جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

ميزان الرومانسية في الشعر العربي الحديث من البناء الفني إلى لازمة التصوير

"رؤية نقدية"

إعداد

د/ سلامة محمد رضا العمري

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، وادي الدواسر،
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز، المملكة العربية السعودية.

(العدد الخامس والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. أكتوبر)
(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٢م)

علمية- محكمة- نصف سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

ميزان الرومانسية في الشعر العربي الحديث من البناء الفني إلى لازمة التصوير.

سلامة محمد رضا العمري
قسم اِللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، وادي الدواسر، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز، المملكة العربية السعودية.
البريد الإلكتروني: s.alomari@psau.edu.sa

الملخص:

قامت هذه الدراسة على اختبار حالة الاتساق والترابط بين مقولات الرومانسية في جانبها النظريّ والنماذج التطبيقية التي مثّلتها في الشعر العربي المعاصر، وقد تمّ التوسّل الإجرائي لتحقيق هذه الغاية بالاستثمار في منهجية الاستقراء والتحليل، حيث انحازت هذه الدراسة بأدوات بحثية منضبطة إلى فحص المتن النصّي في نماذج متعددة من المنجز الشعري للشعراء الرومانسيين العرب، وهو ما مكّنها من الاستشكال على صحة الفرضية التي تذهب إلى الفصل الكلّي بين القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الرومانسية المعاصرة، سواء أكان ذلك ذلك على مستوى التشكيل الفني أم على مستوى البناء التصويري، لقد تبلورت هذه الدراسة في متنها البحثي ضمن عنوانين رئيسين، هما " القالب الفني بين الثابت والمتحوّل" و"الصورة الفنية/ تأسيس جديد"، وتحت هذين العنوانين تم الخلوص إلى أن التجربة الرومانسية في الشعر العربي ليست متجانسة، وأنّ صياغتها لم تكن مستقرّة، حيث ظلّ التشكيل الفني لكثير من النماذج الممثِّلة لهذه التجربة متداخلًا مع النمط الشعري الكلاسيكي، فيما ظهرت بعض النماذج أكثر ارتباطًا بمفهوم التحديث الرومانسي.

الكلمات المفتاحية: الرومانسية– الشعر– البناء الفني– الثابت– المتحول– تأسيس جديد.

The balance of romance in modern Arabic poetry, from artistic construction to the need for photography.

Salama Muhammad Reda Al-Omari

Department of Arabic Language and Literature - College of Arts and Sciences - Wadi Al-Dawasir - Prince Sattam bin Abdulaziz University - Saudi Arabia.

Email: s.alomari@psau.edu.sa

Abstract :

This study was based on testing the state of consistency and coherence between the romantic sayings in their theoretical aspect and the applied models that they represented in contemporary Arabic poetry. In multiple models of the poetic achievement of Arab romantic poets, which enabled her to question the validity of the hypothesis that leads to the total separation between the classical poem and the contemporary romantic poem, whether at the level of artistic formation or at the level of figurative construction.

This study crystallized in its research body under two main headings, which are "The Artistic Template between the Fixed and the Mutable" and "The Artistic Image/ A New Foundation", and under these two titles it was concluded that the romantic experience in Arabic poetry is not homogeneous, and that its formulation was not stable, as The artistic formation of many of the models representing this experience remained intertwined with the classical poetic style, while some models appeared more related to the concept of romantic modernization.

Keywords: Romance – Poetry - Artistic construction – Fixed – Transformative - New foundation.

المقدمة:

ليس ثمة شك في أنّ الرومانسية تُعَدّ من أهمّ المذاهب التي استدركَتْ على الأدب العربي الحديث شكلًا ومضمونًا؛ فقد تداخلتْ مع المشهد الشعري في الفترة التي كان فيها الأخير يستجيب لاستشكال"القديم والجديد"بكل مفرداته، حيث انتقل هذا المشهد من موضع الاستقرار إلى موضع المساءلة والاختبار، ولم يكن ذلك مُستَغربًا ألبتّة؛ لأنّ التراث العربي ضمن هذا السياق التاريخي أصبح عُرضة لاستجواب غير مسبوق في حصانته الإديولوجية، ولوازمه الفكرية التي اتسمت بثبوت راسخ لم يرشح عنه أيُّ تطوير أو تجديد إلّا فيما ندر. ويمكن أنْ يُقال عن الرومانسية التي واكبت الشعر العربي في مراحل مبكرة من القرن العشرين إنها لم تؤسِّس لفاعلية متّسِقة عند كل الشعراء الّذين كانوا ينتمون إليها، إذ بينما بدا الانسجام واضحًا بين مقولاتها التنظيرية ونماذجها التطبيقية في بعض التجارب الشعرية عند الرومانسيين، فقد تراجع في البعض الآخر إلى حدّ كبير.

لقد كانت الرّومانسية أقلّ المذاهب الأدبية استجابة لنزعة التوافق مع التراث العربي في ترسيمه لمعايير القصيدة التقليدية، وبطبيعة الحال لم يتأسس هذا الموقف بشكل مطلق على قاعدة انزلاق الرومانسية في الشعر العربي إلى أفق التكيّف الساذج مع شطحات المعاصرة والتجديد، فقد ارتبط في كثير من التجارب بمقاربة مغايرة للواقع تتكشّف عن سيكولوجية تفاعل جديدة بينه وبين التراث، إذ كرّس الوعي الرومانسي في هذه التجارب تمثيلًا جديدًا لصورة الحياة في سياقها الزمني المعاصر. والمبدأ الذي يحرّك هذا الوعي يقوم جذريًّا على التحرّر من المحاكاة التي فرضتها الكلاسيكية،

وهو ما يتمّ عن طريق إطلاق الموقف الذاتي في التعبير، وتقويض مرجعيات التأليف التقليدية التي تحكّمت بالأدب ردحًا طويلًا من الزمن [١].

لقدّ صدّر هذا الوعي أوّل بادرة تجديدية لمسار القصيدة العربية التقليدية على مستوى المضمون، وهو ما ترتّب عليه قيام محاولات جادّة لاستحداث أشكال تعبيرية تخالف الشكل القديم للقصيدة العربية، ومثْلُ هذا الحكم لا يعني أنّ ثمة نمطًا تعبيريًّا ثابتًا استغلقت عليه القصيدة العربية القديمة في تكوين نسقها الفني، فقد أنجز التراث أشكالًا أخرى للتعبير الشعري غير قصيدة الشطرين، كالمخمسات، والموشّح، والبند ـ لكنّ هذه الأشكال لم تكرّس فاعلية مستمرة في التأليف الشعري عند العرب بقدر ما تحقّقت ضمن سياق تاريخي منقطع له ظروفه الخاصة.

ولعلّ الاختلاف مع الدراسات السابقة التي سعت إلى استجلاء ما حقّقه الشعراء الرومانسيون من تطوير على الشكل التقليدي للقصيدة العربية يكمن في أنّ هذه الدراسة ستوجّه أداءها البحثي إلى منطقة أخرى، حيث ستعمل على معاينة الارتباط بين المضامين الجديدة التي استدعاها التفكير الرومانسي وبين الأشكال التي عبّرت عنها، وهو ما لم تتصدّ له معظم الدراسات المنجزة حول الرومانسية في الشعر العربي المعاصر على الرغم تدشين بعض المحاولات الجادّة على هذا الصعيد، ومنها دراسة عبد القادر القطّ "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، وكذلك دراسة عمر الدسوقي "في الأدب الحديث"، وهاتان الدراستان ترتكزان على نزعة شمولية في استقراء حداثة التعبير الرومانسي عند الشعر العرب المعاصرين، لكنهما صدّرتا في كثير من الأحيان أحكامًا انطباعية مبنية على المظهر البلاغي المباشر دون استكناه منهجي حقيقي للنصّ الرومانسي في بنيتيه

١– انظر: مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، ط٨، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص٥٦ – ص٦٠.

التركيبية والدلالية، كما أنّهما لم تقدّما التبصّرات النقديّة المطلوبة في تسويغ فرضية التضامن بين شكل القصيدة الرومانسية ومضمونها، وإثبات ذلك بالبيّنات التحليلية المعمّقة عند مقاربة النصوص، ومثل هذا المشكِل لم تسلم منه الدراسات الأدبية الأخرى التي تماسّت مع الشعر الرومانسي إلّا في نطاق محدود. ومن المؤكّد أنّ ذلك لا يتجاوب مع طبيعة التفكير الشعري عند الرومانسيين، حيث كان هذا التفكير ينحاز إلى ضرورة المواءمة بين محتوى القصيدة وقالبها الفني؛ لأنّ مثل هذه المواءمة تتّسق مع مبدأ العودة إلى الذات الذي يُعدّ جذريًّا في المنظور الرومانسي؛ فكل تجربة جديدة لا بدّ أن تتكشّف عن نسق لغوي تنبثق فيه المعطيات التعبيرية من التجربة ذاتها، وهو ما يعني أن الوسيلة الأسلوبية بكل عناصرها البلاغية والإيقاعية والرمزية تعبّر عن ارتباط عضوي مع الذات، كما تعكس حقائق نفسية دالّة [١].

إنّ هذه الدراسة، اعتمادًا على نهج استقرائي منضبط بالتفسير والتحليل، تسعى إلى معاينة المنجز الشعري عند الرومانسيين في إطار ما تمّ تحديثه على شكل القصيدة العربية، وما طرأ على الصورة الفنية التي تمثّلها من تعديل بنائي يتوافق مع مبادئ الرومانسية، وسوف يتم ذلك عن طريق البحث من خلال عناصر ثلاثة تقوم على النحو الآتي:

المقدّمة

المبحث الأول: القالب الفني بين الثابت والمتحول

المبحث الثاني: بناء الصورة الفنية/ تأسيس جديد.

الخاتمة

١ – انظر: حيدوش، أحمد، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ١٩٩٥م، ص١٥٧–١٥٨.

القالب الفني بين الثابت والمتحول:

إنّ أوضح ما يسم الرومانسية في الشعر العربي هو التباين في توظيف واستحداث الأشكال التعبيرية التي رفدت هذا المذهب عند الشعراء العرب. وبطبيعة الحال، قد يعسر التعاطي مع الرومانسية العربية ضمن مسار واحد لا يضمن تحديد التمايز بين المدارس التي عبّرت عن خياراتها الشعرية على هذا الصعيد، فمدرسة الديوان ممثلةً بأعلامها الثلاثة (العقاد وشكري والمازني) لم تكن في شعريّتها ذات عتاد فني يسمح لها بتمثيل المبادئ الحقيقية للرومانسية، خصوصًا فيما أنجزته هذه المدرسة مقارَنَةً بالتجارب الشعرية التي صدّرها شعراء عرب آخرون منتمون إلى التيار الرومانسي، ولعلّ أبرز ما يمكن رصده ضمن هذا الجانب هو اتّساع شقّة التباعد بين النظرة النقديّة التي تحقّقت عند أصحاب الديوان في شأن الرومانسية، والنماذج الشعريّة التي قدّموها في معرض تمثيلهم لهذا المذهب الجديد.

وليس المقصود من إشهار هذه الحقيقة الطعن على ضرورة التجديد الشعري الذي تبنّته مدرسة الديوان للابتعاد عن النهج التقليدي الذي حكم مسار القصيدة العربية في معظم مراحلها، بل المقصود هو التأشير على حالة عدم الاتّساق بين النماذج الشعرية المنتسبة إلى هذه المدرسة، والمبادئ الراسخة التي نهض عليها المذهب الرومانسي عمومًا، لا سيّما من جهة المواءمة بين الشكل الفني والمحتوى، وبطبيعة الحال يبدو أنّ الريادة الرومانسية التي مارستها مدرسة الديوان مبكِّرًا لم تقطع كثيرًا من الوقت حتى تُستحدث فيها الأشكال الفنية المناسبة لمضامين الشعر الجديدة، أو يتمّ فيها ـ على الأقلّ ـ التعديل الحقيقي على القالب الموروث للقصيدة العربية، ومع ذلك سيكون من الضرورة التدقيق في محور التجديد المتزامن بين بناء القصيدة ومحتواها، لأنّ النزوع إلى التعبير الرومانسي لا بدّ أنْ يتمثل في

المسلك الأسلوبي المتّسق مع المضمون، حيث إنّ الكثير من النماذج الشعرية التقليدية تتنازع مع الرومانسية في كثير من الموضوعات التي صدّرتها، أمّا الاختلاف فينعكس حصرًا في كيفية المعالجة لهذه الموضوعات، وهو ما أشار إليه عبد القادر القط نصًّا في كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، يقول القط: "وقد قرّ في نفوس الكثيرين أنّ الاتجاه الوجداني ـ أو الرومانسي ـ يرتبط بموضوعات بعينها كالطبيعة والحب، ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة لكنا نود أن نقرر أنّ التجربة في ذاتها لا تصنع أدبًا رومانسيًّا أو كلاسيكيًّا أو واقعيًّا، أو منتميًا إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنّما يتحقّق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصوّر في الموضوع والصورة في الشكل. فكلّ موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالًا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصوّر الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفنّي عنه"[1].

