الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي-تيسمسيلت-

معهد الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة تخرج ضمنن متطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : أدب عربي قديم

موسومة بـ:

دراســـــات ونمـــــــاذج في مذاهـــــب الشعر ونقـــده

لـ : محمد غنيمي هلال

إعداد الطالبتين:

❖ كاسي فاطمة

❖ حسام حنان

إشراف الأستاذ:

د. بن سعيد بشير

أعضاء اللجنة المناقشة :

د. لزرق عابد	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
د. بن سعيد بشير	جامعة تيسمسيلت	مشرفا ومقررا
د. فتح الله محمد	جامعة تيسمسيلت	مناقشا

السنة الجامعية:2021م/2022م / 1442/1441 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر و تقدير:

الحمد لله الذي أحلنا محل الفهم وحلانا بحلية العلم، معطنا عقال العقل وزينتنا بنطق المنطق ، يقول الرسول صلى الله عليه و سلّم : "من لم يشكر النّاس لم يشكر الله "، إلى الأستاذ المشرف بشير بن سعيد الذي يعود له الفضل بعد الله في تسهيلات لكل ما اعترض طريق بحثنا والذي كان له الشرف العظيم في إشرافه على مذكرتنا هذه التي نتمنى أن تكون في المستوى.

إلى كل الأساتذة الذين قدموا لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

و إلى كل الأساتذة من التعليم الابتدائي إلى التعليم الجامعي.

إلى العائلتين الكريمتين على دعمهما وعونهما لنا لإنجاز هذا العمل المتواضع وصبرهم معنا لإتمامه.

وفي الأخير نشكر كل من ساعدنا وثبت عزيمتنا ولو بالدعاء.

جزاكم الله خيرا.

إهـــــــداء

إلى من منحاني الحياة

وتحملا من أجلي المعاناة

إلى من زرعا في قلبي الحب والحنان

ووجدت في حضنهما السكينة والأمان

إلى والديا العزيزان.

إلى من كانوا سندي في الحياة

ولم يبخلوا علي بالدعم والدعوات

إلى إخوتي وأختي.

إلى من رافقوني طيلة السنوات الماضية

وقضيت معهن أجمل الأوقات

إلى صديقاتي اللواتي كن لي بمثابة الأخوات (سليمة، حنان، عائشة، نجاة، عربية، أشواق، مليكة).

إلى من لم يبخل علي بالنصح والدعوات

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

كـــاسي فاطمة.

إهـــــــداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعة الله جل جلاله.

إلى من بلغ الرسالة ونصح الأمة ... إلى نبي الرحمة.

إلى أدبي وحلمي ... إلى طريق الهداية إلى ينبوع الصبر والأمل "أمي".

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار إلى من أحمل اسمه بكل افتخار والدي العزيز.

إلى سندي وقوتي وملاذي إلى خطيبي أمين.

إلى إخوتي وأخواتي بأولادهم كل باسمه.

إلى صديقاتي في مركز جامعي مباركة ،بشرى ،هدى ،سامية ،هدى ،وبالأخص الزميلة فاطمة كاسي .

حســـــام حنان.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله ذي الفضل والكمال نحمده حمدا كثيرا ونستهدي به و نستغفره، نتوكل عليه ولا نكفره وصلى الله على سيدنا محمد الداعي إلى الهدى و الرّشاد و على أصحابه الذين اصطفاهم من خلقه و تمنهى على حفظ كتابه و إبلاغ رسالته إلى النّاس كافّة صلاة وسلاما دائمين متلازمين ما تعاقب الليل و النّهار.

اتّصف الشّعر العربي بأنّه تعبير عن الأجواء الاجتماعية والنفسية التي مرّ بها العرب، كان يولد في هذه الأجواء و يولدها يتنفس فيها و تتنفس به، ويتلون بها وتتلون به، فالشعر طريقة لممارسة الحياة وفعل الوجود.

وكان اختيارنا لموضوع المذكرة الموسومة بـ: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده" محمد غنيمي هلال" نموذجا مؤسسا لأهميته المتعلقة بالشعر ورغبتنا في الاطلاع على هذا الكتاب.

ومن هنا نتساءل فيما تكمن جمالية هذا الكتاب؟ وما هي أبرز القضايا التي تطرق إليها الكاتب؟ ولتوضيح هذه الإشكالية تراءى لنا دراسة هذا الكتاب "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده متبعين في ذلك منهجا وصفيا تحليليا بالإضافة إلى المنهج التاريخي، وتوزعت خطة البحث إلى مقدمة وفصلين، وخاتمة كحوصلة للموضوع.

الفصل الأول: بعنوان بعض مناهج الشعر ونقده، حيث قسمنا هذا الفصل إلى عدّة مباحث فتناولنا في المبحث الأول عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي، والمبحث الثاني القرآن وصدق الأداء في الشعر، أما المبحث الثالث: العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي، أما المبحث الرابع نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب ،أما الخامس الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في النقد الحديث، أما السادس حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر(1)، أما المبحث السابع والأخير حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (2)، وفيما يخص الفصل الثاني قمنا بدراسة اهم القضايا

فكانت كالاتي: عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي ، العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي، نظرية المحاكاة وصلة الشعر ، الصورة الشعرية في المذاهب الادبية فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين ، فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين وخاتمة كحوصلة عامة للنتائج المتوصل إليها، كما يعلم الجميع لا يخلو بحث من صعوبات و عراقيل تقف حائلا بين الباحث و بين منجزه ، ومن بين هذه الصعوبات كثرة المادة العلمية في هذا الحقل وهذا ما يصعب على الباحث تخصيص الأمور المفيدة من غيرها فهذه الدراسة التي خصصناها لهذا البحث ما هي إلا عينة صغيرة مما ألفه غنيمي هلال، فنتمنى أن يكون هذا البحث يحمل ولو صورة بسيطة تحمل دلالات واضحة و مفهومة ونكون قد وفقنا ولو بالجزء القليل و لا ننسى تقديم الشكر لكل من كانت لهم يد المساعدة في إنجاز هذا العمل والسّهر على إتمامه و بالخصوص الأستاذ المشرف بشير بن سعيد، لما قدموه من جهود في المساعدة على إتمامه و إنجازه على أحسن وجه وأتــم صورة.

و آخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

تم في :2021/06/10

تيسمسيلت

بطاقة فنية للكتاب:

المؤلَّف: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده.

المؤلِّف: محمد غنيمي هلال.

الطبعة: الأولى.

دار النشر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

البلد: مصر.

السنة: 1976.

عدد الصفحات: 272 صفحة.

عدد الأجزاء: جزء واحد.

حجم الكتاب: متوسط.

عدد الفصول: فصلين.

مدخل

مدخل:

من المعروف أن الشعر في الأدب العربي قد مر بعصور عديدة بداية من عصر الجاهلية وإلى الوقت المعاصر، فإن الشعر العربي له أوقات ذهبية كثيرة أدت إلى إبرازه بشكل كبير جدا، كما أتى على الشعر العربي أوقات كثيرة من الضعف والاضمحلال، ولكن قام الشعراء المعاصرون بإحيائه مرة أخرى حيث أعادوا إليه مكانته الذهبية الخاصة والتي تميز بها دوما كما تنوعت المدارس بعد إعادة إحيائه وتفرعت لأفرع عديدة أدت إلى إنتاج سيل من الإبداعات الشعرية على أنه الكلام الموزون المقفى والذي يحمل معنى معينا، إذ نجد أنه قد تناول موضوعاته مجموعة من النقاد ومن بينهم محمد غنيمي هلال.

ولد محمد غنيمي هلال في قرية "سلامنت" في الثامن عشر من مارس 1916، حيث تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في المعهد الديني التابع للأزهر الشريف بمدينة زقازيق، وفي سنة 1937 التحق بدار العلوم وتخرج منها، حيث كان أصغر الخرجين سنا، كما أنه عمل بعد تخرجه مباشرة معلما للغة العربية لمدة أربع سنوات، كما أنه سافر إلى فرنسا في أول بعثة مصرية إلى أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، ثم عاد إلى مصر وعمل محاضرًا ثم أستاذًا مساعدا للأدب المقارن النقد الأدبي بكلية دار العلوم وفي سنة 1963 نقل إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر أستاذا ورئيسا لقسم الدراسات العربية، وتوفي في 26 ماي 1968 مخلفا بذلك ثورة فكرية ضخمة من الكتب المطبوعة والمخطوطة[1].

أعمال محمد غنيمي هلال:

قام غنيمي هلال بالعديد من الأعمال من أهمها نال الثانوية والأزهرية عام 1937، وقام بتدريس الأدب المقارن في كلية اللغة العربية في جامعة الأزهر عام 1964، إلى أن وقف بعضهم في وجهه يزعم أنه غربي الثقافة.

[1] د. محمد غنيمي هلال، رائد الأدب المقارن، صحيفة المثقف ،2020_ 2342.

للدكتور محمد غنيمي هلال تأثير حاسم في تحديد مسار الأدب المقارن، فشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه في أبحاث مستقلة كالمواقف الأدبية والنماذج الإنسانية التي جعلت منه عالما مستقلا[1].

مؤلفاته:

لا ننسى أن الناقد المصري محمد غنيمي رائد النقد والأدب المقارن ،كما قال عنه أحد معاصريه فعلى الرغم من الجهود التي بذلها في مجال النقد الأدبي الحديث إلا أنه قليل ما تجد اسمه بين طيات المؤلفات النقدية نذكر منها:

مؤلفاته في العربية:

- الأدب المقارن ظهرت طبعته الأولى عام 1952.
- الرومانتيكية عام 1956.
- النقد الأدبي الحديث عام 1958.
- الحياة العاطفية العذرية والصوفية وهو دراسات نقدية ومقارنة حول مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي عام 1962.
- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر عام 1962.
- المواقف الأدبية في النقد المسرحي عام1963.
- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة عام 1954.

[1] ينظر : تاريخ الولادة، محمد غنيمي هلال.

– قضايا معاصرة في الأدب والنقد، والنقد التطبيقي والمقارن ودراسات أدبية مقارنة[1].

مؤلفاته في الفرنسية:

كما أن له مؤلفات فرنسية وهي:

– رسالتاه تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين.

– موضوع" هيباتيا "في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين ومنهما نار دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون عام 1952.

ومن بين ترجماته عن الفرنسية: ما الأدب، "لسارتر" و "فولتير أنسون" ومسرحية (رأس الأخرين) "لمارسيل ايميه"، ومسرحية (عد والبشر) "موليس"، ومسرحية (بلياس ميليزاند) "لماتركنك"و(فشل استراتيجية القنبلة الذرية) "لمكينيه"، ومن الفارسية ترجم غنيمي هلال (مجنون ليلى) "لعبد الرحمن الجامي"، ومختارات من الشعر الفارسي.

جعلت هذه الكتب والدراسات منه علامة مضيئة بارزة في الحياة الأدبية والنقدية المعاصرة[2].

القضايا المطروحة في الكتاب:

قسم محمد غنيمي هلال كتابه إلى مقدمة وفصلين ولكل فصل مجموعة من العناوين وخاتمة حيث تناول في هذه الفصول ما يلي:

الفصل الأول: خصصه حول بعض مناهج الشعر ونقده.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، في الأدب المقارن، مجلة كلية الآداب، بغداد، 1999،ص20.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

1- عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي.

2- القران وصدق الأداء في الشعر.

3- العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي.

4- نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب.

5- الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث.

((فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين)).

((فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين)).

((فلسفة الصورة في شعر البرناسيين)).

6- حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (1).

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (2).

7- حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (3).

((اراجون وشعر المناسبات الاجتماعية)).

أما الفصل الثاني خصصه لنماذج من الشعر ((دراسة ونقد)).

1- من روائع الأدب الإسلامي.

(أ) العطار وفلسفة التصوف.

(ب) منطق الطير العطار.

(ج) مختارات من الشعر الصوفي.

2- من روائع الشعر الإسلامي.

مختارات من شعر أنوري.

3- مقارنات من الخمريات العربية والفارسية بين "رودكي" و" أبي النواس".

4- الحب والموت من شعر "رابند رانات تلجور".

5- رسائل إلى شاعر شاب كتبها:" رينز ماريا ريلكه".

6- إلى المسافرة ديوان للشاعر:" فاروق شوشة."

7- نظرات في ديوان: هلال ناجي (الفجرات).

8 الأرغن ــ ديوان للشاعر: حسين عفيف.

9- في فسلفة ديوان للشاعر: كيلاني حسن سند.

دوافع تأليف الكتاب:

لغنيمي هلال دوافع في تأليف هذا الكتاب تتمثل فيما يلي:

- ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية في علم النقد الأدبي، فلا جديد دون الرجوع إلى القديم في شتى مصادره والوقوف على حقيقته.

– إن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان، وإنما تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها ، وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقا وإضافة إلى التراث القوي أو العالمي.

– والناقد العبقري كالأديب العبقري قد يضيف جديدا مما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا، يفيد مما يطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقاد معا.

– العناية والجد للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة والإسهام فيها وتشجيعها وتوضيح رسالتها خطيرة الشأن مما يخص الوعي القومي والوطني والفني.

– قيادة حركات التجديد مدى امتداد الجهود الفنية والفكرية في تراث الأدب العالمي.

– تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها، حيث كانت جهوده الذاتية حول موضوعات ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي "وكليوباترا" في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية "ودونجوان" في الآداب الأوروبية و"شهرزاد" في الأدب العربي "ويوسف زليخا "في الأدب الفارسي.

منهج الكاتب:

اعتمد الكاتب **"محمد غنيمي هلال"** في كتابه الجديد دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده على المنهج النقدي.

المصادر الخارجية التي اعتمد عليها الكاتب:

ومن المصادر التي اعتمد عليها الكاتب محمد غنيمي هلال:

- مرجع كلولير، الفصل الثامن عشر.

الحقل المعرفي للكتاب:

دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده لـ **"محمد غنيمي هلال"**: هذا الكتاب من أهم الكتب العربية وهو حلقة جديدة في السلسلة التي أنجزها المؤلف، وهو كتاب له حقل معرفي نقدي في الدراسات الأدبية والنقدية، حيث يدخل في دائرة اهتمام المتخصصين في مجال اللغة العربية بشكل خاص والباحثين في الموضوعات ذات الصلة بالتخصصات الأخرى مثل الشعر والقواعد اللغوية، والأدب والبلاغة والآداب العربية[1].

[1] ينظر:تاريخ ولادة محمد غنيمي هلال.

الفصل الاول

تلخيص الفصول

عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي :

من خلال اطلاعنا على كتاب "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده وجدنا أن مؤلفه "محمد غنيمي هلال" قد قسمه إلى قسمين حيث :تناول في القسم الأول بعض مناهج الشعر ونقده وعالج الأسس العامة والخصائص المشتركة لكل مذهب ،أما القسم الثاني فتناول فيه نماذج من الشعر "دراسة ونقد " ويمثل هذا الكتاب المنهج النقدي "لمحمد غنيمي هلال "أصدق تمثيل ،وهو يدور على محاور ثلاثة تنطلق من دائرة الشعر العربي المعاصر ،فدائرة الشعر الإسلامي الفارسي، ومن دائرة أخرى ينقل بنا قلم المؤلف في براعة تحليل وجمال ونفاذ البصيرة، ويعتبر حلقة جديدة في السلسلة التي انجزها المؤلف أولها في حياته حيث أصدر في (النقد المسرحي) ثم يليه دراسات ونماذج كتاب ثالث عن النقد التطبيقي في مجال (القصة والرواية) كما يمثل هذا الكتاب الذي بين أيدينا دراسة نقدية مستقلة في مجال الدراسات المقارنة ، فكان الدرس الأول الذي قدمه المؤلف يتمثل في ضرورة الإحاطة بتراث الإنساني في علم النقد الأدبي، أما الدرس الثاني يشمل نظريات النقد وقواعد العامة ،والدرس الثالث يتمثل في العناية الفائقة والجد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة والقضايا النقدية ومن هنا فإن قضية عمود الشعر من أهم القضايا النقدية التي شغلت النقاد العرب قديما فكانت دراسة النقد دراسة مثمرة إلا أنه يوجد فيها بعض النقص، ثم يبين أن هذا النقص لا يكون إلا بعد تمحيص وإمعان النظر ليتماشى مع العصر ويساير التقدم.

يبين الكاتب أن عمود الشعر له اتجاهات النقد القديم العامة والخصائص الجوهرية حيث قام بتقسيم عمود الشعر إلى ثلاثة أقسام ليبين المعاني التي يتضمنها عمود الشعر ولتسهيل متابعة القارئ لما نقول ثم ذكر أقسام عمود الشعر نبينها في ما يلي:

1_ما يخص اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت.

2_ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في ذاته.

3_ ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلتها ببعضها البعض . [1]

ويشترط في اللفظ أن يكون معروفا في استعماله لا مبتذلا، وأن يكون مفهومًا للعامة إذ سمعه أن لا يقع في حروفه تنافر حتى لا يثقل في نطقه، فاللفظ الدارج قد يجود بموقعه ولا يغنى عنه سواء في ذلك الموقع، وأضاف الكاتب أن للفظ ناحية جمالية وهي أن يقع اللفظ موقعه من القافية.[2]

فأما ما يتعلق بالمعنى الجزئي ذكروا فيه ثلاثة أمور وهي شرف المعنى وصحة المعنى والإصابة في الوصف ، وهنا المتتبع يقف على أن لهما معاني لا تتبادر إلى الذهن على قراءة اصطلاحاتهم لأول وهلة.

فشرف المعنى عند الكاتب يقصد به (الإغراب) و(الإبداع) أي اختيار الصفات المثلى دون مبادلات بالواقع.

ولصحة المعنى يشترط "غنيمي هلال " ألا يخالف لحقيقة التاريخية المعروفة والعرف السائد وأن لا يخالف العرف اللغوي مبينا أنه قد عيب على "أبي تمام" وصفه الحلم بالرقة في قوله :

رقيق الحواشي الحلم لو أن حلمه *** يكفيك مارايت في أنه يُرْدُ .[3]

وفي العنصر الأخير ذكر ما قالوه بما يتعلق بالمعاني الجزئية داخل القصيدة خاصة بما سموه

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة ،مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر دط،2009 ،ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص11.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص15.

(التحام أجزاء النظم والتئامها) ويبين أن انتقال الشاعر من جزء إلى جزء في أجزاء القصيدة التقليدية ،فعابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها ببعضها البعض. [1]

واستنادا إلى ما ذكرناه يتضح أن عمود الشعر لم تكن الوحدة إلا بإصالة أجزاء القصيدة القديمة ببعضها البعض إلا أنه على الرغم من هذا لم يؤثر الإدراك في بناء القصيدة ،وبطبيعة الحال ترك بعض الشعراء البكاء على الأطلال ووصف الإبل .

ومن زاوية أخرى اهتموا بوصف الخمر والقصور والمطايا الأخرى ،وهكذا يتبين جهد النقاد في الدعوة إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم وفي واقع الأمر كان عمود الشعر في معانيه السابقة أبعد ما يكون من التجديد. وخلاصة القول كان حكم المقلدين حكمًا قاسيا مضللا على الشعراء المجددين، وتكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذة من عمود الشعر في تقليد الأقدمين.[2]

وذلك في الرجوع إلى العرف اللغوي والذوق التقليدي العام الذي غالبا ما يعوزه التجديد، ثم إلى الإبداع والإغراب على نحو ما سبق...

فإن عمود الشعر يخضع إلى مقاييس بلاغية ،وهنا حرص على ذكر كثير من وجوه البلاغة المتصلة بما ذكر من معاني :

وعليه فالعصر الحديث نجد أن العقاد والمازني قد خرجوا على عمود الشعر، خروجًا محمود الأثر ،فكان العقاد أعظمهم وأعقلهم دعوة في نقده ،ولاسيما هذا التجديد المثمر في الشعر الغنائي الحديث ولا يتسع المجال لبيان أصناف .[3]

[1] ينظر :محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص17-18.
[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص 19-20 .
[3] ينظر :المرجع نفسه ، ص20.

لا يخفي علينا أن الله وسم اللغة العربية بنزول القرآن الكريم بلسانها حيث قال الله تعالى: * وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ ۗ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَٰذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ * سورة النحل، الاية 103.

وهذا ما يبدوا في قمة ما دعا إليه القرآن الكريم في صدق الأداء في الشعر .

القرآن وصدق الأداء في الشعر :

ذكر ما تنبه إليه نقاد العرب إلى قيمة الصدق الأداء في نطاق ضئيل هو نطاق الصدق الخلقي ثم وضح أن القرآن الكريم لم يعب الشعر من ناحية قوة التصوير ،إذا أن هذه القوة هي مقياس بلاغة الكلام التي بلغ القرآن الكريم فيها قمة الإعجاز، وكان يستشهد كثيراً شراح هذا الإعجاز على قوة التصوير العامة بكلام البلغاء من ناثرين وشعراء ،أضاف أنه لا يمكن إنكار قيمة موسيقى الأداء في الكلام .

ومن هذا المنطلق كانت مهمة الشعر هي تسجيل المحامد، وتصوير أبيات البطولة الخلقية ثم الدفاع عن القبيلة ،ومن زاوية أخرى تسجيل الفضائل السائدة شبه رسالة والشعر العربي نظيرتها في الشعر اليوناني ، حيث رأى الكاتب أن أفلاطون يشيد برسالة الشعر الصادق في تمجيد الألوهية والفضيلة.[1]

ومن هنا نفهم بيت "أبي تمام " إذا أردنا نصوب معناه، حيث يقول :

لولا أمورُ سنها الشعر ما درى *** نبأة العلامة أين تؤتي المكارم .

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 22.

حيث وضح الكاتب أن أول من نال من مكانة الشعر منذ الجاهلية هو التكسب به، ولأن العرب في القديم كان ذلك دأبوها

ولكن ربما نظم أحدهم في الشعر على صيغة أسديت من قبل إليه وهذا لا ينافي الصدق في حال من حالاته، كما استشهد ببيت "لعبد الله بن غطفان:

جزا الله خيرًا طيئا من عشِيرة

ومن صاحب تلقاهم كل مجمع .

