، حيث نقرأ في قصائد كثيرة "لوعة الحب" إثر الفراق والبعاد عن المحبوب، فعندما ينفصل الشّاعر عن الذات الثانية يتملكه حزن شديد، لذلك حاول الاتصال بذات الحبيبة وبذات الطبيعة، ومن العناوين الداخلية الدّالة على ذلك "ميلاد زهرة، عاشقة، أحلام عاشقة، ثلج ونار، إلى الطبيعة المصرية، الغرام الذبيح...وغيرها".

2-4-الانبهار بالغرب وإيقاظ الوعي الشرقي في ديوان "شرق وغرب":

احتوى ديوان "شرق وغرب" على مجموعتين شعريتين، هما (أصداء من الغرب، وأصوات من الشرق)، عبّر الشّاعر من خلالهما عن تأثير الحضارة الغربية في إنتاجه الشعري، وانبهاره بمظاهر الطبيعة الغربية التي لمحها أثناء تنقّله إلى أوربا، كما طرح قضايا قومية، حاول من خلالها إيقاظ الوعي القومي الشرقي، خاصة فيما يخصّ القضية الفلسطينية، ويعدّ من الشعراء الأوائل الذين أثاروا هذه القضية، ومن بين العناوين الدالة على ذلك: "على النيل، إلى أبناء الشرق، تحت الشراع، لحن من فينا، يوم فلسطين...وغيرها".

وعلى ضوء مضامين القصائد الشعرية يتضح جليا أن العنوان في الشعر الحديث عامة، وعند "علي محمود طه" خاصة ليس "كلمة صامتة تتقدّم النص، بل هو توهج شعري"[1]، يحمل في ثناياه حالة الشاعر النفسية وهواجسه الرومانسية، فألفينا كل العناوين موحية، ومستمدة من تجربته الذاتية، ومعبّرة عن عالمه الداخلي، فالعنوان بوابة المتن الشعري، يعبّر بدوال قليلة قابلة للتأويل عن رؤية الشاعر الفنية، وعن هواجسه وتطلعاته في الحياة.

[1] عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2012م، ص 33.

3- الإشعاع الدلالي للعناوين:

3-1-عناوين دالة على طبيعة الشاعر الرومانسية:

وهي عناوين غارقة في حب الطبيعة، والتغني بحسنها ورونقها مثل: النهر الظامئ، على الصخرة البيضاء، ثلج ونار...، إضافة إلى العناوين الدّالة على العشق ولوعة الحب والغرام مثل: الغرام الذبيح، القمر العاشق، حديث قبلة...

3-2-عناوين مبنية على التنافر الدلالي:

التنافر الدلالي هو "خرق منظّم لقواعد الكلام، يصبح معه التركيب شادا من الناحية المنطقية"[1]، فكثيرا ما نجد الشاعر يجمع بين متناقضين في عنوان واحد، أو يعطف بين متباعدين في الدلالة، مثل عنوان النهر الظامئ، الذي ربط فيه بين مفردتي "النهر" و"الظامئ"، فهناك تنافر بين الدلالتين؛ فالنهر مجرى الماء، والظامئ هو العطش الشديد ويطلق على الكائن الحيّ لا الجماد، أما في عنوان ثلج ونار، فقد عطف الشاعر النار على الثلج، وهذا غير مقبول دلاليا.

كما يحمل عنوان "عاصفة في جمجمة" تنافرا بين دلالة العاصفة ودلالة الجمجمة، إذ توحي الدلالة السطحية باستحالة حدوث العاصفة داخل الجمجمة.

3-3-عناوين مبنية على عنصر التشخيص:

ونقصد بالتشخيص "إصباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني؛ أي الخلط بين الكائنات في مجال الصفة والفعل"[2]، والتشخيص يوحي كذلك بالربط بين مفردات متباعدة في الدلالة، وإلصاق الصفات الإنسانية بالجماد، فتحدث الجمالية ويصبح العنوان أشد إغراء وأكثر توترا، كما عمد الشاعر إلى إدراج معطيات معنوية ضمن حقل الماديات، ويظهر عنصر التشخيص معتمدا على التصوير الاستعاري في العناوين الآتية: (النهر الظامئ، الغرام الذبيح، القمر العاشق...).

[1] حسينة مسكين: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة وهران، 2013م، ص145.
[2] المرجع نفسه، ص149.

ولقد تولّت عناوين "علي محمود طه" المهمّة التعيينية والتحسيسية والإغرائية، حيث حدّدت جنس النص والإطار العام الذي يدور حوله المتن الشعري، فالقارئ لعناوينه يحس أن العنوان "يعيّن النص ويؤشر عليه، مائزا إياه من نصوص أخرى، ويعتقد أنّه أمام نص شعري"[1]، كما أنّ عناوينه تغرينا للإبحار في المتن الشعري.

وبناء على ما سبق يتضح أن عناوينه شاعرية، مستمدة من عالمه الداخلي ومعبّرة عن جوهر النص الشعري، حيث تغرينا وتفتح شهيتنا للإبحار في المتن الشعري واكتشاف خباياه.

ثانيا-مستويات تشكيل اللغة الشعرية:

يعدّ التشكيل اللغوي عنصرا أساسيا في بناء النص الشعري، واللّغة هي المادة الخام المشكّلة للنصوص، فلو لم تكن هناك لغة لما كان هناك نص، وهي عالم داخلي متشابك الأبعاد والمستويات، ولكل نص خصوصيته اللّغوية التي تعبر عن جودته، فباللغة أخرج الشاعر مكنوناته الداخلية، وعبّر عن رؤاه الخاصة اتجاه العالم بقضاياه المختلفة، فالقصيدة "من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل "خاص"؛ لأن كل عبارة لغوية سواء كانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلا لمجموعة من ألفاظ اللغة، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميّز"[2].

ولكلّ نص شعري تشكيله اللغوي الخاص الذي يميّزه عمّا سواه، وعند حفرنا في اللغة الشعرية لـ "علي محمود طه" وجدناها لغة رصينة جزلة، معانيها تطفو على السطح في الظاهر، لكنها محفوفة بهالة من الغموض، كما أنّه سعى إلى التجديد اللغوي في منتوجه الشعري، فاختار أساليبه اللغوية مدفوعا بتجربته الشعرية والشعورية.

---

[1] علي حسن خواجة: البكاء على زهرة القمر-العنوان مقاربة سيميائية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، ع2، 2008م، م 35، ص 381.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص50.

كما يحمل التشكيل اللغوي في ثناياه "المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها، إذ أن الاختيار اللغوي محكوم بمؤثّر نفسي ينبع من الوعي واللاوعي"[1].

وبالعودة إلى الديوان الشعري نسجّل بروز مجموعة من العناصر اللغوية المقصودة في ذاتها، والممتدّة بدلالاتها، معبرة عن توجهات الشاعر الحداثية في منجزه الشعري، و من أهمها:

1- التكثيف اللغوي:

تعدّ ظاهرة التكثيف اللغوي من أهم الظواهر اللغوية التجريبية التي طبعت ديوان "علي محمود طه"، حيث ضغط الشاعر مفردات نصه الشعري للتعبير عن رؤاه وقناعاته الخاصة اتجاه العالم عامة، ونقصد بالكثافة "درجة الترميز المبني على استشارة مراجع خارجية، قد تعود إلى الأسطورة"[2]، ولقد عمد الشاعر في كثير من قصائده إلى تكثيف لغته باعتماد الرمز الديني والأسطوري الذي حمُّل بدلالات خاصة برؤيته الفنية.

كما قد يُعنى التكثيف بدرجة التماسك النحوي والدلالي التي تحولت في القصيدة الجديدة إلى لون من التشتت ...[3]، فالتكثيف لا يقتصر على اعتماد الرموز التراثية فحسب، بل يشمل أيضا تكثيف اللغة دلاليا للتعبير عن توجهات الشاعر ومختلف تطلعاته، حيث لجأ الشاعر إلى تكثيف لغته للتعبير عن رؤيته الخاصة، محمّلا إياها بحمولات نفسية عاطفية، فألفيناه في كثير من النصوص الشعرية يعبّر عن ضياعه وضياع الإنسان في هذه الحياة، حيث لطمته أمواجها، ورَمتْه بعيدا إلى دائرة البؤس والشقاء.

ولقد عنون المجموعة الشعرية المعبّرة عن التمزق والضياع "بالملاح التائه" و"ليالي الملاح التائه" مكثفا رؤيته اتجاه الوجود الإنساني ، وضغطها في عبارات شعرية عميقة موحية، مفصّلا إياها في المتن الشعري، فالملاح التائه هو البحار التائه في عرض البحار، وبما أن الشاعر عاشق للبحر، محب

[1] عباس علي المصري: التشكيل اللغوي في شعر السجن، عند أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، فلسطين، ع1، 2009م، مج13، ص02.

[2] صلاح فاروق: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والغموض، د/ط، د/ت، ص 55.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

للسفر، فقد اختار لنفسه لفظة "البحار"، وهي ترمز إلى الإنسان التائه في سوح الحياة، والذي يسعى فيها باحثا عن السعادة والراحة والاستقرار، لكن عبثا...، فكل ما في الحياة يبعث على اليأس والحزن، بحيث تنهال عليه المآسي والمصائب من حيث يحتسب، ومن حيث لا يحتسب.

وعبّر "علي محمود طه" عن هذا التيه في قصيدة "الملاح التائه" قائلا[1]:

أيها الملاَّحُ قمْ واطوِ الشراعا لمِ نطوي لُجَّةَ الليل سراعا

جَدَّفِ الآن بنا في هِينَةٍ وجهة الشّاطئ سيرًا واتباعا

فغدًا يا صاحبي تأخذنا موجةُ الأيام قدفًا واندفاعا

لجأ الشّاعر إلى شحْن اللغة وتحميلها برؤيته الفنية الخاصّة اتجاه الحياة، حيث أشعّت دلالة التيه والضياع في هذه الأبيات الشعرية من خلال المفردات الآتية: الملاح، جدّف الآن (إحالة إلى الصراع)، تأخذنا موجة الأيام (الاستسلام لغلبة الزمن للإنسان)، ولقد حثّ الشاعر الملاح على مقاومة أخطار البحر، والاستمرار في التجديف والتحدي إلى أن يصل إلى شاطئ الأمان، وقد لمّح الشاعر إلى طبيعة هذا البحر في عبارة (تأخذنا موجة الأيام) التي توحي أن البحر المقصود هو "بحر الحياة"، والأيام أمواجها، فلطالما تقلب الإنسان بين الحزن والألم والفرح والضياع، والمعركة بين الإنسان والحياة قائمة لأجل إثبات الذات واستمرار البقاء؛ لكن الزمن قاهر الإنسان لا محالة.

وكشف "علي محمود طه" عن رؤيته من خلال المفردات التي تُفرغ من "معناها المعجمي والقاموسي وتُشحن بمشعات شعرية، الكلمة في الشعر كالثعبان تجدد جلدها، تنزع ثوبها القديم لتلبس ثوبا جديدا يليق بها، يتوافق مع تجربة الشاعر ومع معطيات العصر...، فعزل الكلمة لا يصنع منها جوهرة بل ضمها إلى الكلمات الأخرى في نسق شعري"[2]، فقد حملت المفردات عند ضمّها إلى بعضها البعض في السياق اللغوي دلالة لغوية موافقة لرؤية الشاعر، فلم يعد الملاح التائه ذلك البحار الذي تاه في عرض البحار، وقذفته الأمواج إلى شاطئ مجهول، ولم تعد الموجة مرتبطة بالبحر بل

[1] علي محمود طه: الديوان، ص19.

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا) أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص229.

تغيرت الدلالة، وأضحى الملاح التائه هو الشاعر الإنسان الضائع الحزين، والموجة هي موجة الأيام، التي تومئ إلى أن الحياة هي البحر.

كما عبّر عن رؤيته اليائسة للحياة التي لم يعد فيها ما يبعث على الأمل والسعادة في قصيدة "قيثارتي"، التي قال فيها[1]:

بدّدتِ يا قيثارتي أنغامـــــي ونسيتِ لحنَ صبابتي وغرامِي

مرت ليالي كنت مؤنستي فيها وعزاءَ نفسٍ جمَّـــــةِ الآلامِ

تروَين من طرب الصِّبا وحنينه وتذهِّبينَ حواشيَ الأحـــلامِ

كالبلبل الشَّاكي رويتِ صبابتي لحناً تمشَّى في دمي وعظامِي

كثّف "علي محمود طه" لغته الشعرية وضغط حزنه في ألفاظ ومفردات قصيدته، فمثّلت "مفردة القيثارة" مركزا تجمع فيه دلالتي الأمل والألم، والسعادة والحزن، فقد أشعّت هذه المفردة دلاليا، حيث شخّص الشاعر قيثارته، وعاتبها لتبديدها لحن أنغامه الماضية المليئة بالحب والغرام، وأحسّ بعجزه عن العودة إلى ما كان عليه، فحتّى القيثارة لم تستطع استرداد اللحن؛ وفي هذا إيحاء واضح بمرارة الحياة، وبالنظرة التشاؤمية للكون.

فالواقع المأساوي خلق هالة سوداء حول قلب الإنسان، ففقد طعم كل شيء، حتى الرغبة في الحياة ذاتها، وهذه حقيقة لا مفرّ منها، فلقد عبّر الشاعر عن رؤيته الخاصة وقناعته حول ماهية السعادة في هذه الحياة، فقال في قصيدة "قلبي"[2]:

بلغَ الروائعَ من حقائقـــها فإذا السعادةُ توأمُ الجهلِ

هتف المحذَّقُ في مشارقـها ذهبَ النهارُ فريسةَ الليلِ

يقدّم الشاعر رؤيته الفنية الحزينة اتجاه واقعه بهذه الكلمات البسيطة المكثفة، التي عبّرت عن انتشار المظالم والآلام والآثام، فألغت كلّ شيء جميل، وأضحت السعادة الحقّة توأم الجهل وعدم

[1] علي محمود طه: الديوان، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص36.

المعرفة؛ أيْ الجهل بما يحدث في الحياة عامة، وهذا واقع نحياه، فمن أراد الحصول على السعادة وراحة البال عليه أن يكتفي بالتغاضي عن كل ما هو حوله، لأنّنا نحيا في عالم محفوف بالنفاق، والكلّ فيه يخاف من الحقيقة، ولقد أشعّت هذه الرؤية من خلال عبارة "السعادة توأم الجهل" فقد عقد صلة بين السعادة والجهل، محمّلا لفظة "توأم" دلالة نفسية عميقة نابعة من قناعة الشاعر أن السعادة في هذا العالم المأساوي تكمن في عدم المعرفة، وعدم البحث عن خفايا الأشياء.

ويؤكد "علي محمود طه" في قصيدة "الله والشاعر" رؤيته الخاصة لهذا العالم المزيّف الفان، مؤكّدا أن الفناء هو النهاية الحتمية، ولقد نفخ الله في الإنسان من روحه وصوّره كيفما شاء، وهذه حقيقة مسلم بها، فالله جلّ جلاله هو الأصل الحي الذي لا يموت، مهما طال الزمن وتغير المكان، والإنسان كائن حيّ معرّض للزوال والفناء، حيث قال[1]:

- ومثلما قدَّرْتَ صوَّرْتَهَـــا

فروحكَ الصوتُ وروحي الصدَى

طبيعـــةٌ في الخلقِ ركَّبْتَهَـــا

وما أرى في بناهـا يـــــدا!

- لكنَّمـا روحُكَ من جوهـرِ

صافٍ وروحي ما صَفَتْ جوهرا

أوْ لا؟ فما للخيرِ لم يُثمـرِ

فيها؟ وما للشرّ قد أثمـــرا !!

كما شُحنت مفردات القصيدة للدلالة على مهمّة الشاعر النبيلة في الحياة، من خلال قول الشاعر[2]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 51-52.

[2] المصدر نفسه، ص57.

- ما الشاعرُ الفنَّانُ في كونـهِ

إلاّ يد الرحمة من ربِّـــهِ

مُعَزِّيَ العالمِ في حزنـــــهِ

وحاملَ الآلامِ عن قلبـــهِ

- عزاؤهُ شعرُ بهِ أهـــــزجُ

في نغم مستعذبٍ ساحـــرِ

ما يحزنُ العالم أو يبـــهـــجُ

إلاَّ على قيثارةِ الشَّـاعـــرِ

يعدّ الشّعر رسالة حب ورحمة وأمان للبشرية، وقد ألهم "الله تعالى" الشّاعر القدرة على قول الشعر، ليبثّ المعاني الإنسانية النبيلة بين العالمين، متغنيا بالجمال والرحمة، ونلاحظ أن الشاعر شحن مفردات نصّه للتعبير عن هذه المهمة النبيلة، ومن المفردات المحمّلة بدلالات الحب والرحمة، وبأن الشاعر سرّ سعادة البشر نجد (يد الرحمة، معزي العالم، حامل الآلام...). كما يعبّر الشاعر في شعره عن أحزانه التي تحمل في ثناياها تنويه البشر على مأساوية الواقع المعيش.

أما في قصيدة "التمثال" فقد عبّر الشاعر عن ضياعه وحيرته النفسية، حيث نحت تمثالا من روحه، وشكّله بمفردات لغته المكثفة العميقة، للتعبير عن تيهه في الحياة، ليجمع كل محدث -أي الصيد-ويلقي به إلى ذلك التمثال الذي نحته من روحه، حيث عرض من خلاله نظرته وتأملاته الفلسفية للحياة[1]:

أيهذا التمثـــالُ هأنذا جئتُ لألقـاكَ في السكـــونِ العميـــقِ

حـاملاً من غرائـب البرّ، والبحـر ومن كلّ محـــدثٍ،وعـــريـــقِ

ذاك صيـدي الذي أعودُ به ليلاً وأمضـي إليه عند الشـــروقِ

[1]علي محمود طه: الديوان، ص ص 165-166.

جئت ألقي به على قدميكَ الآ نَ في لهفةِ الغريبِ المشُوقِ

عاقداً منهُ حول رأسِكَ تاجاً ووشاحاً، لقدِّك المعشوقِ!

صورةٌ أنتَ من بدائع شـــتَّى ومثالٌ من كلِّ فنٍّ رشيــقِ

تمركزت دلالة النص الشعري هنا حول لفظة "التمثال" المحمّلة دلاليا وعاطفيا وأسطوريا.

كما يكثّف الشاعر لغته للتعبير عن أحاسيسه المتضاربة في أعماقه، حيث كثّف الألفاظ في قصيدة "رجوع الهارب" للتعبير عن حزنه وبؤسه وإحساسه بالضياع في عالمه، قائلا[1]:

يا صبحُ: ما للشمس غير مضيئةٍ يا ليلُ: ما للنَّجمِ غير مبيـــنِ؟

يا نارُ: ما للنارِ بين جـوانحِـــي يا نورُ: أين النورُ ملء جفوني؟

ذهب النهار بحيرتي وكآبـــــتِي وأتى المساءُ بأدمعِي وشجوني

شحن الشاعر مفردات قصيدته بشحنات عاطفية سلبية منبعها الحزن العميق والإحساس بالكآبة، حيث تطلّع إلى الحياة من منظار سوداوي، وأضحت كل عناصر الطبيعة رمزا للألم والحزن؛ فبدت له الشمس غير مضيئة، أمّا الليل خالي الأنجم يقوي شهوة الحزن والرغبة في البكاء والتحسّر على حياته المليئة بالمآسي...، ولقد شحنت المفردات بدلالات الحزن، فتكثّفت معانيها، لتغدو معادلا موضوعيا لآلامه، كـ (الصبح، الليل، النهار، المساء) فكلّها تحمل معاني الحزن والكآبة.

2- التكرار اللغوي ودلالته:

يعد التكرار من الأساليب اللغوية التعبيرية التي التمسها "علي محمود طه"، ويعتبر التكرار مكوّنا هاما من مكونات دراسة المفردة الشعرية لما تضيفه من ثراء للنص، وتتويجه بتعددية الدلالات وتنوعها بشكل معبر عن التجربة الشعرية وقيمها"[2]، والتكرار اللغوي لا يعبر عن تعددية المعنى وتنوعه بقدر ما هو يعبّر عن تأكيد وتقوية المعنى داخل النص الشعري، كما ورد في نص "علي محمود طه".

[1] علي محمود طه: الديوان الشعري، ص23.

[2] سلام مهدي رضيوي الموسوي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة البصرة، 2011م، ص129.

يسجل متصفح المنجز الشعري اعتماد الشاعر على التكرار اللغوي، لتأكيد الدلالة المعبر عنها والمتخفية خلف العبارة الشعرية، وإبراز المعاني العاطفية التي اختلجته، وهذا ما يؤكّد وعيه بأهمية التكرار في تلقي المعنى الشعري، ويتضح هذا في قصيدته "ليالي كليوبترة"، التي عبّر فيها عن فرحته ورغبته الشديدة في الاتصال بالذات الثانية، من خلال تكرار شطرين شعريين:

يا حبيبي هذه ليلةُ حُبِّي

آه لو شاركتَني أفراحَ قلبِي!

تكرّر هذان الشطران وفق نظام معين في القصيدة الشعرية، ومن ذلك قوله:[1]

يا حبيبي هذه ليلةُ حُبّي

آه لو شاركتَني أفراحَ قلبِي!

نبأةٌ كالكأس دارتْ بين عُشَّاق سُكارى

سَبَقَتْ كلَّ جناحٍ في سماءِ النيل طارا

تحملُ الفتنةَ والفرحةَ والوجدَ المثارا

حلوةٌ صافيةُ اللحن كأحلام العذارى

حُلْمِ عذراءَ دعاها حبَّها ذات مساءِ

فتغنَّتْ بشراعٍ من خيالِ الشعراءِ

يا حبيبي هذه ليلةُ حُبِّي

آه لو شاركتَني أفراحَ قلبِي!

لقد كرّر الشاعر اللازمة اللغوية بعد كل ثمانية أشطر شعرية، محافظا بذلك على النظام العام لقصيدته، وفي هذا التكرار تأكيد من الشاعر على أن هذه الليلة هي ليلة حبّه، وهي حلم من أحلامه، خاصة حين يكون في أحضان معشوقته.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 237-238.

لقد جاء التكرار في هذه القصيدة ليؤكّد عاطفة الفرح والنشوة التي تملّكت الشاعر المحبّ حين رأى حبيبته، فتغنّى بهذه الليلة التي تشاكل ليالي كليوبترا، ونادى محبوبته لتشاركه هذه الفرحة، كما عبّر عن حزنه واشتياقه إليها بتكرار بعض المفردات الشعرية في قصيدة "زهراتي" كما في قوله[1]:

طال انتظاري ومضى مَوعـدي وأنتِ مثلي ترقبينَ المساءْ

كم لكِ عندي في الهوى من يدِ يا زهرَاتي أنتِ رمزُ الوفـــاءْ

****

يا زهراتي ويكِ لا تسأمـــــي ولا يرعك الزَّمنُ الدائـــرُ

(...)

خلا بنا يا زهراتي المكـــــانْ وزايلَ الشرفةَ ضوءُ القمـرْ

(...)

سألتك الحبَّ وعهدَ الوفـاءْ يا زهراتي لا تملّي البقـــاءْ

لقد كرّر الشاعر لفظة "زهراتي" في كثير من المواضع وبشكل لافت، حيث قرن لفظة "زهراتي" بحرف النداء "الياء"، ومن معاني "النداء" التخصيص، وطلب العون والنجدة من المنادى عليه، والشاعر لم ينادِ على امرأة أو صديق قريب بل نادى على "الزهرات" التي عدّها صديقته ومؤنسته ساعة الضيق والألم، حيث ناداها لتشاركه أحزانه إثر غياب محبوبته، ولتخفّف عنه آلامه، فالتكرار هنا غرضه نفسي -تحقيق الرّاحة النفسية- فالشاعر لا يملك صديقا سوى تلك الزهرات، لهذا سعى إلى مناجاتها، استجلاءً للراحة النفسية والسلام العاطفي، وعليه فقد حمل التكرار دلالة نفسية عاطفية.

كما يلجأ "علي محمود طه" إلى تكرار مفردات لها صلة بعالمه النفسي الداخلي بصدد التعبير عن عاطفة الحب والاشتياق، كتكرار لفظة "يا حبيبي" في قصيدة "عاشقة" لاستمالة عواطف الحبيب

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 252-254.

والمتلقي عامة لمشاركته فرحته، حيث قال[1]:

يا حبيبي أقبلَ اللَّيلَ وناداني الغَـــرامْ

أيُّ سرٍّ لمحبٍّ لم يُصَـــوِّرهُ الظـــلامْ

كلُّ نجمٍ مهجةٌ تهفـو وعينٌ لا تنـــامْ

وشعاعُ البدرِ معشوقٌ بهِ جُنَّ الغـمامْ

يا حبيبي كلُّ عيشٍ ما خلا الحبَّ حرامْ

وحرَامٌ يا حبيبي

يا حبيبي غَنَّت الفرحةُ في كلِّ مكـانِ

فهُنا البُلبلُ يشدُو وهناكَ العاشقـانِ

غيرَ أنيّ أشتكي الوحشةَ في ظلِّ التدانِي

إنما روحُك في الكونِ وروحي توْأمـانِ

لا تدَعني أقطَع الأيامَ وحدي وأُعـاني

فحرامٌ يا حبيبي!

يا حبيبي سئمَ اللّيل سكوتي واكتئابِي

(...)

وسلامٌ يا حبيبي

يبحث الإنسان في لحظات سعادته عن شريكه، ولا يكون هذا الشريك إلاّ محبوبا قريبا، لذلك نادت الذات العاشقة على محبوبها في مواضع كثيرة، معتمدة عبارة " يا حبيبي" للتأثير في الحبيب وختم الشاعر مقاطعه الشعرية بلازمة لغوية تتكرر في نهاية كل مقطع شعري، وهي "حرام يا حبيبي"، التي حملت في ثناياها دلالة اللوم والعتاب؛ أي لوم الحبيب لبتره حبل الودّ والوصال، ففي هذا التكرار

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 352.

استمالة لعواطف الحبيب لكي يتعاطف مع الذات العاشقة، فيصلها، ولقد تكررت في كل المقاطع عدا المقطع الأخير، الذي طرأت فيه تغييرات طفيفة على العبارة لتصبح "وسلام يا حبيبي" ، وفي هذا تأكيد على استسلام الذات العاشقة بعد مناجاة عميقَة لطلب الاتصال، فعندما لم تجد ردة فعل إيجابية قررت الاستسلام طلبا للسلام، ومع نهاية القصيدة لفظت أحلام العاشقة أنفاسها، ولعل غرض التكرار هنا تقوية عاطفة الحب وتأكيدها، كما أسهم في استمالة المتلقي للتعاطف مع الذات العاشقة الآملة في الاتصال.

ولقد تحقّقت الموازنة اللغوية في قصيدة "سمر" من ديوان "زهر وخمر" بين أول وآخر بيت شعري، حيث تكرر البيت الشعري الآتي ذكره في بداية القصيدة ونهايتها:

يا وحي شعري أينَ أنتْ في أيّ زاويةٍ ركَنْتْ؟[1]

وفي تكرار هذا البيت الشعري تأكيد على مدى تأثير شعر "علي محمود طه" على شعراء أهل زمانه، الذين اعتبروه ملهمهم لقول الشعر، ومحفزهم لنظمه، كما حملت العبارة دلالة واضحة على الحالة النفسية العاطفية التي يتخللها الحب والاشتياق، حيث أحسّ أصدقاء الشاعر بشوق شديد إليه، وتكررت عبارة "يا وحي" لكي يتأكّد المتلقي أنّ "علي محمود طه" صاحب حس مرهف، وكلماته موحية، تؤثر في أذن سامعها، لذا اعتبره أصدقاؤه دافع إلهامهم[2].

يا وحي كم من غارةٍ شعواءَ فيها شنَنْتْ

أم ثُرْتَ للحقِّ الطريدِ، وبالبطولة قد فُتِنْتْ

(...)

يا وحيَ شعري ما سكو تك في الخطوب؟ ألا حزنْتْ؟

أفقدتَ رشدك أو شعورك بالحياةِ؟ إذنْ جُنِنْتْ؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 281.

[2] المصدر نفسه، ص ص 282-283.

عشرون يومـاً جـــاوز التقديرُ فيها ما ظَننْـــــــــتْ؟

يا وحيَ شعـري مُذْ نـأ يْتَ وهي بياني أو وهنـــتْ

(.....)

يا وحي شعري هل أسِرْتَ وأنت تهجـم أم طُعِنْـتْ

نلاحظ تواتر نداءات الصديق للشاعر طلبا للاتصال به، لكونه سر إلهامه، ونظرا لحب الصديق لصديقه الشاعر لم ينادِ عليه بمسماه، بل كنّى له بالوحي واعتبره القوة الدافعة له في نظم الشعر.

وعليه فقد أفاد التكرار في تأكيد عظمة الشاعر ومدى قدرته على نظم الشعر.

كما ألفيناه في كثير من القصائد يعبر عن عشقه للخمرة وافتتانه بها، وهذا جعله يكرر بعض الأشطر الشعرية أو العبارات الشعرية التي تؤكد حبه لها، وأنها مؤنسته في لحظات الحزن والإحساس بالوحدة والضياع، ومن القصائد التي اعتمد فيها على تقنية التكرار قصيدة "خمرة نهر الرين" التي كرّر فيها عجز البيت الشعري في مواضع متعددة[1]:

يا أخا الرُّوحِ، دعا الشـــوقُ بنا فاسْقِنا من خمرةِ الرَّيْن، اسقنا

(...)

سَكِرَ العشَّـــــاقُ إلاَّ أننـــــــا.. فاسْقِنا من خمرةِ الرَّيْن، اسقنا

(...)

فاملإِ الأقداحَ من هذا الجنى واسْقِنا من خمرةِ الرَّيْن، اسقنا

(...)

غيرَ صوتٍ طاف كالحلمِ بنا: اسْقِنا من خمرةِ الرَّيْن، اسقنا

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 171-172.

لقد ألحّ الشاعر على ضرورة تناول الخمرة؛ لأنها ملاذه الوحيد، لنسيان الأحزان والمآسي التي ألمّت به في واقعه، وهذا ما اتضح من تكرار الجملة الشعرية " اسقنا خمرة الرّين اسقنا" ولقد أسهم هذا التكرار في التأكيد على ضرورة سقيه من خمرة نهر الرين[1] المميزة والفريدة بطعمها، لذلك أكّد على الساقي سقيه إياها، فكرّر تلك العبارة، خاصة حين استعمل فعل الأمر "اسقنا" الذي يحمل معنى الإلحاح والإصرار على السقي، لينسى واقعه المأساوي، ويحلّق في عالم الأحلام، إذ تملكته الرغبة الشديدة لاحتساء الخمرة، كما أضفى خصوصية على خمرة نهر الرين التي تجعله ينسلخ عن أحزانه، وفي تكرار العبارة الشعرية دلالة واضحة على مدى تأثيرها على النفوس، وهذا ما جعل الشّاعر يؤكد لنا مدى عشقه لها، ورغبته الشديدة في الاتصال بها وهذا ما حملته دلالة التكرار.

كما كرّر عبارة "أنا أهواك" في قصيدة "فلسفة وخيال"[2]

أنا أهواك كفراشةِ صاغتها زهورُ الثرى وكفُّ الضيـــاءِ

أنا أهواك فِتنَةٌ صاغتها المثَّال من طينةٍ ومن إغـــــراءِ

أنا أهواك بدعةَ الخلدِ صِيغَتْ من هَوى آدمٍ ومن حواءِ

*****

أنا أهواكِ من آثام وطُهرٍ حُلمَ إغفاءَتي وصَحْوَ غرامِي

أنا أهواك تُبدعين يقيني من نسيجِ الظنون والأوهـامِ

أنا أهواك دفءَ قلبي ويَنبوعَ اشتهائي، وشِرّتِي وعُرامِي

[1] يتفرّد نهر الرين بجنات أعنابه، وأشعاره الباسقة، وقصوره التاريخية، ينبع من سويسرا، ويمر بين فرنسا وألمانيا ويخترق هولندا ومصبّه في بحر الشمال، وقد تغنى الشاعر بجماله، معلنا أن خمرته لها ذوق وطعم مغاير، كلما يسقى منها يطلب المزيد ولا يرتوي أبدا.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص 355.

وكرّر عبارة "أنا أهواك" ليؤكّد عاطفة الحبّ التي يحسّ بها اتجاه عشيقته، كما تكرر نداؤه في قصيدة "لحن من فينا"، وفي ندائه إشارة واضحة إلى تأثّره ومدى إعجابه بتلك الفرقة الموسيقية القادمة من فينا إلى ربوع سويسرا، حيث قال[1]:

يا فينًا سلسلي الأنغامَ سِحـرا في حنايا النفس لا جوَّ المكانِ

أو حقاً أنتِ ذي؟ أم أنتِ ذكرى أم رؤىً تمرح في دنيا الأغانِي

(...)

يا فينا جدِّدي الآن مسرَّات الليالي

(...)

يا فينَا اسمعي الدنيا وهـــاتي قِصَّةَ الغابة والفَلْسِ الكبيرِ

ينادي الشّاعر "فينا" نداء مجازيا في مواضع متعددة، طالبا منها أن تمنحه الفرح، وثبت الأمل والسعادة في العالم بأسره، فالتكرار هنا يحمل معنى الإلحاح والرغبة في حصول شيء ما.

ويكرّر في قصيدة "على النيل" لفظة "أخي" على طول القصيدة تأكيدا على الوحدة القومية العربية، فهناك علاقة أخوية تربط بين العرب وفلسطين، وفي القصيدة تنويه للفرد الشرقي عامة على أن فلسطين جزء منه لا ينبغي له أنْ يَسُدّ أذنيه عمّا يحدث فيها[2]

أخي إن وردتَ النِّيلَ قبل ورودي فحيّ ذِمامي عنده وعُهُـــودي

وقَبِّلْ ثرىً فيه امتزاجنا أبـــــوَّةً ونُسلِّمُهُ لابنٍ لنا وحفيـــــــدِ

أخي! إنْ آذانُ الفجر لبَّيتَ صوته سمِعْتَ لتكبري ووقعِ سجودي

(....)

أخي! إن حواكَ الصبحُ ريَّان مشرقاً أفقْتُ على يومٍ أغرَّ سعيـدِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص368.

[2] المصدر نفسه، ص385.

بثّ الشاعر شكواه لشقيقه ابن النيل، معبّرا عن اشتياقه لمصر وأراضيها، فلجأ إلى تكرار لفظة "أخي" بما تحمله من معاني الحبّ والصداقة والوفاء، إضافة إلى المشاركة الوجدانية؛ فقد نادى على أخيه ليحسّ بالراحة النفسية لحظة استجابته له، وفي ندائه مناداة ومناجاة الشرق العربي عامة، كما أنّ رغبته في الاتصال بأراضي وطنه جعلته ينادي على أخيه ويلحّ في النداء.

كما تكرّرت الكثير من المفردات في المنجز الشعري مثل لفظة الليل التي تواترت كثيرا، ولليل دلالات تدور حول الألم والحزن والعذاب؛ فهو معادل موضوعي لحالة الشاعر النفسية الحزينة.

كما لجأ الشاعر إلى التكرار في قصيدة "قبلة"، حين يقول[1]:

- قبلةٌ من ثغركِ الباسمِ دنيا وحياةُ

تلتقي الروحانِ فيها والمُنَى والصبَّواتُ

(...)

- قبلة من ثغركِ الباسمِ رفَّتْ شفتاهُ

من رحيقٍ لم يُحرّمه على الناسِ الإلـهُ

(...)

- قبلةٌ من ثغركِ الباسم تمحو كلَّ ما بي

وتواريني عن الناسِ وعن دنيا العــذابِ

(...)

قبلةٌ تمزجُ أنفاسَكِ بالقلبِ المُــذابِ

عمِد "علي محمود طه" إلى تكرار عبارة "قبلة من ثغرك الباسم" بانتظام في القصيدة، بصدد الحديث عن لقاء يتمناه مع حبيبته، حيث تملّكته رغبة جامحة لتقبيلها، وهذه الرغبة طفحت في قصيدته من خلال العبارة المكررة والمتمركزة حول رغبة الاتصال بالذّات الثانية، واصفا مدى تأثير

[1] علي محمود طه: الديوان، ص27.

القبلة على نفسية المحب العاشق، فهي تحييه وتنسيه كل همومه، ففي تكرار لفظة "القبلة" تأكيد لرغباته الكامنة التي تطلب الاتصال والامتزاج بالذات الثانية، فهي توحدّ الأرواح كما توحّدت أبيات القصيدة.

وعليه فقد لجأ الشاعر إلى توظيف التكرار في ديوانه لتقوية معانيه الفنية المراد التعبير عنها، ويلاحظ متلقي ديوانه تكرار الكثير من الألفاظ المستمدة من عالمه النفسي الداخلي.

3- التهجين اللغوي وأثره في تلقي النص الشعري:

يعدّ التهجين اللغوي ظاهرة طغت في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ونعني به إدراج لهجة أو لغة ضمن لسان آخر أو لغة أخرى، فهو "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابدّ أن يكون قصديا"[1]

لفتت هذه الظاهرة انتباهنا في قصيدة "سمر"[2] التي أُدرجت فيها اللّهجة المصرية المحكية ضمن اللغة الرسمية، بالإضافة إلى بعض المفردات من اللغة اللاتينية، فجاءت القصيدة هجينا لغويا يجمع بين اللغة الرسمية والأجنبية واللهجة العامية، وذلك لأنّ الشاعر أراد أن يكون قريبا من الجمهور، وكان موضوع القصيدة: الحديث عن وحي قلم الشاعر "علي محمود طه"، والتساؤل عن سبب غيابه واختفائه فجأة، وطبعت القصيدة عدّة تساؤلات، جاءت في طابع هزلي بلغة عربية ولهجة مصرية، حيث يقول فيها[3]:

يا وحيَ شعري أينَ أنتْ في أيّ زاويةٍ رَكَنْتْ؟

هل رُخْتَ في إغماءةٍ أم بالمخدِّر قد حُقِنْتْ؟

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، الدار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص28.

[2] نشرت في مجلة الرسالة عام 1940م، واشترك في نظمها كل من الأستاذ توفيق دياب، والجميل بك أنطون، والشاعر علي محمود طه، وهذا ما تصدر نثرا في بداية القصيدة الشعرية.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص ص 281-282.

(...)

أم هل سُقِيْتَ (كزوزةٌ) أم حَسَـــوْت (البرمنْتْ)

أم قد شربتَ زجاجـةً من صنع بار (الكونتنتتْ)؟

أم في خزانة (صالحٍ) تركوك سهواً فاختزنْـتْ؟

أم في البنـوكِ لأزمــةٍ حَلَّتْ بأهلك قد رُهِنْـتْ؟

(...)

أم زُغْتَ يوم الانتخـــا ب وليستَ عضو البرلمْتْ؟

أم تَدْرِ ما نال الرئيـــسُ أزاد صوتاً أم (كرَنْـــتْ)؟

أنكرتَ ضَجَّـةَ معشـــرٍ لم ينصفوك، وقد غُبِنْتْ

تـمّ اسـتغلال التهجـين اللغـوي، بأسـلوب السـخرية والـتهكّم، لرسـم صـورة عـن لـوم الصـديقين للشـاعر، وذلـك لغيابه غير المبرّر وغير المستحب، وكانت القصيدة صورة معبرة ومختصرة عن حياته وعصره، بعد أن قضى عمره يحتسي الخمر مرتميا في أحضان الطبيعة، وقد استدعى مجموعة من المفردات الدخيلة على اللغة العربية، وقدّم شرحا لها في هامش الصفحة، وحتى هذا الشرح يعتبر تقنية حديثة في القصيدة العربية، ومن بين المفردات المستعملة:

الكزور: مشروب غازي

البرمنت: نوع من المشروبات الكحولية

البرلمنت: البرلمان

كرنت: الرقم أربعون باللغة الفرنسية، وفي هذا إشارة لانتخاب رئيس مجلس النواب.

ولعلّ دلالة إدراج مفردات دخيلة عن اللغة العربية، هو الرغبة في الامتزاج بالجماهير المصرية وتقريب صورة العتاب المراد التعبير عنها إلى الأذهان، كما أنّ وقع استعمال اللّهجة العاميّة شديد على نفسية المتلقي، خاصة إذا تعلّق الأمر بالسخرية والتهكم.

والتهجين اللغوي تقنية جديدة لجأ إليها الشاعر الحديث والمعاصر لتوضيح رؤيته الفنية، وللتقرّب أكثر إلى جمهور المتلقين، فيكون شعره واضحا سهل التلقي، كما أنّ اللهجة هي الوسيلة التعبيرية الأنسب للسخرية.

4- التشكيل البصري:

لجأ "علي محمود طه" إلى جانب اللغة المكتوبة إلى اعتماد العلامة غير اللغوية في إنتاج نصه الشعري، وذلك بصدد التأثير في المتلقي، وتعد محاولته من المحاولات التجريبية التي أعطت أهمية لعملية تلقي النص مدركة أهمية الجانب البصري في تفعيل عملية التلقي.

ولقد قدّمت علامات الترقيم وتقنية توزيع الكلمات على البياض دورا لا يستهان به في تشكيل ديوان "علي محمود طه"، وفي عملية تلقيه، وهذا ما يثبت أنّ حاسة البصر تتلقى النص كما تفعل الأذن، بل دورها أشدّ فعالية.

4-1-علامات الترقيم:

تعدّ علامات الترقيم علامات غير لغوية، وهي "أبنية أيقونية وسيميائية توضع للفصل بين أجزاء الكلم والتمييز بين مختلف عناصره التلفظية، وتوضيح معاني أقسام الجملة والكلم تنغيما وتدليلا وتأويلا...، فهي أشكال وخطوط وهيئات كمية مرئية وبصرية، تسهم في بناء الدلالة وتحصيل المعاني الظاهرة والخفية"[1]، فالعلامات الترقيمية دوال بصرية تدرج ضمن اللغة، ويحاول المتلقي قراءتها سيميائيا مثل: (الاستفهام، التعجب، الفاصلة، الشولتان، نقاط الحذف...وغيرها)، وتأخذ "شرعيتها من الوظيفة البنائية التي تحيل إليها وتبرزها، كإظهار المهمّ، التفسير، إنهاء المعنى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"[2].

[1] جميل حمداوي: سيموطيقا علامات الترقيم، صحيفة المثقف، ع4051، 2017م، www. Almothaqaf. Com

[2] خرفي محمد صالح: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 1، ع28، 2007م، ص86.

4-1-1-علامة الاستفهام (؟): يُدرج الاستفهام ضمن العلامات غير اللّغوية التي استغلّها "علي محمود طه"، للتعبير عن حيرته وضياعه نتيجة لمواقف اعترضت حياته، فقد عبّر عن حيرته في قصيدة "أيتها الأشباح"، حين قال[1]:

لِمَ أقبلتِ في الظلامِ إليَّ؟ ولماذا طرقتِ بابِيَ ليلا؟

تساءل عن سبب قدوم الأشباح إليه في ذات مساء، وينمّ هذا التساؤل عن حيرته وضياعه في الحياة، فالاستفهام أوّل ما يلتقطه بصر المتلقي، وهو بصدد قراءة القصيدة، حيث تساءل عن طبيعة هذه الأشباح، وبمجرّد قراءة القصيدة تتجلى طبيعة هذا التساؤل الاستنكاري المثير لأحاسيس الحيرة والخوف، فتتهيأ مخيّلة المتلقي لرسم صورة شبح يتقدم نحو الشاعر في ليلة ظلماء، وعليه فقد حمل الاستفهام دلالة الحيرة والخوف.

كما وظّف الاستفهام في قصيدة "الله والشاعر" التي قال فيها[2]:

- تسمعينَ الآن في صوتـــــهِ
تَهَدُّجَ الأنّاتِ من قلبـــــــهِ؟
وتقرأينَ الآنَ في صمتِـــــهِ
تمرُّدَ الرُّوحِ على ربِّـــــــهِ؟
(....)
فكيف يثني الروحَ عما تشـــاء؟
وكيف يقوى؟ وهي من قدرتـكْ؟
(....)
- وفيـمَ تُجزى، وهي لم تأثــمِ؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص ص 49-51-53-54.