إنّ الجهد الذي قدّمته مدرسة الديوان تأصيلًا للرومانسية كانَ يرتكز في معظمه على استدعاء الموضوعات ضمن دائرة البناء التقليدي للقصيدة العربية، وهو ما يعدّ تحوّلًا حادًّا إلى الإعلاء من ثنائية الشكل والمضمون التي لا ينسجم تكريسها مع استلهام روح العصر كما نادت الرومانسية، أو يتوافق مع مقتضيات وجودها ضمن نطاق المذهب الشعري سواء أكان صحيحًا أو مختلقًا، ومن الغريب أن العقّاد وهو القطب الأبرز في مدرسة الديوان قد حمَلَ المذهب الشعري بنسختيه (الصحيحة والملفّقة) على دلالة مخصوصة لا تتوافق، ألبتّة، مع طبيعة تجربته الشعرية ضمن المنظور

١- القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص١٤

الرومانسي، يقول العقاد: "الفوارق بين المدارس الصحيحة والمدارس المختلقة كثيرة في النشأة والدلالة. ولكنّ الفارق الأكبر بينها هو أن المدرسة الصحيحة ثمرة طبيعية نميّزها بعد وجودها، وأنّ المدرسة المختلقة ثمرة صناعية يسبقها التدبير والتواطؤ قبل أن يُعرف لها وجود"[١].

لعلّ أوضح ما يمكن استيعابه من تثبيت العقّاد لواقع المذهب الشعري يكمن في تهريب متطلّبات الانتساب إلى المدرسة الصحيحة التي تحدّث عنها، فهو ينزع إلى تمييز هذه المدرسة بوصفها استجابة طبيعية لظروف العصر، وفي الوقت ذاته لا يُنكر أنّ المذهب الشعري لمدرسة الديوان كان يركن في توجّهه إلى الالتزام بمسار الرومانسية الإنجليزية[٢]، وعلاوة على ذلك فإنّ التدقيق في النماذج الشعريّة الخاصة بجماعة الديوان قد خلص عند كثير من النقّاد إلى عدّ هذه النماذج ترجمة واضحة لمجموعة المختارات الإنجليزية الشهيرة "الكنز الذهبي"[٣].

وعلى الصعيد المتّصل بطبيعة الشكل الذي يستوعب الموضوعات الشعرية عند الديوانيّين لم يكن المنظور الرومانسي فاعلًا في توليد القالب الفني المتلائم مع نزعة التجديد في المحتوى، وما يؤكد ذلك أنّ كثيرًا من النماذج الشعرية التي رشحت عن هذه المدرسة كانت تفتقر إلى النزوع

١- العقاد، عباس محمود، بين الكتب والناس، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٢، ص٧.

٢- انظر: العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٩١ (نقلا عن: خليل عبد الحافظ، أسامة، التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة النيلين، ٢٠٠٩، ص٥٦.

٣- انظر: عبد الحافظ، أسامة، التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث، ص٥٦-٥٧.

الوجداني في التعبير عن المضمون الرومانسي، كما بدت أبعد ما يكون عن الاستثمار في المفردة اللغويّة الحية، وعلى المستوى الدلالي صدّرت هذه النماذج الكثير من المعاني الجامدة التي يعوزها التدفّق بما ينسجم مع مبادئ الوحدة العضوية، وهي ذات أثر جذري في تدشين التجربة الرومانسية شعريًّا، وكلّ ذلك أدّى إلى أنْ تكون هذه النماذج قريبة من البناء التقليدي للقصيدة العربية، ومتعارضة مع مبادئ الرومانسية التي تحارب الصنعة والتكلّف، وتَعُدّ العاطفة الصادقة جزءًا أصيلًا في التجربة الشعرية[1]، ويمكن ملاحظة ذلك ممّا يقوله العقاد مثلًا في قصيدة له جاءت ضمن ديوان "هديّة الكروان" تحت عنوان "النبض":

في مهجتي أملٌ فاضتْ بشائرُهُ ... فما لهم حُجبوا عنه، وما حُجبوا
فلو تشيم ضياءَ القلبِ أعينُهم ... لأبصروا فيه عينَ الشمسِ تقتربُ
كالفجر تسري على مهْلٍ طلائعُهُ ... أو موكب النصرِ يدنو وهو يصطخبُ
الحمدُ للهِ! لا شاموا ولا نظروا ... ولا درى جاهلٌ منهمْ ولا أرب
لو أبصروا الموعد الموموق مقتربًا ... لجفّلتْه إذن من لؤمهم ريَبُ
وهبّ للشرّ منهم عسكرٌ لجب ... إنْ يطلبوه لخيرٍ عزّهمْ طلَبُ
يا أيُها الناسُ قرّوا في مضاجعكم ... إنّي وحقُّكمُ أسوانُ مكتئِبُ
أسوانُ مكتئبٌ لا الحسنُ يُفرحني ... ولا الحبيبُ له في فرحتي أربُ [2]

١- انظر: خليل، إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط٤، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١م، ص ١١٨.

٢- العقاد، عباس محمود، هديّة الكروان، ط٥، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣٤.

إن القصيدة التي ينتمي إليها هذا المقطع، باستنادها إلى تناول موضوع مخالف لموضوعات القصيدة التقليدية، لم تحقّق شرط الانتساب إلى المنظور الرومانسي؛ فهي ذات ميل واضح في محاكاة الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة في معجمها اللغوي، كما أنها تنهض على متنٍ دلاليّ مشحون بالرتابة، ولا يتأسس على أيّ نزوع وجداني في التعبير. والبناء الصوري لهذا المتن، على الرغم من جدّته في بعض المواضع، يفتقر بشكل واضح إلى الديناميّة التي تحرّك المستوى الانفعالي في النص.

وضمن الملابسات ذاتها تتكشّف نماذج شعرية أخرى عند جماعة الديوان لا تتقيّد بمبادئ الرومانسية، وهي نماذج في أغلبها ترسّخ الشكل التقليدي للقصيدة القديمة، كما تخلو من العاطفة، ولا تحوز القدرة المطلوبة على توظيف المعجم اللغوي الذي يتّسق مع روح العصر. ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح مما يقوله عبد الرحمن شكري في هذا النصّ الشعري تحت عنوان "زورة حبيب":

"جعلت فيك على العلّات آمالي ... لمّا انتزعْتَ حديثَ اليأسِ من بالي
ورحتُ أدأبُ والآمالُ تسعدني ... حتّى سئمتُ على الآمالِ أحوالي
وفاتني الحظُّ منبوذًا بمنزلةٍ ... ينمُّ فيها الهوى عن راحة السالي
حسبتُ دمعي قرى والشوق منتجعًا ... وخلتُ قلبي لهيبًا والجوى صالي
جريتُ في الحبِّ مدفوعًا بلا عبثٍ ... فما اعتذاري إذا ما فاتني التالي
يسعى أناسٌ إلى وردٍ لينقذَهم ... من الغليلِ وهذا الوردُ يسعى لي
يا أيها الزائر المدلي بمعذرةٍ ... وفي تمهّلِهِ لو شاءَ إبلالي
لو أنّني مودَعٌ في طيِّ مقبرةٍ ... تسعى على تربِها أحييتُ أوصالي"[1]

١- شكري، عبد الرحمن، ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٣٤.

لعلّ أوضح ما يمكن ملاحظته في نصّ شكري هو تمثيلُهُ الصارخ لمشهد الرتابة في التعبير الأدبي، حتى يكاد يصل إلى مستوى النظم المعياري الذي لا يربطه مع الشعر إلّا التزامه بحدّي الوزن والقافية، كما أنّ تعبيرات النصّ في سَمْتِها البنيوي لا تصدّر الشحنة العاطفية المطلوبة على الرغم من أنّ الموضوع الشعري يتطلّب ذلك ويقتضيه، وربّما يكون مردّ هذا الجفاف والشحّ العاطفي في نصّ شكري هو ما يطبع شعراء مدرسة الديوان عمومًا، ويتمثّل في عدم امتلاكهم للخيال الخصب الذي يشكّل مرجعًا حقيقيًّا لجمع أشتاتِ الصورة ضمن إطار واحد.

والأمثلة التي ترسّخ الحكم بعدم التجاوب بين التعبير الأدبي والمنظور الرومانسي عند جماعة الديوان تتجلّى في الكثير من نماذجهم الشعرية، ومنها "ليلة وداع" لإبراهيم المازني الذي اعتمد في بنائها على استراتيجية التأليف عند الشاعر القديم، إذ استدعى الكثير من المعاني والصور الكلاسيكية التي تتقاطع مع التراث الشعري في المضمون والأسلوب والصورة الفنية، يقول المازني:

ودّعته والليلُ يخفرنا والبدر يرمقني ويرمقُهُ
والماء يجري في تدفّقِهِ ويكاد ماء العينِ يسبقُهُ
والدلّ ينهاه تمنّعُهُ والحبّ يأمره ترفّقُهُ
ولربّ خدٍّ بتُّ الثُمُهُ والدمعُ يطفئُ ما يحرّقُهُ
والوردُ أقطفهُ لوجنتِهِ والشوكُ في قلبي مفوّقُهُ"[1]

١- البحراوي، سيد، مختارات الشعر العربي الحديث في مصر، منشورات أمانة عمان، عمان ، ٢٠٠٠م، ص٤٤.

من الواضح أنّ هذا النصّ للمازني لا يتكشّف عن أيّ جدّة في الشكل أو الموضوع الشعري، فهو يدخل بلاغيًّا وإيقاعيًّا ودلاليًّا في باب المجاراة مع قول الشريف الرضي:

طأطأت لحظ العين حين خطا والبينُ يرمقني ويرمقهُ
وأذبتُ دمعي يوم ودّعني في صحن خدٍّ ذاب رونقُهُ
ودّعتهُ والبدرُ تحسبُهُ متقاعسًا في الفجر أعنَقُهُ
واللثْمُ يركض في سوالفه وتكاد خيل الدمع تسبقهُ

وفي السياق ذاته يبدو أنّ التقليد عند شعراء الديوان قد بلغ حدًّا اتخذت فيه القصيدة نمطًا صارخًا من معارضة التراث شكلًا ومضمونًا؛ إذ تحقّق فيها الخروج التام عن معطيات الذاتية في الشعر التي تُعدّ أهم مبادئ التفكير الرومانسي، وهو ما يظهر في هذا المثال الشعري عند العقاد في مدح الملك فاروق، وهذا المثال ليس إلا عينة من نماذج شعرية كثيرة لم تقدّم أية بوادر تجديدية في شكل القصيدة، أو مضمونها، أو معجمها اللغوي:

"فاروق في البيداء يصحبها تيهوا بني البيداء وافتخروا
رفعوا الخيام على السحاب فلا أسسٌ تطاولها ولا جدُرُ
في طالع الأيام مرتقب ولسابغ الأنعام مدّخرُ
صلح الزمان لكم بمقدمه وازدادت الآصال والبكرُ"[1]

١- أبو شباب، واصف، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٨٨م، ص٩٨.

والحكم بنزوع شعراء الديوان إلى النَظْم تحت مظلّة المحاكاة والتقليد وانتفاء الأصالة لا يتعارض مع حقيقة أنّ ثمة محاولات قليلة لديهم قد استجابت للمظهر التحديثي في شكل القصيدة، أو في الموضوعات التي اتَّخذت منحى مخالفًا، وقد ظهر ذلك عند العقاد لا سيّما في ديوانه "عابر سبيل". وحقيقة الأمر أنّ اعتماد العقاد في بعض نماذج هذا الديوان على أسلوب الشعر المقطعي يعد محاولة جادة لاستدعاء الشكل الذي يراه يخدم المضامين الرومانسية. يقول العقاد في إحدى قصائد الديوان التي تعكس هذا المسعى للتجديد في الشكل والموضوع:

"في سكّتي أبدًا وما
من سكّةٍ أبدًا إليه، ولست ألغز عندما
أصفُ الطريقَ أو الحمى
انظر بعينيك البناءَ سما وطالَ وأظلما
واسأل: أهذا مصرفٌ ملؤوا جوانبه دما؟!
تجد الصـــــوابَ مجسّما

***

فيه دمٌ لا شكّ فيـــــــــــه
في كلِّ طرسٍ أو كتابٍ أو سجلٍّ يحتويه
ودمُ المقتّرِ والسفيـــــــــه
يجري هناك وأنت تحسبُهُ من الورقِ الرفيه
تغليهِ كالدمِ في العروقِ سرى وكالدَمِ نتّقيه"[1]

١- العقاد، عباس محمود، ديوان عابر سبيل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،٢٠١٣، ص٢٨.

إنّ هذه القصيدة التي تنتمي إلى البحر الكامل وتنحاز بمعطاها الإيقاعي إلى الشعر المقطعي لا تبتعد كثيرًا عن الشعرية الرومانسية الحقيقية سواء أكان ذلك على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، حيث التزمت في بنائها التخييلي إلى حد معقول بالصورة الموحية واللغة الفنية الجيّدة، كما أنها تناولت موضوعا حياتيًّا جديدا يتّسق مع وسائل النص التعبيرية. وعلى الصعيد ذاته لم يخلُ المنجز الشعري لجماعة الديوان من بعض النماذج التي اقتربت من الدخول إلى فضاء الرومانسية الجادّة، لكن ذلك لا يُعدّ كافيًا للحكم على المنجز الشعري لهذه الجماعة بأنه كان ذا أثر نوعي في تحريك القصيدة العربية إلى مسارات تعبيرية جديدة، وليس من الموضوعية اعتبار الجهد الذي تكلّفه شعراء مدرسة الديوان للتعديل في شكل القصيدة من متطلّبات التحديث الرومانسي، وما هو مؤكد أنّ معظم المحاولات التي أقدم عليها شعراء هذه المدرسة لزحزحة المرجعيات الكلاسيكية في التعبير كانت تفتقر إلى التسويغ الأدبي بوجه عام، لأنها اعتمدت على تحوير القوالب الفنية التقليدية، لا على تجاوزها. وقد ترتّب على ذلك إضفاء أعباء بنيوية جديدة على شكل القصيدة دون أن يكون ثمة داعٍ فني لهذا التحوير، ومن السهل ملاحظة ذلك، لا سيّما في تداخل بعض النماذج الشعرية لشعراء الديوان مع الشكل الإيقاعي للموشح الأندلسي، وهو ما يظهر بوضوح في قصائد مثل "ما أحب الكروان!"[١] للعقاد، و"الدار المهجورة"[٢] للمازني.