هم خلطوني بالنفوس ودافعوا

ورائي بركن ذي مناكب مدفع.

وقالوا: تعلم أنّ مالك إن يُصَبْ

نُفْذِكَ، وإنْ تُحبَسْ نزُدْك ونشفَع.

وذكر النابغة " الذبياني" حيث خضع "للنعمان بن منذر "كما ذكر أيضاً" الأعشى" الذي جعل الشعر متجرًا يتجرُ به إلى هنا رأى أنه نزل في مكانة الشعر وهان لأنه نافى الصدق ،لكنه استدرك الامر بقوله من المادحين من مال الى التحري الصدق ، واتخذه له مذهبا دافع فيه عما يعتقدوا ودليله في ذلك ما استوصوا به "رسول صلى الله عليه وسلم "من شعر "حسان" في قوله :

وإنّ أشعرَ بيت أنت قائلهُ

بيتٌ يقال إذا أشدتهُ صدقَا .

وإنما الشعر لبُّ المرءِ، يعرضهُ

لي المجالس إن صدقا وإن كذبا .[1]

فذكر الكاتب أن أغلب الشعراء القدامى اتبعوا غير هذا المنهج ،حيث أنه فصل بين الشعر والصدق، دون أن يتعرضوا إلى فصل القول وحجته في ذلك أنهم لم يغرقوا بين الصدق الأداء والنفس والصدق الواقعي وصدق التصوير .

واستهان المؤلف بقيمة الشعر في جملته مستدلا بقول الأصمعي: "الشعر تكد بابه الشر، وترفع كثير من الشعراء في قول الشعر بعد أن أسلموا ،ومما بين كلامه هذا فإن لبيد بن أبي ربيعة لم يقل سوى واحد بعد أن أسلم ويقال إن هذا البيت هو :

الحمد لله إذ لم يأتيني أجلى * حتى كساني من الإسلام سربالا.[2]

وحتى يبين أن القرآن لم ينفي الشعر نفيا مطلقا قال بأن الشعر من حيث هو لا يتنافى مع قضايا الخلق والدين ،ولكنه يتنافى معه من حيث مفهومه الذي كان سائدا ،ثم استشهد بقول الله تعالى : (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ) سورة الشعراء ،الاية227 .[3]

وأكد أن الشعراء الذين يحلفون بالصدق كانوا قلة ،بحيث كان الشعر في حاجة إلى استقامة مفهومه وذلك عن طريق الصدق لقد واجه النقاد القدامى جهودهم إلى إقامة معنى الشعر بتقويمه على أساس صدقه ،كما أهتدى إلى ذلك النقاد المحدثون في فرضهم صدق الأداء النفسي والفني لبلغ الشعر منزلة أرقى مما وصل إليها.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 24.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 25 .
[3] القران الكريم صورة الشعراء، الايات :224-226 .

وأعطى الكاتب مثال لشعر الفارسي القديم الذي كان شعر المدح فيه محدود، ولم يرتقن الأدب الفارسي القديم إلى النطاق العالمي عن طريق هذا الفن من الشعر، بل ارتقى عن طريق التجارب الصادقة وشعر القصص والملاحم [1].

كما نبه الكاتب إلى أن قلة شعراء العرب القدامى لم تحفل بغير الشعر الصادق فقد تسامى من هؤلاء عن التكسب بالشعر "لجميل بن معمر "،"عباس بن الأحنف "، "يحي بن نوفل الحيرى" الذي قال في "بلال بني أبي بردة :

فلو كنت مُمْتَدِحًا للنّوا * لِ فتى لا متدحْتُ عليه بلال .

ولكنني لستُ ممن يري * دُ بمدح الرجال الكرام السؤالا .

يكفي الكريم إخاءُ الكري * مِ، ويقنع بالودِّ منه منالا[2].

وعليه رأى المؤلف بأن كبار النقاد في العالم يحتمون بالصدق منذ أرسطو حتى اليوم يحتمون الصدق، لا من أجمل الخلق وأثره في المجتمع فحسب بل من أجل تقدم الشعر نفسه ،فالشعر في الأداء يكون أقوى فيما يخص العاطفة وصدق وفكر قائله، وأسمى القصائد من الناحية الفنية هي تلك القصائد التي تعتمد على تجارب عبر عنها الشاعر في صدق نفسه وإخلاص فكره وشعوره ،وهنا نجد نقادنا المحدثون وكثير من المحددين بهذا المبدأ فساد التعبير عن التجارب وتلاشي شعر المدح، مما أدى إلى كثرة التعبير عن الوجدان الاجتماعي إلى جانب الوجدان الفردي الصادق.[3]

[1] ينظر : : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 26 .

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 27 .

[3] ينطر : المرجع نفسه ،ص28.

العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي :

كما تبين أن الكاتب محمد غنيمي هلال كان يعتقد أن الكتابة عن العقاد ليست بالأمر السهل، حيث لم يكن السبب غزارة الإنتاج وامتداد ميادينه، وإنما يرجع السبب إلى شخصية العقاد التي تنظم هذا الإنتاج الفكري والفني والنقدي في فترات كان فيما النفاق والتهريج .[1]

كما نجد الكثير من دعاة التجديد كانوا يعادون العقاد لأنه لم يكن يوافق على ما قاموا به من تجديد في موسيقى الشعر ،فكان العقاد عدوهم وهنا كان هم الكاتب أن يبين أن العقاد هو الذي شهد لهم الطريق وكان رائدهم ،كما تبين رؤية أن أعدائهم الحقيقيين كانوا يتسترون بالصمت وهم الذين كانوا بمثابة العقبة التي كانت خليقة أن تطيع بالدعوة من جديد ،ولعل هذه أبرز الأسباب التي دعت العقاد أن يقف من الشعر الجديد، وأن يرسم ويمهد الطريق أمام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة لبناء القصيدة .[2]

أعتبر الكاتب هذا الحكم الوحيد الذي أرسى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية ،بحيث نظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ثم نظر إلى الجزيئات من خلال الكل .

ولا بد من الاشارة الى ان العقاد طلع على الثقافة العالمية في جانبهما النظري والعلمي وأوسعه على التراث الأدبي القديم فدعم بناء القصيدة العربية وهي للشعر ،فأثر ذلك على الإدراك الفني لهم فتطورت المضمومات القديمة على منهج جديد [3] .

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ،دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص29.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 30.
[3] ينظر :المرجع نفسه ، ص30-31 .

وتجدر الإشارة إلى أن بناء القصيدة القديمة تقوم على مواصفات عامة ظهرت في عصور الشعر الجاهلي الأول، ففي خيال الشاعر البدوي أنه يمتطي ناقته فيمر بالديار والأطلال ،ثم يقوم بوصف كل ما يراه في رحلته من نبات وغيرها.

وخلاصة القول أن القصيدة الجاهلية قامت على أغراض متنافرة متعددة أظهرها الشاعر العربي القديم على سبيل التداعي النفسي فكانت تبرره البيئة البدوية وخيال الشاعر في الرحلة ،وهذا ما يوضح التحام أجزاء النظم مع بعضها لبناء القصيدة العربية [1] .

جاء "الجاحظ" بما سماه القرآن والذي يفسره بالتشابه والموافقة فكان الهدف من جهوده وصل الأبيات المتوافقة داخل كل جزء من أجل القصيدة على سبيل ما سموه التخلص أو الخروج .

قال المتنبي :

والذي هو عالم أنّ النّوى * صَبْرٌ وأَنّ أب الحسين كريم .

فهنا نجد انتقال المتنبي من الشكوى إلى مدح الحسين وهذين الأمرين كلاهما موضوع علم اللّه الذي يسع كل شيء حتى المتضادات [2].

وفي نفس الصدد يضرب ابن رشيق على أنه رأى القصيدة ينبغي أن تكون كخلق الإنسان في اتصال أعضائه متصلة ، فإذا انفصل جزء عن الأخر عاد بالجسم خلل فهنا وضح ابن رشيق أن القصيدة مقصورة على وصل أجزائها التي لا وحدة لها في الأصل .

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 31-30 .

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص32 .

كما تبين أن النقد الأدبي العالمي كانت مهتمة النهوض بالعناصر الصحيحة في الأدب حيث كان لا يقتنع بكل ما سبق من وسائل فنية ،وذلك كي تصبح وسائل النضج الفني واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يؤديا رسالتهما على خير وجه فمثال ذلك أرسطو لو قبل المسرحيات لما تقدم الأدب العالمي فنجده قد عاب هومي ردس ،و هذا ما بين عبقريته الخلاقة التي أثرت في النقد العالمي[1].

وكما نجد العقاد أيضا دعا إلى أن تكون القصيدة ذات وحدة في بنائها ،لابد من موضوعها فحسب ، فكان البناء الفني الجديد لما أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية يتعمق المشاعر النفسية وليس أن تكون مجرد أبيات متفرقة ولا أغراض متنافرة .

ومن هذا المنطلق قارن العقاد الشعر العربي القديم بالشعر الإنجليزي الرومانتيكي ، فرأى أنه يوجد ارتباط قليل بين معاني القصيدة العربية فكانت وحدة الشعر عندنا البيت بينما كانت عندهم القصيدة .

ومن خلال هذا استنتج العقاد أن التفكك هو أن تكون القصيدة مجموعة من أبيات متفرقة لا تجمع بينهما وحدة غير الوزن و القاضية و أن القصيدة يجب أن تكون عملاً فنيا كاملاً ،كما يكمل التمثال بأعضائه والصور لأجزائها واللحن والموسيقى بأنغامه ،بحيث إذا اختلف الوضع أخل ذلك بوحدة القصيدة وأفسدها [2].

و من جهة أخرى نجد "طه حسين" والتي كانت له وجهة نظر مختلفة عن رواد التجديد حيث كان يهتم بجزئيات القصيدة دون المبالات بالوحدة التي تتضح القصيدة إلا في ضوئها ، قال العقاد

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص33-34 .

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 35 .

في حديث الأربعاء على لسان متسائل ألست تشفق على ملكات الشباب أن تفسدها هذه النماذج القصائد القديمة وأن تكون عائق أمام فهم القصيدة فأجابه "طه حسين" قائلا إن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر لأنه استوفى حظه من الوحدة المعنوية فجاءت قصيدة من قصائده متكاملة الأجزاء و متناسقة والتي كان مطلعها .

فقت الديار محملا فمقامها * بمني تأيّدَ نمو لما فرجامها [1].

مما لاشك فيه أن العقاد وأمثاله "مطران" "والمازوني" ليسوا قاصرين على تذوق القصيدة القديمة، فهم من أعلم الناس بها وأقدرهم على تذوقها، إلا أن الشعر الأوروبي قد مرّ بمراحل في تجديده وتطوره، وأن ميلاد الشعر الغنائي قد اصطحب الدعوة القائمة بوحدة القصيدة حيث أن دعاة التجديد لم يخلص من تراثهم أو خصومهم ، وإنما كانوا يضيفون إليه ما انتهى إليه من جهد الأقدمين .

وفي هذا الصدد لابد من التأكيد على أن العقاد وأضرابه كانت لهم القدرة على فهم طبيعة التجديد ولم يكن السبب وراء ذلك اندفاعهم أو تقليدهم للغرب بل إن تجديدهم كان صادرًا عن إيمان صدر لديهم عن ثقافة واسعة عميقة لم يتمكن غيرهم منها.

بين الكاتب أن العقاد أكثر من غيره فهما لفكرة الوحدة العضوية وإدراكًا لها حيث أنه كان مقتنعًا بأثارها الفنية ،كما أنه بدأ هذه الدعوة عام 1908 فعمل على اكتشاف أبعادها واستيعاب مفهومها الصحيح منذ أن بدأ الكتابة فيها.[2]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 36 .

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 37 .

وبطبيعة الحال إذا استقام دعاة الشعر المعاصر على فكرة وحدة القصيدة العضوية ،فإن الإدراك القديم على أن القصيدة تكون مبنية على البيت ينهار من أساسه ،ليأتي مكانه وحدة الشعور وتنتقل بذلك الأهمية من البيت إلى الصورة ،حيث دعا "العقاد" إلى الوحدة كما دعا إليها الرومانتيكيون .

قام ببناء الصورة الكلية التي تثير الشعور والأحاسيس والتي لا تقف عند الأحاسيس فقط حيث كان الهدف من انتقال الأهمية من البيت إلى الصورة والبناء الكلي للشعور ،هو أن نستخلص أنهما أساس الفلسفة للوزن الجديد ،ومما لاشك فيه أن دعوتهم لا تتيسر إلا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية والتي كان صاحبها العقاد.

كما تبين أن هذه الدعوة أثرت على العقاد في نهجه الشعري في الوزن فقام بنظم قصائد لم يراع فيها التساوي في التفاعيل التقليدية .

التقينا...والتقينا .

بعد فرق و جيشانا يدينا.

فتصافحنا بجسمينا...وعدنا فالتقينا.

بعد عصرٍ –اي عصر .

ولابد من الإشارة إلى أن "العقاد" من دعاة التجديد في الشعر المعاصر لأنهم أساؤوا إلى الدعوة بتطبيقها وأن كثير منهم قارنوا الناحية الفنية للتجديد بالالتزام بالشعر ،ولكن رغم كل هذا

إلا أن العقاد كان أقرب إلى رصد التجديد ،وأنه كان صديق المخلصين لهذه النزهة فهو من مهد لهم الطريق [1] .

نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين ارسطو والعرب :

لقد استطاع النقد العربي القديم أن يهضم التراث الإغريقي ثم يعيد إنتاجه بحسب التصور الإسلامي الخاص ،ويقدمه لنا خالصا سائغا للشاربين، كما استعار من اليونان نظرية المحاكاة في الأدب ،وكانت أخطر النظريات في النقد الأدبي، فالمحاكاة، كما شرحها أرسطو في كتابه "فن الشعر" كان لها أثر عميق في النقد العالمي منذ عصر "أرسطو" خاصة في الأدب الموضوعي أدب المسرحيات والقصص وطالما اختلف نقاد العالم في شرحها وتأويلها وتحديد مسارها، إلا أنهم حافظوا على أهميتها وعظم أثرها في إنتاج الأدب الموضوعي والتوجيه الفني[2] .

ومن هنا نجد قول ابن رشد في عرضه وشرحه لكتاب "أرسطو طاليس" في الشعر :(والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون لثلاثة أشياء في النقم المتفقة...).

وتأسيسا على ذلك أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال وهنا قد تشوه نظرية المحاكاة كما دعا إليها "أرسطو " كما نجد إشارات أخرى لنظرية المحاكاة في قول (أبي سيلمان) فيما يحيكه أبو حيان التوحيدي ومن هذا المنطلق، فالإدراك صلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة التي هي نموذج يحاول الفن أن يحاكيه، إلا أن الإدراك لدى القائل لم يرتبط بنظرية ذات قيمة في الفن أو الشعر [3].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 40 .
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 41.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 42.

وفي المقابل لا يمكننا أن ننسى أن هذه الإشارات المتفرقة لم تغنى شيئا في نظرية المحاكاة، كما لم تفد النقد العربي ،وإنما كشفنا عن فكرة من الأفكار التي أدلى بها "أرسطو " حين قام بشرح هذه الأخيرة ،ونتيجة ذلك انتقلت هذه الفكرة إلا النقد العربي فرسخت أنواعًا من التأثير ،كما بين كثير من نقاد العرب بعض التأويلات تخدم اتجاهات قيمة في النقد العربي القديم وعلى هذا الأساس فإن فكرة الارسطية هي الصلة بين الشعر ما سواه من الفنون.

وهنا نجد أن الكاتب أشار إلى أن المحاكاة عند "أرسطو" هي أساس الفنون الجميلة، ونذكر الشعراء برغم من اختلافهما في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها فالشعر يشبه الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة، فهو جوهر الأشياء في الطبيعة أما الفنون التصويرية هي التي تحاكي بالألوان والرسوم، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والانسجام، والرقص يحاكي بالإيقاع وحده.[1]

وكان مقصد أرسطو في معارضه أستاذ أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء فأفلاطون يرى أن محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها.

ويبين أفلاطون أن كل الموجودات والمعارف والمحاكاة فرأينا للأشياء وتعلمنا، فهو انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور الكاملة في العالم الأخر[2] .

فإذا كانت الموجودات ترتبط في هذا العالم محاكاة لتلك الصور ففيلسوف يدرك المثل الحقيقية بفكرة أو بعاطفة ومثال على ذلك الصانع كالنجار، فأفلاطون والشاعر أقل مرتبة من الفيلسوف

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 43 .

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 43.

والصانع وهذا سبب من الأسباب التي لا نريد التعرض لها، كما نفى أفلاطون الشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة.[1]

كما عارض أرسطو أستاذه "أفلاطون " فيما ذهب إليه من أمر الشعر فيرى "أرسطو" أن الشعر شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى فهو يحاكي ظواهر الأشياء ولا يحاكي جوهرها، فالرقص مثلا هو لا يعبر عن ظاهرة الحركات بالإيقاعات، بل يحاكي الأخلاق والوجدان والأفعال ولا ننسى أن القراءات للفكرة السابقة في الترجمات العربية لفن الشعر "لأرسطو" كما نجد في تحريف معنى المحاكاة في صدر المقال مثلا في ترجمة "منى بن يونس " أن الناس يشبهون يحاكون بألوان وأشكال إضافة إلى أخرين يشبهون بالأصوات والحركات [2].

ولم يقتنع نقاد العرب القدامى إلا بعقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ،إلا أن صلة الشعر بالرقص و الموسيقى عندهم كانت بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم، وأن الفنون التصويرية عندهم كانت تعتبر من الفنون النفعية لا من الفنون الجميلة ،ونجد من النقاد العرب القدامى الذين أمنوا بهذه الفكرة " الجاحظ" و"قدامى بن جعفر " و" عبد القاهر الجرجاني" . [3]

الصورة الشعرية في المذاهب الادبية واثرها في نقدنا الحديث:

كان للخيال والفلسفة في المذاهب الأدبية الكبرى تأثير على الصورة الأدبية في الشعر والنقد الحديث ،حيث وضح غنيمي هلال أن دعاة التجديد ابتعدوا في شعرهم الحديث عن سمود الشعر منذ أن ظهرت الوحدة العضوية للقصيدة، كما أنه قرر كل ما غاب عمن كان فكرهم منحصر في دائرة

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص44.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 44.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 45.

النقد العربي القديم، فذكر أن الآراء القديمة كان لتاريخها أثر وقيمة أفادت به الفن والفكر ،فعمت بذلك الآداب العالمية على الأثر .[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر الغنائي يقصد به شعر التجارب ،ولم يتم التطرق إلى الصورة الأدبية في شعر المسرحيات والملاحم، لأنها لم تعد ذات أهمية في الأدب العالمي الحديث، لأن مجال الشعر هو الشعور سواء الجانب النفسي للشاعر أو مسألة من مسائل المجتمع فإبراز الشعور والإحساس بمثابة مقدمة في الشعر على إثارة الفكر ،فمن خلال هذا يمكن القول أن موقف القاص أو المسرحي مختلف عن موقف الشاعر ، فالشاعر يعالج الجوانب الاجتماعية حيث تتحول لديه إلى حالة نفسية وأن الصورة التي ينقلها لنا مصدرها من الطبيعة والوجود.

ومن خلال قولت "لوث" والتي مفادها أن "لغة العقل باردة معتدلة أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ،وهي ثمرة الفطنة والنظام وهمها الأول في الوضوح خوفا من أن يغمض فيها شيء أو يختلط بسواه، أما لغة العواطف فهي مختلفة كل الاختلاف، فمنها تنطلق التصورات في مجراها العارم تكشف عن الصراع النفسي ،وتشرق خاطفة جارفة ،فتوقع في أسرها(دون قياس أو دراسة كل ما هو حي قوي عصبي المراس وموجز القول أن العقل يتكلم حرفيا، والعاطفة تتحدث شعريا) نستنتج أن نتيجة هذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدي، وهان الشعر الخلقي والتعليمي وتطور الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي ،حيث أن الشاعر عند الناقد الألماني " هردر" لا يقلد الطبيعة لأنه يعتمد في خلقه على الصور وأن الكلمات عند الإنسان الفطري بمثابة صورة للأفكار ،ولكن نجد أن هذه الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية في عمد العقل ،فمات الخيال ،وهذا هو الأمل في الشعر الغنائي الذي كان يعتمد على القوى التصويرية في الكلمات ،حيث يرى الناقد

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 57.

الألماني الرومانتيكي "فريدرش شليجل" أن الشعر الذي يحتوي على الصور هو الأصل في اللغة وهو الذي يمهد للإنسانية إلى الكمال .[1]

أما الشعر القصصي ،فيعتبر قالب يتخذه الشاعر مجالا لتجربته وهنا قد لا يخضع الشاعر لقواعد القصة وهذا ما يوحي إلى تجربة الشاعر من حيث الجانب الاجتماعي فتظهر الصورة الشعرية بقوة تعبر عن أمال المستقبل ،وضيق وهرب ،ولكن الشاعر من خلال ذلك كله يعرض المسائل في صور تعبر عن الحالة النفسية .[2]

كما أن كتاب المسرحيات والقصص يخرجون عن حدود ذاتهم وذلك نتائج عن طبيعة عملهم الفني ،فموقف القاص هنا موقف تحليلي لأنه يبرر ويشرح جوانب تجربته ،وما تحتوي عليها من أحداث ،على عكس الشاعر الذي موقفه يكون تجميعيا ،لأن الشاعر يبرز شعوره من وراء عرضه للحالة النفسية ،وهنا لا يقصد أن يكون الشاعر في عمله الفني ثائر الشعور ،لأن ذلك يجعل الإنتاج الفني بدون قيمته، فلابد من فترة تهدأ فيها مشاعر الشاعر ،فيجب عليه من السيطرة على حالته النفسية، وذلك من خلال الصبر على بذل الجهد الفني والصدق والعزم على صياغة الصور والمعاني بحيث تعتبر هذه المشاعر وسيلة لبث أفكار تكمن داخل النفس، و ذلك بواسطة الصور الشعرية لكن يشترط أن تكون هذه الصور إيحائية لا مباشرة فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار لا التصريح المباشر لها .[3]

وقد نمى هذه الأفكار ممن كانوا بعده ،فقاموا بتقسيم المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية وتشمل الأحداث والأشخاص ومحاكاة داخلية تتمثل في العواطف والمشاعر ،فالمحاكاة الأولى بحسب

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 57.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 58.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 60-59.