ألست أنت الصائغَ الطابعـــا؟

ألم تسِمْـهَا قبلُ بالميســـمِ؟

ألم تصُغْ قالبها الرائعـــا؟؟

- ألم تصغها عنصراً عنصـرا؟

من أين؟ ما علمي؟ أنت العليمْ!

(....)

- أفي سبيل العيشِ هذا الصـراعْ؟

أم في سبيل الخلدِ والآخـــرهْ؟

نلاحظ اعتماد الشاعر على علامة الاستفهام بشكل لافت، وهذا يجعلنا نعتقد أننا سنواجه نصّه بمجموعة من الأجوبة على الأسئلة المطروحة، فنتهيّأ لذلك نفسيا ومعرفيا، لكن يتّضح لحظة قراءة القصيدة أنّ الأسئلة استنكارية.

كما أنّ علامة الاستفهام التي طبعت الفضاء الطباعي قوّت بداخل المتلقي شهوة القراءة لفك مغاليق النص، خاصة أننا أمام مجموعة أسئلة لا تطلب الإجابة، بقدر ما تحثّ على التأمل والتقصي العميق في الأحوال النفسية والخارجية، فلقد طرح الشاعر مجموعة من الأسئلة الاستنكارية، ليستفزّ المتلقي ويجعله يتأمل واقعه، وهو يعلم الإجابة مسبقا، ويدرك يقينا أنّ الله الخالق الصانع، ففي استفهامه تأكيد على عظمته، وحث المتلقي على التدبّر في آياته، وطلب رحمته ومغفرته.

وعليه فالاستفهام من "الدوال البصرية التي حمّلها الخطاب الشعري العربي المعاصر دلالات إضافية خرجت به عن كونه قوالب جاهزة وأنماطا خاصة لقواعد محددة سلفا، لأن بنيته اللغوية الانزياحية تتمدد على كل القيود، ومنها قيود الدلالة الجاهزة لعلامات الترقيم"[1].

[1] زهيرة بوالفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، كلية التربية جامعة سامراء-العراق، ع40، السنة الحادية عشر، 2015م، م11، ص309.

كما عبّر الشاعر عن سعادته من خلال طرحه مجموعة من الأسئلة التي حملت في ثناياها التعجب والدهشة، كما في قصيدة "أغنية الجندول" التي قال فيها[1]:

أينَ من فارسوفيا تلكَ المجالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

قلتُ، والنشوةُ تسري في لساني: هاجتِ الذكرى، فأينَ الهَرمان؟

أين وادي السِّحرِ صدَّاح المعاني؟ أين ماء النيل؟ أين الضِّفَّتــان؟

(....)

ما ترى الأغيدَ وضّاء الأسِرَّهْ؟

دقَّ بالسّاق وقد أسلَم صدْرَهْ

لمحبٍّ لفَّ بالساعد خَصْرَهْ؟

ليت هذا اللّيلَ لا يُطْلِعْ فجرَهْ!

(....)

أين من فينسيا تلك المجالي؟ أين عُشاقُك سُمَّار الليــالي؟

أين من عينيَّ مهدَ الجمال؟ موكبُ الغيد وعيدُ الكرنفال؟

يعبّر "علي محمود طه" في هذه القصيدة عن فرحه وإعجابه الشديد بمهرجان "فينيسيا"، وبأجوائه البهية، حيث تنتقل المواكب في قناة فينيسيا متمايلة، وفي وسط السّاحة جمع غفير يشاهد مظاهر الحفل، وقد عمد إلى استعمال علامة الاستفهام ليتساءل عن سرّ هذا الجمال، ويبرّر مع تساؤلاته سبب فرحته في هذا اليوم، فعندما يتساءل عن المجالي، أو عن الهرمين أو عن النيل والضفتين...، فهو لا ينتظر الإجابة لأنه يعرفها مسبقا.

وتنمّ هذه الأسئلة المطروحة عن فرحته وسعادته بهذه الأجواء، فقد تعدّى الاستفهام وظيفته الخطيّة المحصورة في التساؤل عن شيء مجهول بصدد معرفته، إلى التّساؤل بُغية إثارة عاطفة المتلقي

[1] علي محمود: الديوان، ص ص 121-122.

لمشاركة الشاعر إحساس الفرح بهذا الاحتفال البهيج، ويبقى الاستفهام من العلامات غير اللغوية التي تلتقطها العين قبل أن تلتقط النفس المعنى.

كما وُظّف "الاستفهام" لوصف عاطفة الحبّ، والرغبة التي أحسّ بها العاشق في أحضان حبيبته حيث قال في قصيدة "هي":[1]

فهل ذُقْتَ حقاً صفاءَ الحياةِ، وذوْبَ السعادة في ثغْرِهـا؟
إذا فُتحَ البابُ تحت الظـلام فكيف ارتماؤُك في صَدرهـا؟
وكيف طوى خَصرَها سـاعدَاكَ ومرَّتْ يداكَ على شعـرها
ما هذه؟ رِعْشَةٌ في يَـدَيـك؟ أم الكأس ترجفُ من ذكرها؟
وما هي في جبينك يا ابنَ الخيال؟ سِماتٌ تحدَّث عن غَدرهـا!!

يواجه الشاعرُ العاشقَ بمجموعة من الأسئلة الاستفزازية التي تحمل في ثناياها تعبيرا عن عاطفة الحب وحلاوة الاتصال بين الذاتين العاشقين، ويسعى من خلال الاستفهام المطروح إلى تفعيل مخيّلة المتلقي ليرسم لحظات الاتصال، فيتشكل بداخله إحساس بالرغبة عند قراءة القصيدة.

ووُظّفت علامة الاستفهام في قصيدة "اليوم العظيم" ومن ذلك قول الشاعر[2]:

لمن البُنُودُ على العُبـابِ خوافِقـاً لِمن النسورُ على السَّحابِ تُحَوِّمُ؟
لمن المواكبُ مائجـاتٍ مثلمـا أمتْ عصا موسى فشُقَّ العيْلَمُ؟
ولمَ الصبـاحُ كأنّما أنـداؤُه كأسٌ تُصَفَّقُ أو رحيقٌ يسجـمُ؟
ولمَ اختلاجُ النيـلِ فيه كـأنـه شيخٌ يذكرُ بالشبابِ ويحلـمُ؟
ولمن هتافٌ بالضِّفـافِ مُـردَّدٌ أشجى من الوترِ الحنونِ وأرخـمُ؟
ولمن عواصمُ مصرَ حاليةَ الذُّوى تغزو بوارقُـها النجومَ وتزحُـمُ؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص142.
[2] المصدر نفسه، ص152.

ولِمَ احتشادُ سرائري وخواطري ولمن شفاهٌ بالدعاءِ تتمْتمُ؟

اسكندريةُ، قد شهدتِ فحدِّثِي فاليومَ قد وضَحَ الحنينُ المبهمُ!

قدّم الشاعر صورة متكاملة عن حفل الإسكندرية وفرحة الشعب، وهو يترّقب وصول سفينة حضرة صاحب الجلالة "الملك فاروق الأول" القادمة من أوربا إلى أرض مصر، فقد عبّر عن أجواء الفرح والبهجة بطرحه مجموعة من الأسئلة التي تستفز مخيّلة المتلقي، وذلك لرسم صورة عن جمال النيل، وعن تضافر بعض العناصر الطبيعية لمشاركته فرحته.

ويحاول المتلقي تجميع هذه الأسئلة لحظة تلقيها، لرسم صورة عن هذا الفرح في هذا اليوم العظيم، فالشاعر عندما يتساءل عن أنداء الصباح التي بدت له كأسا يصفِّق، وعن المواكبِ المائلات، وعن الهتاف الذي سمعه في الضفاف لا يسعى إلى الإجابة عنها؛ لأن الإجابة مغيّبة أصلا، بل ليرسم المتلقي صورة عمّا قدّمه له، وبالتالي فالاستفهام دال بصري يهيّئ ذهن المتلقي لينسج صورة تعبّر عن الفرح والبهجة بهذا اليوم العظيم.

كما لفتت علامة الاستفهام بصر المتلقي في قصيدة "خمرة نهر الرين"، واستفزته ليتخيل الجمال الفتّان لنهر الرين، إذ جعلته يبحر إليه بذهنه، وهو واقف في مكانه، حين يقول[1]:

عالم الفتنةِ يا شاعرُ؟ أم دنيا الخيالِ؟

أمروجٌ عُلِّقَتْ بين سحابٍ، وجبـــالِ؟

ضحكتْ بين قصورٍ كأساطيرِ الليالِي

هذه الجنةُ، فانظرْ أيُّ سحرٍ وجمـــالِ؟

يوجّهنا "علي محمود طه" إلى التأمّل في جمال نهر الرين، كما أنّه عبّر عن حيرته وتعجّبه من سحر جمال الطبيعة.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 171.

كما وظّف الاستفهام كعلامة بصرية تحفّز المتلقي للحفر في أعماق النص الشعري، واستجلاء كنه الحيرة والألم في قصيدة "ثلج ونار"، التي يقول فيها[1]:

أأيتها النـارُ هذا المســـــاء قسى بردُهُ فانهضي واستفيقِي

(...)

أما فيكِ بعدُ حياةٌ تُشَـبُّ؟ أم فيـكِ من جَـذْوَةٍ تُلْهَـــبُ؟

أمقرورةٌ؟ أم غفَا وانطوى على نفســـه اللَّهـبُ المتعـــبُ؟

****

أأجلسُ يا نارُ وحدي هُنـا أراعيـــكِ وهناً واستطلـــعُ؟

لقد وجّه الشاعر مجموعة من الأسئلة "إلى النار"، وهو لا ينتظر الإجابة، لأنه يعلم سلفا أنّ النّار عنصر طبيعي جامد، ورغم هذا فالاستفهام فعل فعلته في المتلقي، إذْ جعله يتساءل عن طبيعة هذا الألم الذي ألّم بالشاعر، فالنبرة المتولدة عن الاستفهام في القصيدة تبعث الحزن في نفوسنا، وعلامة الاستفهام هي التي تجذب بصر المتلقي وتدفعه لقراءة المتن الشعري.

4-1-2-التعجّب:

يعد التعجب علامة غير لغوية يدرجها المتحدث في نهاية الجملة للتعبير عن دهشته وتعجبه من أمر ما، كما أنّه دال بصري، يحمل مدلولات يتصيّدها متلقي النص، وبالعودة إلى ديوان "علي محمود طه" نجد أن علاّمة التعجب تحمل في كثير من الأحيان دلالة الحيرة والألم أكثر من التعجب والدهشة، فقد "انتهكت أعراف الكتابة فيها، خالقة إيقاعا بصريا، هو نتاج علاقة حميمية بين البياض والسواد على جسد الصفحة"[2].

كما استغلّ الشاعر علامة التعجب في قصيدة "الموسيقية العمياء"، كقوله[3]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص309.

[2] زهيرة بوالفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص305.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص ص 179-180-181.

خذي الأزهـــارَ في كفيك فالأشـــــواكُ في نفســـي!

(...)

لعلَّ اللحـــــنَ يستـــــدني شُعاع الرحمة الهـادِي!

(...)

تُغنِّيـــكِ بأشعـــــــــاري وترعى عـالم الحســنِ!

(...)

تُذيبُ اللَّحـــــنَ في جَفنيـــكِ والأشجـــانَ في صـدرِي!

(...)

سلي القيـــثـــــارَ بين يديـــــك أيُّ ملاحـــــنِ غـــنَّى

(...)

حوى الآبـــادَ والأكـوانَ في لفـــظٍ وفي معـــنَى!

***

تعالى الحسنُ يا حسناءُ عن إطراقِ محسـورِ!

أيشكو الليلَ في كـــونٍ من الأنوارِ مغمـــورِ!

يعـدّ التعجـب علامـة غيرلغويـة أدرجهـا "علي محمـود طـه" في القصـيدة، للتعبيرعـن حالـة الاندهاش التي تملّكته وهو في حضرة الموسيقية العمياء، وقد اكتسبت وظيفة خطية وأيقونية ونفسية وجماليـة، ولقـد فعّلـت عمليـة التلقي وأثّرت في متلقيهـا، فولـدت بداخلـه حالـة نفسـية بعينهـا، بعـدما استقطبت بصره.

والتعجّـب علامـة سـيميائية حملـت دلالـة الحـزن المتخفيـة خلـف العبـارة، والظّـاهرة في النغمـة الموسـيقية التي تلقتهـا الأذن، حيـث أحـسّ متلقي قصـيدة "الموسـيقية العميـاء" بـالحزن والدّهشـة في

حضرة تلك الحسناء الفاقدة لنعمة البصر، والتي جمعت بين الحسن والذكاء، وبراعة العزف على القيثار، كما أضفى "التعجب" نغمة حزينة على الأبيات الشعرية.

واستعمل الشاعر التعجّب في قصيدة "الحية الخالدة" للتعبير عن انفعالاته ودهشته، وهو في أحضان الحسناء، حيث يقول في نماذج مختارة[1]:

أشمُّ بأنفاسهـــا رغبـــــةً ويهتف به جفنهـا المنكســـرْ

تبيَّنْتُ في صدرهـا مصرعـي وآخرة العاشـقِ المنتحِـــرْ!!

تُساقطـنِي ثمــراً! مــا أرى؟ أرى حيَّةَ الجَنَّـةَ الضائعــه!

لقـد فنيتْ فيك أرواحهــن.. وها أنتِ أيتهـاالخالـــــده!

فأصبحتُ شيئاً ككل الرجال وأصبحتِ شيئاً ككل النساء!

أرى...ما أرى؟ لهباً؟ بل أشــمُّ رائحـــةَ الجسـد المحتـــرقْ!

لم نجد عند قراءة هذه الأبيات الشعرية ما يدعو للدهشة والتعجب، ولكنّ التأمّل في دلالتها يثبت أنّ الشاعر لجأ إلى التعجّب لإثارة عاطفتي الحبّ والرغبة في متلقي نصّه، فعندما يتلقى هذا الأخير "علامة التعجب" تتملّكه رغبة الغوصِ في هذه التجربة العاطفية، ليحسّ ما أحسّه الشاعر من حب ممزوج بالنشوة والرغبة.

كما عمد "علي محمود طه" إلى توظيف التعجب في مقطوعته "الطيف الآدمي"[2] للتعبير عن حيرة الحوريات عند رؤيتهن للشاعر وهو يتجول مع الإله "هيرمس" حيث قال[3]:

كأنّيَ أهدِي بأضغـاثِ حُلـمٍ أو أني ضَللتُ طريـق المســاء!!

تاييس: بليتيس...سافو. الفرارَ! الفرار فقد لبسَ الروحُ طيفَ البشرْ!

أتْبِصرُهُ جســداً عاريـــاً؟ وتقربهُ؟ تلك إحـدى الكُبـــرْ!

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 208-209.

[2] الطيف الآدمي: مقطوعة شعرية من قصيدة "عودة" من ديوان أرواح وأشباح.

[3] المصدر نفسه، ص229.

تعجّبت الحوريات وثارت عندما رأت الشاعر، الذي نُفخ فيه من روح الآلهة، وتعدّ الروح بالنسبة للحوريات سمة من سمات الآلهة لا البشر، فأتى التعجب حاملا معنى الدهشة والحيرة.

4-1-3-الفاصلة(،)، نقطتان فوق بعضهما (:)، القوسان ()، نقاط الحذف (...):

اعتمد الشاعر في تشكيل نصّه الشعري على تقنيات غيرلغوية أخرى إلى جانب الاستفهام والتعجب، ليضفي على نصه دلالة خاصة يرغب في إيصالها للمتلقي، وليضفي على نصّه بعدا حداثيا.

وتعد هذه التقنيات علامات وإشارات تفصل بين أجزاء الجملة، وتعطيها معنىً دلاليا وجماليا خاصا، ولقد استعمل "علي محمود طه" الفاصلة في قصيدة "سيرانادا مصرية" في قوله[1]:

- ليالي الصيفِ أحلامُ، تراءت للمحبِّينا
تغيبُ الخمرُ، والساقي، ويبقى سحرها فينا
وهذا كأسُها الوهاجُ صدَّاحٌ بأيدينا
فهيا نشرب الليلةَ من نبع الهوى العذْبِ
ألا فلنحلُمِ، فهذي ليلةُ الحبِّ

أتت "الفاصلة" لتفصل بين الجمل الشعرية، وكل جملة شعرية تكمل الأخرى دلاليا، وقد التمس الشاعر في الفاصلة الراحة النفسية بين الفينة والأخرى.

ففي توظيفه للفاصلة دلالة على هدوئه العاطفي، وإحساسه بالتوازن النفسي، فكأنّه يُخرجُ مع "الفاصلة" آهاته، وينفّس عن ذاته وسط أجواء الصيف البهيّة، حيث تغيب فيها الخمرة والساقي، وما حاجته إليها في مقابل سحر ليالي الصيف الوضّاءة.

كما وظّف "الفاصلة" للفصل بين الجمل وإظهار عاطفة الفرح، وذلك في قصيدته "أغنية الجندول"، التي قال فيها:[2]

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 161.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

أينَ منْ عَينيَّ هاتيـــكَ المجـــــالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

مرَّ بي مُستضحكاً في قربِ ساقِي يَمْزُجُ الــراحَ بأقــداحٍ رِقـــــاقِ

قد قصدنـــاهُ على غيرِ اتفـــاقِ فنَظرنا، وابتسمنـــا للتـــــلاقِي

(...)

أينَ منْ عَينيَّ هاتيـــكَ المجـــــالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

ذَهبيُّ الشَّعر شرقيَّ السِّمـــــاتِ مرحُ الأعْطافِ، حلوُ اللَّفتـــــات

استغلّ الشّاعر "الفاصلة" للفصل بين الجمل الشعرية حتّى يأخذ قسطا من الراحة النفسية، خاصة أنّه منفعل أمام مظاهر الاحتفال التي أبهرته بجمالها، كما أنّه أخذ من خلالها نفسا وهدّأ من روعته عندما التقى بحبيبته التي حرّكت مشاعره، وجعلته ينفعل، فقد منحته الفاصلة راحة نفسية لفترة قصيرة.

كما استعمل نقطتين فوق بعضهما (:) إلى جانب استعماله للفاصلة، وعادة ما تدرج بعد "فعل القول"، وبعد الحرف "أي"، و"قبل الأمثلة"، ومن القصائد التي استغلّ فيها "علي محمود طه" النقطتين فوق بعضهما نجد قصيدة "رجوع الهارب" التي قال فيها[1]:

وبدَتْ لعيني في السماء غمامـةٌ فوقفـــتُ، فارتدَّت هنالـــك دونـي

وأصخـتُ للسماتِ وهي هـــوازجٌ فسمعتُ قصفَ العاصفِ المجنونِ

يا صبحُ: ما للشمس غيرَ مضيئةٍ يا ليلُ: ما للنجـــم غيرَ مبيـــــنِ؟

يا نارُ: ما للنار بين جوانحـــي يا نورُ: أين النورُ ملء جفـــــوني؟

استغلّ الشاعر توظيفه للفاصلة ليأخذ قسطا من الراحة، وليتأمّل تلك الغمامة التي ارتدت دونه، حيث بحث في الغمامة عن مساندة عاطفية، كما بحث عن ذلك في باقي عناصر الطبيعة، كما لجأ إلى توظيف النقطتين فوق بعضهما بعد ندائه على عناصر الطبيعة، وذلك لعرض ما قاله

[1] علي محمود طه: الديوان، ص23.

لها، والتعبير عن عاطفة الحزن التي تملّكته، حيث سأل الصبح والليل عن سبب تنكرهما له، وحرمانه من عنصريهما، فالصبح حرمه من نور شمسه، والليل حرمه من أنجمه.

كما سجلنا توظيفه للنقطتين فوق بعضهما، في قصيدة "مخدع مغنية" حين قال[1]:

هتفت بي: تراكَ من أنتَ يا صا حِ؟ فقلتُ المعذِّب الملتاحُ

شاعرُ الحبِّ والجمالِ: فقـــالت ما عليهِ إذا أحبّ جُنَـــاحُ

لقد استدعى الشاعر النقطتين كعلامة لشرح وتفسير ما أراد أن يقول، كما وظّفها في قصيدة النهر الظامئ، ومن ذلك قوله[2]:

تدفَّقَ النهرُ من أفضى منابعهِ لهفانَ يسبقُ لمعَ البارقِ العَجِـلِ

يثور تيَّارُهُ العاتي فيســـألـه: أيُّ الأساطيرِ من ماضيَّ خُيِّلَ لي

وتبقى النقطتان دلالة على ما يريد الشاعر قوله، وتحمل في طياتها عدّة تساؤلات نفسية نابعة من نفسية الشاعر الحزينة.

كما لجأ إلى استخدام نقاط الحذف (...) فاسحا المجال للمتلقي ليملأ الفراغ، ويفعّل عملية التلقي، حيث قال في قصيدة "قلبي"[3]:

فافصحْ إذا غمطوك إدراكا وأذكر قصورَ الآدميينـا

أتريدهم ياقلبُ أملاكـــا كلاَّ... وما هم بالنبيينا

نلاحظ أن "علي محمود طه" وظّف "نقاط الحذف" ليملأها متلقي القصيدة، علّه يقول ما لم يقله النص، أو ما أتى لقوله، حيث طلب الشاعر من قلبه أن يصفح عن كل من آذاه، سائلا إياه عمّا إن كان يريد من البشر مشاكلة الملائكة في الطهارة، فترك نقاط الحذف ليملأها المتلقي، وليقف على حقيقة البشر، ويقرّ بعد ذلك أن البشر ما هم بأنبياء.

---

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص25-26.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

كما يعبّر عن دهشته وشدة انفعاله في قصيدة "الحيّة الخالدة" حين يقول[1]:

أرى ... ما أرى؟ جسداً عارياً تضجُّ به الشهوةُ الجائعه

أرى ... ما أرَى؟ حَدَقَيْ ساحر تؤجَّان بالنظرة الرائعـــه

أرى ... ما أرى؟ شفتيْ غـادةٍ ترِفَّان بالقُبلةَ الخادعـــه

اندهش "علي محمود طه" وهو في أحضان حبيبته، ونظرا لشدة انفعاله وتوتّره عجز عن التعبير عن حسن الحبيبة وجمالها، بل ترك نقاطا تملأها مخيلة المتلقي، حيث يرسم هذا الأخير صورة رومانسية عن اللقاء بين العاشقين.

ولقد انتهج الشاعر السبيل ذاته للتعبير عن انفعاله ورغبته الجامحة للاتصال بالحبيبة، وذلك في قصيدة "حديث قبلة" التي قال فيها[2]:

ألم تُغمِضي عندها ناظريك؟ وبالرَّاحتين ألـم تحتمـــي؟

هَبي أنَّهـا نعمةٌ نلتُـــــها ومن غير قصدٍ... فلا تندمي!

برّر "علي محمود طه" سبب تقبيله للحسناء، معتبرا أنّها قبلة عفوية غير مقصودة، تاركا نقاط حذف ليملأها المتلقي، لأنّه أحسّ ببعض الحرج في توضيح ذلك، أما المتلقي فسيحاول ملأ الفراغ بعدة تخمينات.

كما استعمل "علي محمود طه" تقنية القوسين () لتفعيل عملية تلقي نصه الشعري، وغالبا ما يستعمل القوسين لنقل المفردة حرفيا كما وجدت في نصها الأصل، ومن ذلك قوله في قصيدة "مخدع مغنية"[3]:

نام في بابه العزيزُ (كيوبيـ ـدْ) ولكنْ في كفهِ المفتاحُ

إنْ يَنمْ فالحياةُ شدوٌ ولهوٌ أو يُنبَّهْ فأدمـعٌ وجـراحُ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 208-209.

[2] المصدر نفسه، ص248.

[3] المصدر نفسه، ص25.

نلاحظ أنّه أدرج ضمن بيته الشعري مفردة واحدة مبهمة الدلالة واضعا إياها بين قوسين كإشارة منه أنّها مبهمة، ولابدّ من الوقوف عندها، وهي لفظة (كيوبيد)، وكيوبيد هو "إله الحب "في الأساطير اليونانية، فعلى المتلقي معرفة الدافع لإدراج الأسطورة في القصيدة، وبالتأمّل في مفردات القصيدة يتضح أنه تمّ إدراجها للتعبير عن حالة الحب وكيفية اشتعال نار الرّغبة في القصيدة، كما أُقحمت مجموعة من المفردات بين قوسين في قصيدة "سمر" والهدف الرئيس منها هو لفت انتباه المتلقي للحفر في معانيها، والبحث عن سبب إدراجها داخل المتن الشعري، وفي ذلك يقول [1]:

أم قد شربتَ زجاجةً من صنع بار (الكونتننتْ)؟

أم في خزانة (صالح) تركوك سهواً فاختُزنْتْ؟

(...)

أم طِرْتَ في جوِّ الخليفةِ مُنْجِداً أبطالِ (كنْتْ)

حمّل الشاعر المفردات الموضوعة بين قوسين دلالات عميقة، ينبغي على المتلقي أن يفكّ شفراتها، لكي يتسنى له معرفة المعنى من وراء إدراجها في النص، ولعلّ السبب في توظيفها هو محاكاة الجمهور بأسلوب مرح، ليمتزج بهم ويلتفون حول شعره، كما أنّها تعبّر عن طبيعة حياة المصري آنذاك.

كما عمد الشاعر إلى توظيف "الشولتين" «» في ثنايا نصّه، مبرزا ما يراه مهما، حيث يقول في قصيدة حافظ إبراهيم[2]:

قسما لم يرد «هيجو» إلى العيش لألقى لك الزمام وقرّبْ

ومشى في يمينه غار «باريس» إلى رأسك الكريم وعصّبْ

وقال في قصيدة "عد لي يكن"[3]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص282.

[2] المصدر نفسه، ص93.

[3] المصدر نفسه، ص106.

يا رسولَ السلامِ في كل حين فقدتْ مصـــرُ وحيَـه وأمينـــه

ذكر الناسُ فيكَ أيامَ «سعد» فبكـوا رحمـــةً لمَا يذكرونـــه

وتناجوا بذكر (ثروت) حتى رجعوا الأمسَ واستعادوا شؤونه

وظف الشاعر الشولتين، مركّزًا على المهمّ، ليأتي المتلقي ويفعّل عملية التلقي بواسطة عنصر الخيال، فيمسك بدافع هذا الدمج الذي يعبّر عن عظمة وقوة "حافظ إبراهيم" و"عدلي يكن".

وبناء على ما سبق يتضح أن علي محمود طه اعتمد على العلامة البصرية في تشكيل النص الشعري، وقد طغى بعضها، وضعف بعضها، وتعدّ علامات الترقيم من الآليات الحداثية المندسّة في ثنايا النصوص الشعرية.

4-2-توزيع العلامة اللغوية في الفضاء الشعري:

وعى "علي محمود طه" أن توزيع الدال في الفضاء الشعري أمر مهم لا يمكن الاستهانة به في تشكيل القصيدة، وفي بلورة بعدها الدلالي؛ لأن القصيدة الحديثة تؤلّف وتكتب موجّهة إلى العين لتتمتع بها، تماما كما الأذن أو أكثر إن جاز القول، فالقصيدة تصنعها الصورة البصرية، صورة ترتيب الحروف، والكلمات، وأجزاء الكلمات، والخط ولونه وقصر الجملة وطولها وغير ذلك[1].

ولقد لجأ "علي محمود طه" إلى تقنية اللعب بتوزيع الكلمات في الفضاء الشعري، محاولا الابتعاد قليلا عن النمطية التقليدية باعتماد الكلمة التي تعدّ "الريشة التي يرسم بها الشاعر صورته بواسطة الكلمات التي يتبع بعضها بعض عن طريق الزمان المتعاقب"[2].

لقد نظم الشاعر القصيدة العمودية، إلاّ أنه لم يعتمد على نظام واحد في توزيع كلماته على بياض الصفحة، حيث نحس في بعض قصائده بالفوضى، وهذه الفوضى تجذب حاسّة البصر، وتقوي

[1] ينظر: ريما أبو جابر برانسي: القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث اصطلاحا وتمثيلا، مجلة كرمل-أبحاث في اللغة والآداب، جامعة حيفا، ع 32-33، 2011-2012م، ص101.

[2] وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د/ط، 2011م، ص25.

بداخلنا الرغبة لقراءة المتن الشعري، وكشف خبايا هذه الفوضى ودواعيها، وهذا ما طبع قصيدة "سيرانادا مصرية" التي قال فيها[1]:

- دنا اللّيلُ فيها الآنَ يا ربَّةَ أحـــلامِي

دعانا مَلَكُ الحبِّ إلى محرابه السامِي

تعاليْ فالدُّجى وحيُ أناشيـدٍ وأنغـــامِ

سَرَتْ فرحتُهُ في الماء، والأشجارِ والسُّحُبِ

ألا فلنحْلُمِ الآنَ، فهـــذي ليلـــةُ الحـــبِّ

نلاحظ أنّ الشاعر لم ينظّم بداية الأبيات الشعرية على سطر عمودي واحد كما عهدنا ذلك في القصيدة القديمة، بل وزّع الأبيات الثلاثة الأولى على سطر عمودي واحد، وخالفهم البيت الرابع والخامس، وهذه الطريقة المعتمدة نثرية أكثر منها شعرية، يعتمدها الكاتب في توزيع جمله وفقراته.

ولم يكن توزيعه للأبيات الشعرية اعتباطيا بل مقصودا وواعيا، وملائما لفحوى قصيدته، ولحالته النفسية، خاصة أن القصيدة عنونت بـ"سيرنادا مصرية"، والسيرنادا عبارة عن أغاني ليلية يشدو بها العشاق على معازفهم تحت نوافذ خليلاتهم، ونحن نعلم أن الألحان والأغاني ليست على وتيرة واحدة، فقد ترتفع النغمة أو تنخفض تبعا للحالة النفسية، حيث أحسّ الشاعر بالهدوء النفسي، وأنّ الصّمت خيّم على المكان عند حلول المساء، لذلك نراه يواجه نصه بالصمت ثم بالكلام ، فعمد إلى وصف حالته النفسية الفرحة إثر تلبية رغباته في ليلة من ليالي الغرام.

تجذب طريقة توزيع الأبيات الشعرية المتلقي وتحرّضه للبحث في دلالة القصيدة، كما أنّ اختيار الشاعر لنقطة سوداء ذي حجم كبير (●) كعلامة أيقونية فاصلة بين مقطوعات القصيدة أثّرت على

[1] علي محمود طه: الديوان، ص160.

عين المتلقي، وعلى تشكيل الصورة الشعرية البصرية في ذهنه، أمّا في قصيدة "ليالي كليوبترا" فقد وُزّعت الكلمات على الفضاء الشعري بطريقة غير متوازنة، كما في قوله[1]:

كليوبترا! أيُّ حُلمٍ من لياليكِ الحسانِ
طافَ بالموجِ فغنّى وتغَنَّى الشاطئـانِ
وهفَا كلُّ فؤادٍ وشدا كلُّ لســـــانِ
هذه فاتنةُ الدُّنيا وحسناءُ الزمـــانِ
بُعِثتْ في زورقٍ مُسْتَلهِمِ من كلِّ فنِّ
مَرِحِ المجدافِ يختـــالُ بحوراءَ تُغنِّي
يا حبيـــــــبي هذه ليلـــةُ حُبِّـــي
آهِ لو شاركتـــني أفـــــراحَ قلـــبـــي

لم يعتمد الشاعر في توزيع أبيات قصيدته على النظام القديم النمطي، بل وزّع أبياته بطريقة شعرية خاصة، تتعلق بحالته النفسية، وغايته الأسمى لفت انتباه المتلقي والتأثير عليه بصريا لقراءة القصيدة وتصفّح معانيها، كما أنّه لجأ إلى التدوير الكلي اللفظي والمعنوي، لتصبح القصيدة كلا واحدا، لا يمكن الفصل بين أجزائها.

ولعلّ توزيع الأبيات بهذه الطريقة مرتبط أشدّ الارتباط بالحالة الشعورية للشاعر، الذي نظم هذه القصيدة بصدد الحديث عن ليلة من ليالي الحب والعشق، حيث رأى الفتاة الحسناء تتوجّه مساء إلى البحر، فانفعل لمنظرها، ناظما هذا النصّ الشعري، وفق شكل خاص تلتقطه عين المتلقي لحظة تلقيها له، فعندما يقوم بوصف منظر عشيقته الحسناء تأتي الأبيات على سطر عمودي واحد، أما عندما يلجأ إلى إخراج آهاته أو يناجي حبيبته، نراه يترك بعض المساحة الصامتة، ليعطي لنفسه فرصة لاسترداد النفس والتأمّل في هذه الحسناء.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص237.

كما اعتمد الشاعر في توزيع الكلمات في الفضاء الشعري على تقنية التباعد بين كلمات البيت الواحد، وهذا ما طبع قصيدة "الله والشاعر" كقوله[1]:

- أتسمعينَ الآن في صوتِهِ
تَهَدَّجَ الأَّناتِ من قلبـــهِ؟
وتقرأينَ الآنَ في صمتِـهِ
تَمرُّدَ الـــرُّوحِ على ربـهِ؟

ترك "علي محمود طه" فراغا بين الكلمة الشعرية والأخرى، ليترك حرية ملأ الفراغ، ومناطق الصمت للمتلقي، ثم إنّه فضّل الصمت والهدوء ليعطي لنفسه وللمتلقي فسحة من الراحة في هذا العالم الجريح، فعندما يقول للأرض "أتسمعين" ثم يصمت قليلا، فكأنه ينصت للصوت الخارجي القادم من أعماقه، وفي صمته تهدئة من روعته، وسفر نفسي للتأمل والتقصي العميق لواقعه، ثم يترك فراغا آخر بعد لفظة "تقرأين" ليترك للأرض وللمتلقي على حد سواء، حرية في القراءة مع إعطائهما قسطا من الراحة، فأضحى الفراغ لغة صامتة أعطت للشاعر فرصة التأمل في أحوال النفس المعذبة المتمردة على الأحكام، وتقنية الصمت هي تقنية مستحدثة طبعت كثيرا شعر "علي محمود طه"، وجعلت من المتعذّر على المتلقي "الاكتفاء بالاستماع إلى إيقاعات القصيدة أو دلالة كلماتها، دون النظر إلى ما اتخذته من شكل طباعي خاص، يزوّدها بالرموز والتوضيحات، ويشكل لغة ثانية لا يمكن التخلي عنها في استنباط المعنى"[2].

كما وظف تقنية التباعد بين الكلمات في قصيدة "الشاعر"، التي قال فيها[3]:

ورأى مولــدَ الحيـا ةِ على شاطئ العدمْ
في رفيفٍ من النَّدى وحفيفٍ من النسمْ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص49.
[2] ربما أبو جابر براسني: القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث، ص101.
[3] علي محمود طه: الديوان، ص261.

وإطــارٍ من السَّنى جمع الكون وانتظمْ

ورآها وقد بَــدَتْ مِثلَ حوريَّة الحُلُـمْ

هيَ سَكرى تجرَّدتْ من ثيابٍ ومن عصمْ

أضحت القصيدة موجهة للعين كما هي موجهة للأذن، حيث لجأ الشاعر إلى ترك منطقة صمت بين كلمات القصيدة، وذلك لحث المتلقي لأجل مشاركته عاطفيا فيما أحسّ به، فبعد الفعل "رأى" وقف الشاعر والمتلقي هنيهة ليتأملا المولد، وأيّ مولد...؟!، هو مولد الحياة، وهذا ما يجعل المتلقي يفكّر في طبيعة هذا المولد الذي تمّ في شاطئ العدم، إذ شاهدا حسناء تشاكل الحورية في جمالها.

وعليه لا يمكن للمتلقي أن يتلقى القصيدة دون تفعيل حاسة البصر ليقترب من كلمات القصيدة، وتشكيل دلالته العاطفية، فالشاعر رغم أنه في بدايات الحداثة الشعرية، إلا أنّه وعى أهمية التشكيل البصري في تلقي النص الشعري.

وسلك النهج ذاته في قصيدة "خمرة الآلهة" كما في قوله[1]:

هاتِها كأساً منَ الخمر التي

سَكِرَتْ آلهــةُ الفـنِّ بها

اسقنِيـها وتفيَّـــأ ظُلَّــتي

وترنَّمْ بأغـاني حُبِّهـــــا

أوّل ما نلاحظه في هذا المقطع الشعري الفراغ، والصمت المنتشر بين الكلمة الشعرية وما جاورها، وهذا يجعل المتلقي يشارك في ملأ الفراغ، فلقد لعب التشكيل البصري دورا في تلقي القصيدة، مما جعل المتلقي مشاركا في إنتاج النصوص، ولم يباعد الشاعر بين الكلمات هباء، بل ترك فسحة للراحة، وأخذ نَفَس للقيام بالأفعال المذكورة، فعندما يقول: سكرت واسقينها، أو ترنّم ثم يصمت، فكأنّه يترك فرصة للمتلقي ليقوم بالفعل المسند إليه؛ فيسكر من كأس الآلهة في حضرة

[1] علي محمود طه: الديوان، ص327.

عشيقته وهي تغني له أغاني عشق الآلهة، وهذا يجعل المتلقي يتلقى القصيدة بكل حواسه (البصر والسمع والحركة...).

نستنتج من خلال ما سبق أن الشاعر نحا في تشكيل لغته الشعرية منحى حداثيا، حيث اعتمد على مجموعة من القضايا والتقنيات الحداثية، بدءا من العنونة المستمدة من العالم النفسي والمعبرة عن جوهر النصوص، إلى اللغة الشعرية التي أبرز فيها اعتماده على تقنية التكثيف اللغوي للتعبير عن توجهاته ورؤاه الخاصة اتجاه واقعه، كما أنه نزع إلى توظيف التكرار اللغوي تأكيدا على حالة شعورية معينة، كما راعى انتباهنا اعتماده على التهجين اللّغوي بغية الامتزاج بالجماهير أكثر، وهو شكل تجريبي جديد استفحل الأدب الحداثي.

وإلى جانب هذا لجأ "علي محمود طه" إلى التشكيل البصري للقصيدة عن طريق استخدام علامات الترقيم، واهتمامه بتوزيع الكلمات على بياض الصفحة، وهذا يؤكد وعي الشاعر بالجانب البصري ومدى تأثيره في تلقي النص الشعري.

الفصل الرابع:

تشكيل الصورة الشعرية وتمظهراتها

أولا- الصور البلاغية.

1. **التشبيه**
2. **الاستعارة**
3. **الكناية**

ثانيا- الصورة الحسية.

1. **الصورة البصرية الحركية.**
2. **الصورة السمعية.**

ثالثا - آلية التشخيص.

رابعا - آلية الحوار والقص.

خامسا: حضور الرمز والأسطورة.

1. **الرمز الديني.**
2. **الرمز الأسطوري.**

لا يقتصر تحليل النص الشعري على دراسة تآلف العناصر اللّغوية ومدى كثافتها، وكيفية توزيعها في الفضاء الشعري فحسب، وإنّما يهتم أيضا برقّة المعاني وببراعة التصوير وحسن الإيقاع؛ لأنّ التشكيل حفر في البنية والمضمون، فالتحليل يشمل "الألفاظ ورقّتها وحسن التقسيم داخل البيت هذه من الناحية الشكلية المبدئية، أمّا المضمون فهو الموضوع الذي تحمله القصيدة، فهو بمثابة المادة الخام الذي تُصنع منه "[1]، وهذا المضمون لن يُقَدّم بشكل مباشر تقريري، بل يقدّمه الشاعر في قالب إيحائي غير مباشر، معتمدا في ذلك على مجموعة من الصور البلاغية، والصور الحسية التي شاعت في الأدب الحديث والمعاصر، إضافة إلى اعتماده على آلية التشخيص، واستحضار الرمز ...وغيرها من الوسائل التعبيرية لتقريب الصورة إلى ذهن المتلقي.

وعنصر التصوير مهم جدًّا في عملية تشكيل النص الشعري، وهو من العناصر التي تميّز اللّغة الشّعرية عن اللّغة النثرية على غرار الإيقاع الشعري، "فالتشكيل الشعري ينبع من فن التصوير (...) والشعر أقرب إلى التصوير من غيره، فتشكيل اللوحة وارد يأتي من النفس، فتتحرك به اليد كما يرد وارد القصيدة على الشاعر، فتتحرك به الكلمة"[2]، فقبل أن يشكّل الفنان لوحته الفنية تتكوّن بداخله فكرة عن ماهية اللوحة وفحواها، فيتصور شكل اللوحة، ويشكّلها كما ترسّبت في فكره، وهذا حال الشعر الذي ينبع من أعماق الشاعر، ويتجلّى في شكل كلمات قوامها الصورة الشعرية والإيقاع، ولقد حفل ديوان "علي محمود طه" بمجموعة من الصور الشعرية المكثّفة دلاليا، والتي تحمل في ثناياها تعبيرا عن العالم الداخلي للشاعر، وعن عالمه الواقعي المبني على التناقضات والصراعات.

[1] محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث (مقدمات ودراسات وهوامش)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، د/ط، 1995م، ص17.

[2] وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص20.

أولا-الصور البلاغية:

اعتمد الشاعر في صياغة وتشكيل منجزه الشعري على مجموعة من الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية، وتنتمي هذه المفاهيم إلى "علم البيان"، والصورة هي "تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا عن الذي نراه بأبصارنا"[1] أي؛ تمثيل معنى ذهني بصورة حسّية، لتتضح الفكرة ويتقوّى المعنى، والمتلقي لديوان "علي محمود طه" يجده طافحا بالصور الشعرية، التي بنيت أساسا على العناصر الآتية:

1- التشبيه: وهو حسب ابن رشيق القيرواني "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه كليّة لكان إياه"[2]، أي تمثيل شيء بشيء يتقاطع معه في جانب أو أكثر، دون التطابق التام بينهما، فلو تطابقا في كلّ الجهات لأصبحا الشيء ذاته.

ففي قصيدة "ميلاد الشاعر" شبّه "علي محمود طه" مولد الشاعر بالشّعاع الخفي الذي يخترق الأشياء ناشرا نوره، حيث قال[3]:

هَبَطَ الأرضَ كالشعاعِ السنيَّ بعصا ساحرٍ وقلبِ نبيّ

لمحةٌ من أشعَّةِ الرُّوح حلَّتْ في تجاليدِ هيكلٍ بشريّ

نرى أنّه تمّ تشبيه ميلاد الشاعر، وكيفية هبوطه إلى الأرض بالشعاع الذي ينتشر على الأرض ويبلغ الآفاق، كما يبلغ صدى شعر الشاعر كل بقاع الأرض، فهو يمتلك سمات جدّ مميّزة، خاصة أنّه يحمل عصا سحرية، تمثّلت في كلماته المؤثرة في النفوس، أمّا قلبه فهو قلب نبي، وهذا راجع إلى نبل الرسالة التي يحملها إلى العالمين، ساعيا إلى إصلاح الناس وتهذيبهم بمضامين شعره الاجتماعية والسياسية والدينية.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص465.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص286.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص 9.

إنّ "التشبيه" الوارد في البيتين السابقين لم يكن تقريريا واضحا كما في الشعر القديم، الذي يعمد فيه الشاعر إلى تشبيه شيء ذهني بآخر حسي مأخوذ من بيئته العربية، حتى يقرّب الصورة إلى الأذهان ويشرح المعنى، بل قدّم صورة أكثر إيحاء وأشدّ تعقيدا حين شبه "ميلاد الشاعر" بالشعاع، وهذا يلزمنا بالبحث عن وجه الشّبه بينهما، والذي يتمثّل في قوة وسرعة الانتشار في العالم، حيث يبلغ الشعاع الآفاق، لكونه يخترق حدود المكان في وقت وجيز.