١- العقاد، عباس محمود، هديّة الكروان، ص١٩-٢٠.

٢- المازني، إبراهيم عبد القادر، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،٢٠١٣، ص٣٤.

ولا يخرج عبد الرحمن شكري عن مثل هذا التكلّف في استدعاء الأشكال الشعرية التي يفتقر وجودها إلى الطائل الفنّي، ودليل ذلك هو الاستثمار المخلّ لشكري في الشعر المرسل، وغياب القدرة لديه على توليف قيم التجانس الفني بين هذا النوع من الشعر والمضامين التي يحملها، وهو ما يظهر في قصائد عديدة مثل "عتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس"[١] و"واقعة أبي قير"[٢] و"نابليون والساحر المصري"[٣]، حيث غلب عليها التقيّد بالمضامين التقريرية المباشرة التي تنزع إلى التضاد مع الفكر الرومانسي من الجذور.

ومن المهم ملاحظة أنّ التّطوّر الحقيقيّ الذي ميّز المنجز الشعري الرومانسيّ شكلًا ومضمونًا قد بدأ في الحقبة الرومانسية التي مثّلتها حركة شعراء الرابطة القلمية في المهجر، وهي حركة متزامنة مع المنجز الشعري الذي أنتجته مدرسة الديوان [٤]، وتعمّق مع شعراء رابطة أبولّو لاحقًا. وعلاوة على ذلك، فقد كان لبعض الشعراء الذين لا ينتمون إلى هاتين المدرستين دور حيوي في النقلة النوعية التي حققتها القصيدة العربية الرومانسية، حيث باتت السّيطرة على الأدوات الشّعريّة أكثر وضوحًا، كما أنّ الإحساس الفني بالتجربة الشعرية صار أكثر اكتمالًا وخضوعًا لمتطلبات الاتساق بين شكل القصيدة ومضمونها، فعلى صعيد المحتوى الشعري استطاع المهجريّون أن ينتجوا أعمالا شعرية أكثر مواكبة للمنظور

١- انظر: شكري، عبد الرحمن، ديوان عبد الرحمن شكري، ص ١٤٥.

٢- انظر: المرجع السابق، ١٤٥-١٤٦.

٣- انظر: السابق، ١٤٧.

٤- انظر: الشنطي، محمد صالح، الأدب العربي الحديث، ط٧، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٧م، ص١٥٣.

الرومانسي، وأشد ارتباطا بالنزوع الذاتي في التعبير، وربما يكون تميّزهم عن شعراء مدرسة الديوان على هذا الجانب متّصلًا بوجودهم الفعلي في الغرب (الولايات المتحدة الأمريكية)، وتفاعلهم الحقيقي مع قيم الحرية المجتمعية المتوفرة هناك، ولا يعني ذلك أنّ شعراء المهجر كانوا على الدرجة نفسها في تمثل الفكر الرومانسي والتعبير عنه تحت مظلة أسلوبية واحدة، فما هو ملحوظ أن جبران خليل جبران كان الأقل انفكاكًا عن النمط التراثي للقصيدة العربية التقليدية بين شعراء الرابطة القلمية، ولعل ذلك يرجع إلى أنّه كان أسبقهم في التجربة الشعرية، وأنّ مظلة التعبير التقليدي ما زال لها أثر ظاهر في تحريك أدوات الكتابة الشعرية لديه، ولا يعني ذلك أن رومانسية جبران قد نشأت خارج مربّعات الالتزام الفكري والنفسي بهذا المذهب الجديد، فما هو معلوم أن جبران قد وصل إلى حالة التشبع الفني من التعايش مع منجزات الأدباء الأمريكيين في شقّها الرومانسي، لا سيّما "ولت مان" في ديوانه "أوراق العشب" الذي قام على مضامين رومانسية خالصة تعبّر عن الذات بوصفها المحور الأساسي للوجود[١]، لكن الاستحواذ الشعري للرومانسية الغربية عند جبران لم يكن كافيا لنزعه نهائيًّا من الإرث الإيقاعي الذي خلّفته قصيدة الشطرين الكلاسيكية، فقد فرض على نفسه قيودًا عروضية لم يستجب لها الشعر التراثي نفسه، ومثال ذلك من شعره قصيدة "البلاد المحجوبة" التي تتكون من عدّة مقاطع، حيث لا يكتفي بالقافية الواحدة في أعجاز الأبيات الشعرية ضمن كلّ مقطع، بل يعمد إلى الالتزام بقافية إضافية يختتم بها صدور الأبيات. وهذه القصيدة، على الرغم من سيولتها الدلالية الرومانسية، لا تنزاح عن النظام العروضي القديم بقدر ما

١- انظر: الدسوقي، عمر، في الأدب الحديث، ج٢، دار الفكر والطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ، ص ٢٣٢.

تعمل على إعادة تدويره، وتوظيفه بشروط أكثر صرامة. ولعل نجاح جبران في تكييف المضمون الرومانسي مع الشكل العروضي الذي جاءت عليه القصيدة لا يكون مؤشرًا على فاعلية هذا الشكل في التحرر من معطيات الكلاسيكية، بقدر ما هو مؤشر على رسوخ موهبة الشاعر أوّلًا، وعلى اتّساع الشكل التقليدي للمضامين الرومانسية ثانيًا:

"هو ذا الفجر فقومي ننصرفْ عن ديار ما لنا فيها صديقْ
ما عسى يرجو نبـات يختلفْ زهره عن كلّ وردٍ وشقيـــقْ
وجديدُ القلب أنّـــــى يأتلِفْ مع قلوبٍ كلّ ما فيها عتيقْ"(١).

إنّ هذا النمط من الكتابة الشعرية عند جبران، حتى مع المضامين الرومانسية التي يحملها، لا يمكن أنْ يوسّع من أفق الحرية في التعبير، وهو بالقيد الشكلي الذي يلتزم به يُبقي المسلك الأسلوبي خاضعًا لإكراهات عروضية لا حاجة إليها، ومع التوسّع في استيعاب الفكرة الرومانسية يظلّ هذا النمط في الكتابة شائعًا عند الشعراء المهجريين، ومثاله من شعر رشيد أيّوب:

"يا غديرًا جاريًا بين الحقـــــولْ في سكون الليلِ ما هذا الخريـــرْ
قل بربِّ الخلْقِ هل أنتَ رسولْ رنّة الأفـــلاكِ في أوجِ الأثيـــــرْ
أم فؤاد الصبّ من بين الطلولْ يبعث الشـــوقَ أنينًا وزفيـــرْ"(٢).

وعلى الرغم من إخفاق الكثير من النماذج الشعرية عند المهجريين في تأمين نصابها من جذريّة التجديد الإيقاعي المنشود غير أنّ الأثر الشعري لدى هؤلاء ظل ممتلكًا لشرط التعبير الرومانسي، سواء أكان ذلك عن طريق

١- حسن، محمد عبد المغني، أشعار وشعراء من المهجر، دار الهلال، مصر، ١٩٧٣، ص٦٣

٢- المرجع السابق، ص٥٤.

المعجم اللغوي الذي يتجاوب مع هذه الغاية، أم عن طريق النزوع الذاتي في تمثيل الرؤية الرومانسية، ولا يعني ذلك أنّ كافة النماذج الشعرية عند المهجريين كانت ذات فاعليّة متّسقة ومتجانسة في التعبير عن هذه الرؤية، بل هي متفاوتة ما بين السطحية والعمق، حيث بدت بعض النماذج منكفئة على الفكرة الرومانسية بطريقة أفقية تم تحريرها عن طريق الألفاظ دون استثمار المحتوى الذي يرتبط بالخيال الخلاق، ومثل هذه النماذج ـ مع توسّلها المكثّف بالمعطيات البيانية التي تنسجم مع أفق التعبير الرومانسي ـ كانت بعيدة كلّ البعد عن التمثّل في نسق فنّي يُحيل على رؤية عميقة، أو يتكشّف عن خصوصية في بناء القالب الأدبي تمنح الفرادة أو الاختلاف لهذا الشاعر أو ذاك من الشعراء المهجريّين، فخلافًا للمعجم اللغوي الذي يغطّي المغايرة الأفقية في حدّها الأدنى بين هذه النماذج لم يكن التشكيل الفني الذي ينهض بها قادرًا على توليف هذه المغايرة، وبدت ذات نسق بنائي متشابه لا تظهر شعريّته إلا على السطح، حيث غابت الرؤية العميقة، وبقيت الفكرة الرومانسية مقيدة بلوازم تعبيرية تعتمد على السطوع الخارجي، وتفتقر إلى فاعليّة التشكيل من الداخل، ومثل هذا النزوع السطحي في تصدير الرؤية الرومانسية يمكن ملاحظته في غير قصيدة عند الشعراء المهجريين، مثل: قصيدة "سكوتي إنشاد"[١] لجبران، فعلى الرغم من أنها جاءت في بنيتها الظاهرة زاخرة بالثنائيات الضدّية والمنافذ الأسلوبية العالية لكنّها لم تفرض صيرورتها الشعريّة من خلال بناء عضويّ متضافر، كما أنها اتسمت بالتقريرية الواضحة حتى مع حيويتها في استخدام المفارقة:

"سكوتيَ إنشــادٌ وجوعيَ تخمــةٌ وفي عطشي ماءٌ وفي صحوتي سكْرُ

١– جبران، جبران خليل، جبران خليل جبران:المؤلفات العربية الكاملة، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٥م ، ص٦٣٨.

وفـي لوعتي عرسٌ وفي غربتي لقا وفي باطني كشـفٌ وفي مظهري سترُ
فكم أشتكي همًّـا وقلبي مفاخـرٌ بهمّي، وكـم أبكي وثغـري يفتـرُ
وكم أرتجـي خلًّا، وخلّي بجانبـي وكم أبتغي أمرًا وفي حوزتي الأمْـرُ"

والملحوظ أنّ هذا النزوع الرومانسي الذي يعتمد على حيلة الشكل اللغوي بلوازمه اللفظية بعيدًا عن عضوية المعنى متحقق في كثير من النماذج الشعرية عند الشعراء المهجريين، ومنها: قصيدة "التائه"[١] وقصيدة "الطمأنينة"[٢] لميخائيل نعيمة، وقصيدة "من أنا"[٣] لإيليا أبي ماضي، إضافة إضافة إلى قصائد كثيرة أخرى على هذه الشاكلة عند بقية شعراء المهجر، لكنّ ذلك لا يعدّ سمة أساسية ترتهن النظم الشعري كلّه عند المهجريين، فثمة نماذج كثيرة عند هؤلاء الشعراء تجاوزت التسطيح البنيوي إلى التمثّل في أنساق فنيّة تتمدّد فيها الدلالة وفق مسار تصاعديّ يمتلك ديناميّة التشكيل، حيث ينعقد الترابط بين مكوّنات النص بطريقة عضوية ليصبح وحدة واحدة شديدة التماسك، ومثال ذلك قصيدة "العراك" لميخائيل نعيمة:

"دخل الشيطـــــانُ قلبي فرأى فيــه مـــــــلاكْ
وبلمح الطرفِ ما بينهما اشتـــــــــــــــــدّ العراكْ
ذا يقول البيتُ بيتـــــــي فيعيد القـــــــولَ ذاكْ
وأنا أشهـــــــدُ ما يجـري ولا أبـدي حـــــــــــراكْ
سائلًا ربي: "أفي الأكوانِ مـــــــــنْ ربٍّ ســـــــواكْ
جبَلـــــتْ قلبـي مـــــــن البدءِ يداهُ ويـــــــــداكْ"

***

وإلى اليـــــــــــومِ أراني في شكـــــوكٍ وارتبـــــاكْ

١- نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، ط٦، دار نوفل، بيروت، ٢٠٠٤م، ص٥٠.
٢- المرجع السابق، ص٧١.
٣- أبو ماضي، إيليا، من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (الجداول، الخمائل، تبر وتراب)، دار كاتب وكتاب، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٨٨.