ما يراه كان موضوعها المسرحيات والملاحم ،حيث كانت تعتبر أدنى درجة ،لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ،أما المحاكاة الثانية (الداخلية) كان موضوعها الشعر الغنائي ويعتبر الشعر الحق لأصالته لدى الفنان.

كما تبين أن الشعر في نشأته ليس مدنيا للمحاكاة الخارجية وإنما للمحاكاة الذاتية والعواطف والمشاعر ،لأن المرء يحتاج إلى التعبير عما يكون بداخله .

يرى صاحب الكتاب أو كان قولا لغيره ذكروا سمه أن الشعر في نشأته تاريخيا ،وفي جوهره فنيا لا يكون شعرًا إلا إذا احتوى على عناصر غنائية ذاتية تعتمد على الصور ، فالشعر هنا انتقل من اعتماده على الاحداث إلى اعتماده على الصور، وبذلك الشاعر لم يعد صانع حكايات وإنما صانع الصور [1].

ونلاحظ أن أرسطو لم يلق بالشعر الغنائي، ولم يعتمد سوى بالشعر الموضوعي ،شعر المسرحيات والملاحم ،حيث أن الشاعر لا يكون شاعرًا بفخامة العبارة وصياغة الصور، وإنما ببراعة الأحداث وتطورها ،وإحكام حلقات الحكاية ،وقد وضع "أرسطو " لذلك نظريات منها: نظرية المحاكاة ،والوحدة العضوية والتطهير ويرى " أرسطو " في غريزة المحاكاة :أي محاكاة المرء لما يحيط به هو خارج عن نطاق ذاته ،بحيث تعتبر هذه الغريزة أصيلة عند الإنسان منذ الطفولة فيما يتعلم الطفل اللغة، ويخلق الشاعر الأحداث والحكايات في مسرحيته بحيث أن الحكاية عنده هي مبدأ المأساة وروحها ،ونلاحظ أن أرسطو ربط بين الأفعال والأخلاق في المحكمة ودليله في ذلك أن :"الشعراء يحاكون أفعال أصحابها بالضرورة أما أخيار وأنا أشرار".

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 61.

ومن هذا المنطلق رأى "أرسطو" أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعارٍ وصور، وهذا ما أثر في الكلاسيكيين فرفعوا من شأن الشعر الموضوعي ،وأقلوا من شعر الغنائي وهونوا من شأنه .

كما تبين ذلك من خلال أنه قد أثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية، وهذا ما جعل نظرية محاكاة "أرسطو" تتعرض لاعتراضات كثيرة من بينهم الفيلسوف الفرنسي " ديدرو" الذي رأى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ولكنه يحاكي نفسه ،وأن ما يخلقه أو يصوره لاوجود له في طبيعة مجتمعنا .[1]

فلسفة الصورة الشعرية في شعر الكلاسيكيين :

ومن خلال دراستنا لما سبق نجد أن الصور عند الكلاسيكيين كانت تابعة لنظرتيهم في المعرفة وأن الإدراك هو قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس وخاصة العقل، حيث اتجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر إلى الكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره وهنا تهيأ الاتجاه الرومانتيكي ،ولم يكن النصر للرومانتيكيين بين عشية وضحاها، بل كانت نتيجة جهود الفلاسفة والنقاد الذين عملوا على تطور الأسس الجمالية للفن ،كما تغير مفهوم الشعر نفسه ،واتبع ذلك اعتبارات فنية اجتماعية في الصور الأدبية، رفعت من شأن الرومانتيكية، وحققت بها ثورة في الشعر العالمي، كما يمكن القول أن الجهود الفلسفية والفنية التي تحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثوري الرومانتيكي والتي تمثلت في ثلاثة مسائل: قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ثم مكانة الشعر ومفهومه ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته في توليد الصورة [2].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 62.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 63.

إضافة إلى وجود وجه الشبه بين الموضوعات الشعر الغنائي الكلاسيكي الأوروبي والشعر العربي القديم، كما لا تنفي أنه هناك وجود فروق كثيرة يتم الإشارة إليها في دراسة المذاهب التي تلت الكلاسيكية كما نجد في صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكي للشعر الغنائي ويمكن الإشارة إلى أن الشعر الغنائي وصوره تغيرت بعد العصر الكلاسيكي نتيجة لاهتمام الرومانتيكيين بالخيال.[1]

وفي زاوية أخرى نجد الدعوة إلى العقل والتقليل من شأن الخيال كان له خطر على الشعر الغنائي، ولذلك أصبح هذا الشعر قليلا في العصر الكلاسيكي ،كما أن موضوعاته كانت مألوفة من تغرية ومقطوعات غزلية، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء ،أما وصف مناظر الطبيعة وفصولها ،كان من أقل الأشعار الغنائية حظًا في الأدب الكلاسيكي الفرنسي .

ونلاحظ وجود تشبه بين هذه الموضوعات وموضوعات الشعر العربي القديم، وفي كثير من المعاني في الأدب الكلاسيكي والأدب العربي ،في أنه كان يمثل الاستقرار ،فكان للنظم والتقاليد والعادات أثر في قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ،وكذلك لاتخاذهما الشعر الجاهلي نموذجا على مر العصور [2].

وكما ذكرنا في السابق أن الكلاسيكيين قد قدموا العقل عن الخيال وذلك لتأثرهم "بأرسطو" ولكن العقل في النقد الأدبي الكلاسيكي لم يكن له وجه الدقة ونفس المعنى الذي كان له عند "ديكارت" وتلاميذه، لأن النقاد القدماء لم يسلك مسلك "ديكارت" حيث دعوا إلى القضاء على الأفكار القديمة ،وبناء أفكار جديدة.

ونجد في الشعر الكلاسيكي يتجلى القصد في الصور، فخير الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها الإنسان أفكاره ،كأنه يعرفها منذ القديم فالحقيقة التي ينشدها الكلاسيكي هي التي وافق عليها

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 64.

[2] ينظر: المرجع نفسة ، ص 65-66 .

الجمهور بقول "باولو" :*لا شيء أجمل من الحقيقة وهي وحدها أهل لأن تحب ،ويجب أن تسيطر في كل شيء ،حتى في انحرافات حيث يقصد بها في الخيال من براعة الإجلاء الحقيقية أمام العيون *. فيجب أن تمر الصور على العقل البشري حتى تخرج مقبولة ،ولا تفاجئ الجمهور.[1]

ففي هذه الفلسفة العقلية يتضاد عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل فليست الصور المادية طريقة للفكرة لأن الفكرة هي ما يدركه العقل بقول "ديكارت" :*وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنسانية بدلالتها على الأفكار، لا بدلالتها على الصور*. ونجد "باسكال" يحذر من الصور التي تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة ،حيث لا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من المعاني الثانوية التي تصنفها المخيلة.[2]

ويلاحظ الكلاسيكيون أن الخيال يجب أن يكون تحت وصاية العقل لأنه يعتبر غريزة عمياء.

يقول "لابوبير" الكلاسيكي الفرنسي: يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكارًا باطلة صبيانية ،لا تصلح من شأنها ولا جدوى منها في صواب الرأي يجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح وأن تكون أثراً لنقاد البصيرة.[3]

ويلاحظ أنه لم يكن للخيال وفلسفة أثر في الأدب برغم من دراسة أرسطو للّغة و وظيفتها وعناية العرب بدراسته وجوه البلاغة والاهتمام بموضوع عمود الشعر والاستعارة والتشبيه والتمثيل حيث أن الهدف من كل هذا هو بيان الحقيقة والكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية وهنا نوجز القول إنه رغم أراء الكلاسيكيين في الخيال والصورة إلا أنه لم يكن له أثر في الشعر لأن الكلاسيكيين قد اهتموا بدراسة المعرفة في جملتها وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشيء

[1] ينظر :محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 67 .
[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص68 .
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص69 .

من جهة، وبالفكر من جهة أخرى ، كما أشار الكاتب إلى أن الخيال هو المعرفة عن طريق الصور حيث إنه يتميز عن الإدراك ، وذلك لأن الخيال يمثل المعرفة في أدنى درجاتها فالصورة التي تنتج عنه سوى فكرة فقط ،وهذا يتبين أن عالم الخيال حسب ما يراه الكاتب هو عالم المعارف الزائفة الناقصة ويمكن للمرء أن ينقل الفكرة الصحيحة ولا يكون ذلك إلا بالإدراك من خلال جمع عدة صور وتنظيمها واستغلال الفكرة الصحيحة.[1]

قرر الكاتب قبل أن يشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى أن يبين طبيعة الصورة ،حيث أنه يتجنب أي دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعده عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية .

فإن نظر الكاتب إلى وردة من الورود في شكلها وألوانها ،وتأمل فيها ،فإنه ذلك خارج عن حدوده الذاتية ، بحيث لا يستطيع التحكم في وعيه، ولا يمكن تغيير شيء من مقوماته لأن ذلك خارج عن المنطق، ولكن إذا أراد الإنسان أن يتأمل شيئًا أخر مثل شجرة أو نهر فتغيب بذلك الوردة عن نظره ،بحيث لا يمكن تصنيفها من عداد الأشياء المعدومة فهي لازالت موجودة ،ولكن لم تعد تشغل الوعي كالسابق ،ويحتاج تذكرها إلى جهد ذهني أكثر من النظر والتأمل فيها ،ومن خلال هذا أصبحت الصورة ملكا لعالم الفكر بعد ما كانت لا شيء من الأشياء .[2]

ونلاحظ أنه بعد النظر للصورة في علاقتها بالشيء من جهة وعلاقتهما بالفكر من جهة أخرى ، قد تعددت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى، فما كان له أثر في نهضة الشعر

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 70 .

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 71.

حيث أن هذه الأدبية مما تفرض فرضًا على عصورها، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية ونلاحظ أن أهمية هذه الدراسة تكمن في الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمي على المنهج العلمي .[1]

يفصل (ورد زورث) بين الوهم والخيال، حيث قرر سمو الثاني وفصله عن الأول، لأن الوهم سلبي ويعمل على تغيير مظاهر الصورة، أما الخيال فهو: "العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها".

قسم "كوفيردج" الخيال إلى نوعين: الخيال الإنتاجي وهو القوة والعامل الأول في كل إدراك إنساني، أما الخيال الثانوي، فهو كل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال.

أما فيما يتعلق بالوهم: "فهو لا يلعب دورا سوى التثبيت والتحديد فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريدية للإرادة التي يغير عنها بالاختيار، ولكن في حال الذاكرة العادية لابد أن يسقى الوهم مواده جاهزة عن طريق التداعي.

يرى كل من "بودلير" و "وردزورث" أن الخيال هو قوة خالقة تحليلية وهو الذي علّم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة، وبث فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير، ويرى "بودلير" الرومانتيكية ما رآه "كانت" من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى.[2]

وقد كان الفيلسوف الألماني "كانت" من بين الذين أثروا في أراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال، حيث أن للخيال صلة بالحواس التي نأخذ منها معارفنا الدنيا، ولكنه يستطيع أن يكون مستقلا عن الحواس في أنه يستطيع أن يكون صورًا، دون الضرورة للأشياء الحسية، حيث أن الخيال

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 72.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص75.

نوعان عام وإنتاجي، فالعام إذا اقتصر على توليد أمر ما بالحس، أما الإنتاجي هو الذي يخلق صورة ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، كما أنه يعتبر قوة حرة تربط الصور بغير موضوعها الأول.

كما تبين المعرفة ثلاث أصول هي: الحساسية والخيال والحدس وتعتبر عناصر وأسس لابد منها سلفا كي يكون القيام بالتجربة ممكنا، وأن المعرفة مبنية على أصلين تقليديين هما: الحساسية والإدراك لأن المعرفة في أعلى درجاتها لا تكون إلا عن طريق الإدراك، فهو السيطرة على كل أنواع المعرفة[1].

فلسفة الصورة الشعرية في شعر الرومانتيكيين :

كما لاحظ "فريدوش شليجل" أن الأفكار كانت صورًا للألوهية في عهود الوثنية الأولى ،ثم انتقلت من دلالتها الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها.

ويبين الشاعر الألماني الرومانتيكي(نوفا ليس) أن الشعر في تعبيره يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستقر والثابت إلى العرضي ،فهو بذلك يصور ما لا يستطاع تصويره، ورؤية ما لا يرى ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لم تكن موجودة إلا عند الأنبياء ولهذا فهو أعمق دلالة مت العلم الذي تضبطه قوانين كما يوضح الفيلسوف "شليجل" أيضا أن لغة الأخيلة والصور حيث أنها تعتبر لغة نبوية وتردد مدام "دي ستايل" وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا قائلة :" في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية وخيال الرسامين والشاعر هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة [2].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص76.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص77.

بين "بودلير" و "وردزورت" أهمية الخيال بأنه قوة خالقة تحليلية تجميعية معًا ،حيث أنه هو الذي علم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة ،كما رأى الرومانتيكي "بودلير" ما راه "كانت" سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى وبين أن الخيال هو السبيل إلى الحقيقة وهو الذي يضع كلا منها في موضعه ،وكسبه قيمته الخاصة به.

ونلاحظ أن للخيال نتائج فنية للصورة الشعرية، بما أثرت الرومانتيكية في الشعر العالمي، وأولى هذه النتائج هي أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث ،ولكنه يعتمد على الصور ،وأن لكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع الصور أخرى فمكانة الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي عند الكلاسيكيين.[1]

وتجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في العمل الشعري ،وأن القصيدة ذات وحدة عضوية، ووحدة كاملة، لأن الصور الجزئية تؤدي وظيفتها، بحيث تخضع القصيدة لروح داخلية يخلقها الشاعر من خلال أحاسيسه، فالصورة الشعرية العضوية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والشعورية، فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة يقول "أوسكار وايلد" كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الروح، وكذلك الفن يعبر عن الروح فهو في أقل درجاته يتحدث إلى الحس والروح.[2]

وبين "لسج " حيث شرح الفرق بين الشعر والتصوير ،أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ،فهو يمثل الأجساد في أشكالها تمثيلا مباشرًا ،أما الفعل فمبدأه زماني لا مكاني، إذا هو يصور الأفعال تصويرًا حيا مباشرًا. حيث أعجب بقوله "جوته" وهو من أباء الرومانتيكيين، وشرح هذا المبدأ "أوسكار وايلد" بقوله: التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال، والصورة في لوحتها

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 78.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 79.

لا تحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور، فإذا كان كل منهما غير مهدد بالتغيير ،فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن .

ونجد من خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أن تكون القصيدة تصويرية لا عقلية فكرية واخطر ما حذر منه الرومانتيكيون ان تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكار منطقية ،لأن الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر، لأن روحه في صوره ،كما أن الصور في الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهي غريبة على روح الشعر، حيث أن هذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون في الشعر حتى اليوم، إذ حلت صور الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين حيث يقول "أوسكار روايلدا" أوبئة العمل الفني وطفيلياته هي الأفكار" حيث أن الصور الرومانتيكية اذا كانت تنتظم من خيط الشعور ،فإنها بذلك تكون ذاتية ،فالرومانتيكي ذاتي في صوره لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره وأحاسيسه.[1]

يقول "لا مارتين" فيما كتبه عن الشعر :" ليس الشعر تلاعبا فكريا، أو جموحًا ذهنيا يصف العرض والسطحي ،ولكنه الصدى الحقيقي العميق للصادق لأدق انطباعات النفس."

يعتبر الوعي الإنساني قوة يمثل الشاعر بها الطبيعة ،بحيث تصير الصور الخارجية أفكارًا ذاتية إذ يقول الرومانتيكي "كوليردج" حين أفكر متلائما في مناظر الطبيعة ،وانظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذتي الليلة بالأنداء، فإني أبدو حريصًا على البحث عن لغة رمزية لشيء في داخل ذاتي كان موجودا قبل وَلَنْ يزال، أكثر من حرص على البحث عن شيء خارجي جديد

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 81.

حتى ولو كان الشيء جديدا ،فإني أظل يتملكني شعور مهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خبيثة في أطواء طبيعي لذاتية ".[1]

ونلاحظ أن الذاتية صيغت في شعر الرومانتيكيين جميعا، فكل ما يتناولونه في شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم، ولكن الذاتية استبعت جانبًا فنيًا أخر ،ألا وهو جانب الأصالة ،فالرومانتيكي يصور كل ما يراه، فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يؤمن إلا بصوت شعوره ،وهذا بما يسمى الصدق الذاتي ،وهذا أحد شطري الأصالة، اما فيما يتعلق بشطرها الثاني فهو الصدق الفني ،وهنا يرجع الشاعر إلى صياغة الصور إلى ذات نفسه وإلى ما يثير أحاسيسه من مناظر الطبيعة، فيؤكد "بودلير " في قوله:" الفنان الحق والشاعر حق هو الذي يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر ،فعليه أن يكون وفيا حقا لطبيعته هو ،ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له نزهات الحقائق.[2]

وتجدر الإشارة إلى أنه من الطبيعي أن يكون للصور الرومانتيكية مضمون اجتماعي ،حيث أن هذا المضمون الاجتماعي يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية في الدين، والطبيعة والحب ولهذا ابتعدوا في أشعارهم عن واقع حياتهم واعتمدوا على الخيال فكانوا، يعرفون بالخيال ينشدون مستقبلا خيرا أو يتمنون العيش في بلاد نائية ويضيفون عليها من خيالهم وهذا ما يجعلها عالم الخيال.

نجد أن الرومانتيكيين اعتزلوا الناس فيما أسموه "بالبرج العاجي" ولكن هذا أثرًا إيجابيًا على مجتمعهم، لأن ضيقهم بواقعهم حرك عزائم العمل في سبيل المستقبل الجيد الذي يدعون إليه،

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 82.

[2] ينظر: المرجع نفس ، ص83 .

كما أن في صورهم الذاتية لم يقصروا على المعاني الفردية فقط، وإنما كانوا يعبرون عن نواحي إنسانية.[1]

وتبين أن الرومانتيكيين كانوا يثقون في الإلهام، وينفرون من الصنعة والتكلف الذين سادوا عند الكلاسيكيين، كما دعا "وردزورث" إلى الاستعانة بلغة اقرب إلى الطبيعة ،ألا وهي لغة الفلاحين والتي رأى فيها ألوانا شعرية، ومعاني فطرية والغاية من هذا أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشؤون الحياة اليومية، وذلك كي يكتسب الشعر حياة وقوة.[2]

كما تجدر الإشارة على أنه لا يوجد فرق بين الكلمات والبعض الآخر عند الرومانتيكيين، فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة ،كما قسمها الكلاسيكيون إلى كلمات نبيلة وغير نبيلة، فيمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رقيعًا يسمو بها في موضعها من الصورة إلا ما يصل إليها سواها من الكلمات فعند الرومانتيكيين تسمية الشيء باسمه دون تكنية عنه، ودون إحاطته بصفات تدل عليه. [3]

وكانت قصيدة الرومانتيكي "فيكتور هوجو" في ديوانه "اوراق الخريف" والتي كان عنوانها :"ما يسمع فوق الجبل" وتقتصر أجزاء القصيدة في وقوف "فيكتور هوجو" فوق قمة جبل يطل على البحر والسماء فوق رأسه ودون أقدامه المحيط والأرض ،يصغي ويفكر ،ويصف الصوت المزدوج الذي يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط في هديره ، وهكذا وصف "فيكتور هوجو " أفكاره الفلسفية وخواطره الإنسانية. [4]

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص84.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص85.
[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 86.
[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 87.

ومن خلال كل هذا نستنتج أن الصور الرومانتيكية كانت في الشعر الغنائي نتيجة الخيال الحر الطليق ونتيجة لهذا الخيال الصادق اكتملت الصور صيغتها الفنية، وذلك بفضل جهود الفلاسفة ونقاد فلم تخرج هذه الصور للوجود نتيجة هوى فردي وانما تعاون في خلقها الفلاسفة.[1]

فلسفة الصورة الشعرية في شعر البرناسيين :

درسنا في الفصل السابق الصورة الشعرية عند الرومانتيكيين، ووضحنا خصائصها، والأن نتطرق لدراستها عند البرناسيين ، في الصورة الشعيرة كانت عند هم أكثر عناية من عملية الرومانتيكيين، إلا أنهم اتفقوا في آن واحد على أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات المسرحية وتعتبر وسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد .[2]

رأى البرناسيون أن الصورة الشعرية يجب أن تكون موضوعية ،بحيث تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكارًا عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها كما رأوا أن الصورة غاية في ذاتها ولا وجود لغاية أخرى وراءها، وتبين أن النزعة الموضوعية والقصر إلى الصور كانت من نتائج البحوث العلمية والفلسفية للعصر ،كما أن هذه البحوث أثرت في الأدب الأوروبي، فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ،ونزع الشعر هذه النزعة البرناسية ورغم وجوه الشبه التي بين الواقعية والبرناسية إلى أن البرناسية جنحت إلى نوع من المثالية التي أخذت جوهرها من فلسفة "كانت" و"هيجل" حيث أن كلا الفيلسوفين كان لهما الفضل في إحكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفني .[3]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 89.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 90.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 91.