ويقول في القصيدة نفسها[1]:

كان وجهُ الثرى كوجهِ الماءِ رائقَ الحسنِ مستفيضَ الضياءِ

حينَ ولى الدّجى وأقبلَ فجرٌ واضحُ النورِ مشرقُ الألاءِ

قدّم "علي محمود طه" صورة عن مشاركة بعض عناصر الطبيعة في سعادته بميلاد الشاعر، وهذه الفكرة بحدّ ذاتها هي فكرة حداثية، فلم يصادفنا في الشعر القديم من نحا هذا المنحى، وامتزج بعناصر الطبيعة امتزاجا كليا، وجعلها تشاركه وجدانيا فرحه وحزنه وحيرته، فشبّه وجه الثرى بوجه الماء الرّائق الصّافي والمضيء، فكيف يصبح للثرى وجه مضيء؟، ففي هذا التشبيه نوع من الغموض خاصة في الجمع بين المفردات (وجه- ماء- ثرى- رائق- الحسن)، فكلها مفردات تحمل دلالات مناقضة لبعضها البعض، فالوجه شيء مادي رُبط مع الثرى والماء، وهما عنصران طبيعيان لا يحملان وجها ولا ملامحا، وأما لفظة الحسن فهي مرتبطة بالوجه، وفي هذا الربط تعبير عن فرح الطبيعة بمولد شاعر الحب والجمال، كما أنشد الشاعر معبرا عن فرحة عناصر الكون بهذا الوليد الجديد قائلا[2]:

وسرى الماءُ هادئاً في حوا فِيه يُغَنَّي ما بين شَوكٍ وصخر

وكأنَّ النجومَ تَسبحُ فيه قبلاتٌ هَفَتْ بحالِمِ ثغرِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 9-10.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

شبّه سريان الماء في حوافي الشاطئ ما بين الصخر والشوك، بإنسان يشدو فرحا، كما تخيّل النجوم سابحة على سطحه، معبّرة عن سعادتها بقدوم الشاعر الجديد.

كما افتتح قصيدة "قلبي" بتشبيه، وصف من خلاله حالة قلبه وذلك في قوله[1]:

كالنجمِ في خفقٍ وفي ومضِ متفرداً بعوالم السُّـدُمِ

حيرانَ يتبــعُ حيــرةَ الأرضِ ومصارعَ الأيامِ والأمــمِ

****

مستوحشاً في الأفق منفردا وكأنَّه في سامرِ الشُّهَـبِ

هذا الزحامُ حيالَهُ احتشدا هوَ عنه ناءٍ جد متغربِ

****

مترنحاً كالعاشقِ الثّمـــــلِ ريّانَ من بَهجٍ ومن حَزَنِ

شبّه "علي محمود طه" قلبه الحزين بالنجم المضيء المتفرّد في عالم الظلام، حيرانا من أمره يصارع الأيام والأمم، ومترنحا كالعاشق الثمل، وهذا حال الحب الذي يتأرجح بين الفرح والحزن، وحال العاشق الثمل الذي يتمايل حاملا عبء حبّه في قلبه، وتأثير الخمرة في سائر جسده.

كما قدّم في قصيدة "حانة الشعراء" صورة حيّة عن مظاهر تأثير الخمرة، حين يقول[2]:

إبريقـةُ حَلْيَّ مـن الـــــدُّرَرِ يُزْهَى به قَدَحٌ من المـــاسِ

وكأنَّ ما حوليه من صُـورِ متحركـاتٌ ذاتُ أنفـــاسِ

تركتْ مواضيعها من الأُطُرِ ومشتْ له في شِبْهِ أعراسِ

منهنَّ عازفـــةٌ على وتَـــرٍ مُتَفَجِّرٍ بأرقِّ إحســـاسِ

وغريرةٌ حوراءُ كالقمـــــرِ تنحو على شفتيهِ بالكأسِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 241.

وصفَ الشاعر في هذه القصيدة قوة تأثير الخمرة، راسما صورة حيّة عن ذلك، فالإبريق مرصّع بالدرر، أما القدح فمصنوع من الماس، حيث خُيّل إليه أن كلّ الصوّر والأشياء المتواجدة أضحت تتحرك بفعل الخمرة، فشبّه كل الصور المتواجدة بمتحركات ذات أنفاس، تركت مواضعها ومشت فرحة، ولقد ترك العنان لمخيلته ليقدّم صورا متعددة، فهناك عازفة على الوتر تنشر أحلى وأرق الأنغام، وهناك حسناء تسقيهم الخمر شاكلت القمر في جمالها.

وكثيرا ما نسجّل اعتماد "علي محمود طه" على التشبيه الحسي لتقريب الصورة الذهنية، وتوضيح الفكرة المراد التعبير عنها، كما في قصيدة "طاقة زهر" التي يقول فيها[1]:

زَهَرَاتُكِ الحُمْرِ التي أسلَمْتِهَا ... بيديْ مودِّعةٍ يمينَ مُوَدِّعِ

لما وصلتُ إلى المصيفِ حملتُها ... كالطفلِ نامَ على ذراعِ المرضعِ

أمشي بها فوقَ الرِّمَالِ كأنَّني ... أمشي بطيفٍ في الظَّلامِ مُقَنَّعِ

مَضْمُومةَ الورَقاتِ طيَّ غِلاَلَةٍ ... وُسمَتْ بطابَعِ ذوقكِ المترفِّعِ

محْجوبةً كأميرةٍ شرقيةٍ ... في هَوْدَجٍ أسْتَارُهُ لم تُرْفَعِ

ومن ثمّة شبّه الشاعر كيفية حمله للزهرات الحُمر، وحرصه الشديد عليها خشية سقوطها وتلفها بطريقة حمل الأمّ لمولودها الرضيع، وخوفها الشديد من أن يصيبه أذى، ويكون حرص العاشق على الزهرات أشدّ عندما يمشي بها في الرمال، لذلك شبّه مشيته في الرمال حاملا إيّاها، بحمله لطيْفٍ مقنّعٍ في الظلام، فكيف للشاعر أن يمسك بطيف؟، وهو شيء معنوي ليس له وجودا حسّيا.

كما أنّه أكسب نصّه جمالية وسحرا عندما شبّه شكل الزهرة مضمومة الورقات بالأميرة المحجوبة في الهودج، بأستاره التي لن تُرفعَ حفاظا على عرضها واحتراما لمكانتها، مما يدلّ على مدى أهمية صاحبة الزهرات، وشدة حبّه واحترامه لها، ولكلّ هدية تقدمها إليه.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص293.

أما في قصيدة "الغرام الذبيح" فقد عمد إلى توظيف التشبيه لوصف تلك الليلة الحمراء، وهي ليلة الحب والعشق وتعاطي الخمور، قائلا[1]:

كم ليلةٍ حمراءَ خِلْتُ ظلامَها يَدَ مَارِدٍ سلَّتْ خضيب حُســـامِ

وكأنَّ كلَّ سحابةٍ في أُفقــها شَبَحُ الخطيئةِ فوق عِرْضٍ دامِي

وكأنَّ أنجمها نوافذُ حـانـــةٍ شَرِبَ الدُّخانُ بها بــريق الجــامِ

لقد تمّ رسم صورة عن ليلة اللهو والسمر وعن المعاصي المرتبكة فيها، فشُبّه السحابُ المنتشر في السماء بأشباح الخطيئة، والنجوم بنوافذ الحانة، فقد قدّم الشاعر صورة عن الحانة بمجرد تأمّله في السّماء في ليلة ظلماء، وهذا ينمّ عن مدى حبّه وعشقه للخمر والجمال والنساء.

وشبّه في قصيدة "القمر العاشق" المعشوقة وهي نائمة بالزنبقة الوسنى، مما جعل القمر يعجب بجمالها، فقد أغرته مفاتنها، حيث يقول الشاعر[2]:

إذا ما طافَ بالشُّرفَـةِ ضـــوء القمـر المضْـنَى

ورفَّ عليكِ مثل الحلـــم أو إشراقةِ المعـــــنَى

وأنـتِ على فـراش الطُّهر كالزنبقـة الـوَسْـــــنَى

فضمّـي جسمــكِ العـــــارِي وصــوني ذلك الحُسْنَـا

***

أغـــارُ عليكِ من سحـــــــابٍ كأنَّ لضــوئــه لحنـــا

تدقُّ لـه قلـــوبُ الحــور أشواقـــاً إذا غـــــنى

[1] علي محمود طه: الديوان، ص331.

[2] المصدر نفسه، ص 123.

أضحى القمر إنسانا عاشقا، يغار منه الشاعر على معشوقته التي شبّهها بالزنبقة الوسنى، وهي نوع من النبات شبيه بالزهرة ورائحته طيبة، حيث أحسّ بالغيرة من ضوء القمر الذي لفّ جسم المعشوقة، ولامس وجنتيها، وكأنّ لضوئه لحنا جميلا هامسا، يؤثر في المعشوقة فتصبح بدورها عاشقة له.

والشاعر عند تشبيه الغريم بالقمر لم يشبّهه كما شبّهه الشعراء القدامى، أي تشبيه عنصر بعنصر محسوس متواجد في البيئة العربية، بل جعل هذا العنصر المحسوس، وهو القمر، ذا خصوصية مميزة باعتماد آلية التشخيص، كما وظّف التشبيه في قصائد المناسبات خاصة القصائد الرثائية، وهذا ما بدا في قصيدة "الملك البطل" التي رثى فيها الملك "فيصل الأول" قائلا[1]:

تألَّق كالبرقة الخاطفـــــه وجلجل كالرّعـــدة القاصفـــه

مُبينٌ من الحقِّ صوتـــــه صدى البطش والرحمةِ الهاتفه

يخوضُ الغِمارَ دماً أو لظىً ويركبُ للمرأبِ العاصفـــــه

نلاحظ أنّه شبّه تألّق الملك "فيصل الأول" في حياته بالبرقة الخاطفة، وبالرّعدة القاصفة التي تحدث في فترة وجيزة، ولكنّ تأثيرها عظيم، خاصة أنّ المطر سينزل بعدها، ويعمّ الخير على البلاد، وهذا حال البطل الذي يقدّم الكثير لوطنه، وتبقى تأثيرات عمله إلى ما بعد وفاته.

وعليه فقد توسّل الشاعر "التشبيه" كوسيلة تعبيرية لتقريب الصورة إلى المتلقي، ووجد في عناصر الطبيعة ضالّته التعبيرية.

2- الاستعارة:

تعدّ الاستعارة فرعا من فروع الصورة البيانية التي عمد إليها الشاعر العربي لتوضيح رؤيته، ولتقريب الصورة الذهنية من المتلقي، وهي من أجمل الصور البيانية وأشدّها تأثيرا في ذهن السامع، خاصة أنّ المشبّه به (المستعار منه) حسي والمشبه (المستعار له) عقلي، والاستعارة هي أسلوب

[1] علي محمود طه: الديوان، ص82.

بياني مبني على علاقة المشابهة، وتتميّز عن التشبيه بحذف أحد طرفي الأسلوب لغرض بلاغي، وتنقسم إلى استعارة مكنية وتصريحية.

وتعدّ الاستعارة "نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص آخر"[1]، فقد نستعير صفة من شخص ونلحقها بشخص آخر على أساس المشابهة الموجودة بينهما في جانب أو أكثر، وهي من الأساليب البلاغية الجمالية في الشعر.

اعتمد "علي محمود طه" لغة استعارية في بناء خطابه الشعري، حاولنا مقاربتها لكشف دلالاتها ومختلف إيحاءاتها، لكن بصورة بسيطة ومختصرة، وذلك للتشاكل الموجود بين الاستعارة وآلية التشخيص، وشكّلت الاستعارة المكنية أسلوبا صوريا أسهم في نسج النص الشعري، كما تجلّت في قصيدة "سيرانادا مصرية" حين يقول[2]:

- دنا الليلُ فهيا الآن يا ربَّةَ أحلامي

دعانا مَلَكُ الحبِّ إلى محرابه السامِي

تعاليَّ فالدُّجى وحيَّ أناشيدٍ وأنغـــامِ

سَرَتْ فرحتُهُ في الماء، والأشجارِ والسُّحْبِ

(....)

هناك على ربى الوادي، لنا مَهْدٌ في العشبِ

يَلُفُّ الصَّمتُ روحيْنا، ويشدو بلبلُ الحبِّ

قدّم الشاعر صورة بيانية قوامها الاستعارة المكنية، وذلك حين يصف ليلة من ليالي العشق والسمر، حيث شبّه اللّيل بالإنسان الذي يدنو ويقترب منه رويدا رويدا، فذكر المشبّه (الليل) وحذف المشبه به (الإنسان) مع ذكر قرينة لغوية دالّة، وهي الدنو (دنا)، كما شبّه فرحته في هذه الليلة، وهي

[1] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص192.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص160.

أمر معنوي غير محسوس بشيء حسي يسري في الماء، فحذف المشبه به وذكر قرينة لغوية دالّة وهي "سرت"، وقد اكتفى في خضم هذه الفرحة بتأمّل مظاهر هذه الليلة بصمت وهدوء، مشبّها هذا الصمت بإنسان يلفه ويحتضنه هو وحبيبته، ليقدّم بذلك صورة استعارية متكاملة.

والاستعارة تتعدى كونها مجرد تشبيه بل هي "خلق وإبداع يظهر العالم الذي يعيش فيه الشاعر، والعالم الذي يطمح إليه في مصنّفه الفني، فالاستعارة تعيد صياغة العالم بعد أن عكست واقعه"[1]، حيث التمس الشاعر الاستعارة كوسيلة للتعبير عن واقعه، وعن الرغبات المتضاربة داخله، فعبّر عن حزنه وأساه في قصيدة "عاصفة في جمجمة "، التي يقول فيها[2]:

- ضَجَّت الأنجمُ في آفاقها
ذاتَ ليلٍ تشتكي طولَ الأَبَدْ
ومضتْ تصرخُ من أعماقها
أيُّهذا الليلُ نبَّهْ من رقدْ!

نرى أنّ الشّاعر شبّه الأنجم بالإنسان الغاضب المقهور من وطأة واقعه، حيث ترك شيئا من لوازم الإنسان (المشبه به)، وقد عملت الاستعارة هنا على توضيح رؤية الشاعر المأساوية اتجاه واقعه، معبرا من خلالها عن مشاركة الطبيعة في أحزانه، وهذا المعنى نتج عن "التفاعل بين طرفي الاستعارة"[3]، أي بين المشبه (الأنجم) وبين المشبّه به (الإنسان)، فقد أحسّ الشاعر بضجر وأسى شديد اتجاه واقعه المليء بالصراعات المتنوعة في جميع الأصعدة، والذي تسعى فيه النفس البشرية لاهثة خلف ماديات الحياة، معتبرا أن السعادة الحقّة ماثلة في الابتعاد عن المعاصي والآثام بالعودة إلى الله عزّ وجلّ، ومؤكدا على ضرورة نسيان الماضي الأليم في قوله[4]:

---

[1] بول ريكور: الاستعارة الحية، تر: محمد الوالي، مكتبة بغداد، الكتاب الجديد، بغداد، ط1، 2016م، ص6.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص70.

[3] بول ريكور: الاستعارة الحية، ص18.

[4] علي محمود طه: الديوان، ص70.

- احملوا أمسِ إلى حفرتـــهِ

وتخطو هوَّةَ الوادي السحيقْ

لقد شبّه "علي محمود طه " أمسه -وهو شيء معنوي غير ملموس-بشيء مادي يُحمل، وقد حذف المشبه به، وترك لازمة دالّة عليه، وفي هذا تشخيص للأمس المعنوي، وتحريك لمعنويّته وصمته، وذلك لتقريب صورة الأسى واليأس التي خيّمت على الشاعر.

كما عبر عن شدة حزنه إثر وفاة "السيد درويش" في قصيدة "إلى السيد درويش" حيث قال[1]:

طويتَ الحياةَ خفيَّ السُّـــرى كما تذهبُ النجمةُ التائهة

تُطلُّ على عــالمٍ ينظـــرون فتطرفك النظرةُ الشــائهة

انتشر الحزن والأسى بعد وفاة "السيّد درويش"، الذي أظلمت الحياة بعده، وشُبّهت الحياة بالكتاب الذي يُطوى بعد نهاية قراءته، حيث حُذف المشبه به (الكتاب)، وذُكرت اللازمة المتمثلة في لفظة "طويت"، وجاءت الاستعارة هنا لكشف رؤية الشاعر للحياة المطبوعة بالمآسي والمصاعب، فكانت أسلوبا مناسبا للتعبير عن الحزن الذي اجتاح حياته.

نخلص إلى أنّ الاستعارة لعبت دورا في تشخيص الموجودات، وتشكيل الصور بغيةَ تقريب المعنى الشعري للمتلقي.

3- الكناية:

تعتبر الكناية أسلوبا بيانيا بلاغيا، نعني بها أن نتكلم بشيء ونقصد به معنى آخرا خفيا، فيتشكل لنا معنيان، معنى ظاهر غير مقصود، ومعنى خفي هو المقصود، ولقد عرّفها السكاكي بقوله: "ترك

[1] علي محمود طه: الديوان، ص76.

التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[1]، أي يذكُر القائل قولا ليشير به إلى قول آخر خفي، فالمعنى الظاهر غير مقصود في ذاته، بل هناك معنى خفي هو المقصود.

وتحضر الكناية عند "علي محمود طه" كما في قصيدة "ميلاد شاعر" حين يقول[2]:

هَبَطَ الأرضَ كالشعاعِ الســـني بعصا ساحـــرٍ وقلبِ نبيّ

لمحةٌ من أشعةِ الرُّوح حلَّـــتْ في تجاليدِ هيكلٍ بشـــريّ

ألهمت أصغريْهِ من عالمِ الحكـ ـمةِ والنُّورِ كلَّ معنىً سريّ

عمد إلى توظيف الكناية على غرار التشبيه والاستعارة، لوصف حالة الفرح والسعادة التي ملأت الدنيا لحظة ميلاد الشاعر، إذ لم ينزل هذا الوليد الجديد إلى الأرض نزولا عاديا، بل نزل حاملا عصا سحرية، كما امتلك قلب نبي، وفي هذا كناية عن قوته وشجاعته، ونبل الرسالة التي يسعى إلى نشرها بين العالمين، فالشعر قبل أن يكون كلاما موزونا، هو رسالة قوامها الإصلاح والإرشاد الاجتماعي، وهذه هي المهمّة النبيلة التي ينبغي أن يؤديها الشاعر.

كما نقرأ الكناية أيضا في قصيدة "الملاح التائه"، حين يقول[3]:

جَدَّفِ الآن بنا في هِينَـــــةٍ وجهة الشاطئ سيراً وإتباعا

فغداً يا صاحـــبي تأخذنـــا موجةُ الأيام قذفاً واندفاعا

عبثاً تقفو خُطى الماضي الذي خلْتَ أنَّ البحرَ واراهُ ابتلاعا

تجلّت الكناية بشكل واضح في العبارة الشعرية "تأخذنا موجة الأيام قذفا واندفاعا"، وهي كناية عن غلبة الزمن للإنسان، ونحن في غفلة عن أمرنا.

---

[1] سراج الملة والدين أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1987م، ص 402.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص19.

ووظّف الشاعر الكناية أيضا في قصيدة "صخرة الملتقى" حين قال[1]:

صحراءُ الحياةِ كم همتُ فيها شارد الفكر تائه الخطواتِ

سرتُ فيها وحدي وقد حطم المقدار في جنح ليلها مشكاتِي

ولكم أرْمَـدَ الهجيرُ جفـــونِي ورمتني الحـــرورُ باللفحـــاتِ

تعدّ عبارة "صحراء الحياة" كناية عن مدى شساعة الحياة المليئة بالمآسي والأحزان، والتي تعبّر أيضا عن الوحدة والضياع والتيه، أما عبارة أرمد الهجير جفوني: فهي كناية عن كثرة الهجران، وشدّة الألم والحزن إلى درجة أن عيونه أُرمدتْ...

ويقف المتلقي لقصيدة "الله والشاعر" على الكناية في قوله[2]:

- تمرَّدت روحي على هيكلي

وهيكلُ الجسـمِ كما تعلـــمُ

ذاك الضعيفُ الرأيِ لم يفعلِ

إلاَّ بمـا يوحـى إليـه الـــدمُ!

وتظهر الكناية في قوله " تمردت روحي على هيكلي"، وهي كناية عن حسرته على نفسه وحياته الضائعة في الشهوات والمعاصي، كما ترمز إلى ثورة الروح وتمردها على الجسد، وتمرّد العالم الروحي المعنوي على العالم الحسي المادي، حيث يمثّل العالم الروحي عالم القوّة، ويمثل العالم الحسي عالم الضعف.

نستنتج مما سبق أنّ الشاعر وظّف الأساليب البيانية البلاغية المتعارف عليها منذ القدم (التشبيه، الاستعارة، الكناية) في صور تغرق في الغموض أحيانا أكثر من أنها تزيله، وذلك راجع إلى طريقة الربط بين المفردات، كما أنه وظّفها للتعبير عمّا يخالجه ويتنازعه من عواطف اتجاه ذاته

[1] علي محمود طه: الديوان، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص51.

واتجاه عالمه المليء بالتناقضات، وعلى غرار الصور البلاغية الموظفة عمد إلى استغلال عناصر صورية حداثية في ثنايا شعره.

ثانيا-الصورة الحسية:

لم تعد الصورة الحسية في العصر الحديث تقتصر على الاستعارة والكناية والتشبيه، بل أخذت منحى آخرا، خاصة مع ظهور المدارس الأدبية الحديثة، حيث قدّمت كل مدرسة رؤيتها الخاصة للصورة الشعرية، فالبرناسية نادت بالصورة البصرية، في حين نادت السريالية بالصورة الحُلمية، وتوسّلت الرمزية الرموز واتّكأت على تراسل الحواس للتعبير عن المعنى، ورسم صورتها التشكيلية الرمزية الخاصة.

وشملت الشعرية في العصر الحديث " كلّ الأدوات التعبيرية، مما تعودنا على دراستها ضمن علم البيان، الصور والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[1]. ولم تعد الصورة الشعرية حبيسة الأساليب البيانية التعبيرية القديمة فحسب، بل استغلّت كل الأدوات التي من شأنها أن ترسم صورة تحمل المعنى الشعري المراد التعبير عنه، فالتمس الشاعر في الحواس سبيلا للتعبير عن رؤاه الخاصة في شكل صور حسية.

واستدعت تجربة الشاعر الشعورية توظيف مجموعة من الصور الحسية الرمزية للتعبير عن مكنوناته النفسية، وعن اتجاهه الحداثي في الشعر، كما عمد إلى تقديم صور متنوعة عن تراسل الحواس واختلاط المدركات، وهذا نابع من ذاته العاشقة والمرتبكة، فأضفى على شعره نوعا من الجدّة.

1- الصورة البصرية الحركية:

وهي الصور التي تعتمد في بنائها على حاسة البصر إضافة إلى الحركة، فلا نستطيع أن ندرك الصور المقدّمة إلا باعتمادنا على حاسة البصر، وهذا من شأنه تقريب الصورة إلى الذهن أكثر، وتوضيح المعنى المتخفي خلف العبارة الشعرية، ولقد انتشرت الصور الحسية وطغت على

[1] محمد الولي: الصور الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي –بيروت، ط1، 1995م، ص10.

الأعمال الشعرية، خاصة مع ظهور المذاهب الأدبية الغربية (الرومانسة، الرمزية، البرناسية، السريالية...).

رسم "علي محمود طه" في قصيدة "أغنية الجندول" صورة بصرية حركية رائعة في قوله[1]:

أينَ منْ عينيَّ هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ يا حُلمَ الخيالِ

مَرَّ بي مستضحكاً في قربِ ساقي يمْزُجُ الراحَ بأقداحٍ رقاقِ

قد قصدناهُ على غيرِ اتفاقِ فنَطرنا، وابتسمنا للتلاقي

وهوَ يَستهدِي على المفْرِقِ زهرَهْ

ويُسَوّي بيدِ الفتنةِ شَعْرَهْ

نستشف عند قراءة هذه المقطوعة صورة عن لقاء العاشق مع عشيقته، تجعلنا نتصور لقاءهما بتفاصيله، حيث مرّت بقرية، وهو جالس قرب مجالها، فالتقيا صدفة عن غير اتفاق سابق، وتبادلا أطراف الحديث، وعبّرا عن حبهما لبعضهما البعض، فعندما نقرأ القصيدة نتصور مشهد اللقاء ونعيش مع الشاعر نشوة الحب، وهو التصوير ذاته الذي نقرأه في قصيدة "فلسفة وخيال" حين يقول[2]:

وانثنتْ بابتسامةٍ فدعتني ثم قامت تمشي هناك الهوينا

وتلاقت عيونُنا فتدانتْ لي، وجُنَّ الحنانُ في شفتينا

فاعتنقنا في قُبْلَةٍ قد أذَابَتْ جَسَدَيْنَا، ومَازَجَتْ روحينا

كوّن المتلقي عند تلقيه هذه الأبيات الشعرية صورة بصرية حركية عن اللقاء الحميمي بين الشاعر وحبيبته، فأدرك مدى حبه لها وشوقه لقربها، فعملت الصورة المقدّمة على تحفيز مخيلة المتلقي ليتفاعل مع الفكرة المقدّمَة.. فالشعر "تتلقاه الأذن كلمة ذات مقاطع معيّنة، وتتلقاه العين

[1] علي محمود طه: الديوان، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص356.

شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تنفعل به إلاّ عندما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة"[1]، والشعر إذا بقي مجرد كلمات صماء لا تحفّز مخيلة المتلقي لرسم صورة تجسد معانيها، يغدو مملا ولا يبعث داخل متلقيه رغبة القراءة، ولا يحفزّه لفك شفراته.

كما رُسمت صورة بصرية حركية مبنية على آلية التشخيص، لتوضيح ملامح العاشق الولهان في قصيدة "القمر العاشق" التي قال فيها[2]:

تحــدَّرَ من وراء الغيـــــم حينَ رآكِ واستأنــى
ومسَّ الأرضَ في رفقٍ يشقُّ رياضها الغَنَّــا
وكيفَ تسوَّرَ الشَّوك؟ وكيفَ تسلَّقَ الغُصْنَا؟

أخرج الشاعر "القمر" من دائرته الطبيعية ليصبح غريما له في الحب، مقدّما صورة بصرية حركية توضّح تصرفات القمر العاشق حين رأى الحسناء، إذ تحدّر من وراء الغيم، ولمس الأرض برفق، وشقّ شعاعه الرياض الغنّاء، فرأيناه من شدّة فرحه تسوّر الشوك وأمسك الغصن، ونجسّد هذه الصورة البصرية الحركية باعتماد حاسّة البصر وفعالية الخيال، لنتصور مختلف الأفعال التي قام بها هذا العاشق حين رؤيته لمحبوبته.

أما في قصيدة "قاهر الموت" تمّ تقديم صورة بصرية حركية عن تضحية الربّان في عرض البحار، ورميه لقبّعته إجلالا للبحر الذي احتضنه في أسفاره، وكبّله لحظة موته[3]:

هوى بكَ الفُلْكُ إلاَّ هامةً رُفِعَتْ لها من المجدِ إعظامٌ وإكبـــارُ
استقبلَ البحرُ صدراً حين لامسَهُ كادتْ عليهِ جبالُ الموجِ تنهـــارُ
وغابَ كلُّ مشيدٍ، غيرَ قُبَّعَـــةٍ ذكرى من الشَّرفِ العالي وتذكارُ
ألقيتَها، فتلقَّى الموجُ مُعْقَدها كما تَلَقَّى جبينَ الفاتحِ الغَارُ

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص51.
[2] علي محمود طه: الديوان، ص123.
[3] المصدر نفسه، ص134.

كما صوّر في قصيدة "أغنية ريفية" حيرته وكآبته، وضجر الكائنات من حيرته، راسما كيفية انسجام ذات الطبيعة مع تجربة الكآبة عنده، فعرض صورا عن مؤازرة الطبيعة له، لتخفف من آلامه، حين قال[1]:

إذا داعبَ الماءُ ظلَّ الشَّجرْ وغازلتِ السُّحُبَ ضوءَ القمرْ

وردَّدتِ الطير أنفاسَهـــا خوافقَ بين الندى والزَّهَـــرْ

وناحتْ مطوّقةٌ بالهـــوى تناجي الهديلَ وتشكو القــدرْ

شكّلت مفردات القصيدة صورة حركية بصرية مثل:(داعب الماء ظل الشجر، غازلت السحب ضوء القمر، رددت الطير أنفاسها، ناحت مطوقة بالهوى...)، حيث رسمت هذه المفردات صورة حسيّة عن فرح الطبيعة من خلال تشخيص الجماد، وإكسابه صفات محسوسة معبّرة عن سعادة عناصر الطبيعة بغية التخفيف من حدّة معاناة الشاعر، فرأينا الماء يداعب ظل الشجر، والسحب تغازل ضوء القمر...، وهي صور حركية بصرية جميلة لم نألفها قديما، ونقرأ هذا النوع من الصور أيضا في قصيدة "قلبي" حين يقول الشاعر[2]:

مترنحاً كالعاشقِ الثَّمـــلِ ريَّانَ من بَهجٍ ومن حَزَنِ

نشوانَ من ألمٍ ومن أملِ مستهزئاً بالكونِ والزَّمَـن

قدّم الشاعر صورة حركية تجسّد حالة قلبه الحيران الذي يحسّ بالوحشة الشديدة في الأفق، وقد شبّهه بالعاشق الثمل الذي يتخبط ويتمايل من أثر الخمرة، وندرك هذه الصورة عن طريق حاسّة البصر، فنتخيّل حالة هذا القلب الحزين الوحيد...

[1] علي محمود طه: الديوان، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص35.

كما نسج صورة بصرية حركية، يصف فيها حالة الشاعر الشّقي في هذه الحياة، والحيران في أمر الدنيا المليئة بالأحزان، حيث قال في قصيدة "الله والشاعر"[1]:

في وقفةِ الذَّاهلِ ألقى عصاهْ

مولِّيَ الجبهةِ شطرَ الفضاءْ

كأنَّما يَرْقَي الدجى ناظـــراهْ

ليستَشِفَّا ما وراءَ السمـــاءْ

وللمتلقي أن يتخيّل كيفية إلقاء الشاعر عصاه على الأرض، متأملا الدّجى، كما رسمت مخيّلته صورة بصرية حركية عن غضب البحر وحزنه على الشاعر المأزوم نفسيا إثر معاناته في الحياة وفقدانه لأحبّته، كما هو الحال في قصيدة "على الصخرة البيضاء"، أما في قصيدة "عاشق الزهر" فقد تشكّلت صورة بصرية حركية رائعة تعبّر عن مدى عشقه وحبه للطبيعة قائلا[2]:

وألثم النَّوْرَ في سنابلـــــه مصفقاً للنسيمِ جـذلانا

حتى إذا ما المساءُ ظلّلـــــنِي سريتُ بين الورود سهرانا

أشربُ أنفاسَها وقد خفقتْ صدورُها للربيع تحنانـــا

أجادَ "علي محمود طه" اللعب بمفردات اللغة، ونحتها في صورة بصرية حركية جميلة، تجعل المتلقي يتصوّر مشهد الشاعر وهو يلثم النور في سنابل الزهر، وكيف يسري بين الورود فرحا بمظهر الطبيعة الباسمة، وهناك ربط غير منطقي بين لفظتي "أشرب" و"أنفاسها"، فقد اختلطت عليه المدركات، فبات يشرب النَفس لا يستنشقه، وفي هذا تراسل للحواس.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 49-50.

[2] المصدر نفسه، ص87.

وعليه فقد اعتمد "علي محمود طه" الصورة البصرية مقرونة بالحركة، ليجعل من شعره صورة حية متحركة نبصرها ونتفاعل مع معانيها، وهذا ما يثبت وعيه بأهمية الجانب البصري في تلقي نصوصه الشعرية.

2- الصورة السمعية:

لجأ الشاعر إلى توظيف الصورة السمعية إلى جانب الصورة البصرية، فأضحى شعره لوحة فنية تبصر بالعين، وتسمع مفرداتها وموسيقاها بالأذن، وتقوم الصورة السمعية على توظيف "ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري..."[1].

ويقف المتلقي للديوان الشعري على بعض الصور الحسية السمعية، وهي صور تعتمد على حاسة السمع لإدراكها ولتقريب المفاهيم إلى ذهن المتلقي، ففي قصيدة "الشواطئ المصرية" قدّم الشاعر صورا سمعية رائعة تنمّ عن مدى فرحه، وتغنيه بشواطئ مصر، حيث يقول مخاطبا إيّاها[2]:

فاستقبلي الصيفَ الجميلَ، وهيّئِي للشعرِ فيكِ خميلةٌ غنَّـــاءَ

وتسمَّــعي لحنَ الخيالِ وأفـــــردي لي فوق مائكِ صخرة بيضاءَ

في البيتين الشعريين صورة سمعية حركية، حيث طلب الشاعر من الشواطئ المصرية أن تستقبل الصيف بالشعر والألحان الجميلة، التي سيلقيها على مسامعها، لذلك يجب أن تفرد له صخرة بيضاء فوق الماء لكي تتسمّع شعره ولحنه، جاعلا المتلقي يتخيل المشهد ويهيّئ سمعه لسماع اللحن العذب، الذي لا يشاكل الألحان المتعارف عليها، خاصة أنّ منبعه الخيال.

وعليه فقد استعمل الشاعر لغة رمزية موحية، فكيف يمكن للشواطئ أن تستقبل الصيف وتهيّئ الشعر؟!، وكيف لها أن تسمع لحنا غير كل الألحان؟! -وهو لحن الخيال والحب والجمال-وفي هذا

[1] صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2000م، ص21.
[2] علي محمود طه: الديوان، ص163.

أيضا احتفاء بمكانة الشاعر وقوة تأثير كلمته، وتأكيد على خصوصيته التي عبّر عنها في قصيدة "الله والشاعر" مخاطبا الأرض لترأف بحاله في قوله[1]:

- أتسمعينَ الآن في صوتِه

تَهَدُّجَ الأنَّاتِ من قلـبـــهِ؟

وتقرأينَ الآنَ في صمتِـــهِ

تَمَرُّدَ الـــرُّوحِ على ربِّـــهِ؟

طلب الشاعر من الأرض أن تستمع لأنين صوته الخافت الحزين، وأن تقرأ تمرد روحه على كل شيء من خلال صمته، ووقوفه مذهولا متأملا فيما حوله، فعندما أحسّ بالقهر من واقعه واجهه بالصمت والتأمّل، بعدها طرح أسئلة لم يجد لها أجوبة، فتمرّد على كل شيء.

والشّاعر إنسان مرهف الحسّ تثور قريحته الشعرية بفعل تأثيرات خارجية، خاصة تأثيرات الطبيعة بعناصرها المختلفة التي تُضرم نار الإحساس داخله، وتقوي لديه رغبة نظم الشعر، حيث قدّم صورة حسية جميلة عن تأثير صدى الطبيعة فيه عندما استمع إلى عناصرها، فقال في قصيدة "على الصخرة البيضاء"[2]:

على الصخرةِ البيضاءِ ظللني الدُّجى أسِرُّ إلى الوادي نجِيَّةَ شاعرِ

سمعتُ هديرَ البحر حولي فهاجَ بي خوالجَ قلبٍ مُزبِد اللجِّ هادرِ

ومن ثمّة استغلّ الشاعر الصورة البصرية والسمعية لتقريب المعنى الشعري للمتلقي، فلم يعد الشعر يقرأ فقط بل أصبح يقرأ ويشاهد ويسمع، ولقد تشاركت الحواس في رسم الصورة وتقريب فحواها من المتلقي.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص41.

ثالثا-آلية التشخيص:

بدا ديوان "علي محمود طه" فضاء متسعا لآلية التشخيص، التي تعدّ نوعا من أنواع الصورة الشعرية، اعتمد فيها على الأسلوب الاستعاري، ونعني بالتشخيص إضفاء ملامح الإنسان أو صفاته أو أفعاله على الأشياء المجرّدة، فهي "خلع ما هو في الواقع إنساني، وإضفاء الخصال البشرية على أشياء وكائنات غير إنسانية سواء أكانت حيّة أو جامدة، معنوية أو غير معنوية"[1].

فالتشخيص أنسنة الأشياء المجردة والكائنات الحسية غير الإنسانية، وقد لجأ إليه "علي محمود طه" نتيجة حبّه الشديد للطبيعة بكل عناصرها، إلى درجة أنه شخّصها لتقاسمه أعباء الحياة المريرة، فصوّر في قصيدة "رجوع الهارب" كيفية مصادقة الطبيعة البكر له عند حيرته، وتنكّرها له عند تنكّره لحبّه، فهُما في لحظات الحب ذات واحدة يتعاونان على من يعادِيهما، فالصّلة وثيقة بين الحب والطبيعة، ويمثّل الحب في ظل الطبيعة واحة من واحات الجنة الحالمة التي يخلد إليها ساعة التعب.

وبصدد رسم صورة عن تنكر الطبيعة له لحظة ضياعه وحيرته، بعيدا عمن يحب، قام بتشخيص عناصر الطبيعة، مسقطا إيّاها على حالته الداخلية السيئة قائلا[2]:

يا صبحُ: ما للشمس غيرَ مضيئةٍ يا ليلُ: ما للنجم غيرَ مبيـــنِ؟

يا نارُ: ما للنـار بين جوانحـــي يا نورُ: أين النورُ ملء جفوني؟

ذهب النهار بحيرتـي وكآبـتـــي وأتى المساءُ بأدمعي وشجـوني

حتى الطبيعة أعرضت وتصاممتْ وتنكرتْ للهاربِ المسكيـــنِ!!

***

إن لم يكن لي من حنانِكِ موئِلٌ فلمنْ أبثُّ ضراعتي وحنيني؟

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003م، ص265.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص23.

نزعت الطبيعة ثوب المجرّد والجماد، وارتدت ثوب المحسوس الحيّ والإنساني، فأضحت إنسانا تشارك الشاعر أحزانه حينا، وتتنكّر وتتصامم عن شكواه حينا آخرا. ونظرا لنفسية الشاعر الحزينة، فقد واجه الطبيعة الكئيبة بمجموعة من الأسئلة التي تنّم عن حيرته وضياعه ووحدته، وتعبّر عن حزنه وأساه ورؤيته المأساوية للواقع المعيش، فأضحت الشمس في عينه غير مضيئة، والليل خالي الأنجم...، وهذا مستمد من نفسيته التي ترى الوجود انطلاقا من حالتها الداخلية وإشعاعاتها السلبية والإيجابية.

وبما أنّ نفسية "علي محمود طه" حزينة إثر عذاباته في الحياة وإخفاقاته المتكررة في الحبّ، فهو يرى كلّ شيء حوله حزينا مظلما، تُشاكل ظلمته ظلمة عالمه النفسي الداخلي، فرأى الليل والنهار تشاركا وتناوبا على حزنه وحيرته.

يعتبر الشاعر الرومانسي الطبيعة الصدر الحاني ساعة الضيق والأسى، والوجه الباسم ساعة الفرح والشجون، لذلك عمد إلى تشخيص عناصرها التي حرّكها وأخرجها من طابعها الجامد، لتصبح شريكته في مرّ الحياة وحلوها.

والقارئ لدواوينه يجد أنّ ذات الطبيعة حاضرة وفاعلة داخل القصيدة، إلى درجة أننا نخالها في بعض الأحيان عشيقته المميزة المثالية، وفي أحيان أخرى نراها غريمته، بل عشيقته المتنكرة له ولأحزانه، فيواجهها ساعة بالفرح، وساعة باللوم والعتاب، ولقد تغنّت الطبيعة بميلاد شاعر الحب والجمال، وشاركت الشّاعر فرحته، وذلك في قصيدة "ميلاد شاعر" حيث يقول[1]:

وسبَى الكائنـــاتِ نور محيَّـــا ضاحكِ البشرِ عن فؤادِ رضيّ

صُوَرُ الحسن حُوَّمٌ حول مهدٍ حُفَّ بالوردِ والعَمَـــارِ الزكيّ

وعلى ثغره يضيء ابتســـــامٌ رَفَّ نوراً بأرجوانِ نـــــــديّ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص9.

وعلى راحتيهِ ريحــانةٌ تنْــدَ ى، وقيثارةٌ بلحنِ شجـــــيّ

فَحَنَتْ فوق مهده تتمــلَّى فجرَ ميلادِ ذلك العبقــريّ

وتساءلنَ حيرةً: مَلَكٌ جـــا ءَ إلينا في صورة الإنْسِـــيّ؟

من ترى ذلك الوليدُ الذي هـ شَّ له الكونُ من جمادٍ وحيّ؟

من تراه؟ فرنَّ صوت هتوف من وراءِ الحياة شاجي الدويّ؟

إنَّ ما تشهدونَ ميلادُ شاعرْ!

تمّ الربط بين مفردات اللغة بطريقة فنية وعاطفية، لتصوير فرح عناصر الطبيعة بهذا المولود الجديد، وحيرتها من صور الحسن المنتشرة في الفضاء، والتي كانت على غير عادتها، فقد أسر يوم ميلاده الكائنات، فكان نورا اخترق الأنفس بابتسامة تنّم عن قلب نقيّ، فانتشرت صور الجمال حول مهده الذي حُفّ بالورود العطرة، ولقد ولد حاملا ريحانة في كفٍ وقيثارة في كفٍ أخرى، مما يدلّ أن أهمّ سماته الأمن والسلام، وأنّه محب للشعر والفن والجمال.

حنت كل هذه العناصر (الريحانة-القيثارة-الورود-صور الجمال...) على المهد سعيدة بميلاد هذا الشاعر، فخرجت عن طابعها الصامت، متسائلة في حيرة من أمرها عن ماهية هذا الملك، الذي فرح بقدومه كل جماد وحيّ، فأتاها صدى ما ورائيا أخبرها أنّها تشهد في هذا اليوم المميز ميلاد شاعر الحب والجمال، الذي أخذ من الطبيعة وعشقه الشديد لها المادة الخام لشعره، فهي تلهمه قول الشعر، حيث قال في قصيدة "النشيد"[1]:

زهرةٌ أطلعها فردوسُ حُبَّــكْ استشقَّتْ فجرَها من ناظريكْ

خفقت أوراقُها في ظلِّ قربِكْ وَسرَتْ أنفاســها من شفتيكْ

طغت الملكة التخييلية على شعر "علي محمود طه" وهذا ما أسهم في انتشار التشخيص، لأن هذا الأخير من أهم ميزات التخييل الشعري، حيث جعل في قصيدة "القمر العاشق" من الشيء الصامت

[1] علي محمود طه: الديوان، ص18.

كائنا حيا متحركا، ومن الكون الصامت كونا يموج بالمشاعر والأحاسيس، فأضفى على القمر صفات حسية أدرجته ضمن دائرة الإنسانية، معتمدا على سيل لا متناهيا من الإيحاءات، حيث يقول[1]:

أغارُ، أغارُ إنْ قبَّلَ هــذا الثغـــــرَ أو ثَنّـــَى

ولفَّ النَّهْدَ في ليــنٍ وضمَّ الجسدَ اللَّدْنَا

فإنَّ لضوئـهِ قلبـــاً وإنَّ لسحـره جَفْــنَا

يصيدُ الموجةَ العـذرا ءَ من أغوارها وَهْنَـا!

أضحى القمر غريم الشاعر ينافسه على حبّ الحسناء النائمة في شرفة غرفتها، إذ أكتسب صفات حيّة، فأحسّ بالغيرة منه، لأنه لفّ الحسناء بنوره ولامس جسدها وضمّها إليه، كما يفعل العاشق الولهان، وهذه طبيعة الإنسان المحبّ الذي يغار على حبيبه حتى من ضوء القمر.

ولجأ "علي محمود طه" إلى تشخيص الموجودات وإخراجها من طابعها الصامت إلى الطابع الحي، للتعبير عن فرحه ولتشاركه أحلامه، وهذا ما تجلّى في قصيدة "ليالي كليوبترة" وذلك في قوله[2]:

كليوبترا! أيُّ حلمٍ من ليالي كِالحسـانِ

طافَ بالموجِ، فغنَّى وتغنّى الشاطئـــانِ

وهفَا كلُّ فؤادٍ وشدا كلُّ لســـــــانِ

وهذه فاتنةُ الدُّنيا وحسناءُ الزمـــانِ

تمّ وصف ليلة من ليالي كليوبترا الحسان، وتعدّ كليوبترا كما نعلم رمزا من رموز الجمال والأنوثة الطاغية، فكلّ لياليها أشواق وحنين وحب وخمر... فكأنها ليلة في الحلم؛ هذا الحلم الصامت المجرد الذي جسّده بإنسان يطوف بأمواج النيل وهو يغني ، كما يعزف الشاطئان فرحا بهذه الليلة الجميلة لحنا عذبا يقوي عاطفة الحب والاشتياق، هذه العاطفة التي لطالما تملكت الشاعر، فأجهشت

[1] علي محمود طه: الديوان، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص237.