لســــــتُ أدري أرجيـــــــــمٌ فـي فؤادي أم مـــــــلاكْ؟"[١]

إنّ هذا النص الشعري المتحقّق في إطار الصورة الذهنية اللافتة لا يمكن الحكم عليه وفق الإشارات البلاغية المفقودة في ظاهره كما فعل عبد القادر القط في كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، حيث خلص إلى وقوعه في النثريّة التقريرية، والبعد عن الإيحاء بمعايير البلاغة[٢]، فمن المهم النظر إليه استنادًا إلى مرجعية الخيال الذي يجعل منه بنية صوريّة موازية لرؤية الشاعر الرومانسية، وقد عبّرت المنصة الأسلوبية عن ذلك بوساطة التفريغ السردي لما يستحوذ على الشاعر من شكٍّ وريبة حول واقعية التفاعل الإنساني مع الصراع بين الخير والشر، إذ يراهما خارج نطاق السيطرة في علاقتهما مع الذات الساكنة، والشاعر في هذا النص يتوسّل بالسرد المبنيّ على نسق حكائيّ تخيّلي تمثّله الحركة الناتجة عن تدافع المتضادَّين (الشيطان والملاك) ضمن فضاء مكانيٍّ مجازي ضامٍّ لكليهما، وهو قلب الشاعر. وحسب صيرورة الحدث السرديّ يظهر أن استجابة هذا الفضاء لطرفَي الصراع متعادلة، وهو ما يسفر عنه الاستفهام الذي يجعله الشاعر قفلةً للنص، ما يعني أنّ الشاعر يسلّم بأصالة الوجود الجوهري للخير والشر في النفس الإنسانية. ومثّل هذا النزوع البنيوي لتمثيل الفكرة التي يقوم عليها النص يؤشر عليه هذا التجاوب المحكَم بين مضمون القصيدة وشكلها، فقد جاءت القافية بوصفها معطىً من معطيات الشكل مختومة بالردف (الألف الساكنة)، والرويّ المقيّد (الكاف الساكنة)، وهو ما يوحي بسكون وحيادية الذات تجاه هذا الصراع. وعلى الصعيد نفسه اختار الشاعر االنسق الإيقاعي لمجزوء الرمل بما يتوفّر عليه من قيم

١– نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، ص٩٤.

٢– انظر: القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٨.

الانسيابية والسلاسة ليكون منسجما مع طلاقة الذات في استيعابها لهذا الصراع، والقبول به مكوّنًا أساسيًّا لجوهر الوجود الإنساني. وهذه الفكرة بلوازمها التعبيرية يمكن ملاحظتها عند الشعراء المهجريين الذين كان بينهم تجسير فكري واضح بحكم المحكّات الحياتية والنفسية التي جمعتهم في بلاد الاغتراب، وليس أدل على ذلك من انتقال مشهد العراك بين الشيطان والملاك في قصيدة ميخائيل نعيمة إلى الجزء الأخير من قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي بالذخيرة الشكلية والتعبيرية ذاتها:

"**إنني أشهد في نفسي صراعًا وعراكا**
وأرى ذاتيَ شيطانًا وأحيانًا ملاكا
هل أنا شخصان يأبى ذاك مع هذا اشتراكا
أم تراني واهمًا فيما أراهُ؟
لست أدري"(١).

وبطبيعة الحال، لا يخلو المنجز الشعري للمهجريين من نماذج كثيرة تستوفي شروط البناء الفني المحكم الذي يستجيب لنداء الحداثة والتجديد، سواء أكان ذلك في المسلك التعبيري، أم في الرؤية والمضمون. والقصائد التي تصلح أن تكون دالة على ذلك متعدّدة، ومنها "الطلاسم" و"الأشباح الثلاثة" لإيليا أبي ماضي، و"أخي" و"النهر المتجمّد" لميخائيل نعيمة، و"المواكب" لجبران.

لقد كان البناء الفني للقصيدة عند الشعراء المهجريين مرهونًا للتفاوت الشديد بين السطحية والعمق، فهم ــ على الرغم من سطوع المضمون

١- أبو ماضي، إيليا، من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (الجداول، الخمائل، تبر وتراب)، ص١٦٣-١٦٤، انظر أيضا: نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، ص٦٢، حيث يكرر الشاعر الفكرة ذاتها.

الرومانسي لديهم ــ لم يصدر عنهم حالة شعرية متّسقة ينبني عليها حكم نقديّ موحّد، كما أنّ استدراكهم على الشكل الخارجي للقصيدة العربية التقليدية لم يتمثّل إلّا في نماذج قليلة من شعرهم، أما الغالب في حصيلتهم الشعرية، فقد ارتدّ إلى الجانب الأكثر صرامة وتقييدًا بما لا يتناسب مع دعاوى التجديد التي نادوا بها.

ومن المهم على هذا الصعيد الإشارة إلى أنّ مدرسة أبولّو الشعرية التي دشّن وجودها أحمد زكي أبو شادي[١] تظلّ هي الأميَز في تعزيز الشعريّة الرومانسية عربيًّا، سواء أكان ذلك على مستوى المسلك التعبيري في تناول الفكرة الرومانسية، أم على مستوى التصعيد الفني في الممارسة الشعرية عمومًا، وليس معنى ذلك أن شعراء مدرسة أبولّو كانوا محصّنين ضد الإخفاقات في تبنّي الشكل الشعري الذي يمثّل الفكرة الرومانسية، وإنّما المقصود هو التأشير على أنّ المنجز الشعري بأغلبه عند بعض شعراء هذه المدرسة كان الأكثر استيعابًا لمعطيات التجديد في البناء الفني للقصيدة الرومانسية، وبطبيعة الحال لم يخلُصْ لشعراء هذه المدرسة الاتساق الكامل في استخدام المسالك الفنيّة للتعبير الشعري، فبينما طغت العشوائية والتهجين على محاولات أبي شادي في البحث عن بدائل للقصيدة العربية التقليدية[٢] كان ثمة الكثير من النماذج التي أصّلت للرومانسية في تحقّقها الشعري على طريقة المهجريين بشكل خاص، وهو ما يمكن ملاحظته عند إبراهيم ناجي في الكثير من قصائده، لا سيّما تلك التي اعتمد فيها على فاعلية الأسلوب المقطعي، ومثال ذلك من شعره:

١– انظر: خليل، إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص١٦٢–١٦٣

٢– انظر: ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، ط٩، دار المعارف، القاهرة، ص٧٢–٧٣.

"دارُ أحـــلامي وحبـــي لقيَتْنا في جمود مثلما تلقى الجديـــدْ
أنكرتْنا وهي كانـت إنْ رأتْنـــا يضحك النـــور إلينا من بعيـدْ
رفرف القلـــبُ بجنبي كالذبيـــح وأنا أهتف يا قلبـــي اتّئـــدْ
فيجيب الدمعُ والماضـــي الجريح لمَ عـدْنا، ليتَ أنّا لم نعُـــدْ
لمَ عدْنا؟ أوَلمْ نطـــوِ الغـــرام وفرغـــنا من حنينٍ وألـــمْ
ورضينـا بسكـــونٍ وســـلامْ وانتهينـــا لفراغٍ كالعَـــدَمْ"[1]

ولم يخل شعر أبي القاسم الشابي من الاستجابة الفنية لمقتضيات الشعر المقطعي كما تم استثماره عند المهجريين، ومن نماذجه التي تنتسب إلى هذا الأسلوب في النظم الشعري قصيدة "في ظلّ الموت"[2]، وهي من القصائد التي تتمتّع بجاذبية شعرية عالية من ناحية البناء الفني، حيث جاء التنويع في القوافي دون إكراه أو تكلّف متناسبًا مع تزاحم الأسئلة التي يطرحها حول غايات الوجود الإنساني وموقفه من ذلك، كما ظهرت بنية الاتساق الدلالي متدفّقة، ومتجاوزة حدّ البيت الشعري إلى الإطار الكلّي للنص. وعلى صعيد المعجم اللغوي كان الشاعر ذا قدرة فائقة على خلق التجسير الملائم بين مفردات النص والرؤية الرومانسية التي يقوم بتصديرها.

ولا يمكن بطبيعة الحال تجاوز النقلة النوعية التي أحدثها كلٌّ من الشاعرين محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه ضمن مسار التحديث الحقيقي على شكل القصيدة الرومانسية. والأثر الذي تركه هذان الشاعران في مسار التجديد يختلف جذريًّا عن الأثر الذي تركه أبو شادي، فالأخير لم تستحوذ عليه أصالة التفكير في الوصول إلى منصة التعبير الحقيقية عن جوهر الشعر، ومن المعلوم أنّ أبا شادي قد نزع إلى تجربة أشكال جديدة

١- الشنطي، محمد صالح، الأدب العربي الحديث، ص١٨٩.
٢- المرجع السابق، ص٢٠٠-٢٠١.

تضمنت الشعر المقطعي، وتعزّزت بالشعر المرسل الذي يلتزم البحر العروضي ويتخلّى عن القافية، ثم ما سمّاه "الشعر الحر" الذي أذعن في بنائه لاختلالات إيقاعية فادحة. والملحوظ أنّ هذه النماذج التي عبّر فيها أبو شادي عن سعيه إلى التجديد المنشود كانت رتيبة وجافة، ولا تنتمي إلى المتن الحقيقي للشعر، ومن الأمثلة على هذا التهجين الشكلي عند أبي شادي:

"وجلسن بين تناظر متأملات في المراثي
فلمَ التناظر؟
الحسن وحدته تجل، وإن تنوّع أو تباين
فله الجلالة
وللمحبّين أشواق وتقديس
هيهات يحصرها داعٍ إلى حصر
فالحسن سلطانه والجوهر الأسمى
لا قسمة المظهر
مهما ازدهى وغلا
وكأنما الأزهار وقد حنّ إلى التناظر"[١]

أما الشاعران محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه؛ فقد كانا بالنسبة لجماعة أبولّو الأكثر تجاوبًا مع متطلبات التحديث على البناء الفني للقصيدة الرومانسية، كما كانا الأشدّ تأثيرًا في صوغ الرؤية الشعرية بالأساليب التي تتماهى معها، فقد أصابا تطوّرًا كبيرًا في استيعاب المضامين الرومانسية ضمن صيغ تعبيرية مناسبة، حتّى وإن كانت هذه الصيغ في

١- نشأت، كمال، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م ، ص ٤٠٠.

بعض نماذجها أقرب إلى الشكل التقليدي، أو إلى الشعر المقطعي الذي يبرز فيه حضور القوافي الشطرية بما يحمله ظاهر وجودها من تثبيط لحريّة الشاعر في التعبير. ومن الملحوظ أنّ الطاقة التعبيرية لدى هذين الشاعرين كانت متعالية على حصريّة البحث عن المضمون الرومانسي في الشكل الجديد، لأنّ المهم لديهما يكمن في اختيار الشكل الذي يناسب الرؤية الرومانسية حتى وإن كان متّصلا بالنمط التراثي في بنائه الظاهريّ، فالبحث عن الشكل الجديد لم يكن هاجسًا لهما، وإنّما الغاية هي صبّ الرؤية الشعرية في القالب الذي ينسجم معها، أما النماذج التي توسّل بها الشاعران لتحقيق الرؤية الرومانسية استنادًا إلى فاعليّة الشكل المقطعي، فقد كانت تستجيب لمسوّغات أسلوبية تدعم اجتلابها، ومن ثمّة جاء تشكيلها ضمن بؤرة التفعيل النصي للمضمون مع البناء الذي يتفاعل معه، وهو ما يقع على خلاف مع أكثر نماذج الشعر المقطعي عند كل من جماعة الديوان والشعراء المهجريّين، تلك النماذج التي تخلّلها الكثير من التكلّف الشكلي دون ضرورة يقتضيها التعبير عن الرؤية الرومانسية، ولا شك في أن قصيدة "الله والشاعر" لعلي محمود طه تصلح أن تكون شاهدًا من أمثلة متعدّدة على المواءمة الفنية الخالصة بين المضمون الرومانسي الثوري والبناء الذي يستدعيه، ومنها:

"لا تفزعي يا أرضُ، لا تفرقي ... من شبحٍ تحت الدجى عابِرِ
ما هو إلّا آدميٌّ شقي ... سمّوه بين الناسِ بالشاعرِ
حنانكِ الآن فلا تنكري ... سبيلَه في ليلكِ العابسِ
ولا تضلّيه ولا تنفري ... من ذلك المستصرخ البائسِ
مدّي لعينيه الرحاب الفساح ... ورقرقي الأضواء في جفنه
وأمسكي يا أرض عصف الرياح ... والراعدَ المنصبّ في أذنه

أتســـمعين الآن فـــي صـــوته تهـــدّج الأنّـــاتِ مـــن قلبـــه
وتقرأيـــــن الآن فـــــي صـــــمته تمـــرّد الـــروح علـــى ربّـــه
فـي وقفـة الـذاهل ألقـى عصـاه مولـّي الجبهـة شطر الفضـاء
كأنمـــا يرقـــى الـــدجى ناظـــراه ليستشـفّا مـــا وراء الســـماء[١]

لعلّ هذه القصيدة للشاعر علي محمود طه من النماذج الواقعية التي تؤشّر على التصعيد البنائي المحكَم في تمثيل الرؤية الرومانسية بوسائل تعبيرية دالّة، فعلى الرغم من غياب الاتساق الظاهري في هيكل الإيقاع بسبب تنوع القوافي – يبدو أنّ هذا الصنيع جاء متوائمًا مع الحركة النفسية المتنوّعة التي يتم تصديرها حول علاقة الشاعر بالعالم الذي ينتمي إليه، وهي حركة ذات مسحة درامية يتوسّل فيها النصّ بمعجم لغوي يتناسب إيحائيًّا مع طبيعة الصعوبات الوجودية التي تعترض هذا الشاعر (الليل، العواصف، الرعود، البروق..). ومن المهم هنا ملاحظة أنّ الدوائر الإيقاعية التي يصنعها التشكيل المقطعي لهذه القصيدة تنضم إلى بعضها لتكوّن متوالية دلالية متصلة تعكس عملية التفاعل العضوي بين مثلّث (الله، الشاعر العالم)، والنص لا يعدم القدرة هنا على استدعاء الإرث الميثولوجي في قصة بروميثيوس وخضوعه لعقاب زيوس من أجل تعميق الإحساس بالجانب النوراني الذي يضفيه الشاعر على العالم، وإبراز تضحياته الكبيرة في سبيل ذلك، وربما يكون توظيف علي محمود طه لتقنية الرمز الأسطوري من البوادر التجديدية اللافتة في الشعر الرومانسي ومحاولة الانتقال به إلى آفاق أكثر اتّصالًا بالإرث الإنساني، وهو ما يؤشّر بشكل موضوعي على

١– طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،٢٠١٢، ص٥٩–٦٠.