يرى "كانت" أن العمل الفني له خصائص جوهرية بما تتوافر له صفة الجمال، وأن جماله المحض لا يتمثل في سوى شكله، وإنما التي يختفي منها كل مضمون كالنقوش والزخارف وكذلك الموسيقى بغير غناء ،حيث أقر "كانت" أن الحكم الجمالي له خصائص تفرق بينه وبين الحكم العقلي والخلقي ،ونجد أولى هذه الخصائص تتعلق بالجمال من حيث صفته ومصدره ،فهو حكم صادر عن الذوق،أي أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقها. وثاني خصائص الحكم الجمالي ما يتعلق بالكم والعموم، لأن الجميل هو الذي يروق كل الناس ،فلا تستطيع معرفة شيء عام دون أفكار مسبقة إلا الجمال ندركه لأنه محسوس بينما ثالث خاصية هي من حيث العلاقة، أي علاقة الوسيلة بالغاية حيث أن الجمال مدرك في ذلك الموضوع ،لكن دون تصور لغاية من الغايات فكل شيء له غاية لوجوده إلا الجمال فتحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه .[1]

أما رابع خاصية للحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية فالجمال إن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكًا ذاتيا ،حيث أنه موضوعي من ناحية التصور ،فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به، دون الحاجة إلى أفكار تطلبها الحكم الموضوعي، فإذا حكم الشخص على شيء جميل، فليس ذلك نتيجة تجربة وإنما نتيجة لحكم ذاتي فردي.

نلاحظ أن الجميل موضوعه متعة لا غاية لها ،ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة، ولكنه موضوعي عالمي، ولذا كان الحكم الجمالي عامًا عالميًا ،على الرغم من أنه غير موضوعي في طبيعته لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا.[2]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفيلسوف الألماني "هيجل" الذي يعد امتدادا لفلسفة "كانت" من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون، حيث أن فكرة الجمال عند " هيجل " مرت

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 92.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص93.

بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن فنجد في المرحلة الأولى ،تتمثل في الفن الشرقي والفن المصري فكانت السيطرة للصورة على المضمون ،والجمال كان يتمثل في الأشياء الكبيرة كالمعابد المصرية والقصور حيث أطلق "هيجل " على هذه المرحلة (بالمرحلة الرمزية).[1]

أما المرحلة الثانية سماها "هيجل" بالمرحلة الكلاسيكية، وكانت تتمثل في الفن اليوناني ،حيث تعادل فيها المضمون والشكل، وتعد مرحلة الكمال الفني.

بينما المرحلة الثالثة هي مرحلة السيطرة المسيحية، وأطلق " هيجل " عليها مصطلح "المرحلة الرومانتيكية" وفيها غلبت الفكرة على الصورة كما اختل التعادل بين المضمون والشكل ونتيجة لذلك ضعفت الخصائص الجمالية[2] .

ولهذا ضعف الشكل ليترك مكانا للمضمون الديني والفلسفي، فضعف الفن، ولهذا عنى " هيجل " بالفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفني.

ثم تبين أن اليونانيون تأثروا بفلسفة "كانت " و "هيجل فدعوا إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ،وفي العناية بالصورة الشعرية ،كما ظهرت أيضا الدعوة إلى الاستقلال عن كل غاية في أعراء "تيو فيل جوتييه" والذي يعتبر من أكبر طلائع البرناسيين ، في دعوته إلى الفن للفن ،حيث أن البرناسيين قد حرصوا عليها في شعرهم، يقول "جوتييه " في صحيفة المعاصرة التي عنوانها "الفنان " * نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا ليس وسيلة ،ولكنه الغاية، وكل فنان

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص94.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

يهدف إلى ما سوى الجمال، فليس بفنان كما نرى، ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل ...فكل شكل جميل هو فكرة جميلة .[1]

يؤكد " لوكنت دي ليل " رئيس المدرسة البرناسية استقلال الشعر عن الغايات ،إذ يقول "عالم الجمال ،وهو جمال الفن الوحيد غايته في ذاته لا نهائي، ولا يمكن أن تكون له صلة بأي إدراك أخر دونه ،مهما يكن، وليس الجمال إلا خادمًا للحق ،لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية فهو القمة المشتركة التي تتلقى عندها طرق الفكر ،وما عداه يدور في دوامة وهمية من المظاهر.

كما أن الشاعر الذي يخلق الأفكار من صور حية أو مدركة ،عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيح له قواه وأراءه النفسية .[2]

وتبين أن الشعر الذي يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس :" والفن الذي تتجلى صورته المتألقة القوية الكاملة في الشعر ليس سوى نوع من الشرف العقلي لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة".

نلاحظ على أنه بالرغم من الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية وأن غايته هي خلق الجمال في ذاته، كانت مبدأ عاما للبرناسيين ضاروا به على رأس دعاة الفن للفن في الشعر فالبرناسين كانوا متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية ...كما تأثروا أيضا في الشطر الاخر بدعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي سايرت النهضة العلمية لعصرهم. [3]

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص95.
[2] ينظر : المرجع نفسه، ص96.
[3] ينظر :المرجع نفسه، ص97.

تعد الفلسفة الوضعية والفلسفة التجريبية إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلبا للمعرفة السليمة، حيث أن موجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية هي التي توصلنا إلى المعارف اليقينية والفكر الإنساني لا يعتصم من الخطأ في الفلسفة والعلم، حيث أن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ،ثم يتطرق للقوانين التي تخضع لها هذه العلاقات ،حيث أن أبرز ناقد كان يمثل هذا الاتجاه هو "تين" ،وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به أيضا البرناسيون، لأنه تناول في نقده الفلسفة الوضعية والتجريبية معًا ،كما أنه حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهني عن طريق عملية التجريد.[1]

ولابد من التأكيد على أن لتأثير الطبيعة والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما أن الواقعية والطبيعة بدأت تظهر في النثر في منتصف القرن 19 وتبعتها البرناسية في الشعر، ومن وجوه الشبه البارزة بين هذه المذاهب الثلاثة، أنها جميعًا لها نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب، ولها نفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة للأشياء الخارجية عن نطاق الذات، ونفس الفلسفة التشاؤمية في الحياة، والثقة الكبيرة في العلم على أنه سيحل جميع المشاكل التي تواجه الإنسان.[2]

أما فيما يتعلق بالفروق الجوهرية فهي تتمثل في أن الواقعية والطبيعة كانت مقصورة على القصة والمسرحية ،ومن طبيعة موضوعاتها الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة، كما أن الدعوة البرناسية اختصت بالشعر الغنائي، فكان الشاعر يصور ما يشاء له خياله من مناظر الطبيعة من حوله، حيث رأى البرناسيون أن خاصية الشعر الغنائي هي الإيحاء، ويقصدون به قدرة الشاعر

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص98 .

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 100.

على إثارة الصور التي تعبر عن حالات النفس أو الفكر بوسائل لغوية مرتبطة بهذه الحالات لا بإثارات ذاتية والاعترافات المباشرة.[1]

نلاحظ أن البرناسيين أهتموا بالصور ،لأن لا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة يقول: " تيو دو ردي بانفيل " وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاتهم " الصورة التي تتمثل لعقلك هي دائما صورة فكرة من الأفكار، ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبدًا إلى ترجمة فكرته في صورة ،إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتذل" .

فعند البرناسيين لا قيمة في ذاتها ،ولكن في صورتها ،فيعتمدون في إثارة الصورة على الصفات المعبرة، وإحكام الأسلوب ورسم الألوان المختلفة لما يصورون كما أنهم لم يقصدوا إلى التجديد في الأوزان ،ولم يهمل في إتباع قواعد العروض أو اللغة بحجة الضرورات الشعرية.[2]

لقد عبر " تيو دور دي بانفيل " في كتابه " رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي عن أهمية القافية لدى البرناسيين، ويرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية أو تثير الأصوات المعبرة، وتبعث الانفعالات.[3]

ونتيجة لتحسبهم بالصورة والشكل ،دعوا إلى الوحدة العضوية في القصيدة ،أي انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتابع منطقيا ومما يمكن أن نلاحظه أن البرناسيين قد وافقوا الرومانتيكيين في أهمية الصور في الشعر الغنائي وفي ضرورة الوحدة العضوية ،ولكنهم افترقوا عنهم في الدعوة إلى موضوعية الصور ،حيث أنهم ينافون أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته أو يشكوا في أشعاره الباكية ،ويرون أن كل ذلك ضيق وضعف ،وعلى الشاعر أن يتبرأ منهما وأن يخفي

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 101.
[2] ينظر :المرجع نفسه، ص101-102.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 102.

ما استطاع وراء الصور والمشاعر التي يعرضها يقول "جوزيه ماريا دي هيردي" وهو من كبار شعراء البرناسية في حفلة استقباله في الأكاديمية الفرنسية :" هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير فينا حياء عميقا، كاذبة كانت أم صادقة...فالشاعر يكتسب صفة الإنسانية الشاملة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته".[1]

كما نشير إلى أن الشعر البرناسيين كانت له ميزة حسب ما يراه "لوكنت دي ليل " وهي قدرة الشاعر على تعميم مشاعره الخاصة، وذلك بالتعبير عنها بصورة موضوعية ،ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر البرناسيي وصفية يصفها ويسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ،وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هي ، لأن الشاعر البرناسي إذا وصف منظر طبيعيا يعرضه في دقائق كما هو، وحرص كل الحرص ألا يخلطه بمشاعره[2].

وعلى سبيل المثال نجد من أشعار البرناسيين ما يقوله "جوتيه" في قصيدة عنوانها "أعمى" أعمى في جانب الطريق كئيب المضمر ،يردد أغنية قديمة... خفي هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة، لأنها هي التي تعكس مظاهر الأشياء ،ولذلك طالما قارنوا بالنحت ،وقربوا بين الشاعر والمثال.

لقد اغترب البرناسيون بخيالهم اغترابا علميا، فقد درسوا التاريخ، وأحاطوا بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية وأساطيرها وحضاراتها وذلك قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 103.
[2] ينظر :المرجع نفسه، 104.

في شعرهم، حيث أنهم كانوا يصورون الطبيعة والأحياء في البلاد النائية ،كما أنهم لم يتوقفوا عن الصور السطحية ،وإنما تعمقوا ووسعوا اطلاعاتهم. [1]

وهذا ما جعلنا نلاحظ أن أغلب البرناسيين كانوا يتبعون المذهب الرومانتيكي ،ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماهير فتفرعوا عنهم، ورأوا أنهم ليسوا أهلا للتوجه إليهم في شعرهم ،كما أنهم نعوا على الرومانتيكيين دفاعهم في الأدب والشعر، ولتغيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاختراعات الحديثة، فقضية الفن للفن ليس لها أي معنى سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة.[2]

ونلاحظ أن البرناسيين يؤمنون بأن للفن والشعر رسالة إنسانية تهدف إلى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، والسمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية .[3]

وهنا نوضح أخر مثال الصور الشعر البرناسي الذي عالجه الشاعر"لوكنت دي ليل" ألا وهو موضوع "البحيرة" وقد ترجمت (بحيرة) "لامرين" إلى اللغة العربية مرَارًا، حيث ترجم منها عدة أبيات فقط تذكير بخصائص الصور الرومانتيكية ،ليوضح الفرق بينها وبين الصور في الشعر البرناسيين[4].

وازن البرناسي "لوكنت دليل " يصف إحدى البحيرات في جزيرة من جزر الشرق الأقصى "بحيرة شاحبة" هي البحر [5].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 105.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 106.
[3] ينظر : المرجع نفسه، ص106.
[4] ينظر : المرجع نفسه ،ص 107.
[5] ينظر : المرجع نفسه ،ص 108.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن البرناسية كانت نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر ،حيث كان دعاتها اختاريين جمعوا أراء فلاسفة مختلفين في اتجاهم ولتأكدهما بروح العصر.

ونلاحظ أنه كان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وخاصة الرسم والنحت.

كما تعمقت البرناسية في طرق الإيحاء فكان لها في ذلك تأثير في النقد والشعر العالميين ،وفيه المؤلف أن هذا التأثير لم يكن سطحيًا بل كان أعمق وأشمل وهذا الذي جعل لها هدى اخترق الأفاق[1].

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر 1:

يوجد فوارق بين الشعر العربي القديم والشعر المعاصر إلا أننا نستطيع تفسيرها ،وذلك ترجع في جوهرها إلى الاتصال بأدابنا والآداب العالمية ،ومنها الأدب الفرنسي ،وهنا نجد اتجاهات عامة للشعر الغنائي الفرنسي المعاصر الذي له أثر كبير على أدبنا الحديث في الصور والتجارب أي اقتباس بعض التجارب كما هي، وله تأثير بالموسيقى الشعرية وتورثه فيها على الأوزان الموروثة، وبما أن نتحدث عن شعر فرنسا لا يمكننا أن ننسى مكانة الشعر الغنائي في المذاهب الأدبية في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر .

إضافة إلى الواقعية الأوربية في هذا القرن لم تهتم بالشعر الا المدرسة البرناسية التي قصرت عنايتها بالشعر الغنائي رغم تشابهما في نواحي كثيرة لم يكن لها اهتمام بجمهورها ولا مسائلة كما

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 109.

ترتبط بوسائل الاتحاد الفنية كما دعت إلى إطلاق موسيقى الشعر من القيود التقليدية ونادت بالشعر المطلق من القافية إلى جانب إهمالها للجمهور واتجهت إلى الصفوة [1].

ومن بين هذه الاتجاهات المذهبية دعوة السرياليين عقب تلك الحروب فالسريالية لم يبق حية في الشعر المعاصر بمبادئها الأول، وقد كانت أكبر حركة أدبية اهتمت بغاية اجتماعية لشعر الغنائي كما أخذت وسيلة للتعبير عن عالم اللاشعور أي أنه عملية غير مقصودة يقوم بها الإنسان للتعبير عن ذات النفس من خلال الخطوات اللاشعورية تدل على أفعال دلالية في نفس الوقت [2].

أما عند السرياليين " الشعر هو تجربة في متناول جميع الناس من أجل جميع الناس " يعتمد على الصورة عند السرياليين غير موروثة لا صلة لها بصورة البلاغة فهي تقريب تلقائي مفاجئ لشيئين متباعدين يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ليبين القيم المألوفة أو يكشف عن تجارب تصلح لقيم جديدة.

كما نجد أن الشعر العالمي تأثر بالنواحي الفنية للصورة السريالية من خلال الصور والتجارب الشعرية للتعبير عن تجارب اجتماعية وهنا تغلب الوجدان الاجتماعي على الوجدان الفردي ،مما أدى إلى انتهاء الحركة السريالية، إلا أن شعراء فرنسا المعاصرين اشتركوا وتأثروا بها في دعوتها الفنية مما ساعد هذا الاتجاه الكشف عن عيوب كثيرة في المجتمع وفي الفرد ،كما دعت إليه الواقعية الاشتراكية في الشعر عام 1926 "الشعر يجب أن يخدم شيئا في المجتمع."

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 110.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

ومن بين الشروط الأساسية للشعر لابد من وجود مسألة في المجتمع ووصول هذه الدعوة إلى فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية تأثر الشعر تأثيرًا كبيرًا ساعدت على قيام الاتجاهات الواقعية في الشعر الغنائي حيث أصبحت الغلبة الاجتماعية على الفردية.

وقد سارت الواقعية الشعر في نفس الطريق الذي سارت عليه الواقعية الأوروبية في القضية المسرحية، وهذا هو التيار الذي غلب على الشعر المعاصر [1].

تشمل هذه الاتجاهات لإطارها العام هو الحرية في اختيار التجارب والتعبير عنها ،فهي ذات ألوان متعددة ترجع إلى أصالة الشاعر .

فالواقعية الشعرية هو ما يصنف العالم عن طريق الإنسان الذي هو عم من ذات الشاعر فهو فرد ،فالخواطر الذاتية ذات دلالة عميقة على الوعي العام والجماعي في آفاته.[2]

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر 2:

أما الواقعية في الشعر الغنائي ما يصنف العالم كما هو ،أي دون طابع ذاتي في صوره فالشاعر يختار مظاهر العالم وقضاياه مثل البؤس والحمق التي يواجهها المجتمع.

كما تنغمس في الحوادث العامة والمناسبات العابرة ،إلا أنها حوادث ذات طابع إنساني عام وطني ،عاشها الشعراء في عصرهم الحافل بالأخطار والمخاوف، فكانت يغلب عليهم طابع التشاؤم والسخط وبين تفاؤله في مستقبله الحبل الجديد، فتصوير أحداث الحاضر ليولد ميلاد جديدًا [2].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص 112.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 112.

-ومن هنا نجد نماذج للشاعر الفرنسي المعاصر "هتري ميشو" الذي في شعره شبه السرياليين في كشفه عن أخفى أطواء النفس، ورغبته في القضاء على عادات بتصوير عادات وتقاليد متناقضة من خلال رحلاته الخيالية التي طابعها وقعي في مغزاها وهي تذكرنا برحلات "باليفر" ليكشف للقارئ الكابوس وهو القناع الجذاب في مظهره وبهذا يعبر الشاعر عنه في صورة ذاتية الطابع[1].

نجد أن الشاعر في رؤاه القائمة يتحاشى أن يصرح بمعنى ذهبي لتجاربه وصوره وعلم القارئ أن يقف على حقيقة الموقف في هذه التجارب التي تدور حول اللاانهائية متطفة المنفى ،والألم للإنسان الحديث.

فهذا الشاعر يمثل جانبًا من الاتجاه العام الشعر الفرنسي المعاصر لاستكمال هذه الجوانب التي أشار إليها الكاتب في صدر هذه الصفحات أما طريقتهم في التصوير وموقفهم ،نحاول أن نبينها في الفصل القادم.[2]

وبعد ما ممرنا باتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر الاول ، لا يمكننا التغاضي عن اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر الثاني ،ومن هذا الإطار الواقعي فكبار شعراء فرنسا المعاصرين تنوعت اتجاهاتهم تنوعًا كبيرًا ،إلا أنهم تميزوا على أسلافهم الأقصيين من الشعراء ،فالشعر الفرنسي المعاصر قام بالاحتفاظ على الوسائل الفنية الرمزية فمثلا الموسيقى الحرة الصادقة ،كما يورث الشعر السريالية تراسل المدركات تفسر معنى غريبًا عميقًا.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقد ،ص 114.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص121.

وفي الصفحات السابقة تبين لنا أن اتجاهات هذا الشعر ذي الطابع الواقعي البالغ التشاؤم، كما يشهد على إنسانية في طريق الانحدار أشعاره [1].

ولا يمكننا إهمال نوع آخر اتجاهات في الشعر المعاصر ألا وهو اتجاه الشاعر "جاك بريفير" الذي اشترك في الحركة السريالية في أول عهده بالشعر، كما احتفظ بوسائلها الفنية[2].

وفي اتجاه هذا الشاعر أنه نزل في الأجواء العليا فأصبح في متناول الشعب ،فتردد على ألسنة أكثر الناس ،وكان الشعراء المعاصرون هم الذين قضوا على القطعية بينما كان اختلاف دراجات تفكيره وثقافته على الاهتمام بالشعر ،كما أضاف على شعره صبغة شعبية بالغة البساطة ليخيل للقارئ أنها لغة الحديث العادي، إلا أننا نجد الجهود الفني كان يخبئ عن هذه السهولة في الصياغة وسهولة الكلام ،وهنا اجتذب الشاعر إليه من كانوا يتمردون على الشعر الحديث وردوه مجرد مهارة لفظية أو براعة فنية أو رياضية لغوية.[3]

كما كان هذا الشاعر هو خير تمثيل للِاتجاه الواقعي، فكان يعيش شعره في عصره، ويستمد تجاربه من المناظر التي يراها، والأحداث التي يعيشها وفي قوله في احدى قصائده:

" يا أبانا الذي في السماوات التظل فيها، ولنبق نحن على الأرض التي هي أحيانا جد جميلة".

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص122.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 122.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 123 .

فالشاعر يحنو على هذه المناظر حنو المستبصر، فكان يصور انبهاجا عابرًا، وأحيانا يجعلها تكشف عن روح العصر كله[1].

السعادة المتأنية والصداقة المعوقة، وأشباح الظلم، والبؤس، ومآسي الحرب، وترهات المجتمع ويتراءى للقارئ من وراء ذلك أهم ظاهرة في العصور، وهي "القلق" الذي شغل فلاسفة الغرب المعاصرين أو خاصة الفرنسيين...

ومصدر هذا القلق هو ناتج عن نضج الوعي الفردي وعبء الحوادث الإجتماعية.

أما الإنتقام الذي يكشف عن المؤامرات المدبرة ضد سعادة الإنسان[2].

وهنا يبين الكاتب جهد الشاعر على وقوفه على الأحداث الكبيرة العابرة وبالمناسبات الاجتماعية، إلا أنها لمحات الإنسانية العامة الخالدة المعاني من خلال ما يمر به العصر من أمور مكرورة في العصر الحديث، فهي دلالات اجتماعية وفردية عميقة.

فرسائله الفنية الجديدة ،هي تمثيل لتجاربه الشعرية يعتمد على التكرار والتعداد ونوعًا من الطباق، كما يعتمد على التكرار للألفاظ إلّا أنه يبت ملحًا وطرائق لاذعة تجعل منه تصويرا واقعيا أما الطباق نفهمه على نحو أبسط بسطوه القدامى نقادنا (أي المفارقات التصويرية)[3].

ويبين الكاتب الوسائل الفنية السابقة في قصيدة عنوانها "عشاء من رؤوس" وديوانه "أقوال" فكانت هذه القصيدة بدء شهرة الشاعر فاستعرض فيها مواكبين من المجتمع، وتحدث فيها

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص123.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص124.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص124.

عن استعمال القضاة ورجال الدين ومجموعة من الناس الذين يعيشون في جهد عيش تدفعهم الجماعة الأول، وكما يتحدث عن حياتهم ويومياتهم المتكررة.

فالقصيدة الطويلة مليئة بالتغيرات والإرشادات الأدبية التي تلمح في لغة الأصل، فاقتصرت على ترجمة ما يكفي من وسائل الشاعر الفنية:

" هؤلاء الذين هم في صورة المثقفين....