عواطفه وسال حبره، تعبيرا عن شدة اشتياقه للقاء حبيب طال غيابه، حيث سعت نفسه كثيرا لعيش لحظات حب، وهذا ما أحسّه في قصيدة "زهراتي" وشاركته إحساسه تلك الزهرات التي ترمز إلى الإخلاص والوفاء، حيث قال[1]:

طال انتظاري ومضى مَوعدي وأنت مثلي ترقبينَ المساءْ

كم لكِ عندي في الهوى من يدِ يا زَهرَاتي أنتِ رمزُ الوفاءْ

***

يا زهراتي ويكِ لا تسأمـــي ولا تَرُعكِ الزَّمنُ الدائرُ

لا تُطرقي وابتهجي وابتسمي عمَّا قليل يُقبِلُ الزائـرُ

يلمس المتلقي المشاركة الوجدانية بين الشاعر والزهرات، التي أضحت صديقة مقربة تنتظر معه في ليلة ظلماء حضور عشيقته التي وعدته بالقدوم، لكنّها أخلفت الميعاد، فخفّفت عنه تلك الزهرات عبء لحظات الانتظار في ليله الحالك، حيث قال:[2]

ما أنتِ إلا بسمات الأملْ إن خيَّم الصمتُ وساد الظلام

تتشارك عناصر الطبيعة وجدانيا مع الشاعر، خاصة أنّه يحسّ بالراحة في أحضان الطبيعة، فيسرّ إليها خفايا نفسه وأوجاع ذاته، وهذا ما عبّر عنه على لسان عشيقته الحزينة الضائعة في بحر الحياة، وذلك في قصيدة "منها"[3]:

وحيدةٌ! ويحي! بلا راحـــةٍ ما بين موجٍ طاغياتٍ قُـــواه

تجري بيَ الفُلك كأرجوحـــةٍ حَيرى بأقيانوس هذه الحيـــاه

أبحثُ، وسُـــدىً مـــا أرى أين حبيبي؟ وأين سارت خُطاه؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص252.

[2] المصدر نفسه، ص253.

[3] المصدر نفسه، ص303.

لم يَهْدِني نجمٌ إليـــهِ، ولـــم يَبسِمْ لي الحظُّ فألـــقى سَنـــاه

وليس لي من موجـــةٍ بَـــرَّةٍ تحملـــني في إثـــرهِ كـــي أراه

من شاطئ الراحة لم يَدنُ بي إليه أُفـــقٌ لا يُـــرى منتهـــــاه

وتلقي العاشقة اللّوم في البعد عن معشوقها وضياعها بعده في هذه الحياة على ذات الطبيعة، التي لم تهدها إليه، فلا الفلك ولا الموج ولا النجم ساعدها للقاء حبيبها، فجميعهم تنكروا لها.

كما أنّ البعد عن الحبيب يثلج القلب والجسد، ويفقده كل إحساس بالحياة، وفي هذا المعنى يقول الشّاعر في قصيدة "ثلج ونار":[1]

أأيتها النارُ هذا المســـاءُ قسى بردُهُ فانهضي واستفيقي

أيا نارُ كفاي أثلجُ منـــه فهلاَّ بعثـــتِ بدفءِ الحريـــق!

شاكل كل من النار والثلج في هذه الأبيات الشعرية الإنسان المحب الذي يقسو قلبه بالبين ويلين بالوصال، حيث أحسّت العاشقة بالبرد الشديد لقساوة ليالي الشتاء من جهة، ولقساوة قلب الحبيب من جهة أخرى، لذلك طلبت من النار الموقدة أن تدفئها، لكن رغم شدّة لهيبها لم تحسّ العاشقة بالدفء، وذلك لحزنها الشديد على فقدان حبيبها، كما أنّ النار التهمت كل شيء إلى أن وصلت إلى رسالة العشق التي كانت العاشقة تقرأها لتخفف عنها وطأة الفراق، فأرادت التهامها بضراوة شديدة، فيقول الشاعر[2]:

خذيها! كليها ولا تُمهـــلي فمنها الوقودُ ومنكِ الأجيـجْ

يا من لها كلمـاتٍ حَـوَتْ من الحبِّ كلَّ جميل بهيـــجْ

(...)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص309.

[2] المصدر نفسه، ص310.

أجائعةٌ أنتِ؟ يـا للشراهة ما عِفْتِ غير بلىً أو رمـــادْ

تشهَّيت كلَّ طعـامٍ، ومـا تذوَّقْتِ شيئاً كطَعْمِ المدادْ؟

شخّص الشّاعر عنصر النار وجعل العاشقة تحاورها.

كما أنّ الطبيعة تحزن لحزن الشاعر، فعندما بكى الحسناء العمياء في قصيدة "الموسيقية العمياء" بكت الطبيعة معه ورثت حالتها، حيث قال[1]:

إذا ما طافَ بالأرضِ شعاعُ الكوكبِ الفضِّي

إذا ما أنّتِ الريـــحُ وجاشَ البرقُ بالومْضِ

إذا ما فتَّـــحَ الفجرُ عيونَ النرجس الغضِّ

بكيت لزهرةٍ تبكـــي بدمعٍ غيرِ مرْفـــضِّ

حزنت عناصر الطبيعة على تلك الحسناء الرقيقة صاحبة اللحن الشّجي، فالريح تئن لحالها، والبرق جاش بالومض... وقرأ الشّاعر في جمالها الجريح حزنا دفينا.

لقد صبغت المآسي حياة الشاعر بهالة من الظلام وعدم الوضوح في الأعماق، فأضحى كلّ شيء يحيط به رمزا للدمار والخراب، وهي نظرة طبيعية لإنسان حزين ضائع في بحر الحياة بلا عنوان وبلا حب، وبلا أدنى شعور بالفرح والسعادة، فغدت غرفته مكانا لا تألف نفسه وجودها فيه، ونحن نعلم أنّ الغرفة هي المكان المغلق الأليف بالنسبة للإنسان المستقرّ نفسيا، لكن ما المعنى الذي تكتسبه الغرفة عند إنسان أنهكته متاعب الحياة؟، إضافة إلى المرض، فقد أحس الشاعر بجفاف في فمه و بحرِّ أنفاسه، وهو يتقلب من شدّة الألم، كما نازعته الذكريات الأليمة التي عشعشت في مخيّلته، كما في قصيدة "غرفة الشاعر" التي وصف فيها ذلك التناغم والتوحّد بين ذاته وذات الغرفة التي أخرجها من طابعها الجامد إلى الطابع الحي المحسوس حين قال[2]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص178.

[2] المصدر نفسه، ص21.

أيها الشاعر الكئيب مضى اللـــيـ ـلُ ومازِلتَ غارقاً في شجونكْ

مُسْلِماً رأسكَ الحزينَ إلى الفـــكـ ـر، وللسهدِ ذابلاتِ جفونـكْ

ويَدٌ تُمسكُ اليـــراعَ وأخـــــرى في ارتعاشٍ تمرُّ فوق جَبِينِـــكْ

وفـمٌ ناضـــبٌ به حَـرٌ أنفـــا سكَ يطغي على ضعيفِ أنينكْ

***

لست تصغي لقاصف الرعد في الليـ ـلِ، ولا يزدهيكَ في الأبـــراقِ

قد تمشَّى خلالَ غرفتِك الصمـــ ـتُ ودبَّ السكونُ في الأعمـاقِ

غيرَ هذا السراجِ في ضوئـــه الشَّـا حِبِ يهفو عليكَ مِن إشفـاقِ

وبقايا النيـرانِ في الموقـــدِ الـــدَّا بل تبكي الحياةَ في الأرمـــاقِ

فقدت الغرفة كل سبل الحياة حزنا على الشاعر، الذي بات يرى كل شيء حوله مأساويا يبعث على الحزن والأسى، وهذا ما جعله يشخّص الموجودات لتشاركه خلجات نفسه، وليُؤكّد للمتلقي أن كلّ ما في الحياة مؤلم، يبعث على الأسى والحيرة، حيث لم يكتف بتشخيص العناصر الطبيعية، بل تعدّى ذلك إلى التشخيص المعنوي (الذكريات) بما يعتبر ما ورائيا كالأشباح والأطياف، وهذا ما عبّر عنه في قصيدة "أيتها الأشباح" التي بثّ فيها ذكرياته القديمة التي لاحقته كشبح مخيف حاول ردعه لكن دون جدوى، حيث يقول[1]:

لِـمَ أقبلتِ في الظـــلامِ إلـــي؟ ولماذا طرقت بـــابي ليـــلا؟

لاتَ حين المـزار أيتهـا الأشـــ ـباح فامضي ما عرفتكِ قبـلا!

***

أتركيني في وحشتي ودعيـــــني في مكـاني بوحـدتي مستقـــلاً

[1] علي محمود طه: الديوان، ص32.

لستُ من تقصدينَ في ذلك الوا دي، فعذراً إن لم أقل لكِ أهلا

لجأ الشاعر إلى تشخيص الذكريات -وهي أمر معنوي-فشبّهها بشيء معنوي ما ورائيا ليس له وجودا حسيا، ألا وهو الأشباح التي أكسبها صفات البشر، حيث لحقته إلى الوادي، فطلب منها في ضراعة محزنة أن تتركه وحده في وحشته، لكنها أبت ذلك...

وعليه فقد عمد الشاعر إلى تشخيص الأشياء والكائنات، للتعبير عن حالته المترنحة بين الحزن والفرح، كما استعمل اللغة استعمالا استعاريا في تشخيصه للجماد، حيث رسم صورة فنية تشخيصية دالّة على الأحاسيس المتنازعة داخله، ومعبرة عن مدى حبّه للطبيعة، ولم يقتصر التشخيص على العناصر الطبيعية (شجر، قمر، نجم...) فحسب، بل عمد إلى تشخيص ما يعدّ سرابا ومعنويا كالذكريات، والدجى والأحلام... وغيرها.

رابعا-آلية الحوار والقص:

نزع الشّعر في مطلع القرن العشرين إلى اعتماد التداخل الأجناسي، وربما كان لترجمة "المسرحيات دورا في ذلك، فعرفت القصيدة القصصية والشعر المنثور، ثم عرفت بعد ذلك قصيدة النثر والقصيدة الملحمية، والقصيدة الدرامية، وكان للمشهد الحزيراني دورا آخرا في تعميق هذا التداخل، فاتجهت القصيدة العربية إلى تقنيات جديدة، بدلا من التركيز على الموضوعات الإيديولوجية التي كانت سائدة قبل حزيران، فانكفأ الشاعر على نفسه يبحث عن تقنيات لحماية قصيدته، بعد أن تراجعت الإيديولوجيات التي كان لها فيما مضى تأثيرا فعالا في نفوس القرّاء"[1].

وإذا تأمّلنا الساحة النقدية الأدبية قبل نكبة "حزيران"(1967م) نلاحظ أن هناك بدايات تمهيدية للتداخل الأجناسي، فهناك عدّة محاولات أشارت إلى خرق الحدود بين الأجناس، ولكن بصورة

[1] خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ع89، 2010م، ص101.

باهتة وصوت خفيّ، وهذا ما لمسناه في شعر "علي محمود طه"، حيث اندست في ثناياه بعض التقنيات النثرية كتقنية الحوار والقص، لينحو بذلك منحى حداثيا أسهم في تشكيل الصورة الشعرية وجماليتها.

وظّف الشّاعر الحوار في بعض قصائده، مثلما نقرأه في قصيدة "أغنية الجندول" التي اعتمد فيها على اللغة الشعرية الرمزية والبنية الحوارية لمحاكاة إحساسه وضياعه النفسي، إضافة إلى فرحته العارمة بمشاركته في احتفالات ليالي الكرنفال المشهورة في فينيسيا[1]، أين التقى مع فتاة حسناء شاركته بهجة الاحتفال، ناقلا لنا الحوار الذي دار بينهما، والذي ساعده في إخراج مكنوناته التي يتخللها الإحساس بالضياع والاشتياق لموطنه الأم، فيقول[2]:

أينَ منْ عَينيَّ هاتيكَ المجـــالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

ذَهبيُّ الشَّعر، شَرقيُّ السِّمَاتِ مرَحُ الأعْطافِ حلوُ اللَّفتـــــاتِ

كُلَّما قلتُ لهُ: خذْ قالَ: هاتِ يا حبيبَ الرُّوحِ يا أُنسَ الحياةِ

أنا من ضيَّعَ في الأوهامِ عُمْرَهْ

نسيَ التاريخَ أو أنســـيَ ذِكـرهْ

غيرَ يومٍ لم يَعُدْ يذكرُ غيرهْ

يومَ أنْ قابلتـه أوَّلَ مـــرَّهْ

أينَ منْ عينيَّ هاتيكَ المجــالـي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

قالَ: منْ أينَ؟ وأصغى ورَنـــا قلتُ من مصرَ، غريبُ هـهُنـــا

قالَ: إن كنتَ غريبـاً فأنـــا لم تكنْ فينيسيا لي مَوْطنـــا

أينَ منِّي الآن أحلامُ البُحَيْــرَهْ

[1] احتفالات ينطلق فيها جماعات كل منها في جندول مزدان بالمصابيح الملونة بضفائر الورد، ويمرون في قنوات المدينة ويغنون، بأزيائهم التنكرية.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص ص 120-121.

وسماءٌ كَستِ الشَطآنَ نَضْرَهْ

منزلي منها على قمةِ صَخْـــرَهْ

ذاتِ عينٍ من مَعينِ الماء ثـرَّهْ

أينَ من فاروسيـا تلكَ المجـالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ

قلتُ والنَّشوةُ تسري في لساني: هاجتِ الذكرى، فأينَ الهرمــان؟

أين وادي السِّحرِ صدَّاح المغاني؟ أين ماءُ النيلِ؟ أينَ الضِّفَّتـــان؟

يسجل المتلقي لهذه الأبيات بروز صوت الشاعر على صوت الحبيبة الحسناء، وذلك لأنه عندما صـوّر لحظـة لقائـه بهـا هاجـت ذكرياتـه كسـيل جـارف، مخبـرا إياهـا أنـه وحيـد وغريـب في "أرض فينيسيا"، كما صوّر خلجات نفسه ضمن هذه الأجواء التي أيقظت أشواقه وأحزانه، معترفا أن حياته ضاعت جرّاء أوهامه في الحب والشعر...، فحاول تناسي ماضيه الضائع ما بين زهر وخمر وفتاة حسناء، مفتشا في مظاهر الاحتفال عن مصر وعن نهر النيل.

وبذلك أسهم الحوار في إخراج مكونات الشاعر النفسية، بالاعتماد على ملكة الخيال...

كما أنّه عبّر عن حيرته وبؤسه في الحياة بتوظيفه لتقنية الحوار، لكن الحوار هذه المرة لم يدر بينـه وبـين حبيبتـه أو صـديقه، بـل بينـه وبـين طيـف مـا ورائيـا اسـتدعته مخيلتـه ذات ليلـة عنـد الوادي، حيث قال[1]:

عندما ظلَّلـني الوادي مســـاءَ كان طيفٌ في الدُّجى يجلس قربي

في يده زهرةٌ تقطـــرُ مـــــاءَ عَرفتْ عيني بها أدمـــعَ قلبـي!

****

قلتُ من أنتَ؟، فلبَّـاني مجيبـا نحن يـا صـاحِ غريبـــانِ هنـا

[1]علي محمود طه: الديوان، ص ص 16-17.

قد نزلنَا السهلَ والليل الرهيبـــا حيث ترعـــاني وأرعـــاك أنـــا!

****

قلتُ يا طيفُ أثرتَ النفس شكا كيف أقبلتَ؟ وقُلْ لي من دعاك!

قال أشفقتُ من الليل عليكـــا فتتبَّعتُ إلى الوادي خُطـــــاك

****

ودنا مني وغنَّاني النشيـــــدا فعرفتُ اللحنَ والصوتَ الوديعا

هو حُبِّي هامَ في الليل شريـــدا مثلما هِمْتُ لنلقـاكَ جميعـــــا!

****

وتعانقنـا وأجهشنـــــا بكـــاءَ وانطلقنا في حديثٍ وشجـــونْ

يبْرز صوتان على مستوى القصيدة، صوت الشاعر وصوت الشخصية التي استحضرتها مخيلته للتنفيس عن عذاباته، حيث جسّد الطيف على أنّه إنسان يحاوره ويشكو إليه همومه، وكل ما يُثقل كاهله، معبرا عن حيرته ووحدته وضياعه بين ذكريات الماضي وأوجاع الحاضر.

ولقد أسهم الحوار في توضيح حالة الشاعر النفسية الحزينة التي أسرَت الطيف ودفعته إلى مشاركة الشاعر آلامه، فتبعه إلى الوادي محاولا التخفيف عنه في صورة عاطفية جميلة، إذْ جلس بجواره واقترب إليه، وبدأ يغني له لحنا مألوفا لديه، وهو لحن حبيبته، وهذا جعل الشاعر يعتقد أنّ هذا الطيف هو طيف حبيبته التي جاءت لتبحث عنه.

ويتجلى الحوار بشكل لافت في قصيدة "في السماء"، وتقصّ هذه القصيدة حكاية الشاعر الذي أراد "هرميس" إله الوحي أن يجوب به أقطار السماء، حيث مرّا في طريقهما بحوريات، ولم يلقيا عليهن السلام، فدار بينهن حوار يتخلله التعجّب من هذا الشاعر الغريب الذي زارهن في المساء[1]:

[1] علي محمود طه: الديوان، ص206.

سافو: عَجبتُ! مَنِ الملَكُ العابـــــرُ! ومنْ ذلكَ الشَّبَحُ الطَّائــرْ؟
أهَـــلاً علينـــا فما سلَّمـــــــا ولا صافح الناظرَ النـاظــرُ
وللرّيـحِ حولهمـــــا زَفَّـــــــةٌ كما صَدَحَ المِزْهَرُ الساحـرْ
أفي عالمِ الأرضِ بعثٌ جـديـــــد؟ أم الوهْمُ مثّله الخـــاطـرُ؟

تاييس: نعم هو روحٌ جميلُ الإهـــاب يُنِيلُ الرّياحَ جَنَاحـيَّ مَلَـكْ
وذلك هرميـسُ يَسْـــــــرِي بـــهِ سُرى والنورِ سُبّحاتِ الفلكْ
عرفنـــاهُ.. لاشـــكَّ.. هذا فـــتـــــى سَيَسْلُكُهُ الفنُّ فيمن سَلَـكْ
غداً تمـــلأُ الأرضَ ألحـانـــــــهُ ويَبْقَى صداها إذا ما هَلَكْ!

بلتيس: إلى الأرضِ؟ فليمضِ هذا الشقيُّ ألا ولتَفِضْ كأسُهُ بالشجونْ
جـــــزاء لِما غضَّ من آمـــرنـــا ومرَّ كأن لـــم تلاقَ العيـونْ

رسم "علي محمود طه" مشهدا حواريا رائعا نابعا من ملكته التخييلية، فلم يدر الحوار بين شخصين، بل بين ثلاث حوريات احتارت في أمر الشاعر الذي أعرض عن الحديث معهنّ عندما رافق الإله "هرميس" في زيارة إلى السماء، وهذا ما أثار غضبهن، فتساءلن عن هويته ومن يكون، وبذلك تجلّت ثلاث أصوات مع غياب صوت المؤلف، وكأنّها مسرحية لا شعر.

ونحا المنحى ذاته في قصيدة "المرأة والفن" التي جاءت كسابقتها "في السماء"، حيث دار حوار بين الحوريات (بلتيس، وسافو، وتاييس) حول ذلك الشاعر الغريب المغرور في نظر "بلتيس" و"سافو" عكس "تاييس" التي خالفتهما الرأي، وقد جاءت القصائد عبر مقاطع شعرية معنونة، وعدّت الحوريات الشاعر شاعر المرأة يشتهي جسدها، ويهيم بها عشقا، حيث جمعت القصيدة بين الغيرة واللوم

والإعجاب بشخصية الشاعر، وأسهم الحوار في تقريب صورة الشاعر، وتصوّر رحلته إلى السماء، وكيف واجهته الحوريات وظنّت فيه الظنون[1]:

رأى جسمَ حواءَ، فاشتاقَه فهاجتْ به النزوة المسْكِره

سَبى روحَها فاشتهى جسمَها فثارتْ بعزَّةٍ مُسْتَكْبِره

سَمَا جسمُها وتأبَّى عليه فجرَّد في وجهها خَنجره

وهمَّ بها فالتوى قصدهُ فأرسل صيحتَه المُنكَرَه

(....)

الأصل والمثال

أمن صَنْعَةِ الله هذا الجمالْ؟ نعم، ومن الفنْ هذا المثالْ!

على مَعْرَضٍ مرمري الدُّمى ترامى أشعتُه والظلال

(....)

ثورة

سافو: لَقد أخذَتْنَا شجونُ الحديث وكم في حديث الفتى من شجونْ

سَمَرْنَا بهِ وجهلنَا اسمَهُ وما حظُّه من رفيعِ الفنونْ؟

أمِنْ ربَّةِ الشعرِ إلهامهُ؟ أم الوترِ"الأَرْفَسِيّ" الحنونْ؟

(....)

انتقام

تاييس: ولكن أرى غيرَ ما قلتُما وما الغدر في الرأي كلُّ الصوابْ!

[1]علي محمود طه: الديوان، ص ص 210-211-212.

ولقد رصد "علي محمود طه" في قصيدة "عودة" الحوار الذي جرى بين الإله "هرميس" والحوريات بعدما أودع الشاعر على أفق الأرض، فقدّم صورة فنية رائعة الجمال، معربا عن طبيعته على لسان "هرميس"، وذلك في قوله[1]:

هرميس: سلامٌ لكُنَّ عذارى السماء

الحوريات: سلامٌ لهرميس روحِ الإلـــهْ

هرميس: أرى ومْضَةَ الشرِّ في جوِّكـنَّ وأسمـــعُ صوتـاً كـأنّي أراهْ

يلاحقني في رحابِ السمـــاءِ يرتجُّ في مسمـــعيَّ صـــــداهْ:

"لقد فارقَ البشرُ غُرَّ الوجوهِ وشاعَ الذبولُ بوردِ الشفـــاه!"

الحوريات: أجل أيها الملَك المجتـــــبى صدقنَاكَ فاغفر عذابَ الضميرْ

لقد مرَّ كالطيرِ من قربنـــا فتىً في رعـــاية ربٍّ خطيـــرْ

رآنا فأعرض عنَّـــا ولـمْ يحيي السماء بروح قريـــرْ

تخايلَ عُجباً بأوهامـــــه وأمعن في شرّهِ المستطيـــرْ

هرميس: ظلمتنَّ هذا الغلامَ البريء وقد غضَّ من ناظريه الحـدرْ

أهَلَّ بقلبٍ كفرخِ القَطـــا يرفرفُ تحتَ جنـــاحِ القدَرْ

ابن السماء

هرميس: هُوَ ابنُ السماءِ ولكنَّـــهُ من النقص تركيبُه والتمـــامْ

صنَاعُ الطبيعةِ، بَلْ صُنْـعُهَا فمنهـــا دمامته والوَســـامْ

عمد "هرميس" في هذه الأبيات الشعرية إلى تبرئة الشاعر من التّهم الملقاة على عاتقه من قبل الحوريات، معتمدا في ذلك على تقنية القصّ لتوضيح الصورة وتعميقها، كما تجلّى عنصر الصراع

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 220-221.

واضحا بين هرميس والحوريات حول طبيعة هذا الشاعر، وذلك من خلال الحوار الذي جرى بينهما، وعليه تصبح البنية الدرامية تعبيرا" عن الحياة بتناقضاتها وصراعها وأحداثها النامية وشخوصها المتعددة ... "[1]، سواء كانت شخوصا مستوحاة من الواقع المعيش أم شخوصا ورقية من نسج الخيال الشعري.

والملاحظ أنّ صوت الشاعر طغى في كثير من القصائد الشعرية، فكانت قصائده عبارة عن ضراعة ومناجاة حميمية يتخلّلها الحزن في بعض الأحيان، حيث قام في قصيدة "إلى راقصة" بمناجاة تلك الحسناء الرّاقصة، موجها خطابه إليها دون أن يظهر صوتها في المتن الشعري، حيث قال[2]:

بعينيكِ ما يُلهَمُ الخاطـرا ... ويتركُ كلَّ فتىً شاعـــرا

فيا فِتْنَةً من وراءِ البحـارِ ... لقيتُ بها القَدَرَ الساخـرا

دَعَتْنِي فجمَّعتُ قلبي لهـا ... وناديـتُ ماضِيَّ والحاضرا

وأقبلتُ في موكبِ الذكرياتِ ... أَحَيَّ الخميلةَ والطائـــرا

وساءَلني القلبُ: ماذا ترى؟ ... فقلتُ: أرى حُلْماً عابـرا

أرى جَنَّةٌ، وأراني بهـــا ... أهيمُ بأرجـائها حائـرا

نرى أنّه يحاور راقصة حسناء، تعرّف إليها في أوربا والتقى بها في مصر، فطغى صوته عبر مجموعة من المفردات (فجمعت، أقبلتُ، أرى، أهيم...)، أما الراقصة فكانت كالخرساء التي تسمع فقط وتراقب بصمت ما يحدث أمامها، وقد اتّضح أنّ القصيدة موجهة إلى الحسناء من خلال لفظة "لعينيْك"، والقصيدة مناجاة داخلية، يتغنّى فيها الشاعر شوقا لهذه الحسناء، آملا في وصالها.

[1] جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر والتوزيع، منشورات وزارة العراق للثقافة والإعلام، العراق، ع304، 1982م، ص94.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص139.

ويمتزج الحوار بالقص أحيانا في النص الشعري، والحوار يحمل في ثناياه قصًا لرؤية فنية وتجربة شعورية خاصة، حيث روى "علي محمود طه" في قصيدة "التمثال" ضرورة مجابهة الحياة وتحدّيها للحصول على السعادة، وتحقيق الأحلام، إلاّ أنّه أخفق في تحقيق ما يصبو إليه، حيث قال[1]:

أقبلَ الليلُ، واتخذت طريقي لكَ، والنّجمُ مؤنِسي، ورفيـــقي
وتوارى النهارُ خلف ستـــارٍ شفقيٍّ، من الغمـام رقيـــقِ
مدّ طيرُ المســاء فيه جناحاً كشـراعٍ في لُجَّةٍ من عقيـــقِ
هو مثلي، حيرانُ يضربُ في الليل ويجتاز كل واد سحيـــــــقِ
عادَ من رحلةِ الحياةِ كما عد تُ، وكلّ لِـوكرِهِ في طـــريقِ!!
أيهذا التمثـــال هـأنذا جِئـتُ لألقـاكَ في السكـون العميـــقِ
حاملاً من غـــرائبِ البرّ، والبحر ومن كلُّ محـــدثٍ، وعريـــقِ
ذاك صيـــدي الذي أعـــودُ به ليـــلاً وأمضي إليه عند الشـــــروقِ
جئت ألقي به على قدميـكَ الآ نَ في لهفـــةِ الغريب المشُـــوقِ
(...)
معبدي! معبدي! دجا الليلُ إلا رعشة الضوء في السراجِ الخفوقِ
زأرتْ حولكَ العواصـــفُ لمـــا قهقه الرعدُ لالتماع البـــــروقِ
يا لتمثاليَ الجميلِ، احتـــواهُ ساربُ الماء كالشهيدِ الغريـــــقِ

يروي الشاعر قصّته مع "التمثال" الذي نحتته يداه، وبثّت فيه ربّة الجمال "فينوس" الحياة ليكون مؤنسه، فكان يبث إليه شكواه في كل مساء ويأتيه بالصيد، إلى أن عصفت ذات يوم عاصفة هوجاء وحطمته، فحزن حزنا شديدا عليه، وقد أسهمت البنية القصصية في تشكيل الصورة في أذهاننا.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 165-166.

كما يروي قصّة العشاق الثلاثة في قصيدة "العشاق الثلاث" التي بناها على عنصر الحوار الذي جرى بين عناصر الطبيعة العاشقة، قائلا[1]:

سرى القمر الوضاح بين الكواكبِ يفكر في ما تحته من غيـاهـــبِ
فناداهُ من وادي الخليينِ هاتـــفٌ بصوتٍ محبٍ في الحياةِ مقـاربِ
يقول له: يا روعة الحسن والصبـا وأجمل أحلام الليالي الكواعـــبِ
أنا العاشق الوافي إذا جنني الدُّجى وراعيك بين النّيرات الثواقـــبِ
(...)
فأصغى إليه الضوء في صفو جذلان وأضفى على الوادي شعاع حنانِ
وجاس خلال السحب والماء و الثرى فلم ير في أنحائها وجه إنســـانِ
فصاح به: يا صاحبي ضلّ ناظـــري فأين تُرى ألقاك أم كيف تلقانِي؟
فأوما له أني هنا تحت شرفتـــي وراء زجاجها أخذت مكـــــانِي
أبى البرد أن أستقبل الليل قائـمًا وأن أنزل الوادي بحيث تـرانِـــي
وحسبُ الهوى من عاشقٍ لك وامقٍ تزود عيني من سنا ضوئك الحانِي!

رسمت مخيلة "علي محمود طه" صورة عاطفية جميلة عن ذلك التناغم بين عناصر الطبيعة (القمر، الكواكب، الضوء، الوادي...) معتمدا في ذلك على لغة الحوار والتخاطب بينهم، ومتّكئا على عنصر التشخيص، فها هو ذا القمر يتسلل بين الكواكب حيرانا، يفكر في ذلك الظلام الدامس، وبينما هو غارق في التفكير سمع صوتا يناديه من الوادي، وهو صوت العاشق الذي يتمنّى أن يكون حرًا كضوئه يخترق شتّى العوالم، وتكون له ابتسامة كالتي ينشرها ضوؤه على الكون كلّه، فالشاعر معجب وعاشق لضوء القمر، الذي يلثم كل زوايا الكون بشعاعه السرمدي، ولذلك فهو لم يرو قصة عشق حدثت بينه وبين معشوقة حسناء، بل روى قصة ثلاثة عشاق من نسج خياله، ومن فرط حبّه

[1] علي محمود طه: الديوان، ص198.

للطبيعة بكل عناصرها الكونية، فهو عشقٌ خاص بين الشاعر والقمر وضوئه والوادي، بالارتكاز على تشخيص هذه العناصر، لرسم صورة عاطفية تلامس وجداننا وتترسّخ في مخيّلتنا.

نستخلص مما تقدم أن الشاعر لجأ إلى استثمار تقنيات من فنون نثرية أهمها تقنية الحوار والقص، ليشكّل حركة داخل نصه، ولكي يعبّر عن حاجاته النفسية ورؤاه الفنية.

خامسا-حضور الرمز والأسطورة:

استحضر "علي محمود طه" الرموز التراثية بأنواعها (الدينية، التاريخية، الأسطورية) للتعبير عن رؤيته الفنية وتجربته الشعورية، وفي تعامله مع التراث وجهان، إما أن يحافظ على النص الأصلي، فينقله كما هو دون تحوير، وإمّا يحوّره بما يخدم توجهاته وتجاربه العاطفية، وتعدّ الأسطورة نتاج العقل البشري الأوّل، وتجربته الفريدة في صيرورة المعرفة الإنسانية، فلهذه "التجربة القابلية على التجديد الدائم والتعبير عن التجربة الإنسانية في كل زمان ومكان"[1].

وتعدّ الرموز الدينية والأسطورية من الآليات الحداثية التي أسرف الشعراء الحداثيون في استخدامها للتعبير عن تجاربهم ومختلف تطلعاتهم بطريقة مقنّعة غير مباشرة.

ولقد كثف "علي محمود طه" ديوانه الشعري باستثمار الرموز -خاصة الأسطورية-في نصوصه، لتوضيح رؤيته الفنية اتجاه ذاته واتجاه الواقع المعيش، ومن بين هذه الرموز نذكر:

1- الرمز الديني: توسّل الشاعر الرمز الديني للتعبير عن معانيه الشعرية، وذلك من خلال توظيفه بلفظه مباشرة، أو من خلال ذكر قرائن لغوية دالة عليه، كما قد يوظّف جزءا من معانيه، ومن بين الرموز الموظفة نذكر:

[1] سلام مهدي رضيوي الموسوي: تجليات الحداثة عند بلند الحيدري، ص143.

أ-رمز آدم وحواء[1]:

عمد الشاعر إلى توظيف آدم وحواء-عليهما السلام-رمزا دينيا، وذلك لأنّهما يمثّلان التجربة الإنسانية الأولى والأصلية، وقد تجلّى هذا الرمز واضحا بذكر لفظتي (آدم وحواء) في قصيدة "قبلة"، حين يقول[2]:

- لُغَةٌ قرَّ الشتيتُ الشملِ فيها وتواءَمْ

وبها الأعينُ في غير حديثٍ تتفاهمْ

مَنْ تُرى علّمها بالأمسِ حواءَ وآدمْ؟

لمْ تَزُلْ جِدَّتُهَا وهيَ حديثٌ يتقادمْ

وتعدّى توظيف رمز "آدم وحواء" النظرة الضيّقة المحصورة في دافع الخروج من الجنة ومن البادئ بفعل الغواية "آدم" أم "حواء"، بل تساءل الشاعر عمّن علّمهما "التقبيل"، وفي هذا إشارة واضحة إلى أهميّة الجانب العاطفي في حياة الإنسان، كما يدلّ أيضا على أن الشاعر شديد الشغف بحبيبته، ومتشوقا للقبل التي تذيب فؤاده.

ولقد أغوت الحسناء الشاعر في قصيدة "الله والشاعر" فأحسّ بشهوة شديدة لذلك الجسم الممشوق، كما استعمل رمز "آدم وحواء" للتذكير أنه ليس أوّل من أغوته ملذات الحياة، قائلا[3]:

- تُبدى به الأجسامُ سحرَ الحياهْ

في معرضٍ يجلــو غريبَ الفنــونْ

---

[1] والأصل في قصة آدم وحواء أنهما سكنا الجنة، فوسوس الشيطان لهما إلى أن أكلا من الشجرة، علما أنّ الله عز وجل نهاهما عن ذلك، حيث قال في كتابه العزيز: « **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ** » (البقرة- 35) وبعدما أكلا منها، طردهما الله سبحانه وتعالى من جنات النعيم إلى الأرض عقابا لهما، ورحمة بهما أيضا، «**وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ** » (البقرة 36).

ونسج المتقدمون حكايات وأساطير جمّة حول هذه الواقعة، بعضها تلقي تهمة الإغواء على أمنا حواء، وأخرى تبرئها، وتروي أن آدم عليه السلام هو الأسبق في الأكل منها بوسوسة من إبليس اللعين.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص52.

نواعسَ الأجفـانِ حُوَّ الشفـــــاهْ

شديدةَ الإغراءِ شتَّى الفتـــــونْ!

- ولم أكـــنْ أوّلَ مُغـرَى بمَـا

أغـــرَتْ بهِ حـــواءَ أو آدمـــــا

تغوي الحياة بني آدم للإقبال على ملذّاتها، كما أغوت آدم وحوّاء -عليهما السلام-وقد ذكر الشاعر الرمز عرضيا للتعبير عن رغبته في الاتصال، مرّكزا على الجانب العاطفي للرمز بعيدا عن الجزاء والعقاب...

وتجلّى رمز "آدم وحواء" تجليا واضحا وصريحا في قصيدة "حانة الشعراء"، حين يقول الشاعر:[1]

"باخوسُ" يروي عن غرائبهمْ شتى أحاديثٍ وأنبـــــاءِ

قصصٌ تداوَلُ عن صواحبهمْ وعن الصبايا فِتنةِ الرائي

وعن الخطيئةِ في مذاهبهـــمْ بدأتْ بآدمَ أم بحـــوَّاءِ

لقد اسْتدعي الرمز الديني (آدم وحواء) في هذه القصيدة للتأكيد على تشابه التجربة الحاضرة والتجربة الماضية، ففي الماضي تساءلنا عمن بدأ بخطيئة الأكل من الشجرة آدم أم حواء –عليهما السلام- ، واليوم تساءل الشاعر بدوره عمّن بادر بالخطيئة في مذهبنا؛ لأنّ الإنسان بطبيعته خطّاء، ولقد شدّ انتباه الشاعر ممارسة الرذيلة واحتساء الخمور في حانة الشعراء، فالعشاق في الحانة يتمايلون ويتهامسون، ويسقون بعضهم البعض غير مبالين، وحزّ هذا في نفسه، وقد التمس رمز آدم وحواء ليؤكّد أنّ الخطيئة موجودة منذ أن وجد الإنسان الأوّل.

وفي تساؤله عمن بادر بارتكاب الخطيئة إسقاط واضح على "حانة الشعراء"، فهل الرجل يغري المرأة لشرب الخمر وممارسة الرذيلة؟! أم المرأة من تفعل ذلك، فآدم وحواء في نظره رمز لأوّل خطيئة ارتكبت في تاريخ البشرية، وقد وظفهما للفت انتباهنا إلى أنّ الخطأ سمة من سمات البشر.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص242.

ب-رمز الطوفان[1]:

وظّف الشّاعر رمز الطوفان العظيم في قصيدته الشعرية المطوّلة "الله والشاعر"، ويتجلى ذلك واضحا وصريحا عن طريق ذكر لفظة "طوفان نوح" في ثنايا نصّه الشعري.

ولقد استحضر "رمز الطوفان "بغية تخليص البشرية من المعاصي والآثام المرتكبة، ففي ضراعة وابتهال سأل الله عزّ وجلّ أن يطهّر العالمين بطوفان نوح -عليه السلام-، لأنّه ضاق ذرعا بواقعه الذي سلّط عليه الألم والحزن، فأضحى سبيل النجاة الوحيد هو أن يُغرق الله سبحانه وتعالى هذا الكون بطوفان عظيم، وفي هذا قال في قصيدة "الله والشاعر"[2]:

يا ربِّ ضِقنَـا بالذي نحمـــلُ

فحسبُنـــا آلامنا في الحيـــاهْ!!

●ألمْ تُطهِّر ذلك العالمـــــا

من كل عاصٍ أو غويٍّ جمـوحْ؟

ما غـادر المـــوجُ بهِ قائمـــا

يوم احتوى الأعلامَ طوفانُ نوحْ!

●إذًا فما للناس ضلُّوا الهـــدى؟

وأخطأوا اليوم سبيلَ الرشـــادْ؟

لعلَّ نوحـاً أخطأ المقصـــــدا

فأغرقَ الخيرَ ونجىَّ الفســـادْ!!

---

[1]ذكرت قصة الطوفان في القرآن الكريم، واتفقت حولها باقي الديانات ويرمز الطوفان إلى العقاب والخلاص في آن واحد، عقاب قوم نوح الذين كفروا بدين نوح عليه السلام ورسالته، واتهموه بالجنون، خاصة عندما أوحى إليه ربه عز وجل بصنع سفينة وهم يقطنون في صحراء قاحلة، وهو رمز لخلاص الفئة القليلة التي آمنت برسالته الدينية، فقد فُتحت أبواب السماء وفُجّرت الأرض عيونا، فأضحت السيول فيضانا عظيما، قال تعالى: "**وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ (12)وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ (13) تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِّمَن كَانَ كُفِرَ (14)** " القمر 12-14.

[2]علي محمود طه: الديوان، ص ص 63-64.

- يا ليتهُ لما دعـــــا بابنـــهِ

حالتْ الأمــواجُ أنْ يُسْمعـــا

لجَّ عليهِ القلــبُ في حزنـــهِ

فلم يرَ الجوديَّ لمَّـا دعـــا!!

- يا أرضُ ولَّى عهد نوحٍ وزالْ

فمن لكِ اليومَ بطوفانِـــــهِ؟

مسكينةً تطوين بحرَ الليـــالْ

قد عزَّكِ المرسى بشطآنِـــهِ!

طوّع الشاعر القصة الأصل بما يتماشى ورؤيته الفنية، إذ اعتبر أنّ "نوح عليه السلام" أخطأ في العيّنَة التي أنجاها من غضب الله، فبدل أن ينجي القوم الصّالح أنجى قومه الطغاة عن طريق الخطأ، وهذا راجع إلى حالة الفساد التي انتشرت بشكل رهيب (فسق، شرب الخمور، ممارسة الرذائل)، كما أنه جعل الطوفان الخلاص الوحيد من حالة الفساد التي حلّت في مجتمع ضلّ سبيل الهدى.

ثم إنّ الشاعر تمنّى حدوث أمر نعتبره غريبا نوعا ما، وذلك عندما نادى "نوح عليه السلام" ابنه، حيث تمنّى لو أنه لم يسمعه ظنا منه أنه لبّى النداء وركب السفينة، فنجا ونجا الفساد معه، وفي هذا تدنيس واضح للقصّة الأصل. وقد أسهم توظيف هذا الرمز في تبيان موقف الشاعر من واقعه، وما طاله من فساد وتغيير.

ج-قصة المبيت[1]:

وظّف الشاعر "قصّة المبيت" في قصيدة "هزيمة الشيطان"؛ أي قصة مبيت "علي" رضي الله عنه في فراش الرسول "صلى الله عليه وسلم"، ليكون رمزا في قصيدته، وذلك في قوله[2]:

أرى قبضةَ الشيطان تستلُّ خنجراً ... توهَّجُ شوقاً للدماءِ مَضَارِبُــهْ

تسلَّلَ يبغي مقتــلاً مِن "محمــــدٍ" ... لقد خُيّبَ الباغي وخَابَتْ مَآرِبُهْ

تقدَّمْ سليلَ النَّارِ! ما الباب موصدٌ! ... فماذا توقَّـــاهُ، وماذا تُجانبُــهْ

تأمَّلْ! فهَل إلاَّ فتًى في فراشـــــــه ... إلى النورِ تَهفو في الظَّلامِ ترائبُهْ!؟

يُسَـائِلُكَ الأشياعُ زاغَتْ عيونُهـــم ... وأنت حَسيرٌ ضائعُ اللُّبَّ ذاهبُهْ:

تُرانا غفوْنا أم تُرى عَبرتْ بنـــــا ... نُفاثةُ سِحْـــرٍ خدَّرَتْنَا غـــرائبُــهْ

وما زال منا كلّ أشـــوسَ قابضـــاً ... على سيفهِ لم تخْلُ منـه رواجبُــهْ

تُرى كيف لم تُبْصِــرْ غريمك ساريـاً ... وأين تُرى يمضي؟ وتمضي ركائبُـهْ؟

تقدَّمْ وجُس في الدار وهْناً؟ فما ترى؟ ... لقد هَجَر الدارَ النبيُّ وصاحبُــهْ!!

يحثَّـــان في البيـــداء راحلتَيــْهما ... إلى جبلٍ يُؤوي الحقيقـةَ جانبُــهْ

نقل الشّاعر قصة المبيت كما هي دون تحوير، فذكر بعض المفردات الدّالة على القصة، مثل: (محمد، فتى في فراشه، هجر الدار، النبي وصاحبه...) راسما صورة عاطفية جميلة عن تضحية المحبّ في سبيل الحبيب، فـ"علي" رضي الله عنه وأرضاه" أبى إلاّ أن ينام في فراش الرسول الأعظم "صلى الله عليه وسلم"، ويفديه بحياته وينال شرف الشهادة، فكانت القصيدة صورة مفصّلة عن ليلة الهجرة، وكيف تربّص كفّار قريش بالرسول الكريم، وهجموا عليه في فراشه الذي نام فيه "علي رضي

[1] قصة مبيت "علي كرّم الله وجهه" في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام، لينجيه من مكر كفار قريش الذين اجتمعوا في ليلة ظلماء، واتفقوا على قتله في فراشه ولما بلغ هذا الرسول صلى الله عليه وسلم، فأوحى إليه ربه أن يخرج من بيته تاركا علي رضي الله عنه وأرضاه مكانه، وهكذا نجا الرسول عليه الصلاة والسلام من مكرهم، حيث ألقى الله على عيونهم غشاوة فمرّ بينهم ولم يروه، فقال تعالى: "**وَجَعَلْنَا مِن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ سُدًّا وَمِنْ خَلْفِهِمْ سُدًّا فَأَغْشَيْنَاهُمْ فَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ**" سورة يس-9.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص337.