ملمح مهم من التقاطعات بين الاتجاه الرومانسي والاتجاه الواقعي الذي بلورته قصيدة التفعيلة في مرحلة لاحقة، وتبعًا لذلك لا يُعدُّ غريبًا أنْ تكون قصيدة "التمثال" لعلي محمود طه مثار إعجاب وتمييز عند نازك الملائكة التي تنتمي إلى مرحلة الريادة في حركة شعر التفعيلة، فهي كما تراها "تكاد تكون أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الإطلاق، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كلّه"[١]، وقد أيّدت نازك الملائكة هذا الحكم بقراءة موضوعية صارمة أثبتت فيها الديناميّة الفنية للزمن وهو يتفاعل مع تحوّلات التمثال (رمز الأمل الإنساني بين الصعود والانكسار)[٢]. وما يميّز قصيدة التمثال حقّا، وهي من نماذج كثيرة تتوسّل ببناء فني وإيقاعي متشابه، أنّها ذات انسياب موسيقي متدفّق يكاد يتماثل في حركته مع موسيقى الشعر التفعيلي، وعلى الرغم من أنّ القصيدة منظومة بالعروض التقليدي على البحر الخفيف، لكنّها بهُويّتها النغمية جاءت ذات نزعة واضحة في التصعيد الدلالي الناجم عن التعالق النصّي بين مقاطع القصيدة، وربما يكون ذلك هو ما جعل نازك الملائكة تعيد ترتيب أبياتها على هيئة الشعر التفعيلي.

أمّا محمود حسن إسماعيل، وهو الأقلّ نزوعًا إلى التعديل في الشكل الإيقاعي التقليدي للقصيدة، فقد كان من أكثر الشعراء قدرة على تمثيل الرؤية الرومانسية بالمسلك الأسلوبي المناسب، فعلى مستوى اللغة استطاع أنْ يولّف نسيجًا موحيًا من الألفاظ التي تربط الطبيعة بخفايا الوجدان، كما استطاع أن يستثمر في الغموض التعبيري الذي يتواءم مع خيارات الذات

١- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠١٤م، ص٢٤٨.

٢- انظر: المرجع السابق، ص٢٤٨-٢٥٦.

في الكشف عن تحوّلاتها وتداعياتها، وعلى هذا الصعيد قدّم محمود حسن إسماعيل لوحات شعرية زاخرة بالعمق، متجاوزًا فيها مبنى التحقق الرومانسي بالصياغة الشكلية المستحدَثَة إلى شعرية التعبير، ويظهر أنّ متطلّبات ذلك عند الشاعر تقوم في كثير من الأحيان على اجتلاب الرؤية الصوفيّة ودمجها بالواقع، وهو ما تم تكريسه في دواوينه الأخيرة "صلاة ورفض" وموسيقى من السر" و"قاب قوسين"[١]، كما يظهر ذلك عنده في ترسيخ فاعليّة الخيال الذي يتعدّى بلورة المعنى المقيّد بمعطيات البلاغة التقليدية إلى نسق ممتدّ من العلاقات المتشابكة ضمن البنية الكلية للنص، ومثال ذلك قصيدته "من التابوت"[٢]التي جاءت مكتظّة بالرموز المتفاعلة في الفضاء الدلالي للقصيدة، ومنها:

"من الجرح الذي ما زال نهش يديهِ
إعصارًا يبعثرني.. ويجمعني
وينسخني بذاتي طيف ذاتٍ منه
ويجعلني كمعصية مغلّفة بعفو اللهِ
.. يشفع لي، ويردعني!
ويحملني كتابوتٍ عتيّ الرفضِ،
يقبرني.. ونحو ضحاه.. يدفعني
..
وحي ثائر الميلاد.. يخفضني ويرفعني
ويخلق من أساي مشانقًا للعطر

١- انظر: السعدني، مصطفى، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت، ص٣٢-٣٣.

٢- المرجع السابق، ص٥١-٥٢.

يحصدني.. وفوق الموت يزرعني
وحين يطل وجه الأمس فيّ،
.. رؤاه تفزعني!!
فأسأل نايه المسجور بين يدينِ
تحترقانِ من فزعٍ ومن طربِ!
أذاتي هذه؟ أم أنّها الأوهام.. ،
ترحمني.. فترجعني إلى نسبي؟
أنا ابن الشمس، والبيداء،
والثاراتِ، والرايات والغلبِ"

إنّ مثل هذا النص الشعري الذي يرتهن دالّة التابوت بوصفه إطارًا تفاعليًّا للذات المنقسمة بين فضائين زمانيين متضادين (الماضي والحاضر) هو العتبة الحقيقية التي يتجاوزها الشاعر للبحث عن إنسانيته الثائرة، وهذه العتبة الحادّة التي يصنعها التماس المباشر بين جرح الماضي وجرح الحاضر ما هي إلّا إيحاء مكثّف بالروح الصاخبة التي تحاول العثور على يقينها في عالم مليء بالضبابية والالتباس، وقد جاء شكل النص بمعطياته العروضية داعمًا لمثل هذه الدلالة، فالاسترسال الإيقاعي لتفعيلة "مفاعلَتُن" دون أنْ تتخلّله علة القطف في نهاية الأبيات كما هو الحال في القصيدة التقليدية التراثية يتناسب مع استمرارية المسعى عند الشاعر لتحقيق غايته بامتلاك فكرة الحياة التي يطمح إليها.

لقد عبّرت جماعة أبولّو– في المجمل– عن شعريّة متقدّمة تجنح إلى تكييف الفكرة الرومانسية مع البناء الفني الذي يتلاءم معها، ومع الشكل العروضي الذي يتجانس مع طبيعتها، حتى لو كان هذا الشكل متجاوبًا مع النمط التقليدي للقصيدة العربية، وهو ما يعني أنّ هذه الجماعة– في عديد من نماذجها الشعرية– تختلف جذريًّا عن مدرسة الديوان ومدرسة شعراء

المهجـر، حيـث جـاء الشـكل الشـعري لقصـائدهم نتاجًـا لاشـتباك التجربـة الشعرية مع موضوعها، أمّا الديوانيّون والمهجريّون فقد تمثّل الشكل في كثير من قصائدهم بقوالب مسبّقة منفصلة عن التجربة الشعريّة، وعلى الرغم من أنّ ثمة نماذج شعرية عند الديوانيّين والمهجريين تقترب كثيرًا من النمط العروضي لشعر التفعيلة، غيرَ أنها في الغالب تفتقر إلى الديناميّة الفنية التي تسوّغ وضعها في مضمار التحديث الحقيقي للقصيدة العربية، ومن الأمثلة على هذه النماذج قصيدة "أين أمّك"[١] للمازني، وقصيدة "النهاية"[٢] لنسيب عريضة.

وعلى الخلاف من ذلك كان التحديث الجوهري والحقيقي على القصيدة العربية عند جماعة أبولّو، لا سيّما علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، واضحًا وراسخًا. ويمكن بطبيعة الحال عدُّ هذين الشاعرين من أبرز الذين مهّدوا لاجتلاب الواقعية إلى الشعر العربي، وهو ما بلورته قصيدة التفعيلة التي سيطرت على مشهد الشعر العربي لاحقًا. وبالإضافة إلى ذلك كان ثمة نماذج فارقة لشعراء آخرين استوعبوا خصوصية التغيير الجذري في الشكل الإيقاعي للقصيدة العربية بما يخدم تجسير التجربة الرومانسية مع النمط التفعيلي، ما أفضى في النهاية إلى توليد اتجاه مستحدث من النظم الشعري يتواكب مع التغيّرات الفكرية المتسارعة في

١- المازني، إبراهيم، ديوان المازني، ص٣٣٠.

٢- عريضة، نسيب ،الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر، عمان ، ط٢، ١٩٩٢، ص٤٥.

الوطن العربي. ومن هذه النماذج قصيدة "القصر والحديقة المهجورة"[١] لخليل شيبوب، وقصيدة "أطياف" ضمن ديوان الشاعر صلاح الشرنوبي[٢].

وبعيدًا عن تمثيلات الشكل العروضي ومعطيات البناء الدلالي للقصيدة كان ثمة محاولات جادّة في تعديل الإطار الذي ينظّم فاعلية الصورة الفنية عند الرومانسيين، حيث يمكن ملاحظة أنّ ثمّة تطوّرًا حقيقيًّا تمّ إنجازه على هذا الصعيد، وهو ما سوف تتوثّق منه الدراسة في سياق توفُّرها على التطوّر الذي حقّقه الشعراء العرب بتكييفهم للصورة الفنية مع متطلّبات الوعي الرومانسي الجديد.

بناء الصورة الفنية/ تأسيس جديد:

يُعدّ امتلاك المسلك التعبيري الذي يتناسب مع تصدير الرؤية الوجدانية هاجسًا أساسيًّا في ابتعاد الرومانسية عن قيد الشعر القديم، وقد تمثّل ذلك في محاولتها استعمال اللغة ضمن صيغة متجاوبة مع روح العصر، ولا شك في أنّ مسعى بعض الرومانسيين العرب لتكييف مضامينهم الشعرية مع الصورة الفنية التي يخلقها تحريك اللغة إلى مستويات جديدة من الاستعمال الأدبي قام على التباس واضح في استيعاب فاعلية الخيال، وفهم الدور المحوري الذي يضطلع به في التعبير عن التجربة الرومانسية، وهو ما أدّى إلى تعطيل الكثير من محاولات الانفكاك عن الإرث البلاغي للقصيدة العربيّة التقليديّة في صياغة نسقها التصويري، ولا شكّ في أنّ التعارض المنهجي بين كل من الرومانسية والكلاسيكية في

١- انظر: عبد الله، سرور، خليل شيبوب رائد التجديد الشعري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط١، ١٩٦٩، ص٢٥٤.

٢- الشرنوبي، صالح، الديوان، جمع: عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.

فلسفة بناء الصورة الفنية يرتبط بتعاطي هاتين المدرستين مع مفهوم الخيال، فالشعر الكلاسيكي لا يرى في الأخير أكثر من حركة جزئية تتمثّل في إطار الموروث، وتحكمها محدّدات البلاغة التقليدية في التشبيه أو الاستعارة أو أنواع المجاز الأخرى، وهي مسالك تصويرية تتحقّق جزئيًّا ضمن حدود البيت الشعري الواحد، كما أنّها تتمثّل في صيغ حسيّة منعكسة عن قوالب خارجية جاهزة[١]، ما يعني أنّ الصورة الكلاسيكية ليست انبثاقًا من التجربة الشعرية الخاصة، وإنّما هي نسقٌ بياني مكتمل يتم اجتلابه بكافة علائقه من الواقع الخارجي إلى متن القصيدة، وتبعًا لذلك تكون الصورة الفنية عند الكلاسيكيين ذات وجود مستقلّ سابق على التجربة الشعريّة، حيث يتم استدعاؤها ضمن بنية جاهزة تنعدم معها قدرة الشاعر على الإبداع والتخييل، أما المنظور الرومانسي، فإنه يتجاوز الأثر البياني المحدود الذي تنتجه عناصر البلاغة التقليدية إلى فاعلية الخيال بوصفها المرجعية الأساسية لتشكيل الصورة. وفاعلية الخيال كما يرى جابر عصفور "لا تعني نقل العالم ونسخه، وإنّما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات العامة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة واحدة"[٢]، ووفقًا لهذه الملابسات تقوم الصورة الفنية في بعدها الرومانسي على قاعدة استدعاء عناصرها المفردة من الواقع الخارجي، ومن ثَمَّ إدخالها في علاقات تفاعلية جديدة تحددها طبيعة التجربة الشعرية.

١- انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٠٧-١١٠.

٢- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٢١٣.