هؤلاء الذين هم في صورة المحافظين...

هؤلاء الذين يعتقدون....

هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يعتقدون....

هؤلاء الذين ينعقون.

هؤلاء ذوو الأقلام.

هؤلاء ذوو البطون"[1].

ولا الوسائل التصويرية التي يلجأ إليها الشاعر إلا أنها قديمة، فكانت توصف الأضداد والمفارقة بين الصورتين، فهي تجمع التشابه التقليدي والطباق، فيتولد إيحاء المعنى الرمزي المقصود ومثال نجد هذه القصيدة التي عنوانها "لكي نضحك في المجتمعات" نستخلص من القصيدة

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص125.

أن الشاعر يبين براقة المجتمعات، ولكن خوف من مروض الوحوش وهذه القصيدة مأخوذة من ديوانه "مناظر"[1].

كما نجد أن الكاتب في الأخيرة ذكر الطابع القصصي الشعبي، وفيه الملاحظة الدقيقة لتفاصيل الصور البلاغية وهذه الصور تكسب معاني في الحركة والتكامل على نحو ما أوضحناه من قبل.

كما أغفى الحديث عن قوة الإيحاء في الموسيقى الداخلية للشعر، وتلائم مع المعنى، وهذه الخصائص موضوعية، وكما بين في طرق تصويره الفنية الدقيقة ذات الطابع الشعبي، وكان على رأس اتجاه عام في الشعر الفرنسي المعاصر.

بل وأثر في شعرائنا، كما نقلوا هؤلاء نقل تجربته الشعرية الأخيرة، والتقليد الخاضع غير الأصيل، إلا أن الإتجاهات الشعر الفرنسي دراسة لم تستوفي بعد، فقد بقيت أنواع أخرى تكمل في دراسات أخرى قائمة[2].

حول اتجاهات الشعر العربي المعاصر 3:

يعتبر هذا الاتجاه أخر اتجاهات الشعر العالمي الحديث، ويمثله في الشعر الفرنسي المعاصر " لويس أرجون" فشعر المناسبات الاجتماعية هو شعر الأحداث الجارية، وأصدقها في النفوس ،كما له صبغة قومية أو سياسية.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص127.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص132.

يوجه الشاعر فيه إلى الشعب ويقود وعيه ليحقق ما يستطيع ويجمع القوى والشمل ،فيقوم بالتثنية والوعي الغافل-.ويدعوا إلى الصدق والصدق الوعي، والصدق الفني، أما صدق الواقع فإن الشعر ينقلب زيفا وهمًا[1].

والصدق الفني فرده إلى أصالة الشاعر وقدرته على نسج صورة وهذا مشروعية عمله الفني إلا أنه مشروع خطير للقضاء على الجفوة بين الشعر والجمهور، والقضاء عليها قاسم مشترك بين "أرجون" وشعراء فرنسا ذو النزعات الواقعية، فكان "أرجون " يحرص على استقاء مادة تجارية من الأحداث الجارية المباشرة التي تعكس صورها في شعره، إلا أنه يتمرد تصويره على الأفكار والمشاعر فيصوره شعريًا ،وكان في شعره نوع من الالتزام وهو اتجاه استقر عليه وهذا ما جعله من أكبر دعاته في العصر.[2]

فقد كان مولده في باريس عام 1897، درس الطب ،من أحد المؤسسين لحركة السريالية كما انضم إلى حزب اليسار الفرنسي ،وقد طرأت تغيرات السياسية والأدبية على حياتهما كان له اشتراك في الحرب العالمية الثانية، وأسره الألمان واشترك في حركة المقاومة ضد الألمان، وانتهج الاتجاه الواقع فكان يدافع الشاعر في مقدمه ديوانه "عيون إليسا " عن مذهبه في الشعر ورده كل ما يعيب عليه التغني بأحداث المناسبات الكبرى وهنا تبلورت "ملحمة الإنسان الحديث " لقوله "أرجون " في مقدمة ديوانه: طالما ردد الشعراء في كل زمان : نحن نتغنى ،في حين لم يتغن قط على حسب ما يفهم عامة الناس ...وإنما تغنى أنا للغناء الذي قصده "فرجيل " حين قال :" أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان" وهكذا تبدأ ملحمة الانيادة(ملحمة فرجيل) فهذا الاتجاه أغنى [3].

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 133.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 134.
[3] ينظر :المرجع نفسه، ص135.

فكانت السنين العجاف تعاني فيها ذل الاحتلال على صوت للشاعر يتغنى بآلامها، ويلتزم بهذا الغناء ،فتغنى بالعاطفة والحب بإضافة إلى هذا أضاف عليها صبغة الأحداث الدامية، فصور الحب من خلال تلك الأحداث بل تتحد بحب الوطن، والحب السعيد كالحياة الرتيبة لقول الشاعر في إحدى قصائده: " ليس من حب سعيد.

ليس من حب إلا هو أليم.

لا حب بدون جراح.

ولا حب إلا به شوي الأكدار.

لا فرق بين حبك يا حبيبتي وحب الوطن.

لا حب إلا وغذاؤه الدموع.

ليس من حب سعيد .

ولكنه حبنا كلينا ".[1]

و انطلاقا مما سبق فالشاعر يرى أن الحب الذي يصوره هو حب أكبر هو حب الوطن إلا أنه حب بائس ولكن الألآم تدفع إلى الكفاح وأن الوطن يحي بالاستشهاد .

وكما بين الشاعر الشعر الخالص في قصيدته عنوانها: "فن الشعر " في ديوانه السابق، فهو ينظم فيها مبادئه التي هي مناقضة لقصيدة "بول فرلين. "

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 136.

وفي هذه القصيدة " أرجون " يعيب شعراء الذين يغفلون في شعرهم تصوير المآسي الوطنية فيقول :

"من أجل أصدقائي الموتى في شهر مايو

من أجلهم وحدهم منذ الأن ...الخ قصيدة.[1]

ويمثل هذه القصيدة، الشاعر جماعة الملزمين في الشعر، شعر المناسبات ذي الطابع الاجتماعي والصيغة السياسية، فهو يصبر نوعًا من الدعاية المباشرة ،ولا يدعم القضايا التي تصورها[2] .

وأخطر ما يتعرض له شعر المناسبات فهو يتناول الموضوعات تناولا مباشرًا ،فالشعر في مفهومه الحديث هو تصويرًا في باب الأسطورة تكسب الألفاظ والعبارات ،فشعر المناسبات يستلزم الأحداث الخاصة في التصوير عن مشاعر إنسانية خالدة فهي قراءات على أفق الموضوعات والأحداث الجارية مما جعل "أرجون " يلجأ إلى خلق أسطورة إذ نجد ديوانه بعنوان "كروب" [3].

وكذلك من قصائد المناسبات القصيدة التي تحكي مشهدًا من حوادث الحرب عام 1940 في فرنسا عنوانها: " ليلة مايو" في ديوانه " عيون إليسا " فصور مشاعره إثر كارثة عاطفية في حبه "جورج ساند" إلا أن قصيدة "أرجون " واقعية محضة ،فيها قوة المغارقة التصويرية لقوله:

تجنب الأشباح الطريق حيث أمر

ولكن ضباب الحقول يتم عن أنفاسها .

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 138.

[2] ينظر: المرجع نغسه ،ص139.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 139.

والليل خفيف الوطأة فوق السهل .

عندما تركنا حوائط مدينة "لاباسيه " .

تراءت أضواء ضعيفة في صميم هذه الخلوات.

وعلى عشب الحقر جثا الصمت .

طيار يؤدي صلاته ويدير.

زناد قذافته فوق مدينة "ألبير سان نازير ".

الأشباح الضالة تطمس أثار مسيرها.

ووقع الخطوات العديدة المعادة ينهك قوى فكرها.

ومصابيح الكنائس ترعش صاعدة في الأفق.

فوق مدينة "أراس " نهب المدرعات.

أينما الدوائر الدائرة بين الحربين، إني أراك.

هذه المقرة، وهذه الرجوة[1].

وبهذا فإن "أرجون " لم يستطيع أن ينجو دائما من شباك الإخفاق في قصائد المناسبات بالرغم من مقدرته الشعرية، فهو يلجأ دائما إلى تصوير للأحداث المباشرة دون إخفاء ظل أسطورة.[2]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 141.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص141.

وعلى هذا الأساس أشعر المناسبات شعر يصور طابع المأساة فهو يصور الآلام الحبيسة والآمال المغلولة ، كما يكشف عن معاني إنسانية وخلجات نفسية عميقة، وميادين، الصراع الاجتماعي ،فقد عمد الشاعر في المناسبات إلى التغني بالعواطف الشعبي والآمال الراضية إلا أنه لا يستطيع أن يخلق أدبًا رفيعًا[1].

العطار وفلسفة التصوف :

يمتلك الأدب الصوفي مكانة راقية في الأدب العالمي بالرغم من مظهره السلبي إذ أنهم لم يقرروه ولا يمعن النظر في دلالاته إلا أنه يظل ذا قيمة إنسانية، فالأدب الصوفي يفترق عن الأدب الصناعة والتكلف وعن أدب التكسب والربح. له شأن الأدب الخالدة في الآداب العالمية والصدق دعامة الأدب الصوفي في عصوره الأصلية .

وهنا يبين الكاتب أن أدب المتصوفة أهم باعث على نشأة الأدب القصصي ذي الطابع الفلسفي الذي انفرد الأدب الفارسي بالتوسع فيه بين الآداب الإسلامية الكبرى ،بذل كبار الصوفية بدأ جهدهم في صور القصص الشعرية الطويلة أو القصيرة، وتمثل هذه القصص في مظهر أصيل للعقلية الإسلامية عربية أو غير عربية ،وهنا أثر في السلوك الإنساني وفي الحياة الاجتماعية العامة.[2]

يبدو من خلال ما سبق أن الكاتب توصّل إلى شيء مهم هو أن للآداب الصوفية دلالات عميقة، فأدب هؤلاء لم يكن سلبيًا بالرغم من مظهره السلبي وطالع تشاؤمه الموغل في الحزن وكان هذا الاتجاه مفردًا من الحياة، إلا أن المتوصفة رأوا لهذا الهروب أبعاد تتجاوز مجرد الشكوى والانات . لذلك هربوا بفكرهم في المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية، فنشدوا سعادتهم في العالم الأخر ،فدعوا

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 143.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 147.

إلى التعجيل بالرحيل من هذه الدنيا، ونجد أن تلاشت مواهب كثيرة وتبددت طاقات خلاقة وانطمست معالم الرأي السليم والفكر الناضج.[1]

ويبين الكاتب التشابه الموجود بين أدب الرومانتيكيين و أدب الصوفية أو أدب دانته، فكان الأدب الصوفي يزيدنا علما بعصر ذلك الأدب وله تياراته الاجتماعية وآفاته المهلكة، إضافة إلى ذلك أنهم سموا بالجمال وإدراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمال في الغزل الحسي والعذري معًا ،فالجمال في أدابهم مجلى التجريبيات العليا التي ينتمي إلى العقل الأول أو القلم، وهذا الاتجاه يتجلى في الرمزية الصوفية ،فالطبيعة مثلا لها ظاهرة الجمال الحسي، أما الحروف المكتوبة ترمز إلى الألفاظ والألفاظ ترمز إلى المعاني حتى نفهم ظاهرة الطبيعة تنحصر في الرمزية الصوفية، كما لها فرق جوهري بينهما وبين الرمزية الإيحائية المذهبية ولا يمكن الخلط بينهما .

فنجد أن العطار "فريد الدين محمد بن إبراهيم النيسابوري "من الشعراء الصوفيين في القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين الذي يُعد فيلسوف التصوف فلم يقصروا على الجانب العلمي فقط، بل وسعوا أفاقه إلى الجانب الفلسفي النظري فكان لهذا المجال نظريات وتأملات عميقة، إلا أننا ننتبه إلى الأسماء والشخصيات في الحكايات التي تعبر عن أسماء رمزية.

أولا: الحرص

تخبئة الذهب في مكان وبعد موته بعام رأى ابنه في المنام في صورة جزذ في المكان الذي خطأ فيه الذهب كان مسرعًا وهنا بدأ الابن يتحدث في نفسه عن مكان الذهب[2].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 148.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص150.

ثانيًا : يعقوب

حين افترق يوسف عن أبيه – ابيضت عين الأب عن فراقه وظل إسم يوسف على لسانه وهنا أتى جبريل يحذر يعقوب من ذكر يوسف والتحصر عليه وإلا سوف يمحو اسمه من أسماء الأنبياء–فخلى عن إسم يوسف لكنه ظل يخطر بباله ،. وكلما يريد أن ينطق اسمه يتذكر أمر جبريل فالتزم الصمت إلى أن جاء الفرج واستطاع أن يرى يوسف وهو ملك.[1]

منطق الطير للعطار :

يعد هذا الكتاب الموسوم ب"منطق الطير" من بين الكتب الصوفية ومن أشهرها وأقدمها وعلينا قبل هذا التعريف أن ننظر للقيم التي يجلوها الأدب الصوفي ،حتى تتميز هذه القيم الحاضرة بالعابرة لكن لا ننكر أن للأدب الصوفي جانبا سلبيا في حرص أهله على الهرب من الدنيا، حيث السعادة عندهم وهم من الأوهام.

ونلاحظ أن هذا التعالي قد بدأ في صور الأدب الصوفي وتجاربه كان أصيلا نتج عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها، وهذا ما أجبرهم على العرب مواجهة صعاب الحياة، حيث ظهر باسمهم من القديم في صورة نقمة جارفة يستهينون فيها بالحياة في ظل القيم البالية، ويستخفون بالحياة أو يتحقق أملهم في تغيير مجرى التاريخ.[2]

حيث كانت صورهم صادقة تعبر عن التجارب التي مروا بها هؤلاء من مفاسد عصرهم ومن معاناتهم التي دفعت بهم إلى ما وراء الطموح إلى معالجتها نلاحظ أن هناك شبها واضحًا بين

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص150.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص153.

أدب الرومانتيكيين و أدب الصوفية والذي يمثل في هرب أولئك بآمالهم إلى عالم أحلامهم ،وكذلك لاستهانتهم بالحياة، وتغررهم على الاختلاط بالمجتمع.[1]

كما أنه لا يمكننا أن نتغاضى عن حق الكتاب في الأدب الصوفي في الدلالات الانسانية، التي دَّل عليها ادبهم بوضوح منها الأصالة في التأويل و الاصالة الفنية في التصوير ،كما أنهم أضافوا للحياة روحانية تسمو بالخلق ،وكذلك الدعوة إلى سلوك عمل تجاه الأحداث وتيارات الفكر والشعور بالطبيعة والإشادة بالإرادة، وترك التواكل.

والان نتطرق إلى تقديم منظومة من بحر الرمل، ألا وهو كتاب "منطق الطير لفريد الدين العطار" حيث تأثر فيه العطار بإخوان الصفا في رسائلهم العربية، ولكن محور القصة في هذا الكتاب يدور حول اجتماع الطير في مجلس ، كما حدث في إخوان الصفا، ولكنه العطار يحول مجرى القصة إلى مقصود آخر تظهر فيه أصالته، فالطير هنا رموز الصوفية، حيث يرمز له " العطار" بطائر الخرافي الذي يدعى بالفارسية "سيمرغ".[2]

وهي كلمة مكونة من لفظتين: سبي مرغ وتعني ثلاثون طائرًا ،ولكنها صارت علمًا على الطائر الفريد الذي يقود الطير في مجمعها، ويستقبلها ويرحب بمقدمتها في الاجتماع طائر الهدهد والذي هو رمز لهادي الطريق ،حيث يدعوهم إلى رحلة طويلة ، فيقطعون الأودية السبعة في مسيرتهم وهي رموز لمراحل السلوك الروحي ، فتتساقط ألاف من هؤلاء في الطريق، ولا يصل إلى تلك الحفرة سوى (ثلاثين طائرًا) الذي هو سيمرغ ، حيث كان هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 154.

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 154.

والتي كان الهدف منها تأكيد القيم الروحية الصوفية القائمة على الفلسفة العاطفية وعلى النظر إلى الجمال.[1]

وتبين عند الصوفية أن الحب قسمان ،حب صوري ،والذي يتعلق بالصور الانسانية والكونية وحب حقيقي ،وهو النفوذ من جمال الصور إلى ما تدل عليه عاطفيا، كما أن الجمال عندهم أيضا قسمان، حيث أن الجمال الحقيقي هو صفة أزلية لله تعالى ، فالعالم هو الجمال الصوري عند الصوفية لأن العالم كله تعبير عن الحسن المطلق الإلهي، وهذا هو المعنى لهذه الحكاية التي يسوقها العطار في "منطق الطير". [2]

مختارات من الشعر الصوفي :

في احدى الفقرات وتحت عنوان "مختارات من الشعر الصوفي" يبدو أن صاحب الكتاب متأثرا بالأدب الصوفي في حين يرى أن فيه صورًا رائعة للخلق الإسلامي الذي تغذى من روح القران الكريم فكان سببا أن تجلت فيه العلاقات الدينية، والوحدة الإسلامية مما أدى إلى امتزاج بثقافة واسعة وفكر ثاقب التي تجمع قلوب المؤمنين على الحب الذي يتسع للإنسانية ، والمخلوقات جميعًا.

هنا تجلى الإحساس الاجتماعي في أوضح صوره مستشهدًا لقول الله تعالى :* مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ * سورة الفتح، الاية(29) [3] .

ونجد أن "سعدى شيرازي" وهو مصلح الدين عبد الله الذي برع في الأدب التصوير الرائع من خلال تجاربه وخبراته الطويلة فامتاز بالقدرة على التعبير كما أن في أدبه الصوفي طابع عمل يكاد ينفرد به .[4]

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 155.

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 156.

[3] القران الكريم ، سورة الفتح ،الاية:29 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 159.

ومن بين الموضوعات التي قام الكاتب بترجمتها من كتابين أولهما "بستان" الذي نظمه شعرًا مثنويًا عام 1257، وثانيهما: "كلستان" الذي ألفه 1258 الذي جمع بين الشعر والنثر ،قد اختار المؤلف من هذين الكتابين ستة موضوعات عرض منها اولا ثلاث قطع شعرية من الكتاب الأول منهما القطعتان تصوران الرحمة بالضعفاء والثالثة تصور خطر الإحسان إلى من لا يستحق الإحسان ونستبع هذه القطع الثلاث بالموضوعات اللذين اخترناهم من الكتاب الثاني المذكور سابق، وأولهما حكم يسد بها "سعدى" لملك عربي ظالم، وثانيهما حكم عامة تدور حول شعري " سعدى" الاجتماعي الإنساني والموضوعات الخمسة السابقة ترسم حدود الخلق الإسلامي الذي سبق أن أشرنا إلى خصائصه كما نجد هذه المختارات بقطعة شعرية أخرى من "بستان" تكشف عن تفكير " سعدى " العميق في التطور والغناء .[1]

وقد ترجمها على الترتيب السابق :

1_شبلى والنملة.

2_الرحمة والضعفاء.

3_خطر الإحسان إلى من ليس أصلا له.

4_نصائح سعدى إلى ملك ظالم.

5_حكم سعدى (من كلستان).

6_ جميشد وابنه (من بستان)[2].

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 160.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 160-165.

مختارات من شعر انوري :

كان " أوحد بن محمد" الشهير " بأنوري" من أخر كبار الدولة السلجوقية عاش في عصر الملك "سنجر " وكان من أعظم الشعراء الفرس القدامى ،بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم في الأدب الفارسي : أنبياء الشعر ،وبعد أن مات "سنجر" استولى الغزو على خراسان ،فشردوه في البلاد وكان أكثر مقامه في مرو.

كانت مكانة " أنوري" في الشعر الفارسي شبيهة بمكانة "المتنبي" لدى شعراء العربية، حيث أن " أنوري" مزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية ، وبحكم خلقية ، وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لها من كمال بعد عنصري وفروحي ،ولم ينقص قدرته في الغزل عن موهبته الفذة في القصيدة ،وقد أفاد في أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ،ومن مقطوعاته ما يلي :

الماء والسمكة الميته:

قال له صديق : عليك بالصبر ،فإن الصبر سرعان ما يحيل أمرك إلى الخير ،الماء الذي غاض من الغدير سوف يعود ،وستتبدل غير هذه الحال حالًا فأجاب : لو عاد الماء إلى المعين ،ماذا تكون جدواه وقد ماتت السمكة ؟ .[1]

شحاد: سمع أن أحد الفطنين قال يوما لأحمق: إن والي مدينتنا شحاد لا يستحي .

فأجابه: كيف يكون شحادًا ذلك الذي نسيج تاجه الذهبي يكفي مائة من أمثالنا زادا أياما، بل سنين؟.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 166-167.

فقال له: خطأ ما تقدر في هذا، كل هذا الزاد والقوت من أين كان له ؟ فالدور اللائي في طوقه من دموع أطفالنا، ومرجان سرجه وياقوته دماء أيتامكم ،هو الذي يريد منا كل شيء لنفسه، حتى مياه الحراز، لو تأملت فإن نخاع عظامه من زادنا، وإنما الطلب سؤاله باسم العشر أو باسمهم الحراج كل ما يغتصبه لنفسه فهو عنده حلال، واذا كان السؤال ليس شيئًا سوى الطلب ،فكل من يسأل شحاذ ،ولو كان سليمان أو قارونا.[1]

هروب الثعلب:

كان ثعلب يبدو مهمومًا، وراه على هذه الحال ثعلب أخر.

فقال: خير؟ افض لي بالخير، فأجاب : يستولى السلطان على الحمير.

فقال له: ولكنك لست حمارًا ،فماذا تخاف؟ فأجاب: حقا: ولكن الناس لا يعرفون ولا يفرقون ويستوي لديهم الحمار والثعلب وهذا يا أخي ما أخشاه ، وذلك أنهم حين يضعون البردعة علينا كما يضعونها على الحمار، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ،وإذن يسيئون إليك دون أن يدور .[2]

مقارنات في الخمريات العربية والفارسية بين رودكي وابى نواس :

من خلال ما تبين أن اللّهجة الدرية ارتقت إلى المكانية الأدبية بعد الفتح الغربي لإيران وكانت قد انهارت اللغة البهلوية التي كانت تعتبر لغة الأدب العامة في عهد الساسانيين وذلك بانهيار الإمبراطورية الإيرانية .