الله عنه"، فلم يجدوه وانقلبوا على أعقابهم خاسرين، وفي هذه القصيدة صورة مفصّلة عن ليلة عظيمة بتضحيتها وبمعجزتها.

د-قصة المعراج[1]:

وظّف الشاعر قصّة المعراج في قصيدة "المعراج" وحوّرها بما يخدم رؤيته الخاصة، ونحن نعلم أن قصة الإسراء والمعراج معجزة من معجزات رسولنا الكريم "محمد عليه الصلاة والسلام" لكن الشاعر لم يستثمرها بصدد تبيان معجزة من المعجزات، ولم يحافظ على المعنى الأصل إلاّ في معنى الصعود، أما باقي الحيثيات فهي مستحدثة، والذي أُعرج به إلى السماء هو الشاعر، فمنذ بداية القصيدة تتجلى المفارقة بين القصيدة والنص الأصل، حيث قال الشاعر[2]:

إلى قِمَّةِ الزَّمنِ الغـــابـــرِ سَمَتْ ربَّةُ الشعر بالشاعرِ

يَشُقُّ الأثيرَ صدىً عابــراً وروحـــاً مُجَنَّحَةَ الخاطـرِ

مضتْ حرةً من وثاق الزَّمَانِ ومن قبضةِ الجسدِ الآسرِ

وأوفتْ على عالمٍ لم يكـنْ غريباً على أمسهَا الدّابـرِ

(...)

هو البعثُ فاستمعُوا واقرأوا حديثَ السماءِ عن الشاعرِ!

سمت ربة الشعر بالشاعر إلى السماء مخترقة حدود المكان والزمان، وأكسب هذا السمو الشاعر مكانة خاصة، كما عبّر عن رؤيته المميزة والمتفردة للشعر والشاعر الذي رفعه فوق الوجود، واعتبر رسالته تقترب إلى رسالة النبي، وفي هذا تغيير واضح للقصة الأصل، مما خلق تدنيسا دلاليا وجماليا.

[1] تعد قصة الإسراء والمعراج من بين معجزات الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، حيث أرسله الله تعالى مع صحبة جبريل عليه السلام من مكة المسجد الحرام إلى بيت المقدس، كما عرج به إلى الملأ الأعلى عند سدرة المنتهى، وهي آخر مكان يمكن الوصول إليه في السماء، وكلّ هذا في ليلة واحدة.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص205.

2- الرمز الأسطوري:

أ- رمز كيوبيد[1]:

وظف الشاعر الرمز بلفظته الجليّة المتمثلة في "كيوبيد" الدّالة على الأسطورة المزعومة، وذلك في قصيدته "مخدع مغنية" التي وصف فيها مخدع المغنية وجمالها الآسر، ومدى تأثير حسنها عليه مطوّعا النص الأسطوري بما يتماشى ورؤيته الفنية، حيث أدخل عليه بعض الإضافات الجمالية، وذلك في قوله[2]:

وغناءٌ كأنَّ قمريـةً سكـــــر ى بألحانها تشيعُ الـرَّاحُ

أخلصتْ ودَّها المرايا فراحــتْ تتملَّى فتُشرِقُ الأوضــاحُ

كشفتْ عن جمالها كل خـافٍ وأباحتْ لهنَّ ما لا يُبــاحُ

معبدٌ للجمالِ، والسحرِ، والفتـ ـنةِ، يغدى لقدسه ويُراحُ

نامَ في بابِهِ العزيــزُ (كيوبيـــ ـدُ) ولكنْ في كفِّه المفتاحُ

إن ينمْ فالحيـاةُ شــدوٌ ولهـــوٌ أو يُنَبِّهْ فأدمـعٌ وجــراحُ

قُـدّمت صـورة عـن كيوبيـد "إلـه الحـب" الـذي أضـحى في القصـيدة عـدوّ الحـب، حاقـدا على العشـاق، حيـث ينـام بـالقرب مـن مخـدع المغنيـة الفاتنـة، حـاملا في يـده المفتـاح كي لا يقـتحم أحـد مخدعها؛ لكن العشّاق يستغلّون لحظة غفوته، ليتسلّلوا إليه.

وتبدو الحياة في غياب "كيوبيد" لهوا وشدوا، أما في حضوره فهي دموع وآلام، وتظهر المفارقة بين القصيدة والنص الأصلي في أن كيوبيد بدا في القصيدة عدّو الحب لا يشجّع عليه، وكأن كل أسهم الحب أُنهيت في القصيدة، فهو لم يعد يحمل الأسهم كما كان في الميثولوجيا، بل يحمل مفتاحا

[1] يعدّ كيوبيد في الميثولوجيا الرومانية ابن الآلهة "فينوس" وقد اشتهر بحمله للسهم الذهبي والفضي، وبكونه طفل شديد الحس والجمال وكان يستعمل الأسهم لنشر الحب أو الكراهية بين الناس، فالسهم الذهبي يلقي الحب في نفس من أصابه، بينما السهم الفضي يلقي به الكراهية في نفس من أصابه، وكيوبيد رمز إلى الحب وهو إلهه.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص25.

فقط، ليحرص مخدع المغنية الحسناء كي لا يقتحمه أحد، وكأنّ تلك المغنية هي "فينوس" إلهة العلاقات غير الشرعية وإلهة الحب والشهوة والجمال، لذلك حرص على راحتها وسهر لحمايتها، والشاعر استخدم الرمز الأسطوري في هذه القصيدة لتصوير تجاربه الفاشلة في الحب وإحباطه المتكرر فيه، ففي كل محاولة عشق جديدة يجد صدا وردعا من العشيقة، وبالتالي إحباط وألم، ولذلك استدعى "كيوبيد" ليعبر عن تجاربه الفاشلة في الحب.

ب- رمز فينوس[1]:

وظّف "علي محمود طه" رمز "فينوس" بلفظه الصريح المباشر، للتشابه الحاصل بين راقصة الحانة الحسناء التي تغوي بجسدها الفاتن رجال الحانة ومنهم الشاعر، وبين فينوس إلهة العلاقات المحرّمة وإلهة الجمال والحب أيضا، التي سلبت ألباب الآلهة وتخاصموا حولها، فعندما لمح الشاعر الحسناء خارجة من الماء انبهر بجمالها وحسن جسدها وقسماته المغرية، فأنشد قائلا[2]:

أو تلكَ حانته؟ فـوَا عجبا! أو صُنْـعُ أحلامٍ وأهـواءِ؟

ومنَ الخيالُ أهلَّ واقتربـاَ "فينوس" خارجةً من الماءِ!

في موكب يتمثَّـلُ الطربـاَ ويميلُ مـن سحرٍ وإغراء

وبكلِّ ناحيـةٍ فتًى وثبَـا متعلقـاً بذراعِ حسنـاءِ

يتوهجونَ صَبابـةً وصِبَـا يتمثَّلون غريـبَ أزيـاءِ

وردت لفظة "فينوس" في القصيدة بمعنى مقصود في ذاته، وهو إظهار تجربة فينوس في الإغراء، ونشر الرذيلة وهي تجربة مستمرّة في الزمان والمكان، حيث رسم صورة عن حسناوات الحانة، وهنّ يقمن بمهمة الإغواء، بامتهانهن الرذيلة، حيث أضحت الحانة فضاء متسعا لانتشار

[1] إله الحب والشهوة والجمال في الميثولوجيا الرومانية، وتدعى "أفروديت" عند اليونان.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص ص241-242.

المعاصي والآثام، راسما صورة عن تلك الأجواء، وكيف تغوي "فينوس" الحاضر وتسبي قلبه، وذلك في قوله[1]:

هي رقصةٌ وكأنَّهـا حُلُـمُ وإذا "بفينوس" تمُـدُّ يَـــــدَا
الكأسُ فيها وهي تضطرِمُ قلبٌ يهزُّ نداؤُهُ الأبـــــدَا:
زنجيةٌ في الفنِّ تحتكـــمُ؟ قد ضاعَ فَنُّ الخالدين سُدى!
فأجابتْ السمراءُ تبتسمُ: الفَنُّ روحاً كانَ؟ أم جســدَا؟
يا أيُّهَا الشعراءُ ويحكُـمُ الليلُ وَلَّى والنهارُ بَـــــدَا!

أضفْ إلى ذلك فقد وظّف الشّاعر في مواضع كثيرة إشارات تدلّ على ربَّة الشعر التي تغنّى بها في لحظات الفرح والشّغف، حيث قال في قصيدة قيثارتي[2]:

يا رَبَّـةَ الألحـــانِ غنِّي وابعثِـــي منْ كلِّ ماضٍ عاثِـــرِ الأيـــامِ
هل منْ نشيدك ما يجدد لي الصبا ويعيدُ لمحة ثغـــره البسَّـــامِ
ويصـور الأحلامَ فتنـةَ شاعـــرٍ تُوحِي الخيال لريشـــة الرسَّـامِ
وادِي الهوَى ولَّتْ بَشاشـةُ دهـرِهِ وخلـتْ مغانيـــهِ مـــن الآرَامِ
(....)
يا ربَّة الألحان هل من رجعـــةٍ لقـــديمِ لحنَكِ أو قديم هُيَـامِي؟
فارْوِي أغانيَّ القُـدامى، وانفثـي في الليـل من نفثاتِ قلبي الدامِـي
علَّ الذي غنَّيْتُ عرش جمالـــهِ وطفقتُ أرقُبُ أُفُقهُ المتســـامِي
تُشْجِيهِ ألحاني فيسعدنـــي بـه طيفٌ يضِنُّ عليَّ بالإلمـــــامِ
مالي أراكِ جمدتِ بين أنامـــلي وعصيتِ أنَّاتي ودمعـي الهـــامي

[1] علي محمود طه: الديوان، ص243.
[2] المصدر نفسه، ص ص 30-31.

استدعى "علي محمود طه" رمز "إله الشعر" في هذه القصيدة ليشير إلى ملهمته في الشعر؛ ونحن نعلم أن المهمّة الأولى لربّة الشعر هي إلهامه والوحي إليه لنظم الشعر، لكنّ ملهمته في هذه القصيدة ليست ككل الربات والحوريات المتعارف عليهن في الميثولوجيا، بل هي "قيثارته" التي لطالما كانت مؤنسته، تنشد له أحلى الأشعار وأرقّ المعاني، لكنّها مؤخرا بدّدت لحن أنغامه، لذلك نظم هذه القصيدة سائلا إيّاها أن تنشده أغاني الماضي الجميل.

ج-قصة شمشون ودليلة[1]:

استغلّ الشاعر قصة "شمشون ودليلة" في قصيدة "سؤال وجواب" ليوضح رؤيته الشعرية، وليُلخّص حياته الأليمة، وذلك في قوله[2]:

خبرتُ غرامهنَّ قِلىً ووصـــــلاً كثيرَ الوعدِ لم يدركْ قليلـــهْ

قلـــوبٌ قاسيـــاتٌ قنَّعتْـــــهَا وجوهٌ شاعريـــاتٌ نبيلـــــهْ

إذا طالعني أُنسيتُ جُرحِـــــي وأنَّ الحبَّ لم يرحم قَتِيـــلَـــهْ

وجاذبني إلى اللـّذات قلـــــبٌ شقيٌّ ضلَّ في الدنيا سبِيـــلـــهْ

وَعُدْتُ كما ترينَ صَريعَ كـــأسٍ أنا الظمآنُ لم يطفئ غَليلـــهْ

فقالتْ: كيف تضعفُ؟ قلت: وَيْحِي وكيف أطاع "شمشونٌ" "دليلهْ"؟

فقالت ما حياتك؟ قلت حلـــم من الأشـــواق أوثرُ أن أُطيلـــهْ

حياتي قصةٌ بدأتْ بكـــــأسٍ لها غنَّيْتُ، وامرأةٍ جميلـــهْ!!

---

[1] قصة أسطورية تروي هزيمة العقل أمام سلطان الجسد، وشمشون بطل أسطوري إسرائيلي، سعى جاهدا أن يفتك بالفلسطينيين نتيجة خيانة زوجته الفلسطينية له، بعد ذلك وقع في حب فتاة فلسطينية أخرى تدعى دليلة، ادّعت حبه للفتك به، وفعلا استغلّت حبه الكبير لها وعرفت سرّ قوته وشجاعته، وهذا السر يتعلق بشعره فإذا ما حلقه خارت قوته وذهبت شجاعته، وبعد معرفة هذا السر خانته، وقدمته للفلسطينيين فضربوه وسجنوه، وعليه انهزم "شمشون" أمام امرأة رغم أنه في النهاية استعاد قوته، وحطم المعبد. أنظر: سفر القضاة: القمص تادرس يعقوب ملطي، كنيسة الشهيد مارجرجس باسبورتنج، د/ط، د/ت، الأصحاح 13، 14، 15،16.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص288.

لقد استدعى قصّة "شمشون ودليلة" لتوضيح طبيعة حياته، وتلخيص سر أحزانه في حياته الضائعة ما بين كأس وامرأة جميلة، معبرا عن ضعفه واستسلامه أمام سلطة الحب وسحر جمال العشيقة، كما استسلم شمشون أمام دليلة، وفي هذا تأكيد على تشابه التجارب الماضية والحاضرة، فلطالما هزُم أمام المرأة أقوى الفرسان، وكثيرا ما تغوي المرأة الشاعر ثمّ تصدّه وتطعنه بطعنات الخيبة والفشل كلّما حاول الاقتراب منها.

د-أسطورة بجماليون[1]:

استثمر "علي محمود طه" أسطورة "بجماليون" في شعره، خاصة أنّه كثير الحديث عن التماثيل والصور والدّمى، كما في قصيدتي "خيال" و"التماثيل"، فصرّح في بداية قصيدة "خيال" بالأسطورة المستثمرة في ثنايا نصه بطريقة إيحائية، وذلك في قوله[2]:

عشِقْنَا الدُّمَى، وعبدنا الصورْ وهِمنا بكلّ خِيـــالٍ عَبـــرْ

وصُغنَا لك الشعرَ، حُبَّ الصِبَا وشَدْوَ الأماني، وشجو الذِّكَرْ

يشاكل الشاعر شخصية "بجماليون" الذي عشق تمثالا، فيباشر الشاعر العاشق "العابد في تقديم مشاعر العشق والعبودية والهيام لتمثاله، ويحوطه بعلامة ضبابية رومانسية، حالمة من قصائد الشعر، وحبّ الصبا وأناشيد الأماني، وتراتيل الذكر، يقوم بتقبيله تلك القبلات الخالدات...، تعبير عن أسمى فروض الولاء والخضوع لملك الهوى الذي يتربع عرش القلوب"[3].

وبذلك نحت الشاعر تمثالا من صخر وبث فيه الحياة، محاكيا أسطورة "بجماليون" حيث لم يستطع "أن يتبين حقيقة ما جرى، وكيف بدت الحياة في التمثال واستحال غادة بشرية تتحرك، ثم

---

[1] قصة حب غير عادية بين ملك قبرص وتمثال نحتته يداه لامرأة سماها "جاليتا" رائعة الحسن والجمال، فوقع في حبها، بعدها تضرّع للآلهة "فينوس لتهبه امرأة في جمال هذا التمثال، فما كان عليها إلا أن تبث الحياة في هذا التمثال بعدها تزويجها. ينظر: موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتدى ملتقى العرب من فوريولودر www.4mloads.com/3vb2007

[2] علي محمود طه: الديوان، ص164.

[3] هاني نصر الله: توظيف أسطورة بجماليون في الشعر العربي القديم، والحديث (2)، دراسة نصوص من علي محمود طه، ومانع سعيد العتيبة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن ع3، 2007، م34، ص488.

تحولت الغادة في اللحظة التالية إلى تمثال يعز على الإحاطة، سوى شاعر زهد في مباهج الحياة، وأكب على كأسه يصغي إلى أصداء الليل"[1]، فاختلطت عليه الحقيقة والخيال فهام بكل خيال عابر، معتبرا إيّاه تمثال حبيبته، فيقبّل قدميه، كما قبّل بجماليون قدمي التمثال، ولقد أعطى العنان لمخيلته التي صورت له المعشوقة ونحتت جسمها في تمثال، فعاش أحلام اليقظة، قائلا[2]:

دنوْتَ، فقلنا رُؤَى الحالميــن، فلمَّا بعُدْتَ اتهمنا النظرْ

وحامـت عليكَ بأضوائهـــا مصابيحُ مثل عيون الزَّهَرْ

تتبَّعْنَ خطوك عبر الطريــقِ كما يتحرَّى الدليلُ الأثـرْ

يقبِّلنَ من قدميْكَ الخُطى كما قبَّلَ الوثنيُّ الحجــرْ

مشى الحُسنُ حولكَ في موكبٍ يَرِفُّ عليه لواءُ الظفــرْ

(...)

رنا حيثُ ترقبُ أحلامُـــــهُ خيالكَ في الموعدِ المنتظرْ!

أما في قصيدة "التمثال" التي استهلّها بمقدمة نثرية، تحت مسمى "قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول" فحواها أن الإنسان يستمدّ الأمل في الحياة عامة من أعماق نفسه، وينحت تمثاله من قلبه وروحه... ويبدع في تصويره وصقله متخيلا فيه الحياة مرحها وجمالها... ولكن التمثال لا يتحرك والحلم الجميل لا يتحقق، وهكذا تجتاح الليالي ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوى حطاما"[3]، ولقد روى "علي محمود طه" في قصيدته كيفية سعيه لنحت التمثال الذي تحطّم بفعل العواصف في نهاية القصيدة قائلا[4]:

معبدي! معبدي! دجا الليلُ إلاَّ رعشةَ الضَّوءِ في السراج الخفـوقِ

[1] هاني نصر الله: توظيف أسطورة بجماليون في الشعر العربي القديم، والحديث (2)، دراسة نصوص من علي محمود طه، ص488.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص164.

[3] المصدر نفسه، ص165.

[4] المصدر نفسه، ص ص166-167.

زأرتْ حولكَ العواصـفُ لمـــا قهقه الرَّعدُ لالتماع البُـــروقِ

لطمتْ في الدُّجى نوافذكَ الصَّم ودقَّتْ بكلِّ سيـــلٍ دفـــوقِ

يا لتمثالي الجميلِ، احتـــــواهُ سارِبُ المـاء كالشهيـدِ الغريــقِ

لم أعدْ ذلك القويَّ، فاحميه من الويـــلِ والبـــلاءِ المـــحيـــقِ

وتكمن المفارقة بين النص الأصل والقصيدة أن نهاية القصة الأسطورية سعيدة، حيث تزوج "بجماليون" "جاليتا" أي التمثال الذي نحته وبثّ فيه الحياة، وأنجبت له ولدا، بينما تمثال الشاعر بقي تمثالا حطمته العواصف الهوجاء في النهاية، تاركة حزنا عميقا في نفسه، وهذا يدل على أنّ الإنسان يشقى لأجل حلم ما، سيتحطم في نهاية المطاف، معلنا شقاء الإنسان على الأرض.

هـ-كليوبترا[1]:

صوّر "علي محمود طه" ليلة من ليالي كليوبترا في قصيدته "ليالي كليوبترا"، معتبرا إياها فاتنة الدنيا وحسناء الزمان، إذ رآها في زورق تتجول في عرض البحار، وبجانبها جارية تطربها بأجمل الأغاني وأرقّها، فهفت عليها كل الأفئدة وثارت لرؤيتها العقول وخفقت القلوب عشقا فيها، حتى إنّ زورقها كان يميد نشوانا فرحا، فتمنّى الشّاعر أن يشاركها فرحتها، منشدا[2]:

كليوبترا! أيُّ حلمٍ من لياليكِ الحسانِ

طاف بالموجِ فغنَّى وتغنَّى الشاطئانِ

وهفا كلُّ فؤادٍ وشدَا كلُّ لســـانِ

هذه فاتنةُ الدُنيَا وحسناءُ الزمـــانِ

[1] ترمز كليوبترا إلى الأنوثة الطاغية، فهي امرأة سلبت لب أعظم القادة في تاريخ روما "بوليس قيصر" و "مارك أنطونيوس" لما لها من جاذبية وسحر وهي ملكة مصر القديمة التي لطالما حافظت على ممتلكاتها بفضل ذكائها وفطنتها، ينظر: الأزرق بن علّو: الرحلة-أساطير، تاريخ، أدب، حكايات، دار أنباء الطباعة، القاهرة، د/ ط، 2001م، ص ص65،66.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص237.

بعثتْ في زورقٍ مستلهَـمٍ من كل فـنّ

مَرحِ المِجْدَافِ يختالُ بحوراءَ تُغـــنّي

بُعثت "كليوبترا " في قصيدته من جديد، ليعبّر عن الحب والجمال، وليعيد لياليها الجميلة، وفي هذا نوع من امتداد الماضي في الحاضر، وتشابه التجارب والمواقف، فما تزال المرأة تأسر الرجل بحسنها ولطافتها، وبذكائها أيضا، كما عبّر عن جمال لياليها في قصيدته "أغنية الجندول"، حين قال[1]:

آه لو كنتَ معِي تختالُ عَبـرهْ

بشراعٍ تسبحُ الأنجمُ إِثــرهْ

حيث يروي الموجُ أرخمُ نبـرهْ

حُلْمَ ليلٍ من ليالي كليوبتــرَهْ

ويـدلّ هـذا على تـأثير هـذه الشخصـية التاريخيـة وامتـدادها عبر الـزمن، بمـا تتـوفر عليـه "مـن المقومـات الخلقيـة والنفسـية والمواقـف الفكريـة التـي تؤهلهـا لتصـبح الشخصـية المثاليـة لدى الناس"[2]، فعدّها الشعراء رمزا للأنوثة والذكاء، وعدّوا لياليها رمز الحب والغرام والجمال.

تـمّ اسـتثمار الرمـز الـديني والأسـطوري في ثنايـا النصـوص الشـعرية للتعبيـر عـن المعـاني الشعرية، وقناعات الشاعر الشخصية، مؤكدا على تشابه التجارب الماضية والحاضرة، بل إنّ الماضي مستمرّ في الحاضر.

ويمكن القول ختاما إنّ "علي محمود طه" استحضر مجموعة من العناصر الصورية الحداثية لبسط تجاربه الحياتية، والتعبير عن مختلف النوازع المتضاربة بداخله، وذلك من خلال استحضار الصور الحسية وتشخيص الموجودات، واستعارة تقنيات من فنون أخرى كالحوار والقص، إضافة إلى

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 121.

[2] حسين كياني، فاطمة جمشيدي: جماليات الشخصيات التراثية في قصائد علي فودة، دراسات الأدب المعاصر، إيران، السنة 9، ع34، 1392 هـ(1972م)، ص86.

استثمار الرمز والأسطورة، حيث تضافرت كل هذه العناصر لنقل تجاربه الشعرية والشعورية إلى المتلقي.

الفصل الخامس:

حداثة الإيقاع الشعري وحركيته

أولا- البحور الشعرية.

1. **البحور الصافية.**
2. **البحور المركبة.**

ثانيا- تنوع القافية الشعرية وتعدد حرف الروي.

1. **التنوع الإيقاعي للقافية وامتداداتها الدلالية.**
2. **تعدد حرف الرّوي.**

ثالثا- الإيقاع في القصيدة المقطعية.

رابعا- آلية التدوير.

يعدّ الإيقاع ركيزة أساسية للنص الشعري قديما وحديثا، وهو النقطة الفاصلة بين لغة النثر ولغة الشعر، ويرتبط رأسا بهيكل النص الشعري وبالحركة الشعورية ومدى كثافتها، و"الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[1]، ولقد عرف الإيقاع تحولا ملحوظا منذ العصر الجاهلي مرورا بالعصر العباسي ووصولا إلى العصر الحديث والمعاصر، ولعل اقتحام الأشكال الجديدة لبنية القصيدة العربية أكبر دليل على ذلك، كالموشحات الأندلسية والمسمط والرباعيات.

وعندما نتحدث عن حداثة الإيقاع بما فيه من تنوّع القافية وتعدد الروي، سنتحدّث حتما عن مدى ارتباط هذا التنوّع بالحركة العاطفية؛ لأنّ الشعر الحديث شديد الارتباط بأحوال النفس، حيث أضحى الشاعر" يتحرّك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه، وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي متماوجة وممتدّة، وعندئذ يمتدّ الكلام أو يمتدّ السطر بها إلى غايته..."[2]، وعليه فالحداثة الإيقاعية شديدة الارتباط بالحركة العاطفية، وهذا ما بدا عند "علي محمود طه".

أولا-البحور الشعرية:

يتشكل إيقاع القصيدة التقليدية من صرامة "الوزن والقافية"، في حين إيقاع القصيدة الحداثية هو إبداع في الوزن والقافية، إضافة إلى عناصر جديدة كعلاقات الألفاظ من الجانب الصوتي والتراكيب اللغوية[3]، وهذا ما نسجله في شعر "علي محمود طه"؛ حيث حاول الخروج عن نظام الوحدة الفنية الثلاثية، فنوّع في استعمال القافية والروي باعتماد أنظمة مقطعية تقترب في بنائها من الرباعيات والموشحات الأندلسية، فكان شعره فضاء متّسعا تتزاحم فيه البحور الشعرية المركبة

[1] خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1982م، ص111.

[2] حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 1989م، ج2، ص78.

[3] ينظر: راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2008م، ص 266.

والصافية[1]، إلاّ أنّ للبحور الصافية الحظّ الوافر في شعره، وفق ما تستدعيه التجربة الشعورية والحركة النفسية للقصيدة، ولقد توزعت البحور الشعرية المستعملة عنده كالآتي:

1-البحور الصافية:

وهي البحور التي تتألّف من تفعيلة واحدة مثل (الكامل، والهزج، والمتقارب، والرمل، والرجز...) ولقد انتظمت كثير من القصائد على البحور الصافية، لعذوبة إيقاعها وسهولة نظمها، ومن البحور المهيمنة في الديوان الشعري نجد:

أ-بحر الكامل: وهو من البحور الصافية بتفعيلته الأحادية (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)[2]، وهو بحر ملائم تماما لبث تجارب نفسية متّزنة وسعيدة، وهو "أقرب إلى الشدّة منه إلى الرّقة"[2]، ولقد شهد حضورا قويا في المنجز الشعري خاصة في القصائد الواصفة لإحساس الفرح والحبّ سواء حب الطبيعة أو الخمرة أو المرأة، فالشاعر عندما يذكر هذه الثيمات يجد في البحر الكامل قالبا جاهزا لصبّ مكنونات نفسه، وحدّته الإيقاعية هي التي تفرض نفسها عليه، فليس الشاعر هو من يحدد البحر المستعمل سلفا.

وعمد "علي محمود طه" في قصيدة "حانة الشعراء" إلى وصف الحانة، ومدى تأثير الخمرة على شاربها، وكيفية نقله من عالم الحس إلى عالم الخيال والأحلام، معتمدا في ذلك على عذوبة بحر الكامل، وما يجيزه من زحافات وعلل، حيث قال:[3]

هي حانةٌ شتّى عجائبها معروشـةٌ بالـزّهر والقصب

هي حانتن شتْتى عجائبها معروشتن بزْزهر ولْقصـــبي

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

[1]وضع الخليل الشعر في خمسة عشر بحرا، وأضاف تلميذه الأخفش بحر المتدارك ليصبح العدد إجمالا ستة عشر بحرا.

[2]هوميروس: الإلياذة، تر: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د/ط، 2011م، ص 82.

[3]علي محمود طه: الديوان، ص 241.

متفاعلن مثْفاعلن متفا مثْفاعلن مثْفاعلن متفا

***

(...)

إبْريقه حلْيٌ من الـدُّرر يُزْهى به قدَحٌ من المـاسِ

إبريقهو حلْين من دْدُرري يزْهى بهي قدَحن من لماسِي

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

مثْفــاعلن مثْفـاعلن متفا مثْفـاعــلن متفـاعلن مثْفا

نرى أنّ البحر ورد تاما وطرأت عدّة تغييرات على تفعيلاته للضرورة الشعرية وملائمة الموضوع الشعري، حيث دخل عليه زحاف الإضمار، فأضحت التفعيلة (مثْفاعلن)، وعلّة الحذذ لتصبح التفعيلة (متَفا). وقد أتاحت هذه التغيّرات تعديلا في إيقاع الوزن ونغمته[1] التي أضفت على القصيدة نوعا من الغناء المحبب للنفس، وورود "الزحاف والعلة" في الشعر ليس أمرا جديدا، فالقصيدة العربية القديمة كثيرة الزحاف والعلل في مقابل قلّتها في الشعر الحداثي، وذلك راجع لاعتبارات لغوية وإيقاعية، فالشاعر القديم يبدل جهدا جهيدا لنظم قصيدته وموازنتها، ولقد ضعفت حدّة هذا التكلّف في شعر "علي محمود طه".

ووجد الشاعر ضالته في البحر الكامل للتعبير عن رؤيته الخاصة للشرق العربي، حيث تغنّى بسحر طبيعته وجمالها.

[1] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة -إبراهيم أبو سنة-حسن طلب رفعة الإسلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، منتدى الأزبكية، ط1، 2008م، ص201.

كما أنه وصف حالة القلب العاشق الصامد الذي يتقلب بين نارين؛ نار العشق والاشتياق، ونار الفراق والألم، وذلك في قصيدة "قلبي" المنظومة على بحر الكامل وفق النظام المقطعي الثنائي، حيث قال واصفا حالة قلبه:[1]

كالنجم في خفقٍ و في ومضِ متفرداً بعـوالـم السُّـــدُمِ

كنْنجم في خفقن و في ومضي متفرْدِن بعـوالـم سْسُدُمي

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

متْفــاعلن متَفـاعـلن متَفا متَفـاعلن متَفــاعلن متَفا

يحسّ المتلقي لأبيات قصيدة "قلبي" بانسيابية في المفردات، منحتها تفعيلات بحر الكامل مما يخلق حركية داخل القصيدة، بالرّغم من تلك النغمة الحزينة التي خلقها الموضوع الشعري، الذي تولّى مهمة وصف حالة القلب الحزين والحيران في هذه الحياة المليئة بالأحزان، والمشتاق لعيش لحظات الحب، لهذا نرى الشاعر يجول بخواطره محلّقا في عالم الأحلام، واصفا على لسان العاشقة روعة الاتصال والتمازج بين روحين عاشقين، وذلك في قصيدة" أحلام عاشقة" التي قال فيها:[2]

يا للعذوبة يا حبيبيَ حين أهبط للنهــرْ

يا للعذوبة يا حبيبيَ حين أهبط لنْنَهَـرْ

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

متْفــاعلن متَفـاعلن متَفـاعلن متَفاعلن

***

(...)

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 294.

لودْت لو أنّي أمامكَ قد جلوتُ محاسني

لودْت لو أنْني أمامكَ قد جلوْت محاسنيْ

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

متَفاعــلن متْفــاعلن متَفـاعلن متَفاعلن

بغلالةً مبْتلّةٍ كشفْت جميع مفـاتـــني

بغلالتن مبتلْلَتن كشفْت جميع مفــاتــني

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

متَفاعــلن متْفــاعلن متَفـاعلن متَفاعلن

نُظمت القصيدة على مجزوء الكامل، ولم تدخل عليه الكثير من التغييرات سوى زحاف الإضمار، إضافة إلى أنّ القصيدة مدورة تدويرا لفظيا ومعنويا، وذلك لوصف لحظات الاتصال، فعندما تتصل الجوارح تمتزج المفردات فيما بينها. ولقد عمد الشاعر إلى الشكل المجزوء وتقنية التدوير اللفظي والمعنوي للتعبير عن تجربته، برقّة المفردات وسلاسة الأسلوب، خاصة اعتماد تقنية التدوير التي وحدّت أبيات القصيدة، معلنا من خلالها وحدة الموضوع وتلاحم الأبيات الشعرية، فأضحت القصيدة كتلة واحدة رقيقة النغمة والإيقاع.

كما اعتمد على بحر الكامل في مطولته "كأس الخيام" التي تتكون من واحد وأربعين مئنّاة، استهلّها بوصف جمال الشرق المستيقظ على صياح الديكة وشدو العصافير، حيث قال في مطلعها:[1]

هاتـف الفجر الـذي راع الـنجومْ

هاتف لفجر لْلَذي راع نْنجومْ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 126.

00//0/0//0//0/0//0//0/

متْفعلْ متْفاعلن متْفاعلان

وأطار الليلَ عن آفاقها

وأطارلْلَيْلَ عنْ أفاقها

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

متفاعلْ متْفعِلْ متَفْعلن

يحسب متلقي هذه القصيدة للوهلة الأولى أن الشاعر انتهج في بنائها نظام الأسطر الشعرية، لكن إذا توقفنا معها مليا وجدناه انتهج نظام الأشطر الشعرية لا نظام الأسطر، إذ بإمكاننا إعادة كتابة مقاطع القصيدة وفق النظام العمودي، حيث قال الشاعر في المثناة الأولى[1]:

- هاتف الفجر الذي راع النجومْ

و أطار الليل عن آفاقهـــا

لم يزل يغري بنا بنت الكرومْ

و يثير الوجد في عشاقهـــا

نلاحظ من خلال هذه المثناة أن الشطر الأوّل والثالث انتهيا بحرف موحد وهو حرف الميم الساكنة (مْ)، وانتهى الشطر الثاني والرابع على حرف آخر وهو حرف القاف (ق)، وقس على ذلك كل مثنيات القصيدة مع اختلاف الحروف التي بنيت عليها الأشطر. وقد شاعت مثل هذه المثنيات في الشعر القديم.

[1]علي محمود طه: الديوان، ص126.

أما الزحافات والعلل التي أصابت تفعيلات بحر الكامل، فهي كثيرة إلى درجة أن عدد تواتر تفعيلة سالمة يكاد يعدّ على الأصابع، ومن بين هذه الخروقات الإيقاعية نذكر: متفاعلن...متْفاعلن (الإضمار)... متفا (علة الحذذ)، متْفعلن (زحاف الخزل) متفاعلُ (زحاف الكف).

وكل هذه التغييرات استدعتها التجربة الشعورية، لأجل الحفاظ على النظام الإيقاعي للقصيدة.

ب-بحر المتقارب: وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة (فعولن فعولن فعولن فعولن)[2]، والمتقارب بحرٌ "فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق"[1]، كما يمنح انتظاما في الإيقاع وسلاسة في النطق لانتظام تفعيلاته وتراتبيتها، ويحمل في ثناياه دلالة القوّة والحماسة، فكثيرا ما يستدعي الشاعر هذا البحر لتفجير تلك القوة الكامنة بداخله ودفع مكنوناته إلى الخارج، وهذا ما عبّر عنه في قصيدة "خيال"، حيث قال:[2]

عشقنا الدّمى وعبدنا الصور و همنا بكلِّ خيال عبر

عشقْنا دْدمى وعبدْنا صْصورْ و همْنا بكلْل خيالن عبرْ

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

فعولن فعولُ فعولن فعو فعولن فعولُ فعولن فعو

نحسّ عند قراءة هذه القصيدة بنغمة موسيقية عالية ورنين صاخب يتناسب وحالة الشاعر النفسية المحفوفة بمعاني الحيرة والضياع في عالمه المشوب بالأحزان والإخفاقات العاطفية المتتالية، مما جعله يعشق الصور ويهيم بالذكرى الماضية، كل هذه الانسيابية أتاحها "بحر المتقارب" بتفعيلاته المتراتبة وإيقاعها المنتظم، خاصة إذا كانت القافية مقيّدة وموحدة، لتوحّد الشعور وتنظّم الهيكل الشعري.

[1] هوميروس: الإلياذة، ص 84.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص164.

كما أنّ نغمة هذا البحر كانت مناسبة لموضوعة العتاب وبث شكوى من نوع خاص، مصدرها ذات عاشقة والهة متعطشة لقبلة من ثغر المحبوب، وهذا ما تجلّى في قصيدة "حديث قبلة" التي قال الشاعر في مطلعها:[1]

تسائلني حلوةُ المبسم : متى أنت قبّلتني في فمي؟

تسائلني حلوة لمبْسمي متى أنت قبْبَلْتنيْ في فميْ

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

فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

تحدّثتْ عنّي وعن قبْلــةٍ فيا لكَمن كاذبٍ ملْهَـــمِ

تحدْدثتَ عنْني وعنْ قبْلتن فيا لكمن كاذبن ملْهمــيْ

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولُ فعولن فعولن فعو

نلاحظ دخول تغييرات على التفعيلات، حيث دخلت علّة الحذف على العروض والضرب، ودخل زحاف القبض على التفعيلة الأولى في صدر البيت الأوّل والتفعيلة الأولى في عجز البيت الثاني، وهذه التغييرات استدعتها رقّة المفردات وليونتها.

ولقد وجد "علي محمود طه" في بحر المتقارب راحته النفسية لتفريغ بعض همومه الداخلية، خاصة عندما اشتدّ به الألم؛ ألم الفراق والاشتياق، فأضرمت بداخله نيران الحب والعشق والحنين في قصيدة "نار ونار"، كقوله:[2]

[1] علي محمود طه: الديوان، ص248.

[2] المصدر نفسه، ص 313.

حبيبة قلبي هي النار لا تشبّي لظاها و لا تسْتثيـــري

حبيبة قلبي هي نْنار لا تشبْبي لظاها و لا تستثيـــري

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

فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن

دعيها و لا توقظي جمرها فما النار أحنى من الزمهريـــرِ

دعيها و لا توقظي جمرها فم نْنار أحْنى من زْزمهريـــري

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن

ورد البحر تاما وجاءت تفعيلاته سالمة ماعدا دخول "زحاف القبض" على التفعيلة الأولى في صدر البيت الأوّل، و"علة الحذف" على التفعيلة الرابعة في صدر البيت الأوّل والثاني.

وأتاح "بحر المتقارب" للشاعر حرية وصف شجاعة وقوة الملك فيصل الأول، وذلك في قصيدة "الملك البطل"، حيث صاحبت المفردات نغمة موسيقية قوية ورنّانة، انسابت على وتيرة واحدة بفضل تفعيلات البحر المتساوية، كقوله:[1]

تألّق كالبرقة الخاطفه وجلجل كالرّعدة القاصفة

تألْلق كلْبرْقة لخاطفـــهْ و جلْجل كرْرعْدة لقاصفـــة

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

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعو

مبينٌ من الحقّ في صوته صدى البطش و الرحمة الهاتفه

مبينْ من لْحقْق في صوتهي صد لبطْش ورْرحْمة لْهاتفـــهْ

[1]علي محمود طه: الديوان، ص82.

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

نلاحظ من خلال النماذج الشعرية المقدّمة عن "بحر المتقارب"، إضافة إلى باقي القصائد المنظومة عليه ورود تفعيلات البحر في كثير من الأحيان تامّة، لكن هذا لا ينفي دخول بعض الزحافات والعلل على التفعيلة، ولعلّ ورود التفعيلة سالمة يرجع إلى تلك الانسيابية التي تمنحها التفعيلة "فعولن".

ج-**بحر الرّمل:** وهو من البحور الصافية، يتكون من (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)[2] ويتميز بسرعة النطق به بسبب تتابع التفعيلة (فاعلاتن)، وهو بحر "الرقّة، فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات..."[1]، حيث استدعت حالة الشاعر النفسية في لحظات الفرح والحبّ تفعيلات هذا البحر، ويتضح هذا في قصيدته الشهيرة "أغنية الجندول"، التي نظمها تخليدا لليلة من ليالي الكرنفال المشهورة في "فينيسيا"، إذ يحسّ متلقي هذه القصيدة بنغمة موسيقية رقيقة تبعث الفرح في نفسه، ومن ذلك قول الشاعر:[2]

أين من عينيّ هاتيك المجالي يا عـروس البحر، يا حُلْم الخيالِ

أيْن من عيْنيْيَ هاتيك لْمجالي يا عـروس لْبحْر يا حلْم لْخياليْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أين عشـاقك سمّار الليالـــي أين من واديك يا مهد الجمالِ

أين عشْشاقك سمْمار لْلياليـ أين من واديك يا مهد لْجمالي

[1] هوميروس: الإلياذة، ص83.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص120.

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وردت التفعيلات سالمة لإحداث توازن في النغم الموسيقي، ونظرا لخفّة التفعيلة "فاعلاتن" وسهولة نطقها نجد أنفسنا أمام أغنية لا قصيدة.

كما ورد بحر الرمل في القصيدة مشطورا، كقوله[1]:

الـتـقتْ عـيـنـي بـه أوّل مـــرّة

التـقتْ عـينيْ بـه أوْول مـرْره

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

فاعلاتن فاعلتن فعلاتن

فـعـرفْتُ الـحبّ من أوّل نـظـرهْ

فـعرفتُ لـحبْب منْ أوْول نـظْرهْ

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

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

نحا الشاعر في استخدام بحر الرمل منحى حداثيا عن طريق المزج بين التام والمشطور، بما تستدعيه الحركة العاطفية وتموجاتها الإيقاعية داخل القصيدة، فتارة يكون الإيقاع قويا وموسيقاه صاخبة وتارة هامسا وموسيقاه رقيقة هادئة، وذلك وفق التجربة نفسها ولغة القصيدة وصورها، وهذا يسهم إسهاما كبيرا في تحديد طبيعة الإيقاع وشكله بوصفه روح القصيدة[2].

[1] علي محمود طه: الديوان، ص120.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرّواد والستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2001م، ص34.

كما استغلّت تفعيلات هذا البحر للتغني بسحر وجمال طبيعة "نهر الرين" وحلاوة خمرها وقوة تأثيرها، وذلك في قصيدة "خمرة نهر الرين" التي قال فيها الشاعر[1]:

كنْز أحلامك يا شاعرُ في هذا المكان

كنْز أحلامك ياشاعرُ في هاذ لمكـاني

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

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

سحْر أنغامك طوّافٌ بهاتيك المغاني

سحر أنغامك طوْوافن بهاتيك لمغاني

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لجأ "علي محمود طه" إلى استعمال التدوير اللفظي الكلي، وما يتبعه من تدوير في المعاني الشعرية، وقد جاء "بحر الرمل" مجزوءا؛ أي ذهبت التفعيلة الأخيرة من الصدر والعجز، ليبقى محافظا على التوازن بين التفعيلات، وعلى التكثيف اللغوي والدلالي الناتج عن حذف التفعيلة الثالثة.

وكان هذا البحر ملائما لبث رغبة العاشق الجامحة للاتصال بالمعشوقة، فصوّر اشتياقه الشديد إليها في قصيدة "قبلة" التي استهلّها بقوله:[2]

قبلةٌ من ثغرك الباسمِ دنيَا وحياةُ

قبلتن من ثغرك لباسم دنيا و حياتو

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

[1] علي محمود طه: الديوان، ص171.

[2] المصدر نفسه، ص27.

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

تلْتقيْ الروحان فيها و المنى و الصّبوات

تلتقيْ رُوحان فيها ولمنى وصْصبواتو

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

أتاح بحر الرمل للشاعر الحرية للتعبير عن رغباته المتنازعة بسلاسة ويسر، وذلك لرقّة التفعيلة "فاعلاتن"، لكن هذا لا ينفي دخول الزحافات والعلل عليها بما يستدعيه المد الشعوري للقصيدة، خاصة زحاف الخبن (فاعلاتن...فعلاتن) الذي انتشر بكثرة في النصوص الشعرية المنظومة على بحر الرمل.

د- **بحر الهزج:** وهو من البحور الصافية يتكون من (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)[2]، ويستعمله الشعراء مجزوءا وجوبا؛ أي بحذف عروضه وضربه، وقد ورد هذا البحر بنسبة جدّ ضئيلة في شعر "علي محمود طه"، وذلك لما تحمله تفعيلة "مفاعيلن" من حركية تبعث على الفرح والغناء والهزج، في حين أنّ شعره يبعث على الحزن والأسى أكثر من الفرح والسعادة، فحالته النفسية المحاطة بهالة من الحزن والضياع لم تطلب تفعيلات بحر الهزج، ورغم هذا فقد تغنى بمعشوقته في بعض المواضع على وقع تفعيلات الهزج ، طالبا الاتصال بها، كما في قصيدة "سيرانادا مصرية" التي قال فيها:[1]

دنا الليل فهيّا الآن يا ربّة أحلامي

دنـ لْليْل فهيْيـ لْأن يا ربة أحلامي

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

مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

[1]علي محمود طه: الديوان، ص160.