لقد ألحّت النظرية النقدية الرومانسية على دور الخيال في نقل التجربة الشعورية إلى إطار أدبيّ مختلف عمّا كرّسه الشّعر الكلاسيكي، ولعلّ نظرية كولردج التي قامت في أساسها على التفريق بين الخيال الأولي Fancy والخيال الثانوي Imagination كانت من أبرز المرجعيات التي تغذّت عليها الرومانسية عند الشعراء العرب، لكنّ هذه النظرية لم تقع ضمن طائلة الاستيعاب الدقيق من الشعراء العرب الذين انتسبوا إلى الرومانسية، لا سيّما شعراء مدرسة الديوان الذين كانت لديهم نماذج شعرية متعدّدة أخفقت في استثمار الخيال بالطريقة الفنية المناسبة، ويمكن ملاحظة ذلك أيضًا في التنظيرات النقدية التي أنجزها شعراء مدرسة الديوان، فقد أراد عبد الرحمن شكري ملاحقة كولردج في نظريته عن الخيال، حيث فرّق بين مفهومين رئيسين يمكن اعتمادهما لتمييز صفة الإبداع عند الشاعر، وهما: التخيّل والتوهّم، والأول عنده يتمثّل بقدرة الشاعر على عقد علاقة ارتباطية موجودة فعليًّا بين مجموعة من العناصر، والآخر يتمثل بتوهّم الشاعر لصلات لا وجود لها بين هذه العناصر[١]، أما كولردج؛ فإنّ الخيال الأدبي عنده يرتبط بقدرة الشاعر على ضمّ العناصر اللغوية في نسق تفاعلي جديد يؤسس ليقين شعري خالص مصدره الذات المبدعة. ولعل الالتباس في فهم شكري لنظرية الخيال عند كولردج مرتبط بحقيقة أنّ الأخير عضّد نظريته بوعي فلسفي له معاييره الخاصة، وهو ما لم يكن ضمن حصيلة التنظير النقدي عند عبد الرحمن شكري، وبعيدًا عن شرح ملابسات الاختلاف بين كولردج وشكري حول مفهوم الخيال، فإنّ الوقوف على التوظيف العملي للصورة الفنية في أشعار الرومانسيين هو ما يعني البحث أوّلًا وأخيرًا.

١- انظر: مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٦٤-٦٥

إنّ التّغيّر في طريقة تعاطي الرومانسية العربية مع الشّعر شكلًا ومضمونًا استند إلى وعي متذبذب ومتفاوت على مستوى النظرية والتطبيق، مع التنويه إلى أنّ أية إخفاقات في توجيه الأدوات الشعرية المعبّرة عن المنظور الرومانسي يرتكز وجودها على معيارية الذائقة التقليدية التي بقيت ذات أثر ملحوظ، لا سيّما مع التجارب الرومانسية المبكّرة، حيث لم تترسّخ الخبرة الكافية في صوغِ التجربة الشعرية المستجدّة ضمن القالب الفني الذي يتلاءم معها، وتبعًا لذلك يبدو من البدهيّ أن يكون شعراء مدرسة الديوان محدودي الاستجابة لمتطلّبات خلق الصورة الفنيّة استنادًا إلى فاعلية الخيال النوعي، ولا يعني ذلك إصدار حكم نهائي على أن كافة النماذج الرومانسية المنسوبة للديوانيين كانت تفتقر إلى الخيال، وإنما المقصود هو التأشير على أنّ هذه النماذج كانت تتضمن الكثير من الارتباك في بناء الصورة الفنية، ولعل أبرز ما ينعكس من أنساق التصوير الفني في شعر الديوانيين هو الالتزام بالإطار التقليدي للحدث البلاغي، حيث تتمثّل حدود الصورة الفنية فيما يصنعه التشبيه أو الاستعارة من بؤر بلاغية غير متفاعلة، ومثل هذا النزوع البلاغي لا يعتمد على إعادة تشكيل العلاقة بين العناصر التي تؤلف الصورة، وإنّما يعتمد على استدعاء هذه الصورة بوصفها نسقًا مكتملًا له وجوده المستقل خارج نطاق التجربة الشعرية، ومن أمثلة ذلك قول العقّاد في قصيدة "نجوى النجوم":

بحسبي الأنجمُ الزهْرُ ... فلا شمسٌ ولا بدرُ
ترينا عزلة النجوى ... ففيها للهوى سرُّ
وفي لمحتِها همسٌ ... كما يبتسمُ الثغرُ
كهمسِ الشيخِ قد سُرَّ ... بأحفادٍ له سرّوا

***

بحسبي الأنجم الزهرُ ... فلا صبحٌ ولا فجرُ

سـواحرُ تنبـئ الأحبـا ... ب والليـلُ لهـا سفـرْ
لهـا سـترٌ ومـا للشمـ ... أو بـدر الـدجى سـتْرُ
لهـا الشـكْر فقـد سـرّتْ ... حبيبـي ولهـا الفخـرُ"[1]

لعلّ أوضح ما يمكن اجتلابه من حكم على هذا النص أنه لم يُقيّد استعماله لعناصر التصوير بإعادة إنتاج علاقات جديدة فيما بينها، حيث كانت اللمحات التصويرية القليلة مكتملة النسق قبل دخولها في فضاء النص، وهو ما يتوثّق من تشبيه همس الأنجم بابتسام الثغر، وكذلك بهمس الشيخ المسرور بأحفاده، أمّا التسليك الاستعاري لحركة الصورة في النص، فقد جاء باهتًا وجافًّا، وهو ما عبّرت عنه جملة "سواحر تنبئ الأحباب" التي لم تضف أيّة ديناميّة بلاغية إلى الصورة التي تحقّقت فيها. والأمثلة التي ينزع فيها العقّاد إلى بناء الصورة وفقًا لهذه الكيفية شائعة وكثيرة حتى لا تكاد تفلت منها قصيدة في منجزه الشعريّ، ولم يكن كلٌّ من عبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني بعيدًا عن الوقوع في فخ الاستلاب للواقع الخارجي عند صوغهم لكثير من الصور الفنيّة عَبر اجتلابها الرتيب بنسقها المكتمل، وحشوها في القصيدة الشعرية بعيدًا عن صيرورة اللغة في النص وإمكانات تكشّفِ الصورة فيها عن علاقات جديدة بين عناصرها، ومثال ذلك قول عبد الرحمن شكري من قصيدة "حديقة":

فيحـاء زان شبابهـا ... لـون الربيـع الأزهـر
حيـثُ الفرائـد جمّـة ... تزهـو بـأروع منظـر
والـورد يقطـر بالنـدى ... كالعاشـقِ المستعبـر
والنهـرُ يرفـلُ عندهـا ... فـي ثوبـه المتكسّـرِ

١- العقاد، عباس محمود، هديّة الكروان، ص٦٢-٦٣.

فكأنّـــــــــه وكأنّهـــــــا أحـــوى استكـــنَّ بمئـــــزرِ
تُجلـــــى بصـــفحةِ مائـــــهِ صـــورُ الربيـــعِ الأخضـــرِ
فكـــأنَ فـــوقَ المـــاءِ مـــا صـــنَعتهُ كـــفُّ مصـــوِّرِ
وكـــأنّ صـــورةَ درهـــمٍ ســـكَنَتْ بخـــاطرِ معســـرِ
وكـــأنَّ طلعـــةَ فاتـــنٍ أخـــذَتْ بلـــبِّ محيّـــرِ"[١]

إنّ مثل هذا النص لعبد الرحمن شكري يعكس حقيقة جدُّ واضحة، وهي أنّ فاعليّة الخيال عند الديوانيين– في الكثير من قصائدهم– لم تتجاوز صنيع البلاغة الكلاسيكية في عدم تجاوبها مع فكرة الصورة الممتدّة التي لا تقف عند حدود البيت الواحد، حيث يأتي تمثيل المشاهد التصويرية متقطعًا، ومنغلقًا في أطر جزئية غير متفاعلة، وحتّى مع التخلّص القليل من سطوة الصورة الجاهزة التي يتم إقحامها إلى النص ـ لم تكن قدرة الشاعر الديواني على إدخال العناصر اللغوية ضمن منظومة علاقات جديدة ضامنةً لإنشاء نسق نامٍ من التصوير يمثّل المظلة المطلوبة للرؤية الرومانسية، إذ لم يتجاوز المؤشر الاستعاري في حركية اللغة سقف البيت الواحد، وهو ما يعني أنّ الصورة الفنية ما زالت تراوح مكانها في البؤرة التي رسمتها القصيدة التقليدية بنزوعها البلاغي المحافظ.

ومن العثرات الملحوظة في بناء الصورة الفنية عند شعراء مدرسة الديوان اقتفاء معطيات التفصيل للفكرة في إطارها البلاغي، وهو ما يتصادم تمامًا مع طبيعة الشعر التي تنهض على اللازمة الإيحائية، كما يتصادم أيضًا مع مبدأ الكثافة الدلالية التي يوفرها الخيال عن طريق لجوئه إلى الوسائل غير المباشرة في التعبير، وأمثلة ذلك من نماذج الشعر الديواني

١– شكري، عبد الرحمن، ديوان عبد الرحمن شكري، ص١٩.

كثيرة، ومنها ماجاء في قصيدة "البحر والظلام" لإبراهيم المازني، وهي قصيدة غلب عليها الطابع التراثي في البناء والتشكيل:

"بنات الدجى هذا الذي لم يزل له ... فؤاد يناجيكنّ عن كلّ نائم
أناخ على الدنيا الظلام بكلكلٍ ... وأغرقها في زاخرٍ متلاطم
وأغمض أجفان النجوم بكرهها ... وأطلق أشباحًا كحيرى الأراقم

...

فيا لك من ليل بهيمٍ كأنّه ... حداد السماوات على نسلِ آدمِ
ويا لك من ريحٍ كأنّ زفيفها ... نواقيس دقّت للمنايا الهواجمِ
ويا لك من بحر كأنّ ضجيجه ... صراخ اليتامى في وجوه المآتمِ
أحقّت على الأرضين لعنة ربّها ... فصبّ عليها سخطه غير راحمِ
وإلّا فما لليل مرًّا كأنّني ... بقبّة قبرٍ حافلٍ بالرمائمِ
فليست تحسّ العين إلّا حنادسًا ... تضيء مجالي هوله المتفاقمِ
ولا الأذن إلّا ما تحسّ رياحه ... على الموج في هباتهنّ الغواشمِ

لعل مثل هذا النص الذي تنقاد له الكثير من الصور الفنية لا ينعدم فيه الأثر البلاغي لفاعلية التشبيهات والاستعارات ضمن الأبيات التي وردت فيها، لكن ذلك لن يكون كافيًا للتأشير على حيويّة المشهد التصويري في القصيدة، حيث ينقصه الاتساق والعضوية وغياب الارتباط بين مكوّناته، فكل لمحة تصويرية تظهر منغلقة على ذاتها ضمن البيت الشعري الذي تتمثّل فيه، كما أنّ كثرة التفصيل والاستقصاء التي اكتنفت الفكرة في معطاها التصويري أفقدت النص كثافته الدلالية وعطّلت من قدرته على الإيحاء.

إنّ تعثر شعراء مدرسة الديوان في بناء الصورة الفنية التي تستجيب لفاعلية الخيال تكاد تكون طاغية في معظم نماذجهم الشعرية، وهو ما

يتعارض جذريًّا مع طبيعة تنظيراتهم النقديّة حول الدور المحوريّ الذي يلعبه الخيال في إنتاج الشعر الحقيقي، ومن ذلك التصريحُ النقدي لعبد الرحمن شكري الذي يقول فيه إنّ "الشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة، فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتًا لا حياة له .."[١].

وبطبيعة الحال يمكن التسويغ لانتفاء قدرة الديوانيين على التكيف الشعري مع متطلّبات استثمار الخيال في بناء الصورة الفنية على أساس أنّ تجربتهم الرومانسية كانت ناشئة، حيث لم تتوفّر لديهم مساحة الوعي الشعري المطلوبة لتمثّل مفهوم الخيال ونقاط افتراقه عن البلاغة العربية التقليدية.

ولم يكن شعراء المهجر ينتمون إلى المنزع ذاته في كيفية بناء النسق التصويري للتعبير عن الرؤية الرومانسية، حيث تراوحت نماذجهم الشعرية بين التحديث الجزئي والتحديث الجوهري في بناء الصورة الفنيّة، وليس ثمّة شكّ في أن الاستخدام الخاص للغة الذي تبلور على نحو واضح عند جبران خليل جبران قد أسّس لبناء صورة شعرية بمواصفات جديدة تختلف عمّا هو مألوف، لكنّ ذلك لم يكن دليلًا على انتقال هذه الصورة من الإطار الجزئي ذي الفاعلية المحدودة إلى الإطار المتّسق مع ديناميّة التشكيل البلاغي وحيويّته في الانتشار ضمن البنية الكليّة للنص، ومن المهم الإشارة هنا إلى أن جبران استطاع بالفعل أن يخلق الصورة الفنيّة التي يعبّر بها عن فكرته بعيدًا عن اجتلابها جاهزةً من الطبيعة الخارجية، لكنّ ذلك لم يكن متزامنًا مع توسيع حدود هذه الصورة ضمن أفقٍ نصيٍّ ممتدّ يجعلها مرتبطة بخيال

١– شكري، عبد الرحمن، ديوان عبد الرحمن شكري، ص ٢٠٦.