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال ،دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 167.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 169.

كما أن" رودكي" لم يكن أول من نظم الشعر الفارسي على الطريقة العربية في الأدب الإسلامي، ولكنه أول شاعر كبير غنائي في أدب الفرس .

ولد "رودكي" في أواخر القرن الثالث الهجري ، حيث اشتهر بصلته "بالأمين السامانى نصر بن أحمد " وله فيه مدائح كثيرة ولحظرته لديه كان له تأثير عظيم يبلغ حدًا أسطوريًا.

ونلاحظ أنه على الرغم من تأثر "رودكي" العميق بالشعر العربي من قصائده الفارسية، وأنه كان مهتم بميادين المدح والرثاء والغزل والخمريات في لغته، إلا أنه قد احتفظ مع ذلك بالطبع الغنائي القديم للشعر الإيراني الذي كان يصطحب بالموسيقى.[1]

تجدر الإشارة إلى أن "رودكي " كان يجيد الموسيقى، وكان ذا صوت حسن، ويحكي هو عن نفسه في بعض أشعاره.

"أذيع أشعاري متغنيا بصوتي العذب كالبلبل، وفي قامة بارعة الحسن كيوسف أسير السجن، وكم جالست كبار القوم وأعيانهم، أزودهم بالعلم خفية وعلانية".

وتبين أن "رودكي" كان على ثقافة عربية واسعة، شأنه في ذلك شأن جميع من أسهموا في نهضة الأدب الفارسي ونثره، وقد أظهر هو نبوغا في إقباله على العربية وتعلمه إياها، حتى أنه حفظ القرآن الكريم في سن الثامنة، وأعتبر أول رائد لشعراء الفرس حيث أنه حاكى بمحاكاة رشيدة النابغين من شعراء العربية في مجالاته التي برز فيها .[2]

ظهر " روكي" بمظهر الراضي بحياته، رضا لا غرور فيه: "قد منحني دهري نصيحة الأحرار الكرام ،والزمان كله حين تتأمل ."

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في الشعر ونقده ،ص 170- 171.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص171.

وضح "رودكي " أن الخمريات سواء في العربية أم في الفارسية كانت سبيلاً للهرب من التفكير في مأساة العيش، حيث أن اللجوء إلى الخمر حيلة الضعيف تجاه صعوبات الحياة وتوعدها، والهروب إلى عهد الصبا الحبيب.

يقول أبي نواس :

بادر شبابك قبل الشيب والعار * وحثحث الكأس من بكر إبكار. [1]

بين لنا "رودكي" في خمرياته على أن نظرته للحياة كانت نظرة المستمتع للملذات، ولكن وراء ذلك الاستمتاع كان هناك شعورًا عميقا بانفلات لحظات السرور يقول "رودكي " في إحدى قصائده "عش طروبا، وابتهج بالعيش مع العيد الدعج العيون، فليس هذا العالم سوى مراء وهواء". [2]

ويقول أيضا :

"أحضر هذه الخمر بأقوال خالصا عذابا، وأحضرها سيفا مجردًا في وجه الشمس المشرقة صافية حتى لتحسيرا في الكأس ماء الورد، طيبة حلوة حتى كأنها برد النوم للعين المؤرقة .[3]"

اهتم أبو نواس بالخمر ، فلما ذاتها الحبيبة ،وهي تجود عليه بالوصال إن هجرته الحبيبة، ولها أصلها: فهى بنت الكرم .

لئن هجرتك بعد الوصل أروى * فلم تهجرك صافية عقار.

فخذها من بنات الكرم صرفا *كعين الديك يعلوها احمرار.

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 173.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص174.
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 175.

كان الخمر عند أبي نواس تتوقد كالسراج وكالشهاب، ويغنيه ضوؤها عن المصباح :

قال: ابغى المصباحَ ،قلت له: اتئد *

حسبي وحسبك ضوؤها مصباحًا. [1]

تبين أن القصائد العربية السابقة، كانت مصدر أشعار "رودكي " حين يهتم بوصف الخمر وتوليدها، حيث كان أول من عنى بتصوير هذه المعاني الدقيقة من خمرياته ، واعتبر " رودكي "أيضا أنه رائد هذا المجال في الأدب الفارسي ،ولابد أنه اعتمد على أبي نواس في الموضوعات العامة والمعاني حيث ارتاد هذا الميدان في تغنيه بالخمر.

يقول" رودكي " : فلتذبح من العتق أم الخمر(العنقود) قربانا وتأخذ من الكرم صغيره، وتودعه السجن.[2]

حاكى " رودكي " شعراء من غير أدبه، فنمى مواهبه ونهض بلغة أمته وأشعارها، حيث أن الإفادة من الثقافات والحضارات هو دائما شأن كل أمة فنية وكل عبقرية أصلية، وبفضل هذا غنيت الآداب ونهضت ونمت الحضارات[3] .

ومن خلال ما سبق تبين أن شاعر الهند "رانبد رانات تلجور" يستجيب لكثير من التقاليد الهندية في إنتاجه الفكري و الفني ،ولكنه يغذي ذلك كله بثقافة عميقة عالمية أساسها الموارد الشرقية والغربية.

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص176.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 178.
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 189.

كما نلاحظ أن أهم القضايا التي صورها تلجور في أدبه ،والتي دارت حولها أعمق مشاعره الذاتية ، قضيتا الحب والموت ،على أن الموت هو نفسه مرحلة من مراحل الحب في معنى من معانيه الكثيرة التي نوجز القول فيها: وما الشعر عند "تلجور" إلا نبضات القلب الرهيب في شعوره بنبضات القلوب الأخرى.[1]

كما أن الشعر عنده تصوير ليجيب القلب تلقائيا ،ودون مذهب أو رموز محددة ،فالشاعر يجب تقبله كما هو ،كأنه لحن.

الحب والموت في شعر رابندرانات تلجور :

ومن خلال ما سبق تبين أن الجمال في نظر "تلجور" ذو ثنائية عجيبة فمن جانبه الظاهر هو نشاط وجهد وعمل ذائب ،أما من جانبه الباطن هو راحة وسلام ومسيرة حيث تعتبر هذه الثنائية العجيبة التي هي مفتاح كثير من أشعاره ومن أهم الأسس لوجهته في فهم الجمال هي التي يشرحها في مجموعة دروسه التي جمعت في كتاب أطلق عليه اسم "سادانا " ففي أحد فصوله الذي عنوانه (تحقيق المرء وجوده بالحب) يشرح " تلجور " فهمه لثنائية الجمال في الطبيعة قائلا: "ألا يبدو عجيبا حقا أن يكون للطبيعة في وقت معًا هذان المظهران المتضادات من عبودية وحرية ". [2]

كما تبين أن أصالة "تلجور" في بيان ثنائية الطبيعة وربط هذه الثنائية بمعنى الجمال واضحة كل الوضوح وتتمثل نشوة الشاعر على تأمله في هذا التدفق الحيوي لظاهر الجمال، حيث أن الراحة

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 182-183.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 183-184.

أو السلام الذي يشف عنه الجمال في جانبه الباطني ،هو الصورة الصغرى من السلام الأسمى الذي يتاح لمن يعرف الجمال الأقدس. [1]

ونلاحظ أن الدلالة الجمالية عند "تلجور" تستلزم الاستجابة إليها أن يكون المولع بالجمال نشيطا عاملًا ، دائب العمل والنشاط ،لغاية هي الراحة والهدوء والسعادة النفسية.

كما أن الدلالة الجمالية واضحة في أن الجمال عابر، حيث أن من واجب المتأمل في عبوره قبل أن يفنى فناء الزمان في هذه الحياة الموقوتة، فنجد "تلجور" ينفر من الزهد الصوفي ،ومن الانطواء على النفس وهجر العالم.

فمسرحية "تلجور" الشعرية التي عنوانها: الزاهد "سانياسي" موضوعها أن الخلاص إنما يكون في انسجام المرء مع الطبيعة واتحاده مع ما تهدف إليه حركتها وما تهدف إليه قوانيننا[2].

كما نجد أن "تلجور " ينعى على الناس الذين يعيشون في أوهام حين يزعمون أن حب الله وعبادته يستلزمان هجر البيت والأسرة ،و اللجوء إلى العزلة والزهد، فهو يصور هذا المعنى في القطعة الخامسة والسبعين من ديوانه "البشاني" فيقول:" هتف رجل ، وهنا حين تطلع لأن يكون ناسكًا : 'آن أن أهجر بيتي ،بحثا عن الله ،آه، ومن الذي شدنى إلى هنا ،إلى الأوهام زمنا طويلاً .[3]

نجد أن أشعار "تلجور" في دواوينه ليس لها نظام زمني يتسق ومراحل حياته وتطوره في إدراكه للحب ، وصنوف تساميه فيها، ففي دواوينه خليط من حب حسي ، وحب روحي، وحب إلهي في قطع شعرية متجاورة.

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 185.
[2] ينظر : المرجع نفسه، ص186.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص188.

وتفتحت أحاسيس" تلجور" على الحياة ولذائذها، وقد استجاب لنداء الطبيعة، فليس رغبة أحاسيسه العارمة، وصور صنوفا من الحب الحسي ،حب النساء والملذات، ومن هنا نجد سمات مشتركة بينه وبين الرومانتيكيين في مادة التجارب، ومن أهمها (هروب الزمن) والمبادرة إلى المتعة كما أن "تلجور" لا يلبث أن يتعمق في معنى الحب، ويوسع دائرته ،فالتعمق فيه يبغي صلة الروح بالروح وتجاوب القلب مع القلب .[1]

ونلاحظ أن التوسع في معنى الحب، فإن "تلجور" يعمم الحب حتى يشمل حب الأسرة والحياة الهادئة الوديعة. [2]

كما أن الحب أيضا يوصف به الله ،فالحب هو العلة الغائبة للإرادة ، ولذلك كان الله يحب من الناس طاعته ،ولهذا يسمى " تلجور" الله شاعرًا ،والإنسان هو قصيدة الله الشعرية الحية.[3]

يعبر "تلجور" عن هذا المعنى رمزًا في قطعة رائعة أخرى ،وهي القطعة الخمسون من (جيتنجال) وفيها معنى الشاعر يستجدي من باب إلى باب .[4]

بدأ " تلجور " رحلة رمزية صوفية ،يصورها في القطعة الثانية والأربعين من نفس الديوان ولا رفيق فيها سوى الله ،ليصل إلى شاطئ الأبدية، فتكتمل له المحبة.

وتبين أن " تلجور" يشعر يومًا يفتح ما سماه من قبل :"العذوبة الكاملة " في معناها الذي شرحناه، فيصفها في هذه القطعة العشرين من نفس الديوان " في اليوم الذي تفتحت فيه زهرة اللوتس

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص187.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص189.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص190.
[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 192 .

وأسفاه، كان قلبي يضرب على غير هدى دون أن أدري، وكانت سلتي فارغة، وظلت الوردة مهملة ونرى أن " تلجور " يقرر أن الحب لا يقف عند مظاهر الجمال ،وحب الإنسانية بمعانيها السابقة .[1]

وتجدر الإشارة إلى أن القطعة السابقة عميقة ،وذلك أن الحب الإلهي لا ينافي الجهد والعمل والسعادة ،بل إنه يستلزمها، غير أن حاجة الروح إلى التحرر المطلق إلى الله ، حيث تعجل "تلجور " الاتحاد الموت ،ويضيق بهروب الزمن في سبيل طلبه ،وفيه يمتزج ألم الفراق بالرغبة والمحبة : " في ترقب يائس، سأذهب أبحث عن أثرها في كل جوانب مسكني ،ولكني لا أجدها ".[2]

ومن خلال هذا نستنتج أن تلجور تغنى بالموت طريقا السمو، وعتبة للخلود.

رسائل الى شاعر شاب_كتبها :رينر ماريا ريلكه :

تعتبر هذه الرسائل ثمرات فنية ناضجة للشاعر التشيكي الألماني "رينر ماريا ريلكه " بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار حيث وجه هذه الرسائل إلى شاعر ألماني ناشئ هو "فراتر كابوس" والتي فيها راعى مواهب هذا الشاعر في الجانب الفني والإنساني .

والذي يهمنا الآن هو أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل ،تبين أن الشاعر شاب لما سمع بموهبته "رنير ماريا ريلكه" أرسل إليه يطلب النصح ومعرفة العالم الذي كان يحيا فيه "ريلكه " ويعمل ولقد كرر "ريلكه" نصائحه للشاعر "شاب. " [3]

لقد عانى "ريلكه " في السنوات الخمس التي قضاها في المدرسة الحربية ،ومن نوع الحياة التي لم يكن مهيأ لها بفطرته، حيث أنه في سن الرابعة عشر لطم لطمة شديدة على وجهه، لكنه تحملها

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 194-195.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 196-197.
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 198.

حيث كان ألمه الروحي أقوى من ألمه الجسمي كما أنه نظم في تلك الفترة أشعارًا كثيرة لأنه كان يجد فيها راحته.

درس "ريكله " في جامعة "كارل فارديناند في براج " ، الشريعة والفلسفة واللّغة الألمانية وتاريخ الأدب والقانون كما أنه كان كثير الرحلات ،ففي سن 23 قام برحلتين إلى سوريا ومن خلالهما تعرف على كثير من المفكرين والفنانين .[1]

لقد توجه "ريكله " إلى باريس عام 1902، ولكنه أحس بالعداء والغربة فقرر أن يعبر عن كثير من مشاعره وذلك من خلال كتابه مذكرات "مالت لوريدس بريج" حيث تحدث فيه عن البؤس والخوف والموت ،حيث قال:" كانت بالنسبة لي تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ،وكما كانت تستولي على تلك الأيام دهشة كبيرة مقرءة ، فيستولي على كذلك الآن الرعب من جديد في حالة من اضطراب لا يوصف تجاه ما يسمى حياة" . كان يقطن "ريلكه " في شارع يسمى "لابيه دي ليبيه" حيث كان يطل من نافذته على الحقائق وصفوف المنازل، إلا أنه كان يشعر بانقباض نفسي حيث يقول :" أسير في طريقي وحيدًا حقا وجد مهجور، ويروق لي هذا طبعًا إذ لم أرد قط سوى ذلك.. ولكني مخلوق حي ضائع لا عون لي ".[2]

حيث أن "ريلكه " تحمل كل ما كان يشعر به من ضيق، لأنه بالنسبة له تلك المهنة قد تكون هي المخرج له، ورأى أنه لا شيء أخطر لشخص من محاولة كسب عيشه بالكتابة.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 199.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 200.

كما تبين أن " ريلكه " في رسالته الأولى للشاعر شاب ، يخبره أن مجمل الأشعار التي أرسلها إليه ،أنها ليس فيها أسلوب أصيل ،لأنها بدايات خبيثة لشيء شخصي ،خاصة في القطعة التي كان عنوانها "روحي" .[1]

تمثلت النصيحة الثانية "لريلكه " التي كتبها للشاعر شاب، في أن عليه أن يقترب من الطبيعة وأن يقول كل ما يراه، وهم أهم وأبرز النصائح التي أسداها إليه هي أن لا يكتب أشعارًا عن "الحب " لأنها سهلة ومواطن مشتركة.[2]

كما وضح له أنه على المرء أن يتحمل مسؤولية موهبته في أن يكون فنانًا لأنه عليه أن يجد كل شيء في ذات نفسه ،دون أن يطلب من الأخرين تقديرًا .[3]

وجه " ريلكه" رسالة أخرى للشاعر شاب ، يعتذر فيها عن تأخره عن الرد عن رسالته التي وصلته، بأنه كان مريضًا ،وأن يعفو عنه في أن إجابته في رسائله ليس فيها غناء .[4]

أما فما يتعلق برسالته الأخرى، فينصحه أن يتحرر من السخرية ،وأنه لا يدعها تسيطر عليه وخاصة في اللحظات غير الخالقة، أما اللحظات الخالقة قد يستخدمها وسيلة من الوسائل، على أن تكون سالمة غير مدنسة وقدم له نصيحة أخرى إلا وهي يقرأ قصص الكاتب الدانماركي " جنس بيتر جاكوسين "، والتي كان عنوانها "نيلس ليمن" ،حيث أنه ركز أن يقرأ له أول قصة منها عنوانها "موجتز". [5]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 201.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 201- 202.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص203.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص204.
[5] ينظر: المرجع نفسه ، ص 205 .

نصح "ريلكه " الشاعر الشاب الا يقرأ كثيرًا في النقد الجمالي لأنه إما أن يكون هناك وجهات نظر متعصبة ،وإما أن يكون جدلًا ماهرًا ترجح فيه اليوم وجهة نظر .[1]

وكانت أخر رسالة "لريلكه " أنه كان يحرص على إهدائه كتبه لولا أنه كان جد فقير ،فكان يبيع كتبه للناشرين، ومنذ ظهورها تصبح ليست ملكه، ثم نجده يشكو من نقص ثقافته ،وكانت تلك هي حالته النفسية حيث كتب في رسالته الرابعة إلى الشاعر الشاب فيها ويخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لتدهور صحته.

حدث "ريلكه " الشاعر الشاب عن الجنس والعلاقات الجنسية ،وأخبره بأن اللّذة الجسمية تجربة حسية لا تختلف عن النظر. [2]

كما أخبره أيضا أنه طاب نفسا لأنه علم أن ذلك الفتى عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ولكنه يخشى أن تعوق نموه ، ويطلب منه أن يلجأ إلى خلوته وعزلته، وفيهما سيجيد طريقه .

ونجد أن الرسالة الخامسة كتبها من روما لما ذهب ليفيد من أثارها في بعث قيم تنهض بالإنسانية في إنتاجه ،فهو يعبر عن رسالته الجو الحزين والأثار الرهيبة وهواء البحر ،ثم يعد الشاعر الشاب أنه سيوجه له خطابا أطول حين ينتقل إلى مسكنه الهادئ .[3]

و من خلال تللك المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله التي كانت تدور حول خلوة الفنان والبحث عن الله ، وينعى فيها "ريلكه" على من يستبدلون بالوحدة صلاتهم الرخيصة المتبذلة مع

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 207 .
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص211 .
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 212.

الأخرين ،ويؤكد أنه ربما الساعات التي كانوا ينفقونها في تللك الصلاة هي التي كانت تنمو فيها الوحدة لتؤتي ثمرها.

كما أنه دعا كذلك للتأمل لأنه بذلك ينجو المرء من التقاليد التي تسيطر على فرديته ،وعلى المرء أن ينشد السعادة بذكريات طفولته ،وأن يبحث فيها عن الله ، ولكن لا يكون هذا إلا بالاجتهاد والعمل و الصبر. [1]

وللحصول على العقيدة بهذا التأمل يقتضي ذلك كثيرا من الجهد من خلال قوله : "كن صبورا طاهرا من الحقد ،وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله للفظر بروح الله ليس أصعب في شأنه مما تفعل الأرض من أجل الربيع حين تريد أن يتقدم ".[2]

أما فيما يتعلق بالرسالة السابعة ،فهي تعليق على مقطوعة شعرية (سونيتا) أرسلها إليه الفتى الشاعر "كابوس"، وهي عبارة عن نوع من النقد الإنساني الفني الذي زود به "ريكلة" ذلك الشاب وذلك لإنضاج تكوينه الفكري والفني ،وتمثلت الترجمة فما يلي:

في أطواء حياتي يرعش بدون أنة.

وبدون زفرة _حزن عميق قائم.

وبراعم أحلامي الطاهرة الثلجية .

تدور قدسية لأحفل أيامي هدوءًا.

ولكن غالبا ما تعبر المسألة الكبرى.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 213 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص214 .

طريقي . فأضول وأنأى .

بفكري في البعيد تعروني رعدة برد ،كأني تجاه بحيرة .

من البحيرات ،فيضها لا طاقة إلا بمقياسه.

وحينئذ يخيم على أسى، مظلم .

لكيالي الصيف الدكناء لا بريق بها.

ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين.

وتمتد يداي ،حينئذ نحو الحب ، تتلمسه في الظلام.

لأني أعاني رغبة قوية في أن أصلى بأصوات.

لا ليستطيع فمي المشبوب أن يعثر عليها.

لقد كتب "ريلكة" نسخة من هذه "السونيتا" بخط يده وأرسلها إلى الفتى الذي هو مؤلفها وطلب منه قراءتها ، لأن قراءة الشاعر لشعره بحظ غيره تجربة جديدة تشعره بأصالته .[1]

تعتبر هذه السونيتا ،من أفضل الأشعار لذلك الفتى ،ففيها يمس مسألة الوحدة وما يسودها من أسى ثم مسألة الحب، حيث أن الخلوة صعبة ،ولكن يجب أن تكون صعوبة شيء ماهي أقوى ومن الأفضل أن يحب المرء لأن الحب صعب ،ولأن حب إنسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ،و الابتلاء النهائي والأخير ،والعمل الذي يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له .[2]

[1] ينتظر : محمد غنيمي هلال ،ودراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ،ص 215.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 216.

كما كتب "ريكله " رسالته الثامنة من "بورجباي " في السويد، حيث كانت بمثابة رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ،دار حديث "ريلكه " في هذه الرسالة حول المعاني الإنسانية للأسى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وتجاربها.[1]

والرسالة التاسعة قصيرة كتبها "ريكله " في اليوم الرابع من نوفمبر كما أنه وجه فيها عدة نصائح في رسالته السابقة التي كانت تخص الانفعالات والشك فالانفعالات الإيجابية هي ما أدت إلى استجمام النفس ،أما السيئة والسلبية ،هي ما تحتل جانب واحدًا في الذات لذا يقول " ريلكه":"سيأتي اليوم الذي يتحول فيه الشك من مفوض إلى عامل من خبر عمالك، بل ربما يكون أمهر العمال في بناء حياتك ".