دعانا ملكُ الحبّ إلى محرابه السّامي

دعانا ملَك لحبْب إلى محْرابه سْسامي

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

مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن

وردت قصيدة "سيرانادا مصرية" مدوّرة تدويرا لفظيا كليا، منظومة على "مجزوء الهزج"، الذي أضفى عليها مسحة غنائية تبث الراحة في النفس، وتعبر عن رغبة الشّاعر في الاتصال بالحبيبة، ونظرا لرقّة التفعيلة "مفاعيلن" فقد وردت في كثير من الأحيان صحيحة سالمة، إذ لم يدخل عليها سوى زحاف الكفّ (مفاعيلن... مفاعيلُ)، كما أتاحت هذه التفعيلة الحرية لوصف تلك الموسيقية الجميلة التي حرمت من نعمة البصر، فرثى الشاعر جمالها الجريح في قصيدة رائعة بعنوان "الموسيقية العمياء" التي قال في مطلعها:[1]

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب الفضّـــي

إذا ما طاف بلأرْضي شعاع لكْكوكب لفضْضيْ

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

إذا ما أنّت الريح و جاش البرق بالومْض

إذا ما أنْنت رْريحو و جاش لْبرْق بلومْضي

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

[1] علي محمود طه: الديوان، ص178.

نظمت القصيدة على بحر الهزج، حيث دخلت على تفعيلاته تغييرات طفيفة للضرورة الشعرية، خاصة زحاف الكف (مفاعيلن... مفاعيلُ).

وعليه فقد استدعت تجربة الشاعر النفسية والشعرية البحور الصافية (كالبحر الكامل والمتقارب والهزج)، كقوالب سلسة خفيفة الإيقاع، وقد طرأت على تفعيلاتها تغييرات طفيفة، كما أنّه نوّع في استخدام البحر الواحد، إذْ استعمله تاما ومجزوءا ومشطورا.

2-البحور المركبة:

وهي البحور الشعرية التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين مثل (الطويل، البسيط، المديد، الوافر، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع...)، ونظم "علي محمود طه" شعره على عدة بحور مركبة، وذلك للتعبير عن رغباته المتشابكة ومواقفه المتباينة، فقد أطّر أحاسيسه داخل قوالب لغوية وإيقاعية، ومن هذه البحور الشعرية ما يأتي:

أ- **بحر الطويل:** يعد بحر الطويل من البحور الشعرية الشائعة في الشعر القديم، ويتكون من (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)[2]، وهو بحر "يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الأحداث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال"[1]، وقد استدعاه "علي محمود طه" للتعبير عن أحاسيسه، فطول تفعيلاته (فعولن/مفاعيلن) يمنحه حرية التعبير عن أحاسيسه ورؤاه المختلفة.

وبتصفحنا للديوان الشعري يتأكّد لدينا أنّ نسبة ورود هذا البحر ضئيلة جدا، ومردّ ذلك طول تفعيلاته وثقلها، مما يجعل الشاعر يتكلّف في شعره، إضافة أنّه مناسب لموضوعة الفخر والحماسة لما فيه من قوّة إيقاعية، فهو لا يناسب معاني الحب والألم المنتشرة في الديوان، ومن القصائد المنظومة على هذا البحر قصيدة "الوحي الخالد" التي قال في مطلعها[2]:

[1] هوميروس: الإلياذة، ص 81.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص 15.

لوجهك هذا الكون يا حسن -كله- وجوهٌ يفيض البشر من قسماتها

لوجهك هاذ لكون يا حسن –كلْلُهو- وجوهن يفيض لبشر من قسماتها

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

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

نظم "علي محمود طه" قصيدته ذات الشكل العمودي على بحر الطويل لإخراج مكنوناته المحفوفة بحب الطبيعة بكل تضاريسها، فهو عشق كبير ينساب وفق دفقة شعورية قوية منظومة على روي واحد، وهو "حرف التاء" لتوحيد التجربة الشعورية، حيث غنّى للطبيعة واصفا عناصرها (زهر ونجم وسماء وفجر)، فقد وجد في البحر الطويل ضالّته للتعبير عن حبّه للطبيعة ومدى إعجابه بعناصرها، وتمدّدت حركة هذا الإحساس وفق تفعيلات هذا البحر، وما يجيزه من تغييرات حسب الحالة النفسية، خاصة "زحاف القبض" الذي لم تسلم منه التفعيلات. فلقد وردت "فعولن" الأولى مزاحفة في الشطر الأوّل وسالمة في الشطر الثاني، أمّا "فعولن" الثانية جاءت سالمة في الشطر الأوّل، ومزاحفة في الشطر الثاني، والتفعيلة "مفاعيلن" الأولى أتت سالمة في الشطر الأوّل والثاني، أمّا "مفاعيلن" الثانية مزاحفة في الشطر الأوّل والثاني. وجاءت هذه التغييرات للضرورة الشعرية. فحركة القصيدة هي التي تقوم" بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدد مساراتها فيه"[1]

كما استدعى الشاعر "بحر الطويل" ليصبّ فيه تجربة شعورية قوامها العشق وتبادل الحب بين عناصر الطبيعة؛ هذا الحب الذي جعل مخيّلة الشاعر تصوّر عشقًا ثلاثيّ الأطراف، حيث قال في مطلع قصيدة العشاق الثلاثة[2]:

سرى القمر الوضّاح بين الكواكب يفكّر فيما تحته من غياهب

سر لقمر لوضْضاح بين لكواكبي يفكْكر فيما تحتهي من غياهبي

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص29.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص 189.

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

عند تتبعنا مسار تفعيلات بحر الطويل داخل البيت الشعري، وجدناها خضعت لتغيّرات طفيفة تحت مسمى "الزحافات والعلل" دون المساس بعددها نحو: زحاف القبض (فعولن... فعول) (مفاعيلن... مفاعلن)، والدفقة الشعورية هي التي تحدد التغييرات الطارئة على تفعيلات البحر، فلم يعد الشاعر بذلك حريصا على استعمال التفعيلة سالمة أو مزاحفة، بل يترك حريّة النسج لإحساسه وهنا تجلّت بعض ملامح الحداثة الإيقاعية التي ارتبطت بتموجات الحركة النفسية.

ب-بحر البسيط: يعد "بحر البسيط" من البحور المركبة، يتكوّن من (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)[2]، وكان له حضور لا بأس به في الشعر العربي، في حين كان حضوره خافتا في شعر «علي محمود طه"، ومن ذلك ما نقرأ في قصيدة "دعابة" حين يقول:[1]

حلفتُ بالخمرِ و النّساءِ و مجلسِ الشّعرِ، و الغنـاءِ

حلفت بلخمر ونْنسائي ومجلس ششعر ولغْغنْنائيْ

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

متَفعلن فاعلن مسْتفعلْ متَفعلن فاعلن مسْتفعلْ

ورد بحر البسيط مجزوءا، أي سقطت تفعيلته الرابعة من كل شطر شعري (العروض والضرب)، وهذا ما استدعته حالة الشاعر النفسية المتوترة بسبب ظنون أصدقائه فيه، فكانت هذه القصيدة تعريفا بطبيعة حياته التي قضاها ما بين امرأة حسناء وخمر وشعر وسفر، فانسيابية التفعيلات منحته فسحة ليتنفس، وهذا لا ينفي دخول بعض التغييرات على التفعيلات، حيث أصاب

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 168.

التفعيلة الأولى "مستفعلن" زحاف الخبن، وعلّة القطع، أمّا التفعيلة الثانية "فاعلن" وردت سالمة في أغلب الأحيان.

وهو البحر ذاته الذي منح الشاعر حرية مدح البطل الشجاع والتغني بشجاعته في تحدي الموت، وذلك في قصيدة" قاهر الموت" التي قال في مطلعها:[1]

يا قاهر الموت كم للنفس أسرارُ ذلّ الحديد لها، واستخذت النّار

يا قاهرلموت كم لنْنفس أسرارو ذلّل لحديدي و ستخذت نارو

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ مستفعلن فاعلْ متَفعلْ فاعل

كما كانت تفعيلات بحر البسيط ملائمة للتعبير عن فرحة "علي محمود طه" وهو في أحضان الطبيعة، وذلك في قصيدة "الشواطئ المصرية" التي قال فيها:

حيّاك أرضاً وازدهاك سماءَ بحرٌ شدا صخرًا وصفّق مـــــاءَ

حيْياك أرضن و زدهاك سماء بحرن شدا صخرن و صْصفْفقق ماء

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

مستفعلن فاعلْ متفْعلُ فاعلْ مستفعلن فاعلْ مستفعل فاعلن

لقد طرأت على تفعيلات بحر البسيط عدّة تغييرات مثل: (مستفعلن... متفعلن) زحاف الخبن، (متفعل) زحاف الشكل، (مستفْعل) علة القطع، (فاعلن... فاعلْ) علة القطع، ونلاحظ أن الشاعر وظف بحر البسيط معتمدا على طول وقصر تفعيلاته بما يوافق حالته النفسية المتوترّة، التي تستدعي التفعيلة سالمة ومزاحفة، خاصة أنّ مفردات الحزن عنده ثقيلة الإيقاع، لذلك تدخل عليها تغييرات للتخفيف من حدّتها.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص134.

وعليه فالتجربة الشعورية هي التي تفرض صورة التفعيلة، وهذا ما يجرّنا إلى القول أنّ الإيقاع عند "علي محمود طه" يمتاز بالمرونة بعض الشيء تبعا للحركة النفسية.

ج- **بحر الخفيف:** يتميّز هذا البحر بخفة وانسيابية تفعيلاته المتكونة من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)[2]، التي تساعد على انسيابية الأفكار وسلاسة المفردات، وهو "أخفّ البحور لينا، ومن أكثر البحور سهولة، وأقرب انسجاما"[1]، كما أنّه "يبرز تعقّد نفسية الشاعر، فهو بحر ذو إيقاع خفيف، وفيه بطء كما أنّ فيه وقارا واضطرابا"[2]، حيث تمنح تفعيلاته نغمة موسيقية عذبة تبعث على الفرح والتقصي العميق، وتبثّ الأمل في النفس الشاعرة والنفس المتلقية على حد سواء، وهذا ما جعل البحر ممتدا وموزّعا بين دفتي الديوان الشعري بصورة لافتة للانتباه، إذ تغنّى الشاعر بلقائه مع حبيبته في يوم جميل بهيّ، فرقصت كلماته على تفعيلات بحر الخفيف، وذلك في قصيدة "فلسفة وخيال" التي قال في مطلعها :[3]

نُهزةٌ أهدت الخيال إلينا ودعتنا لموعدٍ فالتقينا

نهزتن أهدتِ لخيال إلينا ودعتنا لموعدن فلتقينا

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

فاعلاتن متَفعلن فعلاتن فعلاتن متَفعلن فاعلاتن

أضفت التغييرات التي أصابت التفعيلة حلّة جمالية على الألفاظ الشعرية المتناثرة في الفضاء الشعري وفق مقاطع شعرية متنوعة القافية والروي، وذلك حسب الحالة النفسية وتصاعد وانخفاض موجاتها.

[1] هوميروس: الإلياذة، ص83.

[2] نجاة علوان الكناني: معمارية البنية الفنيّة لقصيدة التمثال لعلي محمود طه، مجلّة الآداب، البصرة، ع 79، 2017 م، ص100.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص 354.

كما استدعى الشاعر هذا البحر لوصف مخدع يشعّ النور في جنباته، وتشتعل نيران الرغبة في زواياه، فتغنى بالرغبة الجامحة للوصول إليه وعيش لحظات السعادة، وذلك في قصيدة رائعة عنوانها "مخدع مغنية"، التي افتتحها قائلا:[1]

شاع في جوّه الخيال ورفّ الــ حسن والسّحر والهوى والمراح

شاع في جوْوه لخيال ورفْف لْ حسن وسْسحر ولهوى ولمراحو

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

فاعلاتن متَفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

كما استخدم "علي محمود طه" بحر الخفيف لوصف غرفة شاعر أثقل كاهله المرض والحزن الدفين في أعماقه، فعبّر عن حالته المتردّية التي دفعت به إلى إغلاق مسامعه عن كل صوت جميل، ما عدا صدى صوت الألم النابع من أعماقه، فنظر إلى الحياة من منظار سوداوي، وذلك في قصيدة "غرفة الشاعر" التي قال فيها[2]:

أيّها الشّاعر الكئيب مضى اللّيـ ـل وما زلْت غارقاً في شجونكْ

أيْهشْشاعر لكئيب مضلْليـــ ـل و مازلْت غارقن في شُجونكْ

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

فاعلاتن متَفعلن فعلاتن فعلاتن متَفعلن فاعلاتن

عندما تتبعنا القصائد التي نظمت على هذا البحر بما في ذلك الأبيات المذكورة سلفا لاحظنا دخول الزحافات والعلل على تفعيلاته، مراعاة للحالة النفسية المراد التعبير عنها، وقد تُحذف الحركات والسكنات من التفعيلة أو تُزاد بحسب المد الشعوري والحركة النفسية الممتدة داخل القصيدة، ومن

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص21.

بين الزحافات الطارئة نذكر: فاعلاتن...فعلاتن (زحاف الخبن)، فاعلاتن...فاعلات (زحاف الكف)، مستفعلن... متَفعلن(زحاف الخبن).

ولقد أكثر الشاعر من استخدام بعض الزحافات، للتخفيف من ثقل بعض التفعيلات، ولتحقيق نغمة موسيقية عذبة، وفق ما تستدعيه التجربة الشعرية.

ونستنج مما سبق أن شعر "علي محمود طه" فضاء متسع تزاحمت فيه البحور الشعرية المركبة (الطويل-البسيط-الخفيف...)، والبحور الشعرية الصافية (الكامل-المتقارب-الرمل-الرجز الهزج)، إلاّ أن هذه الأخيرة هيمنت على المنجز الشعري، وذلك لعذوبة إيقاعها وسهولة نظمها. كما نوّع في استخدام البحر الواحد، فمرّة يستخدمه تاما، ومرّة يأتي به مجزوءًا، أو مشطورا، إضافة إلى دخول الزحافات والعلل على التفعيلة، لكن بنسبة قليلة إذا ما قورنت بالشعر القديم، وذلك مرتبط بالتجربة الشعورية والحركة النفسية للقصيدة التي قد تتصاعد أو تنخفض.

كما سجلنا غياب بعض البحور الشائعة في الشعر القديم، خاصة بحر الرجز، وهو من البحور الصافية، يتكون من (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)[2]، وقد شاع استخدامه كثيرا من قبل الشعراء قديما، وذلك لسهولة نطق تفعيلاته، إضافة إلى الأشكال المجازة في هذا البحر، فقد يأتي تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا، فالشاعر اعتمد على البحور التي تحمل معاني الحسرة والألم والشكوى أكثر، وذلك لمرونتها وهمس تفعيلاتها.

ثانيا-تنوع القافية الشعرية وتعدد حرف الروي:

1- التنوع الإيقاعي للقافية وامتداداتها الدلالية:

نظم الشاعر قصائده وفق أوزان شعرية معيّنة وقافية خاصّة استدعتها التجربة الشعورية، وتعدّ القافية وحدة موسيقية، تضفي على النص إيقاعا خاصا، فهي تعمل جماليا لإنتاج الطاقة الإيحائية الدلالية، والقافية "هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات

القصيدة وتبدأ من آخر حرف ساكن من البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول"[1]

إذا تأمّلنا الشعر القديم نلاحظ سيطرة القافية عليه، ومدى تشديد الشاعر على ضرورة توحيدها سواء كانت مقيدة أو مطلقة، حتى عدُّ عدم الالتزام بها عيبا ينبغي تجاوزه، وبالعودة إلى شعر "علي محمود طه" نلتمس وطأة القافية على شعره باختلاف أنواعها، ولا نكاد نمسك بنوع وحيد في القصيدة لتنوّع القافية فيها، وذلك مرتبط بالحركة النفسية للقصيدة، وما تستدعيه من أصوات للتعبير عن حالات الحزن والأسى، وحالات الحب والأمل، فالقصيدة الحديثة لم تجعل من القافية "هدفا في حدّ ذاته، إنّما تنمو فيها نموا طبيعيا حال اقتضاء الضرورة لوجودها"[2]، ومن بين القوافي المهيمنة في المنجز الشعري نذكر:

أ-القافية المردوفة:

وهي القافية التي تلتزم الألف أو الياء أو الواو قبل حرف الروي مباشرة، وقد هيمن هذا النوع على المنجز الشعري، لما يحمله من صرخات متكررة نابعة من أعماق النفس الشاعرة، والمتمددة على جسد النص الشعري، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "زهراتي" التي عبّر فيها الشاعر عن مكنونات نفسه، وأوجاعها من حرقة الانفصال، فكانت "القافية المردوفة" مناسبة تماما لبث شكواه، وإخراج مكبوتاته وفق صرخات متكررة كما في قوله:[3]

طال انتظاري ومضى موعدي وأنت مثلي ترقبي/ن المساءْ

00//0/

كم لك عندي في الهوى من يد يا زهراتي أنت رم/ز الوفاء

00//0/

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص135.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص92.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص252.

جاءت القافية كلمة وجزء من كلمة في القصيدة مثل (ن المساءْ) و (ز الوفاءْ)، ومردوفة بألف الردف (أ)، والهمزة الساكنة (ءْ) حرف الروي، كما وردت مقيدة ومترادفة[1]، مما يدل على عمق الأثر النفسي، والإحباط العاطفي جرّاء الانفصال بين الذات الشاعرة والذات العاشقة.

كما كانت القافية المردوفة مناسبة لرثاء الشاعر "محمد عبد المعطي الهمشري"، الذي تأثر "علي محمود طه" بوفاته أيّما تأثر، حيث قال في قصيدة "موت الشاعر"[2]:

شعراء الشباب: خرّ على الأيكة شادٍ مخضبا بجـ/راحهْ

0/0/

مات في ثغره النّشيد وجفّت خمرة الملهمين في أقـ/داحهْ

0/0/

لقد أضفت القافية نغمة موسيقية حزينة على جو القصيدة، وكأنّ عبَرات الشاعر تناثرت حروفا على جسد القصيدة، وقد تصاعدت موجة الألم مع "ألف الردف" إلى أن اختنقت أنفاسه عند هاء السكت(ـهْ)، وبالإضافة إلى الردف أتت القافية متواترة[3] متناسبة وموضوعة الرثاء، أما في قصيدة "قاهر الموت" فقد اعتمد الشاعر على "القافية المردوفة" لرثاء صديقه البطل والتغني بشجاعته، فكانت القافية مناسبة لإظهار مدى أسفه على فقدان ذلك الشجاع الذي أبى الخضوع للموت، كقوله[4]:

[1] نقصد بالقافية المترادفة هي ما اجتمع فيها ساكنان(/00).

[2] علي محمود طه: الديوان، ص176.

[3] القافية المتواترة هي قافية يفصل فيها بين الساكنين متحرّك واحد(0/0).

[4] المصدر نفسه، ص 134.

يا قاهر الموت كم للنفس أسرارُ؟ ذلّ الحديد لها، واستخْدت الـ/نّارُ

0/0/

وأشفق البحر منها، وهو طاغيةٌ عاتٍ على ضربات الصّخر، ج/بّارُ

0/0/

تشِعّ عبارات الأسى والحزن على القصيدة، مما أضفى عليها مسحة حزينة، حيث نحسّ في نهاية كل بيت أنّ الشاعر يصرخ من فرط ألم الفقد، وهذا ما رسمته القافية المردوفة والمتواترة والموحدة على طول القصيدة، والتي وحّدت الشعور بالأسى على وتيرة واحدة.

والتمس الشاعر القافية المردوفة المتواترة -إضافة إلى القافية غير المردوفة المعتمدة بشكل ضعيف-في قصيدة "حانة الشعراء" لإخراج مكنوناته، ووصف أجواء رُسمت في خياله، وبعثت النشوة في نفسه وسرت في قصيدته، حيث قال:[1]

أو تلك حانته؟ فوا عجبا أم صنعُ أحلامٍ أو أهـ/واءِ ؟

0/0/

ومن الخيال أهلّ واقتربا "فينوس" خارجةً من الـ/ماءِ

0/0/

كما كانت القافية المردوفة الموحّدة هي الأنسب للتعبير عن نفسية الشاعر الحزينة جرّاء ضياع حياته بين الخمور والغواني، وذلك في قصيدة "الغرام الذبيح" التي قال فيها:[2]

كم ليلة حمراء خلتُ ظلامها يد مارد سلّتْ خضيب حُ/سامِ

0/0/

وكأن كل سحابة في أفقها شبح الخطيئة فوق عرضٍ/دامي

0/0/

[1] علي محمود طه: الديوان، ص241.

[2] المصدر نفسه، ص331.

كما توحدت القافية المردوفة في قصيدة "خمرة الشاعر" للتعبير عن عشق الشاعر للخمرة التي صوّر شدّة تأثيرها فيه قائلا:[1]

خمرة ما قبّلت غير شفاه الأنبـ/ياء

0/0/

أما في قصيدة "نار ونار" فقد نوّع الشّاعر في استعمال القافية المردوفة، فمرّة تُردف بالألف ومرّة بالياء ومرّة أخرى بالواو على حسب ما تقتضيه التجربة الشعورية، لأن الشعر دلالة مبسوطة على الألفاظ بإيقاع خاص، وكمثال على هذا النوع من القوافي نذكر قوله:[2]

دعيها ولا توقظي جمـــــرها فما النار أحْنى من الزمهـ/ريرِ

0/0/

قسى البرد كيف؟ أيقسو عليكِ؟ وواعجبا كيف يرْ/ضى المساءْ

00//0/

وأسمع صيحةَ مُسْتقتـــــلِي صارعه اليأسُ بيـ/ن الضلوعْ

00//0/

نلاحظ من خلال النماذج المعروضة أنّ الشّاعر نوّع في القافية، فاستعمل القافية المردوفة بالألف التي حُدّدت بكلمة وجزء من كلمة، وذلك في (يرْ/ضى المساءْ)، وبما أن الروي ورد ساكنا فقد أدّى هذا إلى تعاقب ساكنين على سبيل القافية المردوفة المترادفة، إضافة إلى ورود القافية المردوفة بالياء مثل القافية التي جاءت جزءا من كلمة الزمهريرِ (ريرِ)، أما القافية المردوفة بالواو فقد وردت مترادفة في عبارة (بيـ/ن الضلوعْ).

[1] علي محمود طه: الديوان، ص249.

[2] المصدر نفسه، ص 313.

لقد هيمنت القافية المردوفة على المنجز الشعري، إذ أسهمت في بناء كثير من القصائد منها: (إلى الطبيعة المصرية، من الأعماق، يوم الملتقى، تحت الشراع...)، وذلك لغلبة الإحساس بالألم الذي أدّى إلى تصاعد صرخات الشاعر المنتشرة على جسد المنجز الشعري. وعليه فالقافية المردوفة عزّزت البعد الدلالي.

ب-القافية المؤسسة:

وهي القافية التي يفصل فيها بين الألف وحرف الروي حرف متحرك يدعى الدخيل، ولقد كان لهذا النوع من القافية حضور لا بأس به في المنجز الشعري، حيث تمنح القافية المؤسسة للشاعر فسحة للتنفيس عن النفْس بإطالة النفَس عن طريق الفصل بين الألف وحرف الروي، ومن القصائد المبنية على القافية المؤسسة: قصيدة "نداء القلب" التي عبّر من خلالها عن رغبته في الاتصال بالمحبوبة، فكانت قصيدته عبارة عن صرخة قلب عانى مرارة الفقد وألم الحرمان، حيث قال:[1]

حبيبة قلبي نأتْ دارُها ولم تنْأ عني وعن /ناظري

0//0/

تمثّلت القافية في كلمة "ناظري" وقد أتت مؤسسة، حيث فصل بين الألف وحرف الروي حرف الظاء(ظ)، كما أنها جاءت متداركة، إضافة إلى كونها مطلقة.

كما اعتمد الشاعر على القافية المؤسّسة، ليعبّر عن مدى إعجابه بتلك الراقصة الحسناء التي تعرّف عليها في أوروبا، وأهدى إليها قصيدة رائعة بعنوان "إلى راقصة" يقول فيها:[2]

بعينيك ما يلهم الخاطرا ويترك كلّ فتى /شاعرا

0//0/

حُدّدت القافية بكلمة (شاعرا) فجاءت مؤسّسة، حيث فصل بين الألف والروي حرف متحرك وهو العين(ع)، ويطلق عليه الدخيل.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص333.

[2] المصدر نفسه، ص139.

كما وجد الشاعر ضالته في القافية المؤسسة المتداركة للتعبير عن إعجابه الشديد بفتاة حسناء رمقها في صباح باكر، وذلك في قصيدة "سارية الفجر" التي قال فيها:[1]

عبرت بي في صباحٍ باكر فتنة العين وشغل ال/خاطرِ

0//0/

حُدّدت القافية في القصيدة عامة بكلمة واحدة أو جزء منها مثل كلمة (خاطرِ).

كما تمّ التعبير من خلالها عن حالة الحزن العميق التي ألّمت بالشاعر إثر وفاة الشاعر "الهمشري" المرثي في قصيدة بعنوان" موكب الوداع"، إذ قيل فيها:[2]

هذا الرحيق فأين كأس الشاعر؟ قد أوحش الأحباب ليلُ ال/سامرِ؟

0//0/

لم يا حياة و قد أحلّك قلبهُ لمتؤثريه هوى المحبّ ال/شاكـــرِ

0/ /0/

تحدد القافية هنا بكلمتي (السامر) و(الشاكر)، وكما نلاحظ فقد جاءت مؤسسةً ومتداركةً، حيث فصل حرف الميم(م) وحرف الكاف(ك) بين ألف التأسيس وحرف الروي الراء(ر)، وأسهم هذا الفصل في إطالة النفس، إذ تتصاعد صرخة الشاعر حزنا على وفاة صديقه، ثم تنخفض عند الحرف المتحرك، وجاءت القصيدة ككل مجموعة من الصرخات التي تتصاعد ثم تنخفض عند الحرف المتحرك الدخيل، فتختنق أنفاسه مع هذا الانخفاض.

كما أضفت القافية المؤسسة نغمة موسيقية عالية في قصيدة "هزيمة الشيطان" التي عبّر الشاعر فيها عن نصرة الله جلّ جلاله لرسوله الكريم محمد -عليه الصلاة والسلام-على كفار قريش في ليلة الهجرة، ولعل القوة التي لمسناها في القصيدة مستوحاة من عظمة هذه الليلة، حيث قال: [3]

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 244.

[2] المصدر نفسه، ص339.

[3] المصدر نفسه، ص337.

ألا ما لهذا الليل تدجى جوانبه على شفقٍ دامٍ تلظّى ذ/وائبهُ؟

0//0/

وما ذلك الظل المخوف بأفقه يُطلّ فترتدّ ارتباعاً ك/واكبهْ؟

0//0/

نحسّ عندما نقرأ هذه القصيدة بنبرة قوية الإيقاع، حيث يتغنّى الشاعر بهزيمة كفّار قريش، وكلّه ثقة وفخر، فتعلو صرخاته على طول البيت، وتزداد شدّتها عند "ألف التأسيس" وتختنق عند هاء السكت.

وعليه فقد استدعى الموضوع الشعري والحالة النفسية للشاعر أصوات القافية المؤسسة للتعبير عن صرخات الشاعر ونداءاته المتعددة.

ج-القافية المقيدة:

لقد انتشرت القافية المقيدة على طول المنجز الشعري، ونقصد بالقافية المقيدة القافية التي بنيت أصواتها على حرف روي ساكن، وهي تحمل معاني متعددة كالشعور بالضعف والخضوع والأسى، ناهيك عن الإخفاقات العاطفية المتكررة، إذ استدعيت القافية المقيّدة في قصيدة "سمر" للتعبير عن عجز أصدقاء الشاعر عن تبرير غيابه، كما التمسها الشاعر لتفسير واقعه، وهذا ما يتّضح في القصيدة التي قيل في مطلعها:[1]

يا وحي شعري أين أنتْ في أيّ زاوي/ةٍ ركنْتْ؟

00//0/

هل رحتَ في إغماءةٍ أم بالمخدر /قدْ حقنْتْ

00//0/

[1]علي محمود طه: الديوان، ص281.

نلاحظ من خلال النموذج أعلاه ورود القافية مترادفة مقيدة للتعبير عن حيرة أصدقاء الشاعر وقلقهم عليه، وعجزهم عن معرفة سبب غيابه.

كما عبّر الشاعر عن حيرته اتجاه الواقع الذي يحياه، فوقف عاجزا أمام الزمن متّهما إياه باغتصاب أحلام البشر وأمانيهم في قصيدة "الأيام" حين يقول :[1]

أيتها الأيام ما تصنعينْ بذلك العبْءِ الذي / تحملينْ

00//0/

غبنت يا أيام لم يلتمسْ عذرك حتى المستضا/م الغبينْ

00//0/

افتتح الشاعر قصيدته ببيت مصرّع، وقد أتت القافية مقيّدة وموحدة على طول القصيدة، ولعلّ الشاعر وقف على صوت ساكن للتعبير عن اختناق صوته، وعجزه عن منافسة الزمن.

كما كانت القافية المقيدة مناسبة تماما للتعبير عن ألم الشاعر وعجزه عن فعل أي شيء إزاء ذكرى وفاة "محمد علي الكبير" سوى نظم قصائد رثاء وقصائد مدح لشخصه العظيم، من بينها قصيدة "بعد مائة عام" التي يقول فيها:[2]

منِ هذه الروح و هذا الجبينْ يضيء في مصر منا/ر السنينْ

00//0/

أشِعة من بسما المنـــى و من رجاءٍ كالصبا/ح المبينْ

00//0/

لا يضعف الشاعر في لحظات الحزن فقط، بل حتى في لحظات الفرح، فيندفع إلى التعبير عن أحاسيسه، ثمّ يصمت عند حرف ساكن، معبّرا عن يأسه. وهذا ما اتضح في قصيدة "الشاعر" التي

[1] علي محمود طه: الديوان، ص320.

[2] المصدر نفسه، ص270.

كرّم من خلالها صديقه الشاعر" إبراهيم ناجي" قائلا:[1]

عبقريّ من النّغمْ رَجعه الحبّ / و الألمْ

0//0/

نبْعه قلب شاعرِ شارف النور /في القممْ

0//0 /

أضفت القافية المقيدة المتداركة قوة إيقاعية يتخلّلها الإعجاب والفخر، وكذا العجز أمام عبقرية الشاعر"إبراهيم ناجي" وقوة إحساسه ورقّة عباراته.

كما وقف الشاعر وقفة خضوع وعجز أمام سحر وجمال حسناء الحانة في قصيدة "راقصة الحانة"، المبنية على القافية المقيّدة المترادفة، حيث قال:[2]

سرت بين أعينهم كالخيالْ تعانق آلهة / في الخيالْ

00//0/

مجـــــردةً حسبتْ أنهـــا من الفنّ في حَرَمٍ/ لا ينـالْ

00//0/

أما في قصيدة "دنيا النساء" فقد ساد جوٌّ من الحزن والألم والغضب، فعبّر الشاعر على لسان حورية حسناء تدعى "بليتيس" عن غضب الحورية من تسلط الرجل، وغيضها من إحساس الأنثى بضرورة تواجده في حياتها، راغبة في خلق عالم أنثوي خال من الرجال، واعتمد القافية المقيدة للتعبير عن هذا الجو، حيث يقول:[3]

أيغريكِ بالحبّ سودُ اللّحى غلاظُ الشفاهِ العرا/ضُ الطّوالْ

00//0/

كأنّ الهوى صنع أيديهمُ فمن غيرهم كلّ عي/شٍ محالْ

00//0/

[1]علي محمود طه: الديوان، ص261.

[2]المصدر نفسه، ص259.

[3]المصدر نفسه، ص213.

وعليه فالحالة الشعورية والحركة النفسية للقصيدة المحفوفة بالإحساس بالألم والضعف والعجز هي التي استدعت القافية المقيدة.

د-القافية الممزوجة في القصيدة الواحدة:

عمد الشاعر في كثير من القصائد الشعرية إلى المزج بين القافية المطلقة والمقيدة، وذلك بحسب الحركة النفسية للقصيدة التي تطول أو تقصر، وقد خلق هذا الأمر تنوّعا في الإيقاع الشعري.

فالقافية المطلقة تبعث على التغني حزنا وفرحا، كما أنها تطيل النفس الشعري، بينما القافية المقيدة تبعث على الألم والعجز والضعف، وتنوع القافية يدل على تنوع المد الشعوري الذي لا يسير على وتيرة واحدة، وهذا ما بدا في القصائد متنوعة القوافي، مثل قصيدة "قبر الشاعر" التي تنوعت قوافيها بين المطلقة والمقيّدة، بما تقتضيه التجربة الشعرية، ومن ذلك قوله في نماذج مختارة من قصيدة "قلب شاعر":[1]

رفتْ عليه مورقاتُ الغصونْ وحـفّهُ العشْب بنـــــوّارِهِ

ذلك قبرٌ لم تَشدْه المنـــونْ بل شادهُ الشعرُ بآثـــاره

(...)

وجاورتهُ نخلـةٌ بـاسقَــه تجْثِمُ في الوادي إلى جنبـــهِ

كأنها الثاكلـةُ الوامقَـــه تقْضي مدى العمر إلى قربـــهِ

(...)

وهلْ وراءَ المـوت ما نجهــلُ من عالمِ الرُجْـعى ويوم النشـورْ؟

***

قد راعني موتُكَ يا شاعـرِي في ميعةِ العمرِ وفجرَ الشبـابْ

و هزّني ما فاض من خاطــر كان ينابيـعَ البيـــانِ العذابْ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص88-90.

ومن النماذج المقدّمة يتبين ورود القافية متنوعة بين المطلقة والمقيدة (بنوّارهِ/وارهِ/0//0)، (بآثاره/ ثارهِ/0//0)، (جنبهِ/0//0)، (قربهِ/0//0)، يو/مِ النشورْ/0//00)، (فجـ/رِ الشبابْ/0//00)، (البيا/نِ العذابْ/0//00)، حيث وردت القافية مطلقة ومقيدة، وهذا التنوّع استدعته الحالة العاطفية للشاعر، فعندما تغنّى واصفا قبر الشاعر الذي شاده الشعر بأحلى الألحان وردت القافية مطلقة منتجة نغمة موسيقية عالية الإيقاع، لكن سرعان ما يتغيّر الإيقاع، وذلك عندما يقف الشاعر على حقيقة الموت، عاجزا أمام حتميته، حيث تختنق أنفاسه لمرارة فجيعة المنية، فتأتي القافية مقيّدة.

وتزاحمت القافية المطلقة والمقيدة في قصيدة "النشيد"، ومن ذلك قوله في هذه النماذج المختارة:[1]

عندما ظلّلني الوادي مساءَ كان طيفٌ في الدجى يجلس قربي

في يديه زهرة تقطرُ ماءَ عرفتْ عيني بها أدمعَ قلبي

(...)

و تعانقنا و أجهشنا بكاءَ وانطلقنا في حديثٍ و شجونْ

ودنا الموعدُ فاهتجنا غناء وتنظَّرناك والليلُ عيونْ

تنوّعت القافية بين المطلقة والمقيدة على طول القصيدة (قربي /0/0)، (قلبي/0/0)، (حديـ/ثٍ وشجونْ/0///00)،(الـ/ليل عيونْ/0///00)، حيث جمعت القصيدة بين القوافي المطلقة والمقيّدة المتراكبة[2]، ولعلّ في هذا التنوع تنوعا في الحركة النفسية للقصيدة، فمتى كان الشاعر مرتاحا بعض الشيء استدعى القافية المطلقة، ومتى كان حيرانا يحسّ بالضعف والخضوع أمام حبيبته استدعى القافية المقيدة.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص16-17.

[2] نقصد بالقافية المتراكبة هي القافية التي يُفصل فيها بين الساكنين ثلاث حركات.

ولقد تمّ المزج بين القافية المطلقة والمقيّدة في قصيدة " نار ونار" للتعبير عن الإحساس بالحزن والألم الحاد نتيجة الفراق بين الأحبّة، ومن ذلك هذه النماذج المختارة:[1]

حبيبة قلبي هي النـــار لا تشبي لظاها ولا تستثيـــري

دعيها ولا توقظي جمرهـــــا فما النار أحنى من الزمهريـرِ

(...)

قسى البرد! كيف؟ أيقسو عليكِ؟ وواعجباً كيف يرضى المساءْ

وكم جئتهِ بأرق الغنـــاء وأشرقتِ فيهب وحي السمـــاءْ

أأختاه! أيّ عذابٍ طغـــى عليك، وأيُّ ضنىً وشقـــاءْ

وعمد الشّاعر إلى وصف الفتاة الحسناء التي تظهر كل ليلة متّكئة على حاجز السفينة، فتغني بحسنها، واصفا عجزه أمامها باعتماد القافية المطلقة والمقيدة، حيث قال:[2]

- حنت على حاجز السفينـــهْ ترنو إلى الرغو والزَّبـــدْ

كأنّها الفتنةُ السجينـــهْ تمضي بها لجّة الأبـــدْ

- نبتْ بها ضجّةُ المكـــان يَزينها الصّمت والجـــلالُ

والبحر من حولها أغـــاني والسُّحْب والريح والجبـــالُ

نلاحظ تنوع القافية في هذه الأبيات المقدمة (والزّبدْ/0//0)،(لجّة الأبدْ/0//0)، (الجـ/لالُ/0/0)، (الجـ/بالُ/0/0).

ومن ثمّة نوّع "علي محمود طه" في قوافي قصائده الشعرية بما تقتضيه الحركة النفسية داخل القصيدة الشعرية، حيث أورد القافية بكلّ أنواعها كاسرا بذلك وحدتها المتعارف عليها في الشعر العربي، محاولا تخطّي رتابة الإيقاع وصرامته، عن طريق جعل القافية تابعة للحالة النفسية.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 313.

[2] المصدر نفسه، ص 357.

2-تعدد حرف الرّوي:

يعدّ الرّوي الحرف الأساسي الذي تُبنى عليه القصيدة، وهو الصوت الأهم في أصوات القافية، ونظرا لأهميته الجمالية والإيحائية كانت القصيدة في الشعر العربي القديم تسمى بحرف رويها: كـ"نونية ابن زيدون و"سينية البحتري...".

ولقد تعامل الشعراء والنقاد في العصر القديم تعاملا صارما مع بناء القصيدة، فاعتبروا الالتزام بالقافية الموحدة والروي الواحد مطلبا أساسيا في النظم الشعري، ورغم هذا فقد حدثت عدّة تجاوزات إيقاعية عروضية، اقتضتها التجربة الشعورية كما في الموشح الأندلسي.

وبالعودة إلى شعر "علي محمود طه" نلاحظ أنّه حاول كسر النمطية الشعرية والرتابة الإيقاعية بتنوع القافية وتعدد حرف الروي، حيث تزاحمت الأحرف في منجزه الشعري، بحسب ما تستدعيه حالته الشعورية التي حددت بدورها التجربة الإيقاعية، فتعامل مع الإيقاع الشعري تعاملا حداثيا لتوضيح رؤيته الفنية الخاصة.

وما يُلفِت الانتباه عند تصفح الديوان الشعري هو أنّ الشاعر التزم في بعض القصائد بروي واحد، بينما نوّع في توظيفه في قصائد أخرى إلى درجة أنه قد يتعسّر علينا في بعض الأحيان أن نمسك بروي تواتر ثلاث أو أربع مرات متتالية، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الضرورة الشعرية التي جعلته يلتزم بروي في قصائد بعينها، ويكسر رتابته في قصائد أخرى؟ أم هذا أمر طبيعي كون الشاعر من الحداثيين الأوائل المتشربين بالثقافتين العربية والغربية، فهو لم يستطع أن ينظم شعرا عربيا تقليديا محضا، ولا أن ينظم على الطريقة الغربية، فبقي بين هذا وذاك.

أ-القصيدة العمودية والروي الواحد:

حافظ "علي محمود طه" على وحدة الروي في بعض قصائده الشعرية، فاختار حروفا للنظم عليها دون حروف أخرى، وذلك لما تقتضيه تجاربه الشعورية، ولقد هيمن حرف "الرّاء" رويا على المنجز

الشعري، وهو من الأصوات المجهورة التي "تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1]، ومن القصائد التي بُنيت على حرف "الرّاء" نجد قصيدة "على الصخرة البيضاء" التي وصف فيها "مشهدا من مشاهد الصراع بين الطبيعة والإنسان، وهي مأساة وقعت في غروب شتاء على الشاطئ الممتد بين بحيرة المنزلة وبحر الروم"[2]، وقد كان الراء حرفا مجهورا مناسبا لحالة الشاعر النفسية، حيث قال[3]:

على الصخرة البيضاء ظللني الدجى أسرّ إلى الوادي نجيّة شاعرِ
سمعت هدير البحر حولي فهاج بي خوالج قلب مزبد اللج هادرِ
وقفت أشيّع الفكر فيها كأنما إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطرِي
و قد نشر الغرب الحزينُ ظلالهُ على ثبجِ الأمواج شعثَ الغدائرِ
و من خلفها تبدو النخيلُ كأنها خيالات جنٍّ أو ظلالُ مساحرِ
ألا ما لهذا البحر غضبانَ مثلما تنفّسُ فيه الريح عن صدرِ ثائر

تُسْفر هذه الأبيات الشعرية عن نفسية الشاعر المنهارة والمحطّمة، فجلوسه "على الصخرة البيضاء" في ليلة ظلماء أيقظ المواجع بداخله، وهذا ما استدعى حرف الراء رويّا ملائما للتعبير عن حالته النفسية الحزينة وحسّه المرهف لما فيه من قوّة وحركية تساعد على إخراج المكنونات.

كما أن لحرف "الرّاء"(ر) قوة إيقاعية من شأنها التعبير عن حالة الفرح، والتغني بالطبيعة وبليالي العشق والغرام، وذلك في قصيدة "جزيرة العشاق" التي قال فيها:[4]

ليالي الصيف كبرِي أم الفتنة في البحرِ
وجنيّات بحر الروم أم دنيا من السحرِ
على شطّ من الأحلام والأنغام والزهرِ

[1] كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 174.
[2] علي محمود طه: الديوان، ص41.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص291.

تنفّس جوّه عطراً يفضّضه سنا البدر

أريجُ البرتقالِ به ونفحُ العنبِ النّضرِ

أم الآلهة العشاقُ بين الموج والصّخرِ

واعتمد "علي محمود طه" على "الرّاء" رويّا لوصف قوة وبسالة حماة مدينة 'ستالينجراد' الروسية، وذلك لأنّ حرف الرّاء يمتلك قوة دلالية تنبع من الأعماق، حيث قال في قصيدة "المدينة الباسلة":[1]

طلعوا جبابرة عليك وثاروا ووقفت أنت، وروحك الجبّارُ

عصفوا ببابك فاستبيح فلم يكنْ إلا جهنّم هاجها الإعصارُ

حربٌ إذا ذكرتْ وقائع يومها شاب الحديد، لهولها، والنارُ

لو قيل أبطالُ العصورِ فمنهمو لحماتك الإعظامُ والإكبار

نحسّ عند قراءة هذه الأبيات الشعرية بالغضب الذي تملّك الشاعر نتيجة الصراع الدموي الذي حدث بين الجيشين، فهو مندفع بقوة للتغني ببسالة المدينة، وقد تجلّت تلك القوّة في حرف الراء المتفجّر بقوّة إلى الخارج، فنحسّ بنغمة إيقاعية قوية تقرع الأذن في نهاية كل بيت شعري.

كما عبّر عن ألمه وضياعه في العالم في قصيدة "خيال"، وكان حرف الرّاء الأنسب لإخراج ذلك الضغط النفسي القابع في أعماقه، حيث قال:[2]

عشقنا الدمى وعبدنا الصور وهمنا بكل خيالٍ عبرْ

وصغنا لك الشعرَ، حبّ الصبا وشدْو الأماني، وشجو الذِّكرْ

وتغنّتْ به القبلُ الخالدات وغنّى بإيقاعها المبتكرْ

وجئنا إليك بمُلكِ الهوى وعرش القلوب، وحكم القدرْ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص267.

[2] المصدر نفسه، ص164.