شعري حقيقي، والمؤكّد أن إدخال جبران للازمة بناء الصورة الشعرية بأسلوب تراسل الحواس الذي يقوم على تبديل الوظائف بين معطياتها قد فتح الباب واسعًا أمام الشعراء اللاحقين لاستخدام اللغة بطريقة جديدة، وهو ما أدى في نهاية المطاف إلى تطوير آليات البناء التصويري عند هؤلاء الشعراء ليصبح أكثر تماسكًا وشمولية، وعلى هذا الصعيد يُحسب لجبران أنه كان من أوائل الذين دشنوا بناء الصورة الشعرية باستخدام الرمز، حيث عمد إلى التعبير عن المعنوي بالمحسوس[١]، كما أن استثماره في لازمة التصوير الفني بفاعلية التبادل بين معطيات الحواس قد مهّد على نحو واضح إلى جعل هذا الأسلوب من أدوات التعبير الرئيسة عن الرؤية الرومانسية في مرحلة لاحقة، ومع ذلك لم يكن هذا الأسلوب مشفوعًا بخروج الصورة من نطاقها الجزئي في البيت أو البيتين إلى النص كاملًا:

" هل تخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور؟
هل تحممّت بعطر وتنشّفت بنور
وشربتَ الخمرَ فجرًا في كؤوس من أثير"[٢]

وبطبيعة الحال لم يتخلّ جبران عن اتصاله الوثيق مع الإرث الكلاسيكي في بناء الصورة الفنية حتى مع استحداثه لأسلوب تراسل الحواس، حيث ظلّت الكثير من نماذجه الصوريّة مقيّدة بفاعلية التشبيه الذي يقوم على استدعاء النسق البلاغي المكتمل إلى النص، وهو ما يعني أنّ الصورة الفنية في هذه النماذج لم تكن نتاجَ نشاط لغويٍّ مرتبط بطبيعة

١- انظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٨٦.

٢- جبران، جبران خليل، جبران خليل جبران: المؤلفات العربية الكاملة، ص٣٨٩.

التجربة الشعرية، وإنّما هي نتاج عمليّة تكييف بين المعاني الشعرية والصور الناجزة في الطبيعة الخارجية:

"وغاية الروح طيّ الروح قد خفيَتْ فلا المظاهر تبديها ولا الصـــورُ
فذا يقول هي الأرواح إنْ بلَغَـــتْ حدّ الكمال تلاشت وانقضى الخَبَرُ
كأنّما هي أثمارٌ إذا نضجَـــتْ ومرّت الريحُ يومًا عافها الشجَـــرُ
وإذ يقولُ هي الأجسامُ إنْ هجَعَتْ لمْ يبقَ في الروح تهويمٌ ولا سَمَـــرُ
كأنّما هي ظلٌّ في الغديـــرِ إذا تعكّرَ الماءُ ولّتْ وامّحـــى الأثـــرُ"(١)

إن مثل هذه الأبيات الشعرية لجبران تصلح أنْ تكون مثالًا موضوعيًّا على تقيّده اللاواعي بإملاءات بناء الصورة الفنية بالمنزع التقليدي الذي يقوم على اجتلاب النسق التصويري من الخارج دونما إضافة أو تعديل، وهو ما يتبيّن في تشبيهه بلوغَ الروح غايتَها من الكمال بالثمر الذي يتساقط عن الشجر بعد نضوجه، كما يتبيّن في تشبيهه هجوع الأجسام عن الحركة بالظلّ الذي يزول أثره مع تعكّر الماء، ومثل هذه الصورة المتقطّعة التي تفتقر إلى السمْتِ التفاعلي فيما بين أجزائها هي حصيلة تفكير شعري بالأدوات البلاغية القديمة، وليس حصيلة خيال شعري حقيقي تتولّد عنه الصورة الكلية. وما هو ملحوظ أن بناء الصورة الفنية بهذه الملابسات ظل خيارًا قائمًا عند بقيّة الشعراء المهجريّين أمثال ميخائيل نعيمة وأيليا أبي ماضي، ولكن على نحو أقلّ وضوحًا وأقلّ انتشارًا، ومن أمثلة هذا النوع من التصوير ما يرد عند أبي ماضي في قصيدته "الفيلسوف المجنّح":

"يا فيلسوفًا قد تلاقـــى عنـده طربُ الخلـــيّ وحرقةُ المتوجّدِ
رفعَ الربيعُ لك الأرائكَ في الربى وكسا حواشيها برودَ زبرجَـــدِ

١- المرجع السابق، ص ٣٨٧.

تشدو وتبهتُ حائـــــرًا متردّدًا حتى كأنّك حين تعطـــــي تجتدي
وتمدّ صوتَكَ في الفضا متلهـفًا في ذلّـــةِ المترحّـــــمِ المستنجدِ
فكأنّما لك موطـــــنٌ ضيّعتـــه خلف الكواكبِ في الزمانِ الأبعدِ[1]

إنّ هـذه الصـور التـي تتبنـي بوسـاطة النـزوع الفنّـي إلـى اسـتخدام المعطيات البلاغية من تشبيه أو استعارة ضمن صيغ نصيّة مغلقة– كانت ذات حضـور مطّـرد فـي الكثيـر مـن النمـاذج الرومانسـية عنـد الشـعراء المهجريّين عمومًا، وعلـى الـرغم من ذلك كـان انحيـاز هؤلاء الشـعراء إلـى تكثيف الاستخدام الاستعاري للّغة يمثّل عتبة مهمة نحو خلق صورة أكثر شمولًا وامتدادًا، وهو ما يمكن ملاحظته في بعض النماذج المتميّزة على هذا الصعيد، ومنها قصيدة "الأشباح الثلاثة"[2] وقصيدة "الناسكة"[3] لإيليا أبـي ماضي، وهما من القصائد المترابطة على نحو ما في بنائهما البلاغي الذي تدعمـه فاعليـة الخيـال، حيث إن الفكرة فـي القصـيدتين تقوم علـى استكناه تخيّلي لتحوّلات الذات عبر صياغة سردية تتّسم بالترابط والانسجام، وتؤول إلـى نسق بلاغـي دالّتـه الصـورةُ الكليّـة ذات السمْتِ التفاعلي المحكم. ومن النمـاذج التـي تمثّـل علامـة بـارزة فـي المنجـز الشـعري الرومانسـي عنـد المهجريّين قصـيدة ميخائيـل نعيمـة "النهـر المتجمّـد"، إذ رسّـخت فـي بنائهـا الصوريّ اللغة الاستعارية ذات النسق البلاغي الممتدّ الذي يصل إلـى ذروتـه مـع نهايـة كل لوحـة من لوحاتها، وبعد ذلك يتمّ التجسير البلاغي بين هذه اللوحات لتشكّل في مجموعها صورة كلية تشمل الرؤية الشعرية للنص، وهذه

١– أبـو ماضـي، إيليـا، من أعمـال الشـاعر إيليـا أبـي ماضـي (الجـداول، الخمائـل، تبـر وتراب)، ص٢٣٤–٢٣٥.
٢– المرجع السابق، ص١٠٥.
٣– السابق، ص١٢٤.

القصيدة ترتكز منذ بدايتها على ثقل الاستخدام الاستعاري للّغة بما يخلق التجاوب الشعري بين الذات والنهر ضمن سلسلة من الثنائيات الضدية، حيث تنزع ضمن صيرورتها التشخيصية إلى الإعلان عن تحوّل النهر من الحركة إلى الجمود في سياق التماهي مع سكون الذات التي فقدت يقينها في هذا العالم :

"يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعتَ عن الخريرْ
أم هل هرمتَ وخار عزمُكَ فانثنيت عن المسيـرْ
بالأمس كنت مرنّما بين الحدائقِ والزهـــــــــورْ
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهـــــــــورْ
بالأمسِ كنت تسير لا تخشى الموانعَ في الطريقْ
واليوم قد هبَطَتْ عليك سكينةُ اللحد العميـــــقْ
بالأمس كنت إذا أتيتُكَ باكيًـــــا سلّيتَنـــــــي
واليوم صرتُ إذا أتيتُكَ ضاحكًـــا أبكيتَنـــــي
بالأمس كنت إذا سمعتَ تنهّـــــدي وتوجّعـــي
تبكي. وها أبكي أنا وحدي، ولا تبكي أنا معـــي"[١]

لقد سعى نعيمة ضمن هذه القصيدة إلى تكريس اغتراب الذات الرومانسية إزاء التغيّرات الحادثة في الطبيعة، ومسارات التحوّل بين الفصول، ولا شكّ في أنّ محاولته لإخراج هذه الذات من عزلتها، وجعلِها متماهية مع محيطها تطلّبت منه تعويض غياب العنصر الإنساني بلغة شعرية دالّة أساسها التشخيص، وقد تحقق ذلك عنده باعتماد مبدأ التصوير

١– نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، ص٨–٩.

الاستعاري الذي يتغذّى على خيال شعري متّسق مع طبيعة التجربة الرومانسية.

وبصرف النظر عن بعض النماذج الإيجابية لكيفية بناء الصورة عند المهجريّين يبقى الملحوظ أنّ مجمل النتاج الشعريّ عند هؤلاء كان يعاني من الاضطراب وعدم الاتّساق في تشكيلاته البلاغية، كما كان رهينة الاستعمال العشوائي للصورة الذي بدا في أغلبه بعيدًا عن الخيال الحقيقي، وأقرب إلى الاستثمار في البلاغة التقليدية بكافة تمثيلاتها.

ولعلّ التطوّر الأهم الذي بلغته محاولات الشعراء العرب في بناء صورة متفاعلة جوهريًّا مع الرؤية الرومانسية قد انعكس بشكل خاص عن المنجز الشعري لجماعة أبولّو، حيث أمكن التحرّر إلى حدٍّ كبير من القيود التقليدية في تخليق نسق بلاغي ينفتح على القصيدة تصاعديًّا، وينبني على قاعدة إعادة التشكيل للعلاقات بين العناصر اللغوية التي تصنع المشهد التصويري، وقد مهّد هذا الأسلوب إلى تكثيف الاستعمال المجازي للّغة بين الشعراء الرومانسيين، حيث تم الابتعاد عن الفاعلية البلاغية للفظ المفرد والتشبيه السطحي، والاقتراب أكثر من النمط التخييلي الذي يتطلّبه الإبداع الشعري، ونتيجة لذلك تعمّق التعبير الشعري بالصورة الفنية الكلية عوضًا عن الصور الجزئية، ومثّلُ هذا النفور من التناول التقليدي لمعطيات البلاغة أثمر في توليد نماذج نوعية للصورة عند جماعة أبولّو، وقد بدا ذلك ملحوظًا، إلى حدٍّ ما، في شعر إبراهيم ناجي ومحمد عبد المعطي الهمشري، أمّا شعراء هذه الجماعة الذي استجابوا لمقتضيات التحول الرومانسي الحقيقي في بناء الصورة الفنية، فمن أبرزهم محمود حسن إسماعيل، حيث أتاحت المنصّةُ التصويرية لديه دفعَ النسق البلاغي إلى الانطباق على المساحة الكلية لنص القصيدة في الكثير من نماذجه الشعرية، ولم يكن ذلك من قبيل الانجرار الأفقي لجمال الصورة بقدر ما هو استجابة لحيويتها في

تمثيل رؤية القصيدة، مع ما يقتضيه ذلك من تجسير واعٍ بين مشاهد تصويرية متلاحقة تشكّل في مجموعها نسقًا مكتملًا غير قابل للتجزيء، ومثال ذلك قول الشاعر:

"وفي مرّة والدجـــــى ملحـــــدُ
إلى الله أقبـــــل يستغفـــــــــرُ
ونفسٌ كتائبـــــــــــــةٍ لم تــزلْ
رفات المعاصـــــي بها تنظــرُ
فقالت: وكيف التقى العاشقـان
متابٌ وإثمٌ به يجـــــــــــأرُ؟
وكيف الخطايا تصلّي، وكيفَ
خضوعٌ ورفض به تؤمـــــرُ؟
فقلتُ استريحي مرايا النفوس
على وجهها الحقّ لا يسفـــرُ"[١]

إنّ مثل هذا النزوع التصويري الذي يقوم عند محمود حسن إسماعيل على بناء صيغة تخييلية مستقلة تتوازى مع الواقع الموضوعي هو بمثابة الانقطاع النهائي عن معطيات البلاغة التقليدية وكيفية تشكيلها ضمن حدود القصيدة، ومردّ ذلك أنّ الذات الشعرية أصبحت تتحرّك في أفق التماهي مع موضوعها عبر خيالٍ صافٍ ينسحب من الواقع المعياري الذي يتمّ زخرفته ببعض المكمّلات البلاغية، وتبعًا لذلك تتحوّل القصيدة كلّها إلى نسق ابتداعي بديل عن أيّة علامات بلاغية تزيّن النص دون أن تكون جزءًا حقيقيًّا منه، وهو ما يعني أنّ فاعليّة الخيال ليست محكومة لكمّ التشبيهات

١- السعدني، مصطفى، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص٨٩.

والاستعارات في النص، وإنّما للانزياح عن الواقع المعياري الذي ينتمي إليه الشاعر، وهذا من جملة ما تميّز به محمود حسن إسماعيل في منجزه الشعري، ومثاله:

"عابرٌ يحمل في جنبيه أسرارُ الزمـــــــــان
وعلى كفّيه للعشّاق خمرٌ.. وأغـــــــــــان
مرّ بالدنيا قديماً فشجـــــــاها وشجانـــــي
قلت من أنت؟ فقالت موجةٌ فوق عبابـــــه
ساحر يجري، وحلم الدهر يجري في ركابه"(١)

إنّ استثمار الخيال في تكوين الصورة الفنية التي حازتها الأبيات السابقة تبلورت بشكل أساسي عن طريق التشخيص الذي اتّخذ من البناء الاستعاري عنوانًا له، وليس معنى ذلك أنّ هذه الصورة تقوم على الشبكة المجازية في النص، فمرتكز بنائها يقوم على كونها صيغة تخيليّة ناتجة عن تفكير شعريّ صاف لا يتّسم بأيّة معياريّة واقعية، ومثلُ هذا الملمح في الشعر الرومانسي يؤسّس للتماهي الكلي بين الذات وموضوعها، والمقصد هنا أن الذات الشاعرة تتحوّل إلى محور فاعلية مستترة لحركة الصورة الفنية في النص الشعري. وربما يكون استدعاء هذا النمط التصويري عند الشعراء الرومانسيين داخلًا ضمن الحيّز العريض لمفهوم المعادل الموضوعي الذي اقترحه ت. س. إليوت، وعاب به على الرومانسيين مذهبهم في التعبير المباشر عن العواطف والانفعالات. والحقيقة الأكيدة أنّ الرومانسية لم تتوسّل في كلّ نماذجها الشعرية بالتعبير المباشر، فثمة نماذج أخرى تنتمي إلى هذه المدرسة كانت تستخدم الإيحاء في التعبير الشعري، حيث عمدت

١- المرجع السابق، ص٧٧.