كانت الرسالة العاشرة والأخيرة التي كتبها في باريس ،موجهة إلى "رودان" والتي يدعوه فيها: عزيزه وصديقه الوحيد، ومما قاله له.

"إني لأصبح أكثر فأكثر قديرًا على استخدام ذلك الصبر الطويل الذي علمتني إياه بوصفك مثالا صلبا عنيدًا ،له ذلك الصبر الذي لا يتلاءم والحياة العادية التي يبدو أنها توصينا بالتعجيل ،هو الذي يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا".[2]

ومن خلال تلك الرسائل نستنتج أنها احتوت على جانب إنساني فريد ،وهو رعاية "ريلكه" لمواهب هذا الشاب الناشئ، وهنا ظهرت العديد من القضايا التي شغلت ريلكه ومن بينها ولوعه بتحليل القلق، وعنده أن الخوف والقلق أساسيان لأكثر المشاعر الإنسانية وكان كل اهتمامه يدور

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 218.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 220-221.

حول الحب والموت والبحث عن الله ،حيث كشف "ريلكه" عن حقيقة العالم الحسي، وعن بؤس الحياة والخلود ،كما أنه يعارض الانسياق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون.[1]

وضح "ريلكه" أن الأشعار ليست عواطف، ولكنها تجارب، وأن المرء لما يكتب بيتًا واحدًا عليه أن يكون قد رأى مدنا كثيرة، ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر، وتفرده في فنه، وهي أن يلبي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبعثة من نفسه.

كما أن ريكله حرص على تزويد نفسه بثقافة في الأداب واللغات والعلوم، وعلى هذا الأساس قرر أن الفن جهد وشعور عميق يصلنا بالمعاني الإنسانية الكبرى ،وأنه طريق من طرق الحياة.[2]

الى المسافره _ ديوان للشاعر : فاروق شوشه :

يعتبر هذا الديوان رحلة وجدانية، يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع إلى الآفاق الحافلة من عوالم الطموح وإثراء الوجود، بحيث يرحل الشاعر إلى ضرب من جنة ضائعة ،يحلم بها الشاعر في تجارب عينية محددة ففي القصيدة الأولى ،مثلا وعنوانها " أغنية مسافرة" نرى أن حياته هي المهاجزة :

ولا انتهت إلى كليمة تضيء في الضباب.

حياتي المهاجرة...

وكان هذا هو عنوان قصيدته الثالثة، التي تبعث الأمل في الغد ،حيث أن الشاعر يهيم بالحنين كأنما يخشى فجأة لقائه.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص222 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص222-223 .

...ويارُبَّما

تسرب شيء، وراء الغدِ..

أ أنت ؟.

أ أنت الذي أرقب ؟ .

أ أنت الذي أرق المقاتلين.

لكي يُسفر الأفق الغيهبُ؟.

رويدك.

إني ألوك الحنين. .وأستعدب.

عرفتك من خفقة في البعيد..

وأخرى بجنبي لا تكذب . [1]

ينطلق الشاعر في البيت الأخير ،من خفقة قلبه نحو خفقة البعيد :

عرفتك من دفقة كالحياة.

تصب الحياة ولا تنصبُ.

فيا فرحى انت، يا مولدي.

سأدعوك توأم نفسي.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 224.

وأفسح من غور قلبي وسادَا. [1]

وكانت الانطلاقة من الواقع نحو "البعيد" فهو ينشد بتجاوز الواقع في رغبة عارمة دائية نحو نوع من السعادة والتحرر :

واتع الحلمُ واورق المكان.

ودوت الاجراس في البعيد .

وطرقة وطرقتان.

شيء بأعماقي يدق من جديد.[2]

كما أن الشيء الغامض المنشود المتوقع في "البعيد" يكون دائما في المستقبل فهو عبارة عن شيء قائم (كأنه مصباح) كما في قصيدة (الصمت) كما أن الشاعر يرى هذا المنشود في صور كثيرة ،فهدف الشاعر من رحلته هذه هي السعادة والتحرر :

نُحبُّ وتنأى مسافاتنا وتجمعنا الرغبةُ اللافحة .

ونطفو على غيمة كالأثير تهدّمُها الرغبة الجامحة.

وتفجؤنا لحظة كالمحال وشيء ندىٌّ كوجه الطفولة. [3]

نلاحظ أن الدائرة تتسع ويصير الحنين واضح الغاية ،كما أن الشاعر يحدث به نفسه حديث الأسى القلق من أجل من لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيد:

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 225.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 225-226.
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 227.

من لى بمن يستوقف الحائرين .

يومًا إذا ضلّوا فلم يعبروا.

من لى بمن يفضح زيف الحنين .

إلى ديار في المدن تخضر .

لما نسينا أننا عائدون.

وأنَّ لو ما قادما يثأر . [1]

وتبين أن الصمت صار صاحب الدلالة، وصار إرهاقا وعزلة وهجرًا ،لأنه صمت دون حقيقة :

الصمت في الطريق قيد الشفاه والعيون.

تصدّنا الأحزان والجدران والسكون.

وكل شيء واجف كأنه يموت.

حتى غرامنا صموت. [2]

وهنا أشار الكاتب إلى معاناة كبار الكتاب في العالم أثر العزلة في النفس ،وكان بمثابة جحيم الواقع كأنهم مسافرون بوعيهم :

ستفسح من مأقينا. .ومن أكبادنا سلوى.

ونضفى من ظلال الموت عن جدرانه مثوى.

[1] ينظر : محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 228.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 229.

لعل الموت يرجعنا إلى شيء نسيناه .

كبرنا برزخ الموتى...وطعم الموت دفناه.

ومن أثاره الحمقى حملنا ما حملناه .

وجئناكم على يدنا بقايا رحيله للعار .

وألقينا إلى النيران شيئًا لا هثا كالنار . [1]

كما أن الشاعر يرحل بوجدانه إلى الأعلى الذي لا نجد معالمه في سوى التحرر من واقع يضيق المرء به، وذلك لأن الشاعر يفر من الماضي لأنه نعيم في جحيم الذاكرة:

أتينا بابكم يا أهلنا الأحباب جئناكم .

فهل في أرضكم عن حلمنا المخبوء أخبار؟.

طرقنا لم نجد صوتا ولا ضوءً ولا نأمة.

وحين تحشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة.

تقلص في جوانحنا هوى مُضني وتذكارُ.

وفاضت عن محاجرِنا رؤى لهْفَن وأسرارُ.

ومن خلال هذه السطور يرى الكاتب شكوى الشاعر من أن يصير الماضي ذكرى مطفأة أو ملاذ هرب ونسيان، فالماضي جذوره يجب أن تمد ثورة الحاضر، في الطريق إلى المستقبل.[2]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص 230.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص232.

يذكر الشاعر بأنه أتى أهله وأحبابه ويطلب منهم أن يخبروه بما استجد بعده، حيث أنه يسأل عن أحوالهم لكن لم يجد أي جواب.

وما يبين مدى هذا المسير نحو المستقبل رسالة كتبها الشاعر إلى صديقه يقول فيها ما يلي:

الكون مخاض تزخر فيه الرغبة.

بحنين لغد آخر.

شوق بحياة ممدودة .

وأنا ورفاقي ننتظر الطلقة.

حتى تزحف.

لقد تجاوز الشاعر عالم الواقع النفسي في رحلته الوجدانية، حيث أن الشاعر في سبيل الإيحاء بهذه الرحلة الوجدانية يسمي هذه المجموعة من قصائده (إلى المسافرة) وبدأها بقصيدة (أغنية مسافرة).[1]

كما أن هناك بعض الشعراء من يجوبون بفكرهم الواقع ليسموا عليه، حيث توجه (بولدير) في قصيدته التي عنوانها (الرحلة) من بينها هذه الأبيات:

أيها المسافرون المثيرون الدّهش: أية حكايا نبيلة.

نقرأ في عيونكم العميقة كالبحار.

أرونا علب ذكرياتهم النثرية.

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص233.

حلى الأعاجيب المصوغة من النجوم والأثير.

نريد أن نسافر بلا بخار ولا شراع.

فدعوا ذكرياتهم في أطرها من الآفاق.

تتسم على أفكارنا المحدودة كالأستار .

لتغمر بالبهجة مضيف سجوننا .

وقول ماذا رأيتم ؟.

نظرات في ديوان : هلال ناجى "الفجرات :"

وهذا الديوان جاء بمثابة تصوير لمأساة الشاعر ومشاعره في خارج وطنه الصغير، ما بين ماض وحاضر حائر ومستقبل طموح لوطنه والوطن العربي الكبير:

ينهل شعري من دمى كلها أعوزه المدادُ في الركب.

جبلت هذا الشعر من خافقي من شامخ يهزأ بالصلب.

يسخر بالطاغوت في مجده لأنه يؤمن بالشعب.[1]

كما أن الشاعر خاض تجارب مباشرة في مناسبات وذكريات وطنية كقصيدة عبد الوهاب "الصامدون"، العدل في الورق كما أن الأخيرة استوحاها الشاعر عندما كان في قاعة المرافعات في محكمة العدل الدولية في "لماي "حيث يقول:

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص236.

مرّت بخاطري الرؤى رفَّافة فعجبت كيف تقلبت الأقدار.

هدم الطغاة ملاذه فأجابهم وعلى الجبين توقد مرار.

بيتي بأكباد الجموع أقمته لا النار تدركه ولا استعمار.

الفارس المنخور يمضغ قيده يا ضحكة الأقدار حين تدار.[1]

يتحدث الشاعر عن وطنه وحرية وطنه لأنه بعيد عن مطامع استعمال المدمر الذي ينهب خيرات وطنه ونفط بلاده.

كما أن القصائد تبلغ مدى بعيدا عن الجودة، حيث تثور العواطف بمشاعر الأسرة والولد والنأي عن الأهل فيقول في قصيدته التي وضع لها عنوانا رسالة إلى إبني:

أنايا بنية متعب أضوي البعاد مدير لحني.

عيني على الفلذات لا أستطيع أحضنها بعيني.

أبني عاد الرقادُ منابدًا أقلبي وجفني.[2]

في هذه الأبيات يرى أن العواطف الذاتية تكتسب في مساقها من واقع حياة الشاعر جلالاً يسمو بها عن لوعات الحب المألوفة، لأن حبه لأهله ووطنه مأساة من داخل المأساة الكبرى.[3]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور البهيجة قد طغت على البعد الإِجتماعي للقصائد مثل: قصيدته في بغداد.

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص238.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص239.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص240.

ثم يبين أن الديوان جديد في جوهره حتى في نوع المشاعر التي يصورها، وفي أصالة شاعره، حيث أنه يضيف جديدًا إلى التراث الشعري الحديث، وفي نوع التجارب التي يعانيها المشرق العربي.[1]

الارغن _ديوان للشاعر " حسين عفيف":

فتح الأستاذ "حسين عفيف" فتحا جديدًا في الأدب العربي فكان الشعر العربي الحر، غير المقيد بقافية أو وزن، قنوع في التجديد في الشعر بعدما سموه الشعر الجديد والقديم، والشعر الجديد هو موضوع الصراع فتخلى عن الموسيقى التقليدية، اي وحدة الوزن وهى التفعيلة ، وهنا نجد في ديوان الأستاذ: "حسين عفيف" فكان لا يتقيد في الشعر من وزن أو إيقاع، كما تخلى عن الإيقاعات التفعيلية الموروثة.

وقد اِستجاب في ديوانه "الروح الشعر" في العصر الحديث، وهو التصوير للمشاعر أي أنما تبتعد عن التجريد من ناحية، وعن السرد والتعبير من ناحية أخرى فلا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم، وبهذا نفرق بين النظم والشعر فاهتم بموسيقى الكلام وأهمل التصوير، وهنا يكون نظما لا شعرا بينما كان اهتمامه بروح الشعر.[2]

بينما نجد أن روح الشعر يتمثل في المحاكاة، وأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع، ثم أضاف أنه « من نظم تاريخ» "هيرودوتس"ظل تاريخًا وأن النقاد العرب نظروا إلى قيمة هذه الموسيقى في الكلام غير المتطور ومن بينهم "الجاحظ" تبعا "لأرسطو" أن قيمة الاِزدواج في جمل الكلام كما

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص241- 242.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص244.

عقد "أبو هلال"في كتابه "صناعتين" فخصص فصلا بهذا الإزدواج وقسمه إلى أجزاء متعادلة الطول وأما الجزء الثاني أي الطول مثله بالقرآن الكريم ﴿وَلَسْتُمْ بِآخِذِيهِ إِلا أَنْ تُغْمِضُوا فِيهِ﴾.[1]

و ﴿ووَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى ۝ وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾[2].

وهذا ما نصت عليه قدامة "بن جعفر" في مقدمة كتابه: "جوهر الألفاظ" فيقول «واحسن البلاغة والترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن...» وهذا ما جعل الكاتب أو الشاعر أن مقاطع كلامه متساوية الألفاظ في البناء، ومتواضعة في الانتهاء، أما إعتدال الوزن يكون في إتفاق كلمات الفواصل في الوزن وفي الكلام، وهنا نجد أن هؤلاء القدماء يساوون في قيمة بين النثر و الشعر.[3]

وقد كانت لهذه المسألة في النقد الأوروبي منذ الرمزيين مؤثرات كثيرة، فقد أراد هؤلاء لإفساح مجال الموسيقى في الشعر، ولا يمكن أن يستهينوا بقيمة الموسيقى أي قوة الإيحاء التصويري، ولتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقى يتعمق فيه الشاعر في الصورة الشعرية وتبدع لكل صورة موسيقاه دون تقيد بالوزن منذ الرمزيين فكان الإنتاج الشعري العالمي كثير وما سموه، الشعر الحر ولكل شاعر في هذا الضرب يكون إيقاعه الخاص يبتكره ويوثق صلته بصورة الشعرية وتجاربه.[4]

[1] القران الكريم ، سورة البقرة ، الاية: (267).

[2] القران الكريم ، سورة النجم، الايات: (42 -43) .

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص244.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص245.

ومن كبار الشعراء الشرق الذين أبدوا هذا المنهج شاعر "لهند الشهير" و"ابندراتات تلجور" وقد تأثر الكاتب "حسين عفيف" في ديوانه فتأثر في تطور حياته العاطفية وهو تطور يستكمل في وحدة الديوان.[1]

فبعض القصائد في الديوان تحتفظ بإيقاع والوزن التقليدي، إلا أن شاعرنا يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد، فتكون بعض حروف أو حركات فنذكر مثالا في قصيدته الحادية والتسعين وهي "نشيد زنجية" تقول فيها:

بليل أجفاني كم أغفت قلوب، والظل أهدابي كم أغفت منهج، عشقت بنات الغاب.

بين الدغال نشأت، ومع الوحوش تشببت، فبي نداء الغاب.

وهجرتموه قديما، وذبتم إليه حنينا، وهيهات ينسى الغاب.

تلك العقول الواعية، تطوى غرائز غافية، دانت شرع الغاب.[2]

فنجد الفقرة الأولى تشمل موسيقا ما بين مستفعلن (وما يدخلها من زحاف وعلل بين متفاعلن ثم يختمها بوزن مفعول.

أما الفقرة الثانية فهي تسير على نظام مستفعلن (وما يدخلها من أنواع الحذف التقليدية وفعلات، متفاعلن فعلات ثم مستفعلن ويختمها بمفعول.

أما تردد الموسيقى الفقرة الأخيرة كانت بين مستفعلن ومتفاعلن وفعلان[3].

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص245.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص246.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص247.

وفي الإيقاع الخاص بالشاعر يحرص على نوع الإِزدواج في الجمل وتوافر الموسيقى في داخل كل فقرة، وإيقاع الكلمات في الوزن، وأن حروف السجعان مقام القافية مثلا في هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة:

أرأيت إلى أنك زهرة ترف، وأني فراشة ترتعِش .

رقي إذن وأحوم، ولنوقد النار حولنا فمن الخلجة.

ينبعث الدفء ومنه الخفقة ينبعث السنا.[1]

ويبين الكاتب أهم الوسائل لدى الشاعر وهي تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفذ كل الأبعاد فنجد القصيدة الخامسة تقوم على تشبيهها بالغزال، الشرود...، ولكن الشاعر ينمي هذا التشبيه في جميع أجزاء القصيدة.

كما يبين الكاتب مراحل تطوره في القصيدة الثانية عشرة بعد المائة فهو ينقل من الأثرة والولوع بالأخذ دون العطاء ،إلى ما يسمى بالإيثار والبذل.

وهنا ترجع إلى فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد.[2]

ويتبين أن الصوفية لا تخفي الروعة الرهيبة من الموت الذي يصفه الشاعر فهو غوص في الظلام ورجوع إليه ونوم لا أحلام فيه، كما يراه الكاتب مرحلة من مراحل الحب وتجاوبا مع اللانهاية.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص249.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص251.

ونجد في القصيدة الحادية والثلاثين بعد المائة ومنها: «اليوم ينتهي تغريدي، فاذكروني إذا رجعتم غدا أغاريدي، حان وقت الوداع، فسلام ولا تترقبوني في مواعيدي، أنا ذاهب وشيكا مع الرياح فلا أنفاس ستحيا في أناشيدي...».[1]

إنّ وهذا الديوان فريد في العربية في قالبه ومتانه نسجه وأصالته، وهو يعد مجال معركة متوقعة في نقدنا الحديث كما تبدأ بعد.[2]

في العاصفة ديوان للشاعر "كيلاني حسن سند ":

وتشير هذه الأبيات من القصيدة الأولى في ديوان (1) وهي بعنوان «الطريق الشائك» إلى خصائص الشاعر وخصائص ديوانه وأفراد جيله الذين عاشوا صعاب الحياة، وبين جهده وتواضعه فالشاعر هنا يجمع بين كفاح الحياة وجهد الفنان في فترات الضعف والتخلف حيث تقول:

يا إخوة سيقبلون والليالي مقمره.

وسيلكون دربنا مواكبا مستبشره.

طريقهم مهمد وأرضهم محرره.

فلم يروا أنا غرسنا واحة معطره.

سوى بذور لم تزل نائمة مخذره.

بعض نجمات صغار في طريق نيره.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص253.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص253.

فلتذكرو أنا عبرنا ألف ألف قنطره.[1]

فالشاعر يوجه رسالة ذاتية أو اجتماعية لإرضاء عواطف ذاتية هنية التي يعيشها الشاعر، كما يرى إدراك غريب للشعر وقيمته ورسالته في القصيدة الثالثة عشرة من الديوان وهي: «يا شعر» فيقول:

الركب يضربُ في الدجى، وأنا مع المتخلفين.

القانعين من الربيع، من الخمائل، بالدرين.

الناهلين من السراب، من الغواية، والمجون.

الراكضين مع النجوم، وهم على السفح المهين.

لكن لأجلك قد رضيت، وقد قنعت بما يهون.

وتركت دنياي الحبيبة للشباب... الكادحين.

وشللت كفى عن مناي، وعشت في كهف الفنون.

وهنا يبين الشاعر في إدراكه بين القصيدتين، يدل ذلك على جهد فني وتطور سليم للشعر والخيال الشعري، ليس الشاعر بشعره متخلفا مع المتخلفين ودون الكادحين كما قد يتصور أنه صار في هذه الحالة منفيا في كهف الفنون، بل على العكس من ذلك فهو صادق الوجدان، وعميق التصوير.[2]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص256.

[2]- ينظر: المرج نفسه، ص257.

كما نوه الكاتب إلى خطورة الإدراك السابق لكشفه عن روائع الشعر العالمي، ووجود كثير من شعرائنا المقصرين في ثقافاتهم الإنسانية والفنية واهتمامهم بالتفكير والتصوير معًا.

رأى الكاتب أن "كيلاني" قد تأثر بالإدراك التقليدي في بعد الشاعر عن التعمق في إدراك الحياة والتفكير فيها، كما بين الشاعر تمكنه من وسائل التصوير اللغوية، من حيث لغته وبراعته في موسيقى التعبير فيستعملها في صوره وتجاربه، حيث يلتزم فيها بالوزن التقليدي، كما تطرق إلى تغيير الإيقاع، أي وحدة القافية في القصيدة كلها.[1]

ومن خصائص الشاعر الفنية يذكر الكاتب أنها تمكنه في اللجوء إلى تفاصيل الواقع في صياغة الصور في قصيدته، إلا أنه لا يلجأ إلى الحلية اللفظية أو الصور الصاخبة، بل اِهتمامه بالحياة اليومية ومظاهرها العادية، وقد يعمد إلى نوع من المفارقات في الصورة الجزئية المبنية على ملاحظة الواقع.[2]

فأصالة الشاعر التصويرية تبدو ممتزجة بين الوسيلة الفنية السابقة والتكرار الذي يعبر عن الدلالة النفسية ذات الطابع الحركي والتعداد معا الذي هو مجرد التعداد للجزئيات الواقعية التي تضاف إلى الصور ولتوضيح هذا نجد هذه القصيدة بعنوان "أغنية عمل" تدل على مفارقة بين الحاضر والمجهول، وفجر البعث الغربي كثمرة للنهضة الاِشتراكية، فالوسيلة الفنية هي التعداد الذي أشار إليه الكاتب فهي تعتمد على الجزئيات والتفاصيل الواقعية فكلاهما يحتاج إلى براعة في التصوير.[3]

أما المفارقات التي أشار إليها الكاتب في القصيدة، فهي تعبر عن عمق فكر إلا أنها غير مقنعة، فالمجتمع هو الذي يحكم بالنتائج لا بالبيانات، فإنه يستوي بعد الموت والطيب القلب المعدم و الغني الشحيح، فهو يشجع الأول بالرحمات، ويبتعد عن الثاني باللعنات، فكانت حياته موهوبة

[1]-ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص259.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص260.

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص262.

غير مرغوبة ،فنجد أدبنا العربي الحديث يشمل قصائد تتحدث عن المفارقات الفكرية أو الاِجتماعية الدقيقة وأحسن مثال الشعر العالمي.