بأفئِدةٍ، مثلما عربدتْ يد الرّيح في ورقات الشجرْ

لقد أضفى حرف "الرّاء" قوة إيحائية ونغمة موسيقية قوية على القصيدة، وترتفع هذه النغمة ثمّ تنخفض وتصمت عند الراء الساكنة.

أما في قصيدة "سارية الفجر" فقد تغنى بفتاة حسناء شاهدها في صباح باكر، فأُثيرت رغباته، فأنشد قائلا:[1]

عبرتْ بي في صباح باكرِ فتنة العين و شغل الخاطرِ

شعرُها الأشقر فيه وردةٌ لونها من شهوات الشاعرِ

ورشيقات الخطى في وقعها مُنبئاتي بشبابٍ ساحرِ

و بعينيها رؤىً حائرة بين أسرارِ مساءٍ غابرِ

صوّرت من حاضرِ العيش و من أمسها، قصةَ حبٍّ عاثرِ

افتتح الشاعر قصيدته ببيت مصرّع، كما بناها على حرف الرّاء رويّا، مضفيا على النص نغمة موسيقية قوية الإيقاع، غير أنّ القافية المطلقة منحت القصيدة طول النفس المرتبط بحركية حرف الرويّ، وبالإضافة إلى هيمنة حرف الراء(ر) على المنجز الشعري وجدنا حرف الميم (م) منتشرا بشكل لافت في القصائد أحادية الروي، ومن بينها قصيدة "حديث قبلة" التي يقول فيها الشاعر:[2]

تسائلني حلوة المبسم : متى أنت قبّلتني في فمي؟

تحدّثت عنّي و عن قبلةٍ فيا لك من كاذبِ ملهمِ

فقلت أعابثُها : بل نسيتِ، و في الثغر كانت و في المعصمِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص244.

[2] المصدر نفسه، ص248.

نُظمت القصيدة على حرف الميم(م)، وهو حرف مجهور يحمل معاني القوة والتحدي، كما يحمل بعض الليونة النابعة من الإحساس والعاطفة، ولقد واجه الشاعر ظنون واتهامات العاشقة بهذه القصيدة التي لا تخلو من الاستهزاء والسخرية.

كما كان حرف "الميم" مناسبا لحالات الحب ولحظات الأسى، إذ تمّ من خلاله وصف معاناة الشاعر في الحياة خاصة عندما يورده ساكنا، كما في قصيدة "الشاعر" التي قال فيها:[1]

عبقريٌّ من النغمْ رجعه الحب والألمْ
نَبْعه قلبُ شاعرِ شارفَ النُّورَ في القممْ
ورأى مولدَ الحيا ةِ على شاطئ العدمْ
في رفيفٍ من الندّى وحفيفٍ من النسمْ

طغت نغمة الحزن والألم على كلمات القصيدة، المنظومة على حرف الروي "الميم" للتعبير عن ألم الشاعر وحزنه في واقعه المعيش، مع تأكيده على ضرورة الصراع في سبيل مبدأ الحق والعدل، وهذا ما دعا إليه الدين الإسلامي، حيث قال في قصيدة "عام جديد" المبنية على النظام المقطعي:[2]

غنّ بالهجرة عاما بعد عام وادع بالحق وبشّر بالسلام
وترسّلْ يا قصيدي نغما وتنقّلْ بين موجٍ وغمامِ
صوتُك الحقُّ فلا يأخذكَ ما في نواحي الأرض من بغيٍ وذامِ
كنْ بشير الحبّ والنور إلى مُهَجٍ كلْمى وأكبادٍ دوامي
هجرتْ أوطانها واغتربت في مثاليٍّ من المبدأ سامِ

تميّزت القصيدة بنغمة موسيقية عالية من شأنها شحن الهمم لإعلاء كلمة الحق، ولنشر الحب والأمل.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص261.
[2] المصدر نفسه، ص278.

كما وجد "علي محمود طه" ضالّته في "حرف الميم" للتعبير عن حزنه الدفين إثر حياته الضائعة في ملذات الحياة، وذلك في قصيدة "الغرام الذبيح" التي قال فيها:[1]

كم ليلة حمراء خلتُ ظلامها يدَ ماردٍ سلّت خضيب حسام
وكأنَّ كلَّ سحابةٍ في أفقها شبحُ الخطيئةِ فوق عرضٍ دامي
وكأنّ أنجمها نوافذ حانةٍ شرِب الدّخانُ بها بريق الجام
وكأنّ أنوارَ المدينة تحتها سُرُج الغوايةِ في طريق حرام

وعبّر الشاعر عن تفاجئه بعودة المحارب البطل المصري "فوزي القوقاجي"، ومدى فرحه بهذه العودة غير المتوقعة، وذلك في قصيدة "عودة المحارب "المبنية على حرف الميم "رويّا" التي قال فيها:[2]

أتدري الريحُ من ملكتْ زمامهْ تشقّ الغرب أو تطوي ظلامهْ
هفتْ للشرقِ فاختلجتْ جناحاً به، واستقبلتْ لثماً غمامهْ
وقيل دنا وحوّم، فاشرأبّتْ ضفافُ النيل تستهدي حيامهْ
وعانقه الصباح على رُباها غضيض الطّرفِ لم ينْفضْ منامهْ

اعتمد الشاعر حرف "الميم" رويا موصولا بهاء السكت" الساكنة لوصف شجاعة وصرامة المحارب البطل، الذي وقف أمامه وقفة خضوع واستسلام وإعجاب أيضا، وهذا ما ولّد قوة إيقاعية وإيحائية تتصاعد على طول البيت، وتخفت عند حرف الروي، للتعبير عن عجزه أمام قوة هذا البطل.

كما عبّر عن حزنه الشديد إثر فقدان أمير الشعراء" أحمد شوقي"، الذي رثاه في عدّة قصائد من بينها قصيدة بعنوان "شوقي"، قال فيها:[3]

هجر الأرض حين ملّ مقامه وطوى العمر حيرةً وسآمه
هيكلٌ من حقيقةٍ وخيالٍ ملَكَ الحبُّ والجمالُ زمامَه

[1] علي محمود طه: الديوان، ص331.
[2] المصدر نفسه، ص395.
[3] المصدر نفسه، ص96.

ألهم الشعرُ أصغريهِ فرفّا في فمِ الدهرِ كوثراً و مُدامه

سلسبيلٌ من حكمةٍ و بيـــانٍ فجّر اللهُ منهما إلهامَـــــه

تأخذُ القلب هزّةٌ من تسا قيه و ينْسى بسحره آلامـــه

تنزف القصيدة دموعا وألما على فراق أمير الشعراء، فنحس عند قراءتها بعظمة ورقّة إحساس الشاعر أحمد شوقي، ولقد بثّت عاطفة الحزن نغمة موسيقية حزينة تتواتر بنفس الشدة، لتخفت مع صمت الشاعر واختناق أنفاسه من وقع ألم الفراق في نهاية البيت الشعري.

وعلى غرار حرف الميم(م) انتشر حرف النون(ن) رويا في المنجز الشعري، وهو حرف مجهور، يسهم في دفع الضغط النفسي إلى الخارج، وكثيرا ما يرتبط بالشجن والأسى والتحسّر، فيضفي على البيت الشعري والقصيدة عامة نغما شجيا، شديد الارتباط بالحالة النفسية للشاعر، وهذا ما بدا لنا في قصيدة "القمر العاشق"، حيث قال:[1]

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى

و رفّ عليك مثل الحلم أو إشراقة المعنـــى

وأنت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى

فضمي جسمك العاري و صوني ذلك الحسنا

***

أغار عليك من حسابٍ كأن لضوئه لحنا

تدقّ له قلوب الحور أشواقاً إذا غنـــى

رقيقُ اللمسِ عربيدٌ بكلِّ مليحةٍ يُعنى

جريء، إن دعاه الشوقُ أن يقتحم الحصنا

[1]علي محمود طه: الديوان، ص123.

لقد بنيت قصيدة "القمر العاشق" على حرف النون رويا، مما أضفى على القصيدة نغمة شجية حزينة وعالية الإيقاع مناسبة للتجربة الشعرية، حيث عبّر الشاعر من خلالها عن جمال حبيبته، وعن غيرته من ضوء القمر الذي لفّ جسمها العاري وهي نائمة.

كما شكّل "حرف النون "نغمة شجية يتخلّلها التحسّر على الحياة عامة، وذلك في قصيدة "الأيام" التي قال فيها مخاطبا الأيام:[1]

أيّتها الأيام ما تصنعينْ بذلك العبءِ الذي تحملينْ
غُبنْتِ يا أيام لم يلتمسْ عذرك حتى المستضام الغبينْ
يلومك الناس على ما به جرى يراع الغيب فوق الجبينْ
و قال من قال لقد أولعت بالشرّ، فالطبع لئيم لعينْ
عدوةٌ أنتِ لمن خانهُ حظٌّ، و إن كنتِ الصديقَ المعينْ

يتحسّر الشاعر في هذه الأبيات على أيامه الضائعة، واصفا إحساسه بالحزن الذي خلق نغمة موسيقية حزينة تختنق عند حرف الروي "النون الساكنة".

وبعبارات يتخلّلها الحزن والأسى رثى "علي محمود طه" زعيم المعارضة "محمد صبري أبو علم باشا" في قصيدة عنوَنها بـ" في عالم الذكرى"، قال فيها:[2]

ألقاك في عالم الذكرى و تلقاني رغم الفراق بهذا العالم الفاني
أرنو إلى وجهك الضّاحي فيشرق لي عن صفحتي مرحٍ في الخلد جذلان
و أجتلي لمحاتِ العبقريّة في عينين حدّثتا عن روحِ فنّانِ
لأنت حيٌّ برغم الموت ، أسمعُهُ كعهده، وأراه ملء وجداني

لقد شكّلت نفسية الشاعر الحزينة نغمة موسيقية شجية وحزينة في القصيدة، كما أضفى حرف النون نبرة أسى، فزاد من حدّة الجو النفسي الحزين.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص320.
[2] المصدر نفسه، ص417.

وطغت في قصيدة "عاشق الزهر" نغمة الفرح والحب ممزوجة ببعض التحسّر على حالة الشاعر، ومن ذلك قوله:[1]

يا ليت لي كالفراش أجنحـةً أهفو بها في الفضاء هيمانا

أدفّ للنور في مشارقه و أغتدي من سناء نشوانا

و أرشف القطر من بواكره فلا أرود الضفاف ظمآنا

و ألثم النور في سنابله مصفقا للنسيم جذلانا

حتى إذا ما المساء ظللني سريت بين الورود سهرانا

نحسّ عند قراءة القصيدة أنّ هناك عشقا خفيا وقويا يسري بين كلماتها، مردّه عشق الشاعر للطبيعة، مما أكسب القصيدة إيقاعا قويا وشجيا مناسبا لإحساس الفرح، الذي ترتفع حدّته عند حرف الروي النون (ن) الموصول بألف المدّ الملائم للحركة النفسية للقصيدة.

ولقد نظم الكثير من نصوصه الشعرية على حرف الهمزة (ء) رويا، وتعد الهمزة من الحروف القويّة التي تخرج من الجوف، فهي "تدلّ على الجوفية وما هو وعاء للمعنى"[2]، فالهمزة تعبّر عن القوة، وتُكسب النص إيقاعا شعريا قويا، ومن بين القصائد التي نظمت على هذا الحرف نذكر: قصيدة "الشواطئ المصرية"[3]

حيّاك أرضا، وأزدهاكِ سماءَ بحرٌ شدا صخراً و صفّق ماءَ

يحبو شعابكِ في الضحى قبلاته و يرفّ أنفاسا بهن مساءَ

متجدد الصبوات أودع حبّه شتى الأشعة فيك والأنداءَ

ولع بتخطيط الرمال كأنه عرّافة، تستطلع الأنباءَ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص87.

[2] حسن عباس: خصائص حروف العربية ومعانيها-دراسة-اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 1998م، ص95.

[3] علي محمود طه: الديوان، ص162.

تتمتّع هذه الأبيات الشعرية بقوة إيقاعية، تبعث على الفرح وتغرس الأماني في النفوس، تنمّ عن حب الشاعر للطبيعة المصرية، هذا الحب الذي جعله يحرّك الجماد ليشدو فرحا، ولعل اختياره للهمزة كحرف رويّ زاد من حدّة الإيقاع، ثم إنّه عبر عن طبيعة حياته مفتخرا بمآثره في قصيدة "دعابة" متّكئا على الهمزة(ء) رويّا لإضفاء قوة إيقاعية وإيحائية على نصّه الشعري، حيث قال:[1]

حلفتُ بالخمر والنساءِ و مجلس الشعرِ، الغناءِ
و رحلة الصيف في أوربا و سحر أيامها، الوضاءِ
رفعتُ فيها لواء مصرٍ و رأس مصرٍ إلى السماءِ

اسْتهلّت هذه الأبيات ببيت مصرّع، وبنيت على الهمزة رويا، وهذا ما زاد من حدّة الإيقاع للتغني بطبيعة حياته ومكانته في مجتمعه، فقد أتى الإيقاع مناسبا لطبيعة الموضوع الشعري.

أما في قصيدة "من قارة إلى قارة" فقد تغنّى الشاعر بعظمة وشجاعة القائد العظيم "طارق بن زياد"، وهذا أضفى عليها ايقاعا خاصا قوي النغمة، ونحسّ بقوتها أكثر في نهاية أبيات القصيدة المبنية على حرف الهمزة(ء) رويا، ومن ذلك قوله:[2]

أشباح جنّ فوق صدر الماءِ تهفو بأجنحةٍ من الظلماءِ؟
أم تلك عقبانُ السماءْ وثبن من قُننِ الجبالِ على الخضّم النائي؟
لا ، بل سفينٌ لُحن تحت لواءِ لمن السفينُ ترى أيّ لواءِ؟
و من الفتى الجبّار تحت شراعها متربصا بالموج والأنواءِ
يُعلي بقبضته حمائلَ سيفهِ و يَضُمُّ تحت الليل فضل رداءِ

اعتمد "علي محمود طه" كثيرا على الأصوات المجهورة في بناء قصائده الشعرية، وذلك راجع لمناسبتها لحالته النفسية المتوترة والضائعة في بحر الحياة، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الأصوات

[1] علي محمود طه: الديوان، ص168.
[2] المصدر نفسه، ص256.

المهموسة التي نظم عليها نصوصه الشعرية، كحرف الفاء(ف) المعتمد في بعض القصائد الشعرية كقصيدة " في القرية " التي نظمها حنينا إلى العهد القديم، مصوّرا فيها سنانية دمياط":[1]

غنّي بأودية الربيع وطوفي وصفي الطبيعة يا فتاة الريفِ

ولّى خريفُ العام بعد ربيعه ولكَمْ ربيعٍ مرّ بعد خريفِ

يا أخت طالعة الشموس تطلّعي للورد بين مفتّحٍ وكفيفِ

والطير هدارٌ فأفقٌ أكدرٌ يرمي الغمام به وأفقٌ يوفي

لهفانَ يرتاد الجداول باكياً من كل طيف للربيع لطيف

أهدى الشتاء إليه من نغم الأسى صخب الرياح وأنّة الشادوف

لقد هزّ كيانَ الشاعر الحنينُ إلى الماضي والعيش في الريف، ليتمتّع بحقوله البهية ولياليه الحسان، فنظم هذه القصيدة متّكئا على حرف "الفاء" رويا لإعطاء القصيدة نغمة موسيقية هادئة، وإيقاعا هامسا رقيقا يداعب الوجدان ويراقص الأنفاس.

وبنغمة هادئة وحزينة وصف الشاعر ذلك الطريد الحزين التائه في الحياة في قصيدة " الطريد" التي قال فيها:[2]

شقيٌّ أجنّته الدياجي السوادفُ سليب رقادٍ أرّقته المخـــــاوف

ترامى به ليل كأنّ سواده به الأرض غرقى و النجوم كواسفُ

إلى أين تمضي أيها التائه الخطى يساريك برقٌ أو يباريك عاصفُ؟

رأيتك في بحر الظلام كأنما إلى الشاطئ المجهول يدعوك هاتف

تخوض الدّجى سهمان والنجم حائر يسائل من ذلك الشقي المجازف؟

[1] علي محمود طه: الديوان، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص103.

وعليه يمكن القول أنّ الشاعر استلهم مجموعة من الأصوات كحروف رويّ لنصوصه الشعرية، وذلك وفق حالته النفسية الحزينة المتوترة والضائعة في هذا العالم، فكان بمثابة "الملاّح التائه".

ب-القصيدة العمودية والروي المتعدد:

عمد الشّاعر إلى التنويع في حرف الروي في كثير من نصوصه الشّعرية، لكسر الرتابة الإيقاعية والخروج عن النمطية بما تستدعيه التجربة الشعرية، فالشعر ليس قالبا جاهزا، بل إنّ الحالة النفسية والتجربة الشعرية هي التي تستلهم القالب الشعري.

ويعدّ شعر 'علي محمود طه' من بين المحاولات الحداثية التي عملت على كسر الرتابة الشعرية، والروي وحدة فنية حاول الشاعر تنويعها في منجزه الشعري، ومن بين القصائد التي شهدت تعددا في حرف الروي القصيدة الأولى التي افتتح بها ديوانه الشعري وهي قصيدة "ميلاد شاعر" المبنية على النظام المقطعي، والتي وصف فيها فرح الطبيعة بميلاد الشاعر واحتفالها بهذه المناسبة، وقد بني كل مقطع شعري على روي وقافية محددين، حيث قال في نماذج مختارة :[1]

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحرٍ وقلب نبي

لمحة من أشعة الروح حلّت في تجاليد هيكل بشري

ألهمت أصغريه من عالم الحكـ مة والنّور كل معنىً سريِّ

(...)

إنّ ما تشهدون ميلاد شاعرْ

كان وجه الثرى كوجه المـــاء رائق الحسن مستفيض الضياءِ

حين ولى الدجى وأقبل فجرٌ واضح النور مشـرق الألاءِ

بهج في السماء والأرض يهدى من غريب الخيال و الإيحـاءِ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص 9، 10.

صفّقت عنده الخمائل نشوى و شدا الطير بين عود وناءِ

(...)

إن هذا يا فجر ميلاد شاعرْ

كان فجرٌ، وكان ثمّ صباحُ فيه للحسن غدوة و رواح

بكرتْ للرياض فيه عذارى تزدهين صبوة و مراح

حين لاحت لهنّ رنّ هتافٌ وعلتْ بالدعاء منهن راحُ

(...)

إنّ هذا الصباح ميلاد شاعرْ

نلاحظ من خلال النماذج المقدّمة أن الشاعر عدّد في استخدام حرف الروي، فكان حرف الرّاء رويّا في المقطع الأول، والهمزة رويّا في المقطع الثاني، بينما اعتمد في المقطع الثالث على حرف الحاء، وخلق هذا التنوع تنوّعا في النّغم الموسيقي الذي تتجاذبه أحاسيس الشاعر المنعكسة على عناصر الطبيعة، بعدّها معادلا موضوعيا لمختلف هواجسه و تطلعاته في الحياة، ففرح الطبيعة بميلاد الشاعر ولّد إيقاعا قويّ النغمة، كما أسهمت الحروف المستعملة في تقوية الإيقاع، لكونها تحمل معاني القوة والشدة، ما عدا حرف الحاء الهامس الرقيق.

كما استدعت التجربة الشعرية والحالة الوجدانية للشاعر التنويع في حرف الروي في قصيدة "غرفة الشاعر" المبنية أيضا على أربعة مقاطع شعرية، ونظم كل مقطع على روي خاص (ك، ق، ك، ب)، ولقد تضافرت كل أصوات القصيدة بما في ذلك الروي للتعبير عن حالته النفسية الحزينة، وإحساسه بالإحباط والألم، فكلّ حرف فيها ينزف ألما وأسىً، وهذا أضفى نغمة حزينة هادئة تلامس الوجدان، وكمثال على ذلك قول الشاعر في نماذج مختارة من القصيدة[1]:

أيها الشاعر الكئيب مضى الليـ ل ومازلت غارقا في شجونك

[1] علي محمود طه: الديوان، ص21.

مُسْلما رأسك الحزين إلى الفكـ ـر وللسهد ذابلات جفونكْ

(...)

***

لست تصغي لقاصف الرعد في الليـ ـل ولا يزدهيك في الأبراقِ

قد تمشى خلال غرفتك الصمـ ـت ودبّ السكونُ في الأعماقِ

(...)

***

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغضّ وحطّمت من رقيق كيانكْ

آه يا شاعري لقد نصل الليـ ـل ومازلت سادراً في مكانكْ

أما في قصيدة "قلبي" المبنية على النظام المقطعي، تألف كل مقطع من بيتين شعريين؛ أي من أربعة أشطر شعرية منظومة على شكل الأزجال الشعرية القديمة، حيث نُظم الشطر الأول والثالث على حرف واحد، بينما نظم الشطر الثاني والرابع على حرف آخر، وهكذا دواليك إلى أن تنتهي القصيدة، فقد نظمت كل مثناة شعرية على حرف موحد استدعته الحالة النفسية للشاعر، ومن ذلك هذه النماذج المختارة من القصيدة:[1]

كـالنجم في خـفق وفي ومـض متفرداً بعــوالــم السُّـــدُمِ

حيـرانَ يـتبـع حـيـرة الأرضِ ومصـارع الأيامِ والأمــمِ

***

مستوحـشـا في الأفـق منـفـردا وكـأنّه في سـامـرِ الشُّـهُـبِ

هـذا الـزحـام حيـالـه احـتشـدا وهـوَ عـنـه نـاءٍ جِـدُّ مغـتـربِ

***

[1]علي محمود طه: الديوان، ص35.

مترنحاً كالعاشقِ الثملِ ريّان من بهجٍ و من حزَنِ

نشوانَ من ألمٍ و من أملِ مستهزئاً بالكونو الزّمنِ

عمد العاشق إلى وصف حالة قلبه الحزين والحيران، المترنح بين ألم ماضيه وحاضره، فجاءت القصيدة وصفا لحالته النفسية المضطربة نتيجة إخفاقاته العاطفية المتكررة، وهذا استدعى تعددا وتنوعا في حرف الروي بحسب ما تقتضيه التجربة الشعورية المضطربة، ومن بين حروف الروي الواردة نذكر (م، ب، ن، د، ر، ت، ق، ع)، وكلّها حروف ملائمة للموضوع الشعري، ومعبرة على توتر وضياع الشاعر، مضفية نغمة موسيقية شجية على النص الشعري.

وسار وفق النهج نفسه في قصيدة "زهراتي"، فعدّد في حرف الروي بما يناسب حالته النفسية وتجربته الشعرية، حين قال:[1]

طال انتظاري ومضى موعدي وأنت مثلي ترقبين المساءْ

كم لك عندي في الهوى من يدي يا زهراتي أنت رمز الوفـــاءْ

***

يا زهراتي ويكلا تسأمي ولا يرُعك الزمنُ الدائـــرُ

لا تُطرقي وابتهجي وابسمي عما قليل يقبل الزائـــرُ

***

عمّا قليل سوف تلقينه أجمل ما تصبو إليه العيونْ

يطرق بابي معلناً إنهُ كلّ اصطبار في هواه يهــونْ

عبّر الشاعر عن إحباطه العاطفي وخيباته المتكررة في الاتصال بالفتاة الحسناء، فكلما تواعده حسناء تخلف الميعاد، ويشكو هذا الإخفاق لزهراته، فكانت القصيدة عبارة عن صرخات قلب وحيد تائه في ظلمات المآسي، وقد عدّد حرف الروي بما تستدعيه حالته النفسية، حيث لاحظنا أنّ الموجة

[1] علي محمود طه: الديوان، ص 252.

الإيقاعية تتصاعد حينا وتنخفض في أحيان أخرى، فمزج بين القافية المطلقة والمقيّدة، ومن بين الحروف المستعملة رويا نجد (ءْ، رُ، نْ، دَ، م، ع، ت...)، وكلّها حروف ملائمة للتعبير عن حالة الحزن والتحسّر التي ألمّت بالشاعر.

كما شهدت قصيدة "الحيّة الخالدة" تنوعا في القافية والروي، وذلك لينقل لنا الشاعر صورة عن ملهمته في الشعر وهي الحسناء التي تغويه بمفاتن جسدها، وقد تغنّى بها في هذه القصيدة، ومن ذلك قوله:[1]

ولـفّت ذراعـين كـالحيّتيـنِ عـليّ، وبـي نـشوةٌ لـم، تـطـرْ
وقـدْ قـرّبـتْ فـمهـا مـن فـمـــي كـشـقّيـن مـن قبـسٍ مُسْتـعِـرْ
أشـمّ بأنفاسـها رغـبـــــةً ويهـتـف بي جفـنُها المنكسـرْ
تبيَّنتُ في صـدرها مصرعـــي وآخرة العـاشـق المنتحـــرْ
أفي حُـلُـمٍ أنـا؟ أم يقـظـــةٍ؟ ومن أنت أيّتها الخاطئـه
هـو الحبّ؟. لا. بل هـو نداء الحياة تلبّيـه أجسادنـا الظامئـه
يَخـفُّ دمي لـصداه الحبيـــبِ وتـدفعـني القـدرةُ الـهازئـه
كـأنّي ببحـرٍ بعيـد القـــرارِ طـوى أفـقـه وزوى شـاطـئه

لقد تمّ تغيير حرف الروي بعد كل أربعة أبيات شعرية، وأسهم هذا في ارتفاع المد الشعوري حينا وانخفاضه حينا آخر، إذ نشعر في بداية القصيدة بنغمة موسيقية عالية تأخذ في الانخفاض في نهاية كل بيت شعري، ليختنق صوت الشاعر عند حرف الراء الساكنة، وهذا ملائم لإحساسه بالضعف والعجز وهو في أحضان معشوقته الحسناء، وترتفع النغمة مرّة أخرى معبرة عن فرحه في خضم الإحساس بالحب، فتعلو صرخته وتنخفض عند الهمزة الموصولة "بهاء السكت"، ليعبّر من خلالها عن تمكّن الحب منه إلى درجة تختنق فيها أنفاسه.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص208.

وهكذا تستمرّ النغمة في التصاعد والانخفاض إلى نهاية القصيدة، وقد تنازعت في هذه القصيدة عدّة حروف كروي يتغير بعد كل أربعة أبيات شعرية (رْ، ء، ع، د، ل، ق)، وعبّر هذا التنوّع عن الحداثة الإيقاعية التي تثبت وعي "علي محمود طه" بضرورة ترك حرية نظم الشعر للأحاسيس والعواطف، لكون الشعر وجدانا قبل أن يكون قالبا لغويا صارما، والاعتقاد بهذه الفكرة يوّلد حريّةً في النظم بعيدا عن التكلّف والصنعة.

كما نوّع الشاعر في حرف الروي في قصيدة "الله والشاعر" الواردة على شكل مثنيات، وتنطوي كل مثناة على أربعة أشطر شعرية، ويتغير حرف الروي بعد كل مثناة، كقول الشاعر في المثناة الأول والثانية:[1]

- لا تفزعي يا أرض : لا تفرقـــــي
من شبحٍ تحت الدُّجى عابرِ
ما هو إلا آدميٌّ شقـــي
سمّوهُ بين الناس بالشاعر
حنانكِ الآن فلا تنكـــــــري
سبيلهُ في ليلكِ العابس
ولا تضلّيهِ ولا تنْفري
من ذلك المستصرخ البائسِ

بنيت القصيدة على نظام الأشطر، وتحتوي كل مثنّاة أربعة أشطر شعرية، حيث يشترك الشطر الأول والثالث في الحرف الأخير نفسه، بينما يشترك الشطران الثاني و الرابع في حرف آخر، وقد تعددت الأحرف المعتمدة كروي في هذه القصيدة من بينها (ر، س، ن، ب، ءْ، ب، ت، ق...)، وذلك لإضفاء

[1] علي محمود طه: الديوان، ص49.

نغمة موسيقية حزينة ملؤها الأسى والحسرة على حياة ضائعة عاشها الشاعر، فحالته النفسية هي التي تجلب حرف الروي؛ لأن الشعر فيضٌ من المشاعر والأحاسيس المتضاربة في الأعماق.

ولقد تنوّع حرف الروي في قصيدة "ليالي كليوبترة"، وهي قصيدة مدورة، قال فيها الشاعر:[1]

كليوبترا أيّ حلمٍ من لياليكِ الحسانِ
طاف بالموج فغنّى وتغنّى الشاطئانِ
وهفا كلّ فؤادٍ وشدا كلُّ لسانِ
هذه فاتنةُ الدّنيا وحسناء الزمانِ
بُعثتْ في زورقٍ مستلهمٍ من كلَّ فنِّ
مرحَ المجداف يختالُ بحوراءَ تغنّي
يا حبيبي هذه ليلةُ حبّي
آه لو شاركتني أفراح قلبي
نبأةٌ كالكأس دارت بين عشّاق سُكارى
سبقتْ كلّ جناحٍ في سماء النيل طارا
تحمل الفتنة و الفرحة والوجد المثارا
حلوةً صافيةَ اللحن كأحلام العذارى

نلاحظ تعدد أحرف الروي في القصيدة (ن، ب، ر، ء، د، م، ل) بما تستدعيه حالة الشاعر النفسية التي بدت معجبة بليالي العشق والسمر.

نستنتج مما سبق أن الشاعر عمد إلى تحديث الإيقاع عن طريق التنويع في القافية والروي بما تقتضيه التجربة الشعرية، لكن هذا لا ينفي أنه نظم نصوصا شعرية حافظ فيها على وحدة القافية والروي.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص237.

ج-القصيدة الممزوجة والروي المتعدد:

حاول الشاعر التخفيف من وطأة الشكل الشعري، والتحرر من قيود القافية والروي عن طريق كسره للوحدة الفنية الثلاثية، بالتنويع في القافية والتعدّد في الروي والمزج بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة، فكل هذا صبغ قصائده بمسحة حداثية جمالية، ومن القصائد التي عمد فيها إلى المزج بين بحرين، والتنويع في القافية والروي قصيدة "منها" التي عبّر فيها عن لوعة الحب وألم الانفصال والفراق، حيث قال في نماذج مختارة من القصيدة:[1]

وحيدةٌ! ويحي! بلا راحـــــةٍ ما بين موجٍ طاغياتٍ قـــواه

تجري بي الفُلك كأرجوحـةٍ حيرى بأقيانوس هذي الحياه

أبحثُ عنه وسدىً مـا أرى أين حبيبي؟ أين سارت خطاه؟

(...)

نمتْ زهرةٌ في غضون الخريف كحُلمٍ من الماءِ و الخضـرةِ

كزنبقةٍ فـي زُهى حُلّـــــــةٍ ربيعـةِ الوشْي محمـــرَّةِ

تبثّ المراعيَ نوراً يشـــفُّ ويجلو الطهارةَ في النـظـــرةِ

مزج الشاعر بين بحرين لنظم قصيدته، وعرض موضوعه الشعري، وتمثّل البحر الأوّل في بحر السريع، وهو بحر مركب من تفعيلتين (مستفعلن وفاعلن)، أمّا البحر الثاني فهو المتقارب، وهو بحر صافي أحادي التفعيلة(فعولن)، وفي هذا تجلّ واضح للحداثة الإيقاعية، حيث تناوب وزنان في تشّكل الإيقاع الشعري، وقد تجلّت تفعيلات بحر السريع في المقاطع الشعرية التي عبرّ الشاعر فيها عن وحدته وضياعه جرّاء بعده عن عشيقته، حيث أتاحت تفعيلاته سريعة الإيقاع نغمة رقيقة هامسة وحزينة، تنقل المتلقي إلى جوّ الموضوع الشعري.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص ص303-304.

أما تفعيلات بحر المتقارب فتجلّت في المقاطع الشعرية التي وصف فيها مشاركة الطبيعة في حزنه وتعاطفها معه وجدانيا، وقد أضفت تفعيلات هذا البحر انتظاما إيقاعيا يشبه انتظام عناصر الطبيعة.

كما وردت القافية متنوعة مطلقة ومقيدة، إذ يلجأ الشاعر إلى تسكين القوافي عند وصف ألمه واشتياقه وضياعه إثر البين والفراق، معبّرا عن إحساسه بالعجز والضعف أمام حزنه الخفي العميق، فيناجي عناصر الطبيعة لتشاركه آلامه، فترتفع النغمة الموسيقية مشكّلة بعض القوّة الإيقاعية في القصيدة، وأردف التنويع في القافية تعددا في حرف الرّوي وتغيّره بعد كل مقطع شعري، ومن الحروف المعتمدة رويا حرف الباء الساكن والتاء المربوطة (بْ، ة).

وعليه فقد نحا الشاعر منحى حداثيا في تعامله مع الإيقاع، حيث نوّع في استخدام القافية ما بين المؤسسة والمردوفة والمتداركة والمقيّدة، للتعبير عن تجاربه النفسية العاطفية، كما أنّه جدّد في استعمال حرف الروي، وكل هذا مرتبط بطبيعة الموضوع الشعري والمعاني المحمّل بها، فلم يعد للقصيدة قالبها الإيقاعي المحدد مسبقا، بل إنّ الحركة النفسية هي التي تستدعي القالب الإيقاعي الخاص بها.

ثالثا-الإيقاع في القصيدة المقطعية:

توزّعت وانتظمت تفعيلات البحور بشكل مميّز لافت للانتباه في بعض الأشكال الواردة في ديوان "علي محمود طه"، كالنّظام المقطعي الذي ميّز شعره، وأضفى عليه مسحة إيقاعية مميزة ملائمة للمضمون الشعري، ونعني به ما تتغيّر فيه القافية، ويجري وفق مقاطع ثنائية أو ثلاثية أو أكثر، وقد ظهرت بعض أنماطه كالمزدوج والمسمّط منذ فترة متقدمة من تاريخ الشعر العربي، على أنّ هذين النمطين على الرغم من كثرة ما نظم فيهما على مر الزمان، وتداول العصور لم تضف لهما تلك الكثرة جديدا بل انحسرا انحسارا شديدا، فالمزدوج قد قصره الشعراء على أغراض تعليمية وحكمية ملتزمين فيه ببحر(...)، أمّا المسمّط فإنّ محاولات الشعراء فيه قد اقتصرت على أغراض وجدانية، و ربما يكون

لموقف النقاد القدامى الرافض لمثل هذين النمطين أثر كبير في انتهائهما إلى ما وجدناهما عليه في العصر الحديث[1]، حيث عرف هذا الأخير الشكل المقطعي، الذي تنوّعت فيه القوافي بتنوع الحركة العاطفية داخل القصيدة الشعرية.

ولقد تنوعت القصيدة المقطعية وتعددت أشكالها في الديوان الشعري، فلم تقتصر على شكل واحد، ولا على مضامين شعرية بعينها، بل عبّرت عن الواقع المعيش بقضاياه المختلفة خاصة العاطفية.

وبرز عنصر التجديد فيها من خلال التنويع في القافية و" التنويع في البحر المستعمل، والخروج عن النظام العروضي المعروف في الشعر العربي..."[2]، فلم يعد للشعر قالبه الإيقاعي الشكلي المحدد سلفا، بل أصبح يسير وفق الحركة العاطفية، وما تستدعيه من حركات وسكنات.

وتثبت الملاحظة البصرية لشعر "علي محمود طه" أنّه يبدو في كثير من الأحيان شعرا مغايرا لما ألفيناه في القصيدة القديمة على مستوى الشكل الهندسي والإيقاعي، وهذا ما يتضّح منذ البداية في قصيدة "ميلاد شاعر" التي جاءت على شكل مقاطع شعرية، حيث اختصّ كل مقطع برصد كيفية احتفال عنصر من عناصر الطبيعة بقدوم الوليد الجديد، وخُتم كل مقطع شعري بلازمة شعرية تتغيّر بعض مفرداتها من مقطع إلى آخر، وتمثّلت في العبارات الآتية: " إنّ ما تشهدون ميلاد شاعر، إنّ هذا يا فجر ميلاد شاعر، إن هذا الصباح ميلاد شاعر، إن هذا المساء ميلاد شاعر، إنّ هذا الليل ميلاد شاعر..." ، وتؤكّد اللازمة الشعرية عبر كل المقاطع دافع الفرح والبهجة المنتشرة بين عناصر الطبيعة، بما في ذلك (الصباح، والمساء، والنجوم... وغيرها)، فلقد بُهرت المظاهر الطبيعية بهذا الوليد الجديد، شاعر "الحب والجمال".

[1] ينظر: جمال جليل إسماعيل: الشعر المقطعي في مطلع القرن العشرين وخصائصه (الشعر العراقي أنموذجا)، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة المستنصرية، ع52، 2007م، ص59.

[2] جمال جليل إسماعيل: الشعر المقطعي في مطلع القرن العشرين وخصائصه (الشعر العراقي أنموذجا)، ص59.

ونسجّل عند قراءة هذه القصيدة وجود مد شعوري واحد مستمر عبر مقاطعها، ونتج عن هذا الوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة، ولكل مقطع رويّه الخاص وقافيته الخاصّة المناسبة لحالة الشاعر النفسية، كما نظمت على بحر الخفيف تاما ومشطورا، كقوله:[1]

علّها نُبّئتْ من الغيب أمراً حملتْه لها النجوم المساءِ
قال ماذا أرى فردّد صوت كصدى الوحي في ضمير السماءِ
إنّ هذا يا فجرُ ميلادُ شاعرْ!

نوّع الشاعر في استخدام "بحر الخفيف" الذي ورد تاما ومشطورا في القصيدة، وقد وردت تفعيلاته سالمة ومزاحفة، وهذه التغييرات استدعتها الحركة العاطفية، فأتى الزحاف ملائما لها، كما تنوّع الروي والقافية بتنوع المقاطع الشعرية.

وانتهج السبيل ذاته في قصيدته "صخرة الملتقى" التي تحتوي على خمسة مقاطع شعرية منظومة وفق الشكل العمودي على روي واحد وهو حرف التاء، مع التنويع في كتابته بين التاء المربوطة والمفتوحة، كما أورد المقاطع غير متساوية العدد، وذلك مرتبط بحالته النفسية المتوترة، خاصة أنه يروي ذكرياته على تلك الصخرة، وما حدث فيها وما أحسّه في ذلك الوقت، حيث تدفّقت عاطفته كتيار جارف، محدّثا المتلقي عن عذابات نفسه، معتمدا في ذلك على بحر الخفيف، كقوله:[2]

صخرةٌ لا تَجلّ في الكائناتِ غَشيتْها جلالةُ الآبداتِ
جاورتْها الصحراء تستشرف اليمّ وقرّ المحيطُ جنْب الفلاةِ

بُنيت قصيدة "القمر العاشق" وفق نظام المقاطع الشعرية، إذْ تألّف كل مقطع من أربعة أبيات شعرية، بحرف رويّ موحّد وهو حرف النون. ملتمسا الملكة التخييلية للتعبير عن المضمون الشعري، حيث شخّص القمر وجعله غريمه في الحب، مضفيا على القصيدة نغما موسيقيا حزينا.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص67.

أمّا في قصيدة " أغنية الحب"، فقد تكوّن كل مقطع شعري من أربعة أبيات شعرية مدوّرة، ومنظومة على روي موحد وقافية خاصّة، وجعل هذا التنويع لكل مقطع نغمته الخاصة بصدد وصف زمن الحب.

وهو النظام ذاته المعتمد في قصيدة "قبر شاعر"، إذْ تميّز كل مقطع شعري بقافية وروي خاصين للتعبير عن الحالة الشعورية الحزينة السارية في القصيدة، مع اختلاف طفيف في درجة التوتر ونبرة الصوت المحزون، كقوله:[1]

رفّت عليه مورقات الغصونْ و حفّه العشبُ بنـــوّارِهِ
ذلك قبرٌ لم تشدهُ المنونْ بل شاده الشعر بآثـــارِهِ
أقامه من لبناتِ الفنونْ و زانه المجد بأحجـــاره
ألقى به الشاعر عبء الشجونْ وأوْدع القلب بأســـــرارِهِ

***

وجاورته نخلة باسقـــــه تجثِم في الوادي إلى جنبهِ
كأنها الشاكلة الوامقـــــه تقضي مدى العمر إلى قربـهِ
تئنّ فيها النسمة الخافقـــه كأنّما تخفق عن قلبـهِ
وتُرسل الأغنيةَ الشائقـــــه قمريةً ظلّتْ على حبّـــهِ

***

بنيت القصيدة على النظام المقطعي الرباعي، باعتماد "بحر السريع" بصورته التّامة، حيث وردت تفعيلاته سالمة، وتنوعت القافية بين المطلقة والمقيدة، فعندما يصف "علي محمود طه" قبر الشاعر، أو يحدّث المتلقي عن شجاعته وتحدّياته في الحياة تأتي نبرة صوته مرتفعة، وعندما يتذكّر الفقد يحزن ويتألّم، فيختنق صوته عند الروي الساكن متعدد الحروف، الذي يتغير بعد كل

[1] علي محمود طه: الديوان، ص88.

مقطع: (ر، ب، ء، ق، ن، ءْ، رْ، بْ، د، لْ، لِ)، وذلك متعلق بحالة الشاعر العاطفية والحركة النفسية للقصيدة.

كما نلاحظ أنّ الحرف الأخير واحد بين الأشطر الآتية: الأوّل والثالث والخامس والسابع من المقطع الشعري الأوّل، وهو حرف النون الساكنة، وكذا حرف الروي واحد أيضا وهو حرف الرّاء، وتنطبق هذه الطريقة على بقيّة المقاطع الشعرية، حيث شاكلت نظام الرباعيات[1] التي شاعت في الشعر العربي، إلاّ أن الشعر القديم تجنّب تسكين الحروف قدر المستطاع في حين وجد "علي محمود طه" ضالّته في توظيف الحرف الساكن، للتعبير عن حالات ضعفه وخضوعه وحزنه ممّا آذاه في زمانه.

ولقد توزعت مفردات قصيدة "عاشقة" في شكل مقاطع شعرية، فصل بينها بلازمة لغوية، وهي "حرام يا حبيبي" التي تُستبدل في نهاية المقطع الأخير بـ "وسلام يا حبيبي"، وهو تغيير واعي ومقصود، خاصة أنّ الشاعر يتجاذبه إحساسان؛ الإحساس بالحب والسعادة، وبالعتاب ولوم الحبيب الناسي، الذي فضّل البين على أن يكون بجواره، معتمدا في بثّ مشاعره على بحر الرمل الملائم للموضوع الشعري لانسيابية وخفّة تفعيلاته التي وردت سالمة ومزاحفة، كقوله:[2]

يا حبيبي أقْبل اللّيْل وناداني الغرامْ

أيّ سرٍّ لمحبٍّ لم يصوّره الظّلامْ

(..)

وحـــــرامٌ يـــــا حبيــبي

نلاحظ تنوّع في القافية التي وردت مطلقة ومقيّدة، كما تعدد حرف الروي (مْ، ن، ب)، ولقد اعتمد "علي محمود طه" في كثير من قصائده على النظام الرباعي الشبيه بالرباعيات الشائعة في العصر العباسي، وهذا ما لاحظناه في قصيدة" النشيد" التي تألّفت من عدّة مقاطع شعرية، حيث تألّف كل

[1] يتكوّن المقطع الشعري من أربعة أشطر، حيث ينتهي الشطر الأوّل والثالث بالحرف نفسه، والشطر الثاني والرابع ينتهيان بحرف آخر.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص263.

مقطع من بيتين شعريين موحدي القافية والرّوي، كما أنّه بنى الشطر الأول والثالث على حرف موحد، والشطر الثاني والرابع على حرف روي واحد وقافية واحدة، وقد نُظمت القصيدة على بحر الرمل، حيث قال الشاعر:[1]

ودنا منّي وغنّاني النشيدا فعرفْت اللّحن والصّوت الوديعا
هو حبّي هام في اللّيل شريدا مثلما هِمْتُ لنلْقاك جميعا

***

كما بنى قصيدته "على حاجز السفينة" على النظام المقطعي الرباعي، وكل مقطع يضمّ أربعة أشطر شعرية (بيتين شعريين)، وتنوعت القافية، فجاءت مطلقة ومقيدة، إضافة إلى تنّوع حرف الروي بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية والحالة النفسية للشاعر المغرم، الذي وصف عشيقته وعبّر عن حبّه واشتياقه إليها، قائلا:[2]

- حنتْ على حاجز السفينهْ ترْنو إلى الرغو والزّبـــدْ
كأنّها الفتنةُ السجينـــهْ تمْضي بها لجّة الأبـــدْ
- نبتْ بها ضجّة المكـــان يزينها الصّمْـت والجلالُ
والبحر منحولها أغانـــي والسّحْب و الريح والجبالُ

وشكّل في قصيدة "أحلام عاشقة" كل بيتان مقطعا شعريا، وقد جاءت القصيدة وصفا لأحلام العاشقة وأمنياتها، ومدى سعادتها في ظلّ تواجد عشيقها، حيث صوّر الشّاعر كيف تُضرم نيرانُ الحبّ في أعماق العاشق، وللتعبير عن هذه الأحاسيس المتنازعة داخله اعتمد على التدوير اللفظي والمعنوي، والاتّصال اللفظي شديد الارتباط باتّصال المعنى الشعري، كقوله:[3]

يا للعذوبة يا حبيبي حين أهبُط للنّهـــرْ

[1] علي محمود طه: الديوان، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص357.
[3] المصدر نفسه، 294.