إلى خلق صيَغ أسلوبية جديدة تكون معادِلة للحالة النفسية والانفعالية التي يُراد التعبير عنها، وهو ما يتجلّى خصوصًا في استخدام سلسلة من الرموز المتجاوبة ضمن نطاق النص الشعري، أو اعتماد أسلوب الحكاية التي تتصل في أغلبها بالموروثات الدينية والميثولوجية عند الشعوب.

وليس بعيدًا عن ذلك يتخذ علي محمود طه الدليلَ التخييلي الصرف مسلكًا جوهريًّا في التصوير الشعري، حيث يعمَد إلى بناء المشهد الحسّي انطلاقًا من رؤية شعرية صافية. وهذه الرؤية لا تتقاطع مع الواقع المعياري الذي ينتمي إليه الشاعر، لكنها توازيه، وتتعادل معه بوصفها بديلًا عنه في إطار الخيال. والجملة الشعرية ضمن هذه الصورة لا تتولّد عن فاعليّة التشبيه أو الاستعارة أو بقية أنواع المجاز التقليدية، بل من وجودها ضمن هذا النسق الخيالي الذي ينغلق على بنيته الخاصة، ومثال ذلك ما يمكن العثور عليه في شعر علي محمود طه، لا سيّما في مطوّلته "أرواح وأشباح"، حيث يتوسّل بأدواته التصويرية لبناء مشهد شعري محكوم للسردية الميثولوجية الخالصة، وهذا المشهد يتمّ تعميقه بالإحالة على بنية متخيَّلة تتعدّد فيها الأصوات بما يضفي على الصورة مسحة غرابة وإدهاش تنعقد بعيدًا عن فاعليّة البلاغة التقليدية، وترتبط جذريًّا بأصل الأسطورة التي يُداخل فيها التوراتي مع الإغريقي، ثم يُسقطها على الواقع، ومن المهم هنا الإشارة إلى أنّ الصورة التي تبدو في ظاهرها اللغويّ خاضعة لفاعلية المجاز ليست إلّا صيرورة طبيعيّة للحدث في سياقه الميثولوجي، ومثال ذلك هذا المقطع من قصيدة "قلوب الشعراء":

"الشاعر محدّثًا (سافو):

إناءٌ من النور طـــــــافتْ بِـــــــهِ
يدُ الحبِّ غارســـــــــــةُ الزنبـــــقِ
تغاديهِ هاتفـــــــــــــةٌ في الدجـــــى

وراقصةٌ في الضحى المشْـــــــــــرِقِ
بأجنحـــــــــــــةٍ كرؤى الخالديـــــن
لغيرِ الصبابـــــــــــــــةِ لم تخفِـقِ
وقلبيَ من قَــدَحٍ في السمـــــــــــاءِ
ومن نبــعِ آلهـــــــــــــــةٍ يستقـــــي"[1]

إنّ معطيات التصوير التي ينفتح عليها هذا المقطع من قصيدة الشاعر ليست نتاج انزياح لغوي قائم على المجاز، وإنّما هي نتاجٌ لصيرورة الحدث في سياقه الأسطوري، إذ إنّ إناء النور وقدح السماء ونبع الآلهة كلّها ذات ارتباط دلالي حقيقي بمتن الأسطورة التي كيّفها الشاعر مع الواقع.

ولا ينقطع علي محمود طه عن اعتماد الخيال بوصفه الممـوّل الأساسي للصورة في كثير من نماذجه الشعرية، ومثال ذلك قصيدة "الله والشاعر" التي تمّت الإشارة إليها في المبحث السابق، وأيضًا ما تضمّنه ديوانه "ليالي الملاح التائه" من قصائد شفيفة في بنائها المجازي الذي يرتبط بشبكة متفاعلة وممتدة من الاستعارات والتشبيهات، ومن هذه القصائد "أغنية الجندول في كرنفال فينيسيا"[2]، وهي قطعة فنية فارقة في اجتلابها النسق التصويري المركّب الذي يمتدّ عبر المساحة الكلية للنصّ، مع ملاحظة أنّ التنظيم الإيقاعي الذي اتّخذ أسلوب الموشّح في هذه القصيدة كان متجاوبًا مع سمتِها التصويري، فكلّ مقطع بصيغته الإيقاعية ينطبق عليه المشهد التصويري الخاص به، ومجموع هذه المشاهد يكوّن في امتداده الصورة الكليّة التي تستحوذ على نص القصيدة.

١- طه، علي محمود ، ديوان علي محمود طه ، ص٤٩٤.
٢- المرجع السابق، ص١٣٣-١٣٥.

لقد أصبحت الصورة الفنية في الكثير من النماذج التي قدّمها شعراء أبولّو نتاجًا لوعي أدبي مرتبط بفاعلية اختيار العناصر اللغوية المشكلة لها، وبلورتِها ضمن علاقات جديدة تحددها مقتضيات التجربة الشعرية، وتعيد تأهيل المكوِّن الدلالي لها بما يتناسب مع توجيهات الخيال الفني بمعاييره الجمالية التي تعتمد على التصوير بالكل عوضًا عن الجزء. ومن المؤكّد أنّ ملابسات تشكيل الصورة بهذه الكيفية عند جماعة أبولّو لم تتحقق فقط في المنجز الشعري للشاعرين محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه، بل تجاوزته إلى بعض النماذج الجيدة عند شعراء آخرين، ولكن على نحو أقلّ شيوعًا وكثافة.

لعلّ أوثق ما يمكن الخلوص إليه من كلّ ذلك أنّ تطوّر الصورة الفنية عند الشعراء الرومانسيين العرب كان يفتقر إلى التجانس والاتّساق، حيث بدا متفاوتًا بين التقيّد بالملمح التراثي الذي أعلى من الفاعلية الموضعية للتشبيه والاستعارة والكناية، وهو ما تمثّل بشكل جذري عند شعراء مدرسة الديوان، وبين فاعلية الخيال الشعري الذي نأى بالقصيدة الرومانسية عن المباشرة والتقريرية، ومنحها طابعًا إيحائيًّا أكثر انفتاحًا على صيرورة الحداثة في التفكير الإبداعي الخلّاق، وهو ما عكسته، إلى حدٍّ ما، بعض التجارب الشعرية عند المهجريين، وكما عبّر عنه بشكل أوضح المنجز الشعري لجماعة أبولّو، لا سيّما عند محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه.

أخيرًا، لا بدّ من التنويه إلى أنّ القصيدة الرومانسية العربية استطاعت بنجاحاتها وإخفاقاتها أنْ تستوعب كافة مجريات التطوّر الطبيعي الذي مرّ به الشعر في هذه المرحلة، كما استطاعت أن تحمل بذرة التحديث الحقيقي الذي طرأ على الشعر العربي في مراحل لاحقة، ووصل بمقتضاه إلى أنماط جديدة تمثّلت بشعر التفعيلة وقصيدة النثر.

الخاتمة:

لقد استكمل هذا البحث نصابه التوثيقي لمجمل التغيّرات التي طرأت على القصيدة العربية في سياق تحوّلها عن النمط التراثي الذي كرّسته الكلاسيكية إلى نمط آخر بدا أكثر تجاوبًا مع روح العصر، وهو النمط الرومانسي. أما المنهجية التي تمّ التوسّل بها لتحقيق هذه الغاية؛ فقامت على استدعاء النماذج المشكِّلة للقالب الفني في القصيدة العربية عند الشعراء الرومانسيين الذين ينتمون إلى أهم المدارس الممثلة لهذا الاتجاه، ومن ثَمّ تحليلها، وصولًا إلى بناء حكم موضوعي على فاعلية دخولها ضمن المنظور الرومانسي، وقد خلُص البحث إلى أنّ هذه النماذج قد تفاوتت في ابتعادها عن النمط التراثي للشعرية العربية، ففي الوقت الذي كان فيه شعراء مدرسة الديوان يخفقون باجتلاب صيغة التحديث الحقيقية لقصائدهم على مستوى الشكل، بدت هذه الصيغة أكثر تجاوبًا مع مبادئ الرومانسية عند الشعراء المهجريين، وأوضح رسوخًا عند شعراء رابطة أبولّو؛ حيث عَمَدَ الشعراء في هاتين المدرستين بشكل متفاوت إلى خلخلة النظام الإيقاعي التقليدي للقصيدة العربية، واستحداث نظام جديد حمل بذرة التحوّل الحقيقي إلى قصيدة التفعيلة.

وعلى صعيد آخر، مارس هذا البحث نشاطه المنهجي ضمن دائرة التأصيل الفني لاستعمال الصورة الشعرية عند الرومانسيين، ووصل إلى نتيجة مؤداها أنّ هذه الصورة كانت متّسقة في تشكّلها مع تطوّر التفكير الرومانسي عند الشعراء العرب، حيث تكيّفت في المراحل المبكرة من عمر الرومانسية مع الوعي البلاغي الذي وجّه مسار القصيدة التراثية، فعَكَسَت الزخم الجمالي الذي تحقّقه الاستعارة والتشبيه في إطار البيت الواحد. وفي مراحل لاحقة كانت الصورة الفنية عند الرومانسيين ذات نسق تكويني مرتبط بفاعلية الخيال الشعري؛ فقد اتسمت بديناميكية واضحة أساسها استدعاء

العناصر المشكّلة لها من الواقع الخارجي، ثُمَّ إدخالها في سياق لغوي مغاير يقوم على صياغة علاقات جديدة فيما بينها، ويكون متناسبًا مع خصوصية التجربة الشعرية. وضمن هذا الأفق الذي تطوّر فيه بناء الصورة الفنية عند الشعراء الرومانسيين العرب تم استحداث أساليب جديدة أسهمت إلى حد كبير بفك الارتباط مع القصيدة التقليدية، ومنها تأسيس الصورة على وقائع لغوية منسجمة مع الوعي الرومانسي المستجدّ، مثل تكريس مبدأ التبادل بين معطيات الحواس، وتوظيف الرمز، ثم استثمار السردية الميثولوجية وإسقاطها على الواقع.

قائمة المصادر والمراجع:

١) أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢) إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣) البحراوي، سيد، **مختارات الشعر العربي الحديث في مصر**، منشورات أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٠م.

٤) جبران، جبران خليل، **جبران خليل جبران**:المؤلفات العربية الكاملة، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٥م.

٥) حسن، محمد عبد المغني، **أشعار وشعراء من المهجر**، دار الهلال، مصر، ١٩٧٣م.

٦) حيدوش، أحمد، **الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ١٩٩٥م.

٧) خليل، إبراهيم ، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث** ، ط٤، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١م.

٨) خليل عبد الحافظ، أسامة، **التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة النيلين، ٢٠٠٩م.

٩) الدسوقي، عمر، **في الأدب الحديث**، ج٢، دار الفكر والطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

١٠)أبو شباب، واصف، **القديم والجديد في الشعر العربي الحديث**، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٨م.

١١)السعدني، مصطفى، **التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل**، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.

١٢)الشرنوبي، صالح، **الديوان**، جمع: عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٣)شكري، عبد الرحمن، **ديوان عبد الرحمن شكري**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.

١٤)الشنطي، محمد صالح، **الأدب العربي الحديث**، ط٧، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٧م.

١٥)ضيف، شوقي، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ط٩، دار المعارف، القاهرة.

١٦)طه، علي محمود، **ديوان علي محمود طه**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.

١٧)عبد الله، سرور، **خليل شيبوب رائد التجديد الشعري**، ط١، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٦٩م.

١٨)عريضة، نسيب، **الأرواح الحائرة**، ط٢، دار الغزو للنشر، عمان، ١٩٩٢م.

١٩)عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢٠)العقاد، عباس محمود، **بين الكتب والناس**، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٢م.

٢١)العقاد، عباس محمود، **هديّة الكروان**، ط٥، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٢)العقاد، عباس محمود، **ديوان عابر سبيل**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،٢٠١٣م.

٢٣)القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

٢٤)المازني، إبراهيم عبد القادر، **ديوان المازني**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.
٢٥)أبو ماضي، إيليا، **من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي** (الجداول، الخمائل، تبر وتراب)، دار كاتب وكتاب، بيروت، ١٩٨٨م.
٢٦)الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠١٤م.
٢٧)مندور، محمد، **النقد والنقاد المعاصرون**، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة، د.ت.
٢٨)مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، ط٨، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.
٢٩)نشأت، كمال، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٣٠)نعيمة، ميخائيل، **همس الجفون**، ط٦، دار نوفل، بيروت، ٢٠٠٤م.