كيف أستحمّ وأنت تمعن في مفاتني النظَرْ

***

لودْت لو أني أمامك قد جلوتُ محاسنـــي

بغِلالةُ مبتلّةٍ كشفْت جميع مفاتنـــــي

نزع الشاعر إلى التنويع في "القافية والروي"، حيث ينفرد كل مقطع برويّه الخاص وقافيته، وقد وردت القافية في المقطع الأوّل مقيّدة، وحرف رويّها هو "الرّاء"، في حين وردت مطلقة في المقطع الثاني وحرف رويّها هو "النون"، وخلق هذا التنوّع تنوعا في الإيقاع الشعري، وبالتالي كسر رتابته الشعرية.

ونخلُـص إلى أنّ الشّـاعر اتّخـذ النظـام المقطعـي كقالـب إيقـاعي جديـد، ووسـيلة تعبيريـة جديدة، حيث توسّله لوصف حالاته النفسية، معتمدا في ذلك على تنوّع القافية والرويّ.

كما لجأ "علي محمود طه" إلى استعمال المقطوعة الشعرية للتعبير عن معانيه الشعرية، إذ تكثّفت فيها أحاسيسه ورؤاه الخاصّة، فكانت مقطوعاته الشعرية بمثابة صورة خاطفة راسمة لأحاسيسه، حيث تترك أثرها البليغ في ذهن متلقيها، ليقبل على تحليل الكلمات والتفاعل مع معانيها.

ولقد استغلّ الشّاعر المقطوعة الشعرية ليُكثّف من خلالها لحظات عاطفية معيّنة، كقصيدة " إلى السيّد درويش" التي احتوت مجموعة من الدلالات العاطفية الدّالة على عاطفة الحزن والأسى إثر فقدان "السيد درويش"؛ فكانت قصيدة رثائية بكائية طغى فيها المحتوى النفسي على الشكل الشعري، مضفيا عليها نغمة موسيقية حزينة، كما ضغط الشاعر إحساسه بالحزن والألم في خمسة أبيات شعرية، يدرك المتلقي من خلالها حجم الفراغ العاطفي الذي خلّفه وفاة "السيّد درويش" في نفس الشاعر، حيث يقول في القصيدة:[1]

طويتَ الحياةَ خفيّ السّـــرى كما تذهبُ النجمةُ التائهه

[1] علي محمود طه: الديوان، ص76.

تطلّ على عالمٍ ينظـــــرون فتطرف كالنظرةُ الشـائهــه

وتلحظهم من وراء الحيـــــاةِ بنفسٍ معذّبـةٍ والـهـــه

شقيتَ بهمحتى ساد الغبيُّ وخصّوه بالسمعةِ النابهــه

لقد ضلّت الأرض في ليلـــــها فحقّتْ بها لعنة الآلـهـــه

نظمـت القصـيدة على "بحـر المتقـارب"، وعلى قافيـة واحـدة وحـرف روي واحـد هـو حـرف "الهاء"، الذي يهمس في الأذن بنغمة موسيقية رقيقة هادئة، تبعث على الحزن و الأسّى، ولقد احتوت القصيدة مضمونا شعريا واحدا أي فكرة شعرية واحدة؛ تدور حول وفاة السيّد دويش وحزن الشاعر الشديد لفقدانه، معتبرا إيّاه حيّا في العالم الآخر يرْقُبنا بعين حزينة آسفة على هذا العالم البائس، فما من متلق يقرأ هذه القصيدة إلاّ وأحسّ بألم الفقد والاشتياق، الذي يولّده إيقاع "بحر المتقارب" والمتوزّع على وتيرة واحدة أتاحتها القافية والرّوي الموحدين.

ومن هذا النمط ما نقرأه في قصيدة "إليها" التي افتتح بها ديوان" الشوق العائد"، وتتكوّن من ستة أبيات شعرية مدوّرة تدويرا لفظيا كليا، عبّر من خلالها عن محفّزه لنظم الشعر ألا وهي "المرأة"، فقدّم في القصيدة صورة عن اشتياقه إليها لكونها ملهمته الأولى، ويحسّ المتلقي لهذه القصيدة بوجود خيط رفيع يربط المرأة بشعر "علي محمود طه"، فهي سرّ الإبداع لديه، حيث لا تكاد تخلو قصيدة من ذكرها في ساعة الفرح أو الحزن، وفي حالات الاتّصال أو الانفصال، فجلّ ما يقول مستوحى من علاقته بها ومُهدى إليها، فيقول:[1]

من ليـــاليَّ التي لم يهـــدأ الشّوق عليها

من أمانـــيَّ التي كانتْ رؤىً في ناظـريهـا

من أغانيَّ الـــتي استلهمتها من شفتيْها

من دمـوع مازجتْ أدمعَها بين يديهـا

[1]علي محمود طه: الديوان، ص287.

كلّ ما قد رقّ من شعري وما راق لديها

وهو ما ضمّ كتـــابٌ، هو: منها، وإليــها

جاءت القصيدة عمودية مدورة منظومة على "مجزوء الرمل" قافيتها مطلقة وموحدة، ورويّها موحد وهو "حرف الياء"، ولقد استعمل الشاعر مفردات رقيقة، إيقاعها هامس للتعبير عن مدى حبّه للمرأة، التي لطالما كانت ملهمته في الشعر وفي الحياة عامّة، ويتّضح من خلال هذه المقطوعة الشعرية أن المرأة هي التيمة الرئيسة في شعره، وهي التي دفعته للنظم.

رابعا-آلية التدوير:

يعدّ "التدوير" من التقنيات الحداثية التي أتاحت للشاعر مساحة لا بأس بها للتعبير عن هواجسه ومختلف تطلعاته في الحياة، وقد عُرف قديما باسم المداخل أو المدجج، حيث قال ابن رشيق "المداخل من الأبيات ما كان قسيمه متّصلا بالآخر، غير منفصل عنه وجمعتهما كلمة واحدة، وهو المدجج أيضا"[1]، وعليه فإن التدوير في القديم، وحسب تعريف "ابن رشيق" عُني بالألفاظ؛ أي أن يتداخل شطرا البيت الشعري ويتقاطعان في وسط كلمة أوّلها في صدر البيت وآخرها في عجزه، حفاظا على هيكل النص الشعري.

وبالرّغم من أن التدوير تقنية قديمة إلاّ أن الشاعر الحداثي حاول جاهدا تفجير طاقة "التدوير" ليكسر به رتابة البيت الشعري، فانتقل من التدوير اللفظي الجزئي إلى التدوير الكلي والمعنوي، فأضحت القصيدة كتلة واحدة متجانسة إيقاعيا ودلاليا، وقد تعدّى التدوير الوظيفة الإيقاعية الجمالية إلى الوظيفة الدلالية الإيحائية، وهذا ما بدا في ديوان "علي محمود طه" الشعري، حيث شاعت ظاهرة التدوير الكلي والمعنوي في أغلب قصائده الشعرية، على غرار التدوير

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص331.

الجزئي اللفظي الذي انتشر بنسبة أقل، إذ عمد الشاعر إلى التدوير اللفظي في قصيدة "أيتها الأشباح" كقوله:[1]

لـمَ أقبلتِ في الظـــــلام إلــيّ ؟ ولـماذا طرقتِ بـابـيَ لـيـــلا ؟

لات حـيـن الـمـزار أيـتـها الأشـــ ـباح فـامـضي فـما عـرفـتك قـبلا

***

أتركـيـني في وحـشـتي ودعـيـنـــي في مكاني بوحدتي مستقـلا

لـستُ من تقصدين في ذلك الوا دي فـعذرا إن لـم أقـل لـك أهـلا

***

(...)

ابرحي بهوه الكئيب فما فـيـــ ــه لـعـيـنـيك بهجـــةٌ تتـجـلّـى

قد نزلتِ العشيّ فيه على قفـ ـرٍ جـفـتْـه الحياة مـاء وظـــلا

نلاحظ أنّه تّم الاعتماد على "التدوير اللفظي"، وما تبعه من تدوير نحوي ومعنوي، وهذا ما جعل القصيدة كتلة واحدة متلاحمة الدلالة، ذي جو نفسي واحد، فدلالة الشطر تتواصل إلى الشطر الذي يليه، وقد تمتدّ لتشمل القصيدة ككل.

وحّد التدوير الجو النفسي الحزين في قصيدة "غرفة الشاعر"، كقول الشاعر في المقطع الآتي:[2]

أنت أذبلت بـالأسـى قلبك الغضّ وحـطّمت من رقـيـق كيـانـكْ

آه يـا شـاعـري لـقـد نـصـل الليـ ـل و مـازلـت سـادراً في مكـانـكْ

لـيـس يـحـنـو الدجى عليك و لا يـــأ سى لـتلك الـدموع في أجـفـانـكْ

ما وراء السُهادِ في ليلك الدَّا جي و هلاّ فرغتَ من أحـزانـكْ؟

[1] علي محمود طه، الديوان، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص21

نلاحظ أنّ التدوير أسهم في الربط المعنوي بين جمل القصيدة، وعمل على تكثيف الجو النفسي، فبدا النص كتلة واحدة، بموضوع واحد يدور حول وصف حالة الشاعر الذي يتخبط في المآسي والأحزان.

ولما كان التدوير "بحثا عن حرية الشاعر في بناء نصه الشعري، فقد أضفى أيضا جمالية على النموذج الشعري الحداثي، حيث ينظّم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ إلى جانب تحريره من قيد القافية الموحدة"[1]، فيلجأ الشاعر إليه للبحث عن حرية أكبر، يُكسر معها رتابة البيت الشعري، خاصة إذا اعتمد التدوير الكلي المعنوي في نصه الشعري، كما في قصيدة "أغنية الحب" التي يقول في مقطعها الأوّل:[2]

يا رفاقي هذه الساعة من حُلم الزّمـــــانِ
إنّ هذا زمن الحبِّ، فضِجُّوا بالأغـــانـــي
ارفعوا الأقداح ملأى واشربوا نخْبَ الحسانِ
فالربيعُ السّمْحُ يدعوكم إلى أقربِ حـــــانِ

عمد الشاعر إلى التدوير الكلي اللفظي والمعنوي، فوصل الشطر الأول مع الشطر الثاني، وهذا أدّى بدوره إلى التدوير الإيقاعي، حيث وصل بين تفعيلات الشطرين معتمدا على مجزوء الرمل، ويتبع وصل الجمل وصل في الدلالة والإيقاع الشعري، فالنص ككل يتغنى بعاطفة الحب، ويحمل في ثناياه دعوة المحبّ إلى ممارسة طقوس الحب في الحانات، خاصة أنّ الربيع يقوّي بداخله رغبة الاتّصال بالذات الثانية. كما عبّر عن تحسّره وأساه إزاء الماضي، واشتياقه لصباه وليالي السّمر والعشق في قصيدة "الشوق العائد" التي قال فيها:[3]

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر-باتنة، 2011م، ص130.

[2] علي محمود طه: الديوان، ص246.

[3] المصدر نفسه، ص289.

إهدئي يا نوازع الشّوقِ في قلبي فلن تملكي لماضٍ رجوعا

آه هيهاتِ أن يعود ولو أفنيتُ عمري تحرُّقاً وولـــوعا

آه هيهاتِ أن يعود ولو ذوّبتُ قلبي صبابةً ودمـــوعا

فاهدئي الآن يا لثورتكِ الهوجاءِ جبّارةً تدْكُ الضلوعا

لجأ "علي محمود طه" إلى التدوير اللفظي المعنوي والإيقاعي، وبُنيت القصيدة على "بحر الخفيف" التام المدوّر، وقد توحّدت حالته النفسية الحزينة التائهة من خلال تدوير أشطر القصيدة، كما أنّه وصل بين حاضره وماضيه؛ وكأنّه موصول ومرتبط بماضيه، مثلما ارتبطت جمل القصيدة وامتزجت فيما بينها.

ولقد التمس في آلية "التدوير "وسيلةً للتعبير عن اتّصاله بالطبيعة، واعتبارها معادلا موضوعيا لرؤاه الخاصة، وذلك في قصيدة "إلى الطبيعة المصرية"، حيث قال:[1]

لم أنت أيّتها الطبيعة كالحزينة في بـــــلادي؟

لولا أغاريد ترسّل بين شاديةٍ وشـــــادي

وخيال ثورٍ حول ساقيةٍ يراوحُ أو يُغـــــــادي

وقطيع ضأنٍ في المروجِ الخضُرِ يضرب بالهوادي

لحسبتُ أنك جنّةٌ مهجورةٌ من عهدِ عـــــادِ

هجروكِ لا كنتِ العقيمَ ولستِ مُنجبةَ القتَـــــادِ

خيّم على الأبيات جوّ نفسيّ واحد يرتبط بحالة الحزن والأسى التي يشعر بها الشاعر، وقد منحه التدوير حرية التعبير عن حزنه، والنص ككل مبني على مجزوء الكامل مدورا.

[1] علي محمود طه: الديوان، ص325.

ويمنح التدوير " قدرات حركية جديدة تضاف إلى المداولات الحركية الأخرى في القصيدة، والسبب في ذلك أن التدوير يسهّل عملية الانتظار بما يوفره من انسيابية في مواصلة التلقي"[1].

وعليه يمكن القول أنّ الشاعر وظّف التدوير الكلي المعنوي، كتقنية حداثية من شأنها أن تمنح له حرية أكبر للتعبير عن رغباته المختلفة، وقد نتج عنه التدوير النحوي، فكل لفظة متّصلة نحويا بما سبقها وبما يليها، إضافة إلى التدوير الإيقاعي، فغدت القصيدة كتلة واحدة متجانسة الوحدات المتعالقة فيما بينها نحويا وإيقاعيا ودلاليا.

ويمكن القول ختاما إنّ "علي محمود طه" نزع نزعة حداثية في التشكيل الإيقاعي لمدونته الشعرية، من خلال التنويع في حرف الروي والقافية، والمزج بين أشكال البحر الواحد، والمزج بين بحرين في قصيدة واحدة، إضافة إلى الاعتماد على النظام المقطعي وتقنية التدوير، بصدد نقل التجارب الشعورية للمتلقي.

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص32.

الخاتمة

خاتمة:

أثمرت رحلة البحث في "حداثة التشكيل الشعري عند علي محمود طه" مجموعة من النتائج أهمها ما يأتي:

- ✓ برزت أوجه الحداثة الشعرية في تشكيل "علي محمود طه" الشعري بدءا من العاطفة التي كانت بمثابة الخيط الرفيع الخفي الذي شدّ أجزاء الديوان الشعري، حيث برزت عدة عواطف أهمها:
- ✓ عاطفة الحب التي تفرعت بدورها إلى حب المرأة وحب الطبيعة وحب الخمرة، ولقد تشاكل حب المرأة بحب الطبيعة، حيث سعى الشاعر إلى تشخيص عناصر الطبيعة، فغدت عشيقة له تسانده ساعة حزنه، وقد تتنكر له ساعة وحدته وضياعه، جاعلا منها معادلا موضوعيا لمختلف تجاربه.
- ✓ رُدّت عاطفة الحزن في كثير من الأحيان إلى إخفاقاته العاطفية المتكررة.
- ✓ يعدّ الانتماء والانتساب مقوّما من مقومات الهوية الوطنية، فلكل فرد أصله ونسبه، لكنّه أيضا عاطفة داخلية تتجه إلى الأوطان والأفراد، وهذا ما بدا في الديوان الشعري، حيث انتشرت فيه عاطفة الانتماء والولاء للشرق العربي عامة ومصر على وجه الخصوص، ولقد استوجبت هذه العواطف محاولات الشاعر المتكررة للاتصال بالذات الثانية طلبا للراحة النفسية، ولتخفيف وطأة الاغتراب.
- ✓ نحا الشاعر في تشكيل لغته الشعرية منحى حداثيا، حيث اعتمد مجموعة من القضايا والتقنيات الحداثية بدءا من العنونة المستمدة من عالمه النفسي والمعبرة عن جوهر النصوص، إضافة إلى اعتماده تقنية التكثيف اللغوي للتعبير عن توجهاته ورؤاه الخاصة اتجاه واقعه.

✓ نزع علي محمود طه إلى توظيف التكرار اللغوي للتأكيد على حالة شعورية معينة، كما وظّف التهجين اللّغوي، وهو شكل تجريبي جديد استفحل الأدب الحداثي عامة، وذلك للامتزاج بالجماهير أكثر.

✓ لجأ الشاعر إلى التشكيل البصري عن طريق استخدام علامات الترقيم، واهتمامه بتوزيع الكلمات على بياض الصفحة، وهذا ما يؤكد وعيه بأهمية الجانب البصري ومدى تأثيره في تلقي النص الشعري.

✓ وظّف الصور البيانية البلاغية المتعارف عليها منذ القدم (التشبيه، الاستعارة، الكناية)، ولقد اتسمت تلك الصور بالغموض في بعض الأحيان، وهذا راجع إلى طريقة الربط بين المفردات، ولقد وظّفها للتعبير عمّا يخالجه من عواطف وأحاسيس اتجاه ذاته واتجاه عالمه المليء بالتناقضات، كما أنّه عمد إلى استغلال عناصر صورية حداثية في ثنايا شعره.

✓ استغلّ الشاعر الصورة البصرية والسمعية لتقريب الصورة إلى المتلقي، فلم يعد الشعر يقرأ فقط بل أصبح يقرأ ويشاهد ويسمع، حيث تشاركت الحواس في رسم الصورة وتقريب فحواها من المتلقي.

✓ ولقد عمد إلى تشخيص الأشياء والكائنات، للتعبير عن حالته المترنحة بين الألم والأمل، مستعملا اللغة استعمالا استعاريا في تشخيصه للجماد، معبّرا من خلالها عن مدى حبّه للطبيعة.

✓ استعار علي محمود طه تقنيات من فنون نثرية، أهمها البنية الحوارية والقصصية اللذين اعتمدهما كآلية للتعبير، ولخلق حركية داخل نصه الشعري.

✓ قدّم الشاعر في نصوصه الشعرية مفهوما جديدا للصورة الشعرية عن طريق استلهام الرموز الأسطورية والدينية للتعبير عن رؤاه الفنية وقناعاته الشخصية، مؤكدا على تشابه التجارب الماضية والحاضرة، بل إنّ الماضي مستمرّ في الحاضر.

✓ ولقد جدّد في توظيفه للإيقاع مركزا على البحور الصافية أكثر من البحور المركبة، كما مزج بين أشكال البحور الشعرية في القصيدة الواحدة (كالتام والمشطور والمجزوء)، إضافة إلى مزجه بين بحرين في قصيدة واحدة، وكل هذا مرتبط بالحركة العاطفية وتموجاتها الإيقاعية داخل القصيدة، حيث أطّر أحاسيسه داخل قوالب لغوية وإيقاعية.

✓ كما عمد إلى التنويع في القافية وحرف الروي، وذلك بما تقتضيه التجربة الشعرية، لكن هذا لا ينفي أنه نظم نصوصا شعرية حافظ فيها على وحدة القافية والروي.

✓ استفحل النظام المقطعي في ديوانه الشعري، إضافة إلى ظاهرة التدوير الكلي المعنوي واللفظي التي تعدّ تقنية حداثية من شأنها أن تمنح للشاعر حرية التعبير عن رغباته المختلفة، وهذا ما نتج عنه التدوير النحوي، فكل لفظة مرتبطة نحويا بما يسبقها وبما يليها، إضافة إلى التدوير الإيقاعي، فغدت القصيدة كتلة واحدة متجانسة الوحدات ومتعالقة فيما بينها نحويا وإيقاعيا ودلاليا. وكل هذه العناصر خولتنا أن نمسك بمظاهر الحداثة في تشكيله الشعري، ونسمه بالحداثي.

ولعل هذا البحث أن يكون قد قدّم جديدا للدرس الأدبي الحديث والمعاصر، ويبقى "شعر علي محمود طه" طافحا بالنوافذ التي تثير القارئ وتستفزه للبحث فيه، فعسى أن تأتي دراسات لاحقة لتنير بعض جوانبه التي مازالت في مسيس الحاجة للدراسة والبحث.

ومما لابد من التنبيه إليه في الختام أن هذا العمل كأي جهد بشري لا يخلو من النقصان، وليس بمنأى عن التقصير والهنات وأنه في حاجة إلى الأخذ بملاحظات الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والإفادة من نصائحهم وتوجيهاتهم وانتقاداتهم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم: رواية ورش لقراءة نافع، دار ابن كثير_ دار الفجر الإسلامي، بيروت- دمشق، ط10، 2002م.

أوّلا- المصادر:

1. علي محمود طه: الديوان، دار العودة، بيروت، د/ط، 1982م.

ثانيا- المراجع العربية:

1. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2010م.
2. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة، د/ط، 1978م.
3. أحمد فؤاد نعمات: خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي(د/م)، د/ط، 1980م.
4. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)،دار المعارف، مصر، ط6، 1994م.
5. أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي)، دار الساقي،(د/م)،(د/ت)، ج4.
6. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.
7. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.
8. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م.
9. الأزرق بن علّو: الرحلة-أساطير، تاريخ، أدب، حكايات، دار أنباء الطباعة، القاهرة، د/ط، 2001م.
10. أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة، طرابلس-لبنان، د/ط، 2005م.
11. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003م.

12. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر والتوزيع، منشورات وزارة العراق للثقافة والإعلام، العراق، ع304، 1982م.
13. جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق- سورية، ط2، 1996م.
14. ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف، هنداوي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2016م.
15. حسن عباس: خصائص حروف العربية ومعانيها –دراسة- إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 1998م.
16. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 1989م، ج2.
17. حسين طه: تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1978م.
18. حسين طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، د/ط، د/ت، ج3.
19. حسين علي محمد: الأدب العربي الحديث (الرؤية والتشكيل)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000م.
20. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986م.
21. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1982م.
22. خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ع89، 2010م.
23. راوية يحياوي: شعر أدونيس البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008م.
24. ربى عبد القادر الرباعي: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
25. رواء محمود حسين: إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة (دراسة وصفة)، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

26. زعربان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1992م.

27. سراج الدين محمد: الغزل في الشعر العربي، موسوعة المبدعون-سلاسل سوقنير، دار الراتب، بيروت- لبنان، د/ط، د/ت.

28. سراج الملّة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط2، 1987م.

29. سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا) أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

30. سعيد بن ناصر الغامدي الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، دار الأندلس الخضراء، جدة، ط1، 2003م، م1.

31. سليمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

32. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون) الكويت، د/ط، ع177، 1993م.

33. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، 1992.

34. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2000م.

35. صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور-حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2 ،1977م، م 3.

36. صلاح فاروق: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والغموض، د/ط، د/ت.

37. عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية (قراءة في كتابات الفن)، رؤية، ط2، 2014م.

38. عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2012م.

39. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتب العرب، د/ط، 1999م.

40. عبد السلام السيد حامد: الشكل والدلالة (دراسة نحوية للفظ والمعنى)، مكتبة مبارك العام، القاهرة، مصر، د/ط، 2002م.
41. عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، ط1، 2011م.
42. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية، د/ فايز الداية، دار الفكر، ط1، 2007م.
43. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م.
44. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د/ت.
45. عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة - منتدى سور الأزبكية، د/ط، 2010م.
46. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا، ط5، 1981م، ج1 .
47. علي حرب: أزمة الحداثة الفائقة (الإصلاح، الإرهاب، الشراكة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م.
48. علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المريخ، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 1981م.
49. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م.
50. فاروق أحمد سليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، د/ت.
51. فايز علي: الرمزية والرومنسية، د/ط، د/ت .
52. فخر الدين جودت: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2004م.
53. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، تح سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية،ط2، 1999م،ج5، ج2، ج4.

54. أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د/ط، د/ت.
55. فرحان بدري الحربي: الشعر العربي الحديث (قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني)، دار الرضوان –عمان، ط1، 2006م.
56. فؤاد القرقوري: أهمّ مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب (د/م)، د/ط، 1988م.
57. فؤاد المرعي: المدخل إلى الآداب الأوربية، منشورات جامعة حلب، ط2، د/ت.
58. فيصل الأحمر ونبيل دوادة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، د/ط، 2008م، ج1.
59. القمص تادرس يعقوب ملطي: سفر القضاة: كنيسة الشهيد مارجرجس باسبورتنج، د/ط، د/ت.
60. ابن قيّم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003م.
61.
62. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1994م.
63. ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985 (دراسات جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 1999م.
64. محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية (الكلاسيكية-الرومانتيكية-الواقعية-الرمزية-الدادية-السريالية-الوجودية)، دار نوميديا، د/ط، 2007م.
65. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1982م.
66. محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.
67. محمد الولي: الصور الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي –بيروت، ط1، 1995م.
68. محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009م.

69. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرّواد والستينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د/ط، 2001م.
70. محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م.
71. محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد-الأردن، ط1، 1991م.
72. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت،ط1، 1992م، ج1.
73. محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د/ط، 1996م.
74. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة-إبراهيم أبو سنة-حسن طلب رفعة الإسلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، منتدى الأزبكية،ط1، 2008م.
75. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م.
76. محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث (مقدمات ودراسات وهوامش)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، د/ط، 1995م.
77. محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، نهضة مصر، القاهرة، د/ط، د/ت.
78. محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية التجليات والأصول، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، 2007م.
79. محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1998م.
80. مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر-القاهرة، ط1، 2008م.
81. هوميروس: الإلياذة، تر: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د/ط، 2011م.

82. وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د/ط، 2011م.

ثالثا– المراجع المترجمة:

1. ألجيرداس، ج غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بن كراد دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2010م.
2. بول ريكور: الاستعارة الحية، تر: محمد الوالي، مكتبة بغداد، الكتاب الجديد، بغداد، ط1، 2016م.
3. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995م.
4. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، الدار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

رابعا-المعاجم والقواميس:

1. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008 م، م1.
2. أحمد مطلوب: معجم النقد القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د/ط، 1989م، ج1.
3. جبران مسعود: الرائد الصغير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982م.
4. جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساسي لاروس للناطقين بالعربية ومتعلّميها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية،د/ط، د/ت.
5. الخليل ابن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج3، د/ت.
6. ابن دريد: جمهرة اللغة، مجلس دائرة المعارف، ط1، 1345هـ (1926م)، ج3.
7. دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
8. الفيروز أبادي: المعجم المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرئاسة، بيروت، ط8، 2005م.
9. لويس معلوف: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،ط 19، د/ت.

10. محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، مصر، د/ط، د/ت.
11. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ط1997،2م، ج 29.
12. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، د/ت.
13. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، ط4، 2004م.
14. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د/ط، د/ت، ج،3،2،13، 8.
15. منير البعلبكي: قاموس المورد، دار العلم للملايين، لبنان، د/ط، د/ت.

خامسا-المجلاّت:

1. مجلّة الآداب، البصرة، ع79، 2017م.
2. المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، ع2، الأردن، 2010م، م6.
3. مجلة الجامعة الإسلامية، غزّة، ع1، 2005م، م 13.
4. مجلة الخطاب، تيزي وزو، ع23، 2016م.
5. مجلة الدراسات الاجتماعية، اليمن، ع31، يوليو، ديسمبر، 2010م.
6. مجلّة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 1، ع28، 2007م.
7. مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، فلسطين، ع1، 2009م، مج13.
8. مجلة جامعة البعث، سوريا، ع10، مج37.
9. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، بابل-العراق، ع2، 2013م، مج21.
10. مجلة دراسات الأدب المعاصر، إيران، السنة 9، 1392ه (1972م)، ع34.
11. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، ع3، 2007م، م34.
12. مجلة دراسات وأبحاث، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع18، 2015م، مج7.
13. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، ع2، 2008م، المجلد 35.
14. مجلة سر من رأى، كلية التربية جامعة سامراء، العراق، ع40، السنة الحادية عشر، 2015م، م11.
15. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (ع1، م1)، (ع4، م4)، (1981م، 1984م).
16. مجلة كرمل أبحاث في اللغة والآداب، ع32-33، 2011-2012م.
17. مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة المستنصرية، ع52، 2007م.

18. مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع23، 2015م.
19. مجلة مقاربات، الجلفة، ع1، 2016م، م4.

سادسا-الرسائل الجامعية:

1. حسينة مسكين: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة وهران، 2013م.
2. سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011م.
3. سعاد محمد جعفر: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة عين شمس، أم القرى، 1973م.
4. سلام مهدي رضيوي الموسوي: تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة البصرة، 2011م.
5. مجدي عايش، عودة أبو لحية: جماليات التشكيل البلاغي في المقامات العثمانية، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017م.
6. محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العالم العربي(دراسة عقدية)، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1414هـ(1993م)، م1.

سابعا -المواقع الإلكترونية :

1. جميل حمداوي: سيموطيقا علامات الترقيم، صحيفة المثقف،ع4051، 2017، www.kotobarabia.com
2. لؤي شهاب محمود: أثر شعر علي محمود طه في شعر نازك الملائكة، دراسة تحليلية http://www.iasj.net
3. موسوعة الأساطير الإغريقية والفرعونية، منتدى ملتقى العرب من فوربولودلار www.4mloads.com/3vb2007

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
البسملة	/
شكر وتقدير	/
المقدمة	أ / و
الفصل الأول: مداخل نظرية ومفاهيم إجرائية.	
أوّلا -الحداثة: مفهومها وتقاطعها مع مصطلحات أخرى.	08
1- الحداثة: قراءة في المصطلح والمفهوم.	08
2- الحداثة وتقاطعها مع مصطلحات أخرى.	19
ثانيا - عوامل نشأة الحداثة العربية وتأثيرها في الأدب العربي.	26
1- الحملة الفرنسية على مصر (1798م).	27
2- المذاهب الأدبية الغربية وتأثيرها في الأدب العربي.	42
ثالثا- التشكيل الشعري: ديناميكية المصطلح وتحول المفهوم.	64
1- التشكيل قراءة في المصطلح والمفهوم.	65
2- التشكيل الشعري قديما وحديثا.	68
الفصل الثاني: تشكل العاطفة وتمظهراتها اللسانية في المنجز الشعري.	
أولا- عاطفة الحب.	79
1- تمظهرات عاطفة الحب المعجمية واللسانية.	79
2- البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحب.	100
3 - تمثيل الذات العاطفية.	106
ثانيا- عاطفة الحزن.	108
1- تمظهرات عاطفة الحزن المعجمية واللسانية.	108
2- البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الحزن.	117
3- تمثيل الذات العاطفية.	121
ثالثا- عاطفة الانتماء.	123

1-تمظهرات عاطفة الانتماء المعجمية واللسانية.	123
2-البنى الصيغية الدلالية لعاطفة الانتماء.	128
3-تمثيل الذات العاطفية.	130
الفصل الثالث: تشكيل اللغة الشعرية وحداثتها.	
أولا- حداثة العنونة الشعرية.	133
1- قراءة سيميائية للعناوين.	134
2- مضامين العنونة في المدونات الشعرية.	144
3- الإشعاع الدلالي للعناوين.	147
ثانيا- مستويات تشكيل اللغة الشعرية	148
1- التكثيف اللغوي.	149
2-التكرار اللغوي ودلالته.	154
3-التهجين اللغوي وأثره في تلقي النص الشعري.	163
4- التشكيل البصري.	165
الفصل الرابع: تشكيل الصورة الشعرية وتمظهراتها.	
أولا- الصور البلاغية.	187
1- التشبيه	187
2- الاستعارة	192
3- الكناية	195
ثانيا- الصورة الحسية.	198
1- الصورة البصرية الحركية.	198
2- الصورة السمعية.	203
ثالثا- آلية التشخيص.	205
رابعا-آلية الحوار والقص.	213
خامسا: حضور الرمز والأسطورة .	223
1-الرمز الديني.	223

2-الرمز الأسطوري.	230
الفصل الخامس: حداثة الإيقاع الشعري وحركيته.	
أولا- البحور الشعرية.	240
1- البحور الصافية.	241
2-البحور المركبة.	254
ثانيا- تنوع القافية الشعرية وتعدد حرف الروي.	260
1-التنوع الإيقاعي للقافية وامتداداتها الدلالية.	260
2- تعدد حرف الرّوي.	273
ثالثا-الإيقاع في القصيدة المقطعية.	292
رابعا- آلية التدوير.	300
خاتمة	306
قائمة المصادر والمراجع	310
فهرس المحتويات	320

الملخص

الملخص:

شهد العصر الحديث عدّة تغييرات بفعل حركة الحداثة، التي عصفت بكلّ مبادئه وقيمه الفكرية والاجتماعية والثقافية الأدبية، بما في ذلك الشعر الذي طرأت عليه تغييرات جوهرية مسّت بنيته ومضمونه، فأخذ وجهة مغايرة لما كان عليه قديما.

ولقد أحسّ الشاعر الحديث بضرورة الخروج عن نمطية القصيدة التقليدية التي تميّزت بصرامة شكلها ورتابة إيقاعها وتكلّف لفظها، فهو لم يعد يستسيغ كل هذه العناصر التي حدّت من حريته التعبيرية، خاصة أنّه إنسان جريح في وطنه الدامي، فأعجب ببعض مظاهر الحداثة الغربية، وحاول تبنّيها في أشعاره لكن بتحفّظ شديد، لأنّ الحداثة في الأساس هدم للدين، لذلك أخذ منها ما يراه مناسبا، تاركا ما يجعله محط اتهام وشبهة.

وبما أن التغيّر والحركية هو قانون الحياة، فكل شيء سيخضع حتما لهذا القانون، بما في ذلك الشعر الذي يعدّ مرآة العصر، نبصر من خلاله أحوال الأمة وقيمها ومبادئها وجلّ منظوماتها، وهو التغيير ذاته الذي أوجب على الشاعر الحداثي خلق عناصر تعبيرية حداثية وسيلتها اللغة وغايتها الأسمى تفعيل عملية التلقي للنص الشعري. ولقد جاء هذا البحث " حداثة التشكيل الشعري عند علي محمود طه" محاولة جادة لإبراز عناصر الحداثة في منتوج هذا الشاعر، الذي مزج بين جزالة اللغة ورمزيتها، وبين تشكلات الصورة وتمظهراتها المختلفة من خلال الرمز والإيحاء، وبين صرامة الإيقاع القديم ومحاولة الحدّ من هذه الصرامة في منجزه الشعري، باعتماد التنويعات الإيقاعية لكسر رتابته، بتوسّل القافية المتنوعة والروي المتعدد والمزج بين شكلين للبحر الواحد أو بحرين بحسب ما تستدعيه حالته الشعورية.

وكل هذا أوجب عليه الاتكاء على مجموعة من الآليات والتقنيات الفنية الجمالية للتعبير عن حالاته الشعورية، والتأكيد على خصوصية تجربته الشعرية، وأوجب علينا بدورنا توسّل الوسائل

المنهجيـة، والآليـات الضـرورية للبحـث في عناصـر تشـكيله الشـعري والقـبض على أوجـه الحداثـة فيه، وكيفية خروجه عن السائد والمألوف.

فافتتح البحث بفصل نظري سعى إلى إماطة اللثام عن الحداثة والتشكيل الشعري، لأنّه لا يمكن الولوج والتوغّل في أيّ بحث مهما كان نوعه دون فكّ شفرات مصطلحاته، والتأسيس له نظريا لكي يُبين مقصد البحث، فتتخذ الأفكار الحائمة حول الدراسة إطارها الفكري والمعرفي العام، فكان هذا الفصل إحاطة بمفهومي الحداثة والتشكيل،خاصة أنّهما مصطلحان هلاميان، فالمصطلح الأول وافد جديد تقاطع مفهوميا في بيئتنا مع مصطلحات الأخرى ، والثاني رهين حقل وفن بعيد كلّ البعد عن الساحة الأدبية، إضافة إلى البحث في عوامل نشأة الحداثة العربية وتأثيراتها الأدبية، وكيفية تشكيل النص الشعري قديما و حديثا، وكلّ هذا ضرورة أوجدتها الدراسة.

وبعدها كان الانتقال إلى دراسة كيفية تشكّل العاطفة وتمظهراتها داخل الديوان الشعري، على اعتبار أن العاطفة هي الدافع الأساس لتشكل الفعل الخطابي، فكانت بمثابة الرابط الفني المعنوي الخفي الذي شدّ أجزاءه، فسعى البحث إلى كشف تشكلات العاطفة لسانيا ودلاليا، وكيفية تمثل الذات العاطفية في المنجز الشعري.

ومن ثمّة كان لابد من الانتقال إلى استجلاء العناصر اللغوية الفنية وغير اللغوية التي طبعت النص ورسمت خصوصيته، وميّزته عن باقي النصوص، بدءا من العنونة التي أشعّت دلاليا وأغرتنا للولوج إلى عالم المتن الشعري، ثم الكشف عن خصائص لغة "علي محمود طه"، الذي اعتمد التكثيف اللغوي والتكرار والتهجين، إضافة إلى العناصر غير اللغوية البصرية التي أسهمت في تفعيل عملية التلقي، حيث عنى الشاعر بالجانب البصري في تشكيله موظفا علامات الترقيم التي خرق من خلالها الحدود الأجناسية بين النثر والشعر كما عنى بتوزيع الكلمات على الفضاء الشعري .

وبعد ذلك تم الانتقال إلى دراسة كيفية تشكّل الصورة الشعرية من خلال عرض الصوّر الحسيّة المستغلّة لتوضيح المضمون الشعري، وتقريب الصورة للمتلقي، وإعطاء حركية وحيوية

للشعر الذي أضحي يقرأ ويشاهد ويُسمع، ومن ثمّ إبراز التقنيات المعتمدة لنسج الصوّر، ومن ذلك آلية التشخيص التي حملت في ثناياها حب الشاعر للطبيعة وكيفية امتزاجه بها، إضافة إلى استحضاره لتقنية الحوار والقص والرمز الديني والأسطوري، وبعدها كان الحديث عن تنوع الإيقاع، بالحديث عن تنوع القافية وتعدد حرف الروي والمزج بين أشكال البحر الواحد، وبين بحرين في قصيدة واحدة، واعتماده على النظام المقطعي والقصيدة القصيرة والتدوير اللفظي والمعنوي الذي طفح به الديوان الشعري، وعليه فقد امتلك ديوان "علي محمود طه" تشكيلا حداثيا خاصا بنية ومضمونا.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أشكر الله عزّ وجلّ الذي ألهمني الإرادة والصبر لإنجاز هذا البحث، وما توفيقي وسدادي إلاّ به، كما أتقدّم بأزكي وأطيب عبارات الشكر والتقدير للدكتورة المشرفة على الأطروحة حنان بومالي، التي كانت سندا وعونا لي في مشواري العلمي في مسار الدكتوراه، فكل الكلمات لن توفّيها حقها، لأنّها حمّلتني بأفضالها العلمية واجب ردّ الجميل، كما أشكر جميع أفراد عائلتي.

Abstract:

The modern times certified a number of amendmentsas a result of modernity's movement which has ravaged all its principles and intellectual, social, cultural, and literature values, including the poetry that has been emerged fundamental amendments that have touched its structure and content therefore taking a different direction from its old ones.

The modern Poet felt the need to break away from the stereotype of the traditional poem, which was characterized by the strictness of its form, the monotony of its rhythm, and burden its pronunciation. He no longer pleases all theseelements that have limited his expressive freedom, especially as he is a wounded human being in his bloody homeland.

Therefore; he was impressed by some manifestations of western modernity, and he tried to adopt it in his poems, but very conservative, because basically modernity is demolition of religion, so he takes what he deems appropriate, leaving what makes him as an accused and impeached.

Since change and movement is the law of life therefore everything will inevitably be subject to this law, including poetry that is the mirror of the times.

We see through it the conditions of the nation, its values, its principles and all its systems.

It is the same alteration that made it obligatory for the Modernist Poet to create expressive modernist elements which means is language, and the ultimate purpose is activating the process of receiving the poetic text.

This study, " Modernity of Poetic Formation "of Ali Mahmoud Taha" was a serious attempt to highlight modernity's elements in this poet's product, which combined between distinctive eloquence and its symbolism of the language, the formations of the image, its various manifestations through the symbol and revelation, and the strictness of the old rhythm, and an attempt to reduce this strictness in his poetic achievement.

All of those were by the reliance of the rhythmic, to break its monotony by means' using the varied rhyme ,polyphonic ,and mixing between the two forms of one measure or two measures in accordance with required his emotional state.

All this Poet must reclining on set of mechanisms and technical techniques aesthetic to express his emotional state, and to emphasize the specificity of his poetic experience.

We must, in our turn, using of the methodological means, the necessary methodologyto look into elements of the poetic formation, and emphasis on the aspects of modernity in it, and how to get out of the prevailing and familiar.

The study was opened with theoretical chapter seeking to reveal the modernity, and poetic formation because it cannot enter and deep penetration in any research whatsoever its kind without deciphering its terminologies.

Therefore; it should establish for poetry theoretically in order to appear the purpose of the research, and taking the ideas of study its general intellectual and cognitive framework.

This chapter was a briefing on the concepts of modernity and formation, especially as they are jelly terms. Because of the first term is a new newcomer in our environment with other terms, and the second is a field and art far from the literary scene.

In addition to this study is looking at the factors of the emergence of Arabic Modernity, its literary influences, and how to form the poetic text old and modern, and all this is a necessity created by the study.

Subsequently, the transition to study how to form emotion and its manifestations within the collection of poems, on the grounds that emotion is the basis motive for the formation of the Rhetorical Act.

Therefore; It was the hidden moral technical link that tightened its parts, so the study sought to expose the emotion's tongue and semantic formations, and how the emotional self-represented in the poetic accomplishment.

Hence, it was necessary to move to the clarification of the linguistic and non-linguistic elements that printed the text and identified its specificity, and its distinction from the rest of the texts،

Starting with the addressing which it is eradiating semantic, and it tempted us entering the world of the capillary poetry, and then revealing the characteristics of the language "Ali Mahmoud Taha " who adopted linguistic intensification, repetition and hybridization.

In addition to the non-linguistic visual elements that contributed to the activation of the reception process, where the poet gave an interest on the visual aspect in the formation of the employees of the punctuation marks. By those punctuations the Poet breach the boundaries of paronomasia between prose and poetry, as well as the Poet interested distribution of words in the poetic space.

After that, the study transition on to how the image is formed by displaying the exploited sensory images to illustrate the poetic content, and to bring the image closer to the recipient, giving movement and vitality to the poetry that has become read, seen and heard.

Subsequently , it highlighted to the authentic techniques for coping of images, including the approach of diagnosis as well as his words, which always had poet's love of nature and how it blends with it.

In addition to evoking the technique of dialogue and storytelling, the symbol of religious and legendary, then the talking about the diversity of rhythm.

Therefore; the talking about the diversity of rhyme, different professions narrators, the blending of the forms of the one Meter, and between two Meters in one poem.

For this it relied on syllabic's system, short poem and verbal, moral twirling which overflowed of collection of poems.

Accordingly, collection of poems' " Ali Mahmoud Taha" has a special modernist formation specially in its structure and content.

Finally, I would like to thank Allah who inspired me to achieve this study, and what success is granted by Allah. Also, I offer the best and most sincere words of thanks and appreciation to the Dr. supervising the thesis HANANE BOUMALI who was a support to me in my scientific career in the Doctoral study, and all words will not grant her right, because

she provided me with her scientific talent, and the duty to return the favor, as I thank all members of my family.