ولقد أولى الشاعر أهمية كبيرة بالرمز فنجده في قصيدة "نازك الملائكة" التي استخدمته في قصيدة عنوانها "ذكريات" من ديوانها « شظايا ورماد» فتعمقت في الرمز ومعناه الأسطوري لتكشف عن معناه العميق.[1]

ومن خلال الحديث تحدث الكاتب عن ضحالة التجارب، وهي في رأيه نتيجة لإدراك للشعر ورسالته، مبنيا ما اتصل بهذه الضحالة هو اضطراب في تحديد معالم التجربة، مما يؤدي إلى طمس وغموض معناها الكلي أو تفكيك وحدتها التصويرية ومثالا عن هذا اِضطراب التجربة تذكر في قصيدة «الصفصافة» ونعني بها صفصافة فنه، فالفن صفصافة نظره ثم اطماس إلا أنه يعود في الأخير إلى الفن ليصير التأمل للشاعر كما تضطرب هذه الصور المتراكمة الراكدة فيتخلى الشاعر عن عمق شعور وبهذا تكون خواطر آلية لا نظام فيها ولا حركة لها.[2]

ومن بين أضعف قصائد الديوان هي قصائد المناسبات نذكرها: العنكبوت « أفريقيا» التي تناول من الديوان فنيا، ولا بناء لها ولا عمق فيها.

ونستنج أن الديوان اشتمل على جدة وأصالة، مما أدى إلى تصوير مقدرة لغوية وتصويرية فريدة.

[1] ينظر، محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص264.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص266.

وهذا من خلال إضافة الشاعر طاقته الفنية واللغوية العميقة في تجاربه وإحكامه في بناء القصيدة، مما عمق إدراك الشعر بسعة الإِطلاع على الشعر العالمي واتجاهاته ونماذجه الحية مما يجعل توافر من الثقافة عربية كاملة وناضجة.[1]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، ص268.

الفصل الثاني

أهم القضايا

المدروسة.

1- قضية عمود الشعر:

إن النقد المعاصر في سياق مراجعته للتراث النقدي العربي قد تعرض لمسألة عمود الشعر الذي نصت عليه الدراسات النقدية القديمة، إذ نجد بعض المعاصرين قد درسوا هذه المسألة معبرين عن رؤاهم النقدية حول تلك العناصر التي تمثل الشعرية العربية القديمة، وسنعرض هنا بعض آراء النقاد والباحثين المعاصرين في هذه النظرية والبداية ستكون مع "غنيمي هلال" الذي له دراسات قيمة في المجال النقدي، فلقد أشار إلى نظرية عمود الشعر في كتابه « دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» فهو يرى أن الشعر العربي القديم عاش في جو كلاسيكي خالص وبالأخص في الفترة التي اِكتملت فيها نظرية عمود الشعر التي عمقت الروح الكلاسيكية لدرجة يصعب الخلاص منها، ويشير إلى أن عمود الشعر في أكثر حدوده اِعتمد على فكرة الاِعتدال والصحة، وتتبع العرف السائد ولا يخالفه والسير على منهج القدماء، فعمود الشعر عنده يكمن في طريقة العرب في أداء الشعر واتباع مذهب الشعراء الأوائل وأساليبهم ومن ثم كان اتباع طرائقهم والالتزام بها والسبيل الوحيد لمنح الشاعر صفة الشعرية.[1]

ويذهب "إحسان عباس" إلى أن نظرية عمود الشعر هي تشدد اللغويين على الاِحتذاء بالشعر القديم خوفا من تخصر اللغة الذي كان السبب الأساس في إصابة الشعر العربي بالتقليد والجمود، كما عد ما جاء في شعر المولدين في مباينة لبعض الشعر الجاهلي تحويرا طبيعيا في الشكل اِحتاجت إليها البيئة الجديدة، وما تبعها من رقة أو تحلل من بعض القيود والتقاليد ولكنها في المجمل لم تبارح القواعد الكلاسيكية، وإذا كانت هناك ثورة فهي ثورة فردية ظلت في جانب ضيق لم تصل إلى الخروج

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص12، 13.

عن التقاليد ولكنها في المجمل لم تبارح القواعد الكلاسيكية، وإذا كانت هناك ثورة فردية ظلت في جانب ضيق لم تصل إلى الخروج عن التقاليد الشعرية المرسومة والمتمثلة في عمود الشعر وعناصره.[1]

ونجد ما يشابه مواقفه هاته في مؤلفه الثاني "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" الذي يمثل موسوعة نقدية شاملة رصدت مراحل وتحولا النقد العربي القديم فقد عرض نظرية عمود الشعر منذ البذور الأولى لنشأتها إلى أن أصبحت نظرية كاملة مرورا بالمراحل الكبرى التي عرفتها هذه النظرية بدء "بالآمدي" ثم "الجرجاني" ومن بعدها "المرزوقي" الذي اِستقرت عنده مقومات هذا العمود في سبعة عناصر لكل عنصر منها معيار خاص.[2]

ويتحدث "الآمدي" عن محاسن الكلام الذي يصير كلام الشعراء، فهو لا يخرج عند أهل العلم إلا حسن التاتي وقرب المأخذ واِختيار الكلام، ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه والمستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما اِستعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والروانق إلا إذا كان بهذا الوصف.[3]

ولا شك أن هذه القواعد مستنبطة من الشعر العربي القديم، وعليها رسم العمود وضبط على ما ينبغي أن يكون عليه الشعر لئلا يبتعد عن طريق العرب وأساليبهم في اللغة كاستعمال اللفظ بالمعنى الذي توافق عليه العرب وعدم إحالة اللفظ عن وجهه.[4]

[1] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، لبنان، 1959، ص07.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص156.

[3] ينظر: الآمدي، الموازنة، ص380.

[4] ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، لبنان، 2000، ص2- 3.

كما يشير "القاضي الجرجاني" أيضا إلى أن العرب كانت تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصابه أو شبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته.[1]

وذلك لا يتنافى مع طريقة العرب في الإبداع.

أما موقف "حمد منظور" من عمود الشعر فهو موقف سلبي إذ يقول: في عمود الشعر كما تمثل عند كل من "الآمدي" في موزانته و "الجرجاني" في وساطته ، الآمدي والجرجاني يتخذان من تقاليد العرب مقياس للخطأ والصواب في الشعر وهذه بلا ريب نظرة تقليدية تضيف للشعر مجالا القول وتلزمهم بالتقيد بمعاني السابقين، وبذلك تمنع كل تجديد بل قد تمنع كل صدق وتخرج بالشعر كله إلى تجديد الصياغة فحسب.[2]

فعمود الشعر وما تضمنه من عناصر ومقومات استقراها النقاد، تبين أن "محمد منظور" عائق حال بين الشاعر والتجديد الشعري، إذ أنه ضيق الخناق على الشعراء من خلال تشدد النقاد على ضرورة التقيد بمقوماته وقواعده التي ورثوها عمن سبقهم وبالأخص من ناحية المعاني مما ينجز عنه "محمد منظور" غياب الصدق الفني على العمل الشعري، فإن التزام الشاعر بما أقره السابقون يجعله دائما مشدودا إليهم محاكيا لمعانيهم ولرؤيتهم الخاصة وبالتالي فإن التقيد بعمود الشعر حسب "محمد منظور" يحصر التجديد الشعري في جانب الصياغة أي إعادة القديم وإلباسه ثوبا جديدًا فهو يؤكد

[1] ينظر: القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل، ابراهيم علي محمد البحياوي، المكتبة العصرية، لبنان، د ت، ص33.

[2] ينظر: محمد منظور، النقد المنهجي عند العرب، ص326.

على ان عمود الشعر حال دون ترك فرصة للشاعر بان يجدد في أساليبه ومعانيه وصوره بسبب إنبائه على أحكام جزئية لم تستطع الإِحاطة بكافة الجوانب الجمالية للعمل الإبداعي.[1]

في حين نجد "عز الدين" اسماعيل "قد اِنطلق في تقييمه لعمود الشعر العربي من الدوافع والأسباب التي أدت إلى تكريس النموذج الشعري القديم القائمة في اعتقاده على العصبية العربية ورفض الآخر الذي لم يجد أمامه سوى مجاراة هذا العربي فيما يميزه، إذ أن تمسك العربي بلغته وأصوله بلغته وأصوله الشعرية والتي كان يرى فيها قوته وميزته التي جعلته يتعالى على الأجناس الدخيلة عليه ولد في نفوس الشعوب غير العربية الرغبة في منافسة العرب ومجاراتهم في فنون أدبهم ولغتهم فلجأوا إلى تعلم اللغة العربية وإتقانها ونظم الشعر على منوال النماذج الشعرية العربية القديمة مما كرس تلك التقاليد الشعرية القديمة، مما سمح لصورة الشعرية العربية بالبقاء والاستمرار كما يذهب "عز الدين إسماعيل" كذلك إلى أن التجديد الشعري الذي حصل في العصر العباسي لم يمس القصيدة القديمة في جوهرها لأن صورتها لم تتغير تغيرا جوهريا سواء من حيث بناؤها أو تقاليدها الفنية.[2]

ومن خلال ما سبق نجد اختلافات وإنتقادات المعاصرين لنظرية عمود الشعر فتراوحت بين اِنتقاد النظرية ككل بكل مقوماتها وبين اِنتقاد العناصر المكونة لعمود الشعر وبعض المعايير التي انبنت عليها ولعل من أهم عناصر عمود الشعر التي لقيت نقدا لاذعًا، العناصر التخيلية وهي التشبيه والإِستعارة.

[1] ينظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في الشعر العربي، 1958، ص191.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، د ط، مصر، القاهرة، 1922، ص269.

ومهما يكن فإن نظرية عمود الشعر هي نظرية صلبة الإبداع تمثلت في القديم وأحيطت بكافة جوانب القصيدة الشعرية القديمة إلا أنّ تشدد النقاد في التمسك بهذا العمود بجميع تفاصيله أدى إلى صراع أدبي بين تيارين: التيار التقليدي المحافظ ، والتيار التجديدي المتحرر.

ولو أن النقاد تعاملوا مع هذا العمود بموضوعية وعدلو في عنصره بما يلائم الذوق المحدث لاستطاعوا احتواء الشعر المحدث ضمن إطار تطور الحركة الإبداعية، ولو وجد نقاد بعد "المرزوقي" اِهتموا بهذه النظرية وطوروها بإجراء تعديل على نقدية حيوية ولتجنب عناصرها بما يتناسب مع الذوق الأدبي لضمنوا للعرب نظرية نقدية حيوية ولتجنبوا ما دخل فيه الشعر العربي من ضعف وانحطاط في عصور لاحقة.

العقاد رائد الاِتجاهات المعاصرة في الشعر العربي:

يعد عباس محمود العقاد أديبا ومفكرا وناقدا وشاعرا مجددًا يجمع بين قوة العاطفة وعمق الفكرة، لأنه أعد من البارزين في نشر اتجاهات جديدة في الشعر وتميزه بغزارة الإنتاج وتوسع ثقافته في الميادين الفكرية المتعددة، والتي أسهمت بلا شك في اتساع دائرة المعرفة لديه وبروزه في عدة ميادين أهمها النقد، إذ يعتبر العقاد من أهم النقاد المحدثين المتأثرين بالثقافة الغربية، مع دعوته إلى التجديد وتأثره الواضح والشديد بالمذاهب الغربية وابتعاده عن الموروث القديم وأساليبه.[1]

[1] ينظر :نور محمد على القضاة، التقليد والتجديد في النقد الأدبي والفارسي والعربي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية وآدابها، ص09.

وللعقاد ثقافة واسعة، عرف عنه أنه موسوعي المعرفة فقد حالف في نشأته الأدبية جميع المؤلفات القديمة، حيث ظهر أديبا ناضجًا منذ بداية طريقه الفكري وانتاجه الأدبي، وكما هو معلوم ان معظم الكتاب والشعراء عادة ما يمرون بمرحلة التقليد والاقتباس والمحاولات الأدبية المختلفة.[1]

ومعنى هذا أن العقاد كان مجددا في كتاباته النقدية والأدبية فهو من دعاة التجديد الذين رفضوا السير على منوال القدماء.

ظهر في انتاجه الأول كقمة شامخة وعملاقا، حيث كان أسلوبه وفكره في مستوى رفيع من الكمال والنضج، وفي هذه الناحية نسجل أن العقاد ظهر كمؤلف في عام 1912 حيث نشر في عام واحد ثلاثة كتب في: فلاسفة اليومية، الشذوذ ، والإنسان الثاني أو المرأة.

ومنذ عام 1912 لم ينقطع العقاد من الإنتاج حتى بلغ ما أنتجه قرابة مائة كتاب عرف الناس منها قائمة مطولة تضم واحد وتسعين كتاب وهناك من المقدمات والبحوث التي عرف بها كتب مترجمة ما يصل بعدد كتبه كلها إلى رقم المائة فضلا عن مقالاته المتناثرة في المجلات والجرائد العربية التي تعد بالآلاف.[2]

يعترف العقاد بالأثر البالغ لبعض الأساتذة والشخصيات المميزة في تشجيعه وتوجيهه ومن هؤلاء نجد "محمد فخر الدين" وهو أستاذ التاريخ في المرحلة الابتدائية الذي درسه في التاريخ درسا في الوطنية .[3]

[1] ينظر : أبو القاسم محمد كرو، دراسات في الأدب والنقد، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، د ط، 1990، ص220.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص221.

[3] ينظر : عباس محمود العقاد، أنا ،ص72.

وكدلك نجد من الشخصيات التي اثرت في العقاد تاثيرا بالغا الشيخ "حمد عبده" فهو يراه أعظم رجل ظهر في مصر وما جاورها منذ خمسة قرون، ويصرح العقاد باعتزازه الكبير في الاقتداء به لقوله: قد راقتني أن أقتدي به في غيرته على الحق ونجدته للضعيف، وقلة اكتراثه بالقيل والقال، وقد نبه العقاد إلى أن محل تأسيسه به كان في خلقه قبل علمه رغم معرفته بسلوكه واطلاعه على معظم ما كتب في قضايا الدين والدنيا، لأن الاقتداء بخلقه حسب العقاد نافع لكل إنسان كائنا ما كان مذهبه في الدراسة والتفكير.[1]

ومن أهم الشخصيات التي أثرت فيه بعد نضجه أشد أثرا على كثرة من قابلهم في هذه المرحلة شخصية "حمد فريد وجدي."[2]

وكذلك كان للشيخ "أحمد الجداولي" رفيق والده أعظم الأثر في انبهاره بالشخصيات المميزة جدًا وكان يحفظ مقامات الحريري والهمذاني.

فالعقاد عبقري جوهري وأديب ومفكر وناقد ذكي وكاتب عصامي وإمام من ائمة الأدب والشعر والنقد في العالم العربي، وكان شاعرا مجددًا وناقدًا، كما كان مولعا بالتجديد والإبداع والابتكار، وقد دفعه هدا الولع إلى الإسهام في إنشاء مدرسة شعرية، سميت مدرسة شعراء الديوان وهي مدرسة شعرية معاصرة جديدة والتي ضمت كل من "عبد القادر المازني، عبد الرحمان شكري عباس محمود العقاد".[3]

[1] ينظر:عباس محمود العقاد، أنا ، ص86- 87.

[2] ينظر: عبد الفتاح الديدي، الفلسفة الإجتماعية عند العقاد، مكتبة الإتجاه المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1969، ص03.

[3] ينظر: محمد خفاجي، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص150-151.

كما عرف العقاد بحب المطالعة منذ عهد الحداثة وكأنه موسوعة عربية وقد كان يمثل في مفتتح نشاطه الأدبي والفكري منازع الثوار على القديم أن تكون ثورة على التخلف والتوقف، كما يحرص على أن تكون محاولته في دعوته إلى التجديد وصلا للماضي الأصيل بالحاضر المشهود، ومن بين أهم الخصائص التي كان يملكها ملكة التأمل في الحقائق والتعمق في الأفكار، ومن ثم اكتسبت مؤلفاته تلك الصيغة من زمانه في الأسلوب وعمق التفكير.[1]

يقول "محمد منظور" في "لعقاد" إنه منتج وأنه من الفئة القليلة في بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع انتاجاتهم النقدية والأدبية الفردية والحرية، وإن أبرز ما ظهرت فيه ملكة العقاد منذ مطلع حياته كانت دعوته إلى التجديد.[2]

نظرية المحاكاة وصلة الشعر:

تعد نظرية المحاكاة أول نظرية أدبية ظهرت في التاريخ الإنساني المكتوب وذلك في القرن الرابع قبل الميلاد، والتي نجد أصولها ومبادئها عند الفيلسوف "أفلاطون" وبلورها وأتمها بعده تلميذه "ارسطو" وتسعى هذه الأخيرة إلى تتبع المراحل التطورية وتبيين جذورها في المدونة النقدية الغربية والمدونة النقدية العربية، وعلى الدارس إعادة النظر في تاريخ نظرية المحاكاة وبداية جذورها وكيفية تشكلها، إذ أن هذه النظرية إرتبطت بالأدب من اللحظة التي قال فيها "أفلاطون" إن الشعر هو فن قائم على التقليد أي: على المحاكاة، وهنا بدأ النقاد والأدباء والدارسون يهتمون بهذه الجزئية، لاسيما أنهم يميلون إلى الأدب الذي نقل الواقع وصوره لأنه يكون أكثر موثوقية وصدقًا واتصالاً بالقراء.[3]

[1] ينظر: صلاح الدين محمد عبد التواب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، ص159.
[2] ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص237.
[3] ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، (1996)، ص08.

مفهوم المحاكاة لغة وإصطلاحا:

تدل كلمة المحاكاة في معناها العام على المماثلة والمشابهة في الفعل والقول فقد جاء في "لسان العرب" أنها من حَكِيَ الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه.[1]

كما ورد في معجم "القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من حكوتُ الحديث أحكوه (ي) كحكيته أحكية، وحكيت فلانا وحاكيته: شابهته وفعلت فعله أو قوله.[2]

وقد أخذ العرب مفهوم (أي المحاكاة) عن اليونان على ما يكاد يكون مؤكدا ولا يفيد هنا القول إن الفعلين حَكَى وحَاكَى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب "فن الشعر" لأرسطو بزمن بعيد، فالحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليدا كاملا، كما يفهم من معاجم اللغة كما ورد في الحديث النبوي: **"ما سرني أنّي حَكَيْتُ اِنسانا وأن لي كذا وكذا"** أي فعلت مثل فعله، والظاهر أن العرب والمستعربين ظلوا يستخدمون كلمة حكاية كمصدر للفعلين المترادفين حتى كان عصر المترجمين فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة[3].

أما المعنى الفلسفي للمحاكاة جاء في موسوعة المصطلحات الفلسفية **"أن المحاكاة"** خاصة بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا تحاكي

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد 14، ص191.
[2] ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، الجزء 4، ص346.
[3] ينظر: د. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص92.

المحسوسات بالحواس الخمس وأحيانا تحاكي القوة الغاذية كما تحاكي التروعية وتحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج[1].

أما المحاكاة فهي "ضرب من ضروب تعليم الجمهور لكثير من الأشياء النظرية لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها[2].

أما المعنى الإِصطلاحي للمحاكاة:

المحاكاة إِصطلاح يوناني ميتافيزيقي الأصل، إستعمله الفلاسفة والمفكرون منذ القدم غير ان المعنى الإِصطلاحي لهذه الكلمة لم يستخدم إلا في وقت متأخر، وقد إِستمدت كلمتها من المصطلح الإغريقي mimesis التي جرت العادة بترجمته إلى محاكاة بالعربية imitation بالإنجليزية وما يماثلها في اللغات الأخرى، إلا أن كثير من الباحثين يصورون على أن كلمة mimesis لا تؤدي هذا المعنى بالضبط ""فبنديتوكروتشيه" الفيلسوف الإيطالي يرى أنها تعني شيئا وسطا بين المحاكاة والتصوير أما الفيلسوف الأمريكي "ولتركا وفمان" يذهب إلى أن كلا المصطلحين لا يؤديان المعنى المقصود بدقة إلا إذا كانت كلمة تصوير تلائم بعض المواضع في فن الشعر أكثر من كلمة محاكاة[3].

ولقد لعبت نظرية المحاكاة دورا كبيرا في تاريخ الفن عامة والشعر خاصة، ففي إيطاليا مثلا ومنذ عصر النهضة كان كل ناقد إذا أراد أن يعطي تعريفا شاملا وكاملا للفن إِستخدم إِصطلاح المحاكاة.

[1] ينظر: د. جبرار جهامي، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998، ص774.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص774.
[3] ينظر: جيروم ستونليتز، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص155.

وفي القرن السابع عشر اِتسع مفهوم المحاكاة بفرنسا حيث لم يعد التأليف الأدبي خاضعًا للتقليد المباشر وإنما تستخلص قواعده الأدبية من روائع الأدبين القديمين اليوناني واللاتيني[1].

المحاكاة عند الفلاسفة اليونان:

يقوم مفهوم المحاكاة في الأدب عند الفلاسفة اليونان على مبدأ ما فقي الواقع ألا وهو التقليد وهو موجود في عالم المثل، فالشاعر يقلّد الأشياء الموجودة حوله دون أن يعي طبيعتها وهنا يكون شعره تقليد التقليد فهو بعيد عن الحقيقة بدرجتين وقد طرحت مجموعة من الترجمات لمفهوم المحاكاة في الأدب، ولكن الترجمة الدقيقة لمفردة المحاكاة الإغريقية mimesis هي ليست التقليد imitation فهي ترجمة صحيحة أي المماثلة simulation ومن أبرز فلاسفة اليونان الذين تكلموا عن المحاكاة هم أفلاطون وأرسطو[2].

فنجد المحاكاة عند أفلاطون: تقوم نظرية المحاكاة في الأدب على أنها جوهر الفن إلا أن المحاكاة عنده بعيدة عن الأصل بثلاث درجات، كما اِبتعدنا درجة ازددنا بعدًا عن الحقيقة[3].

فنجد أن أفلاطون وضع أسس نظرية المحاكاة في الأدب من خلال فلسفته إلا أنه يرى أن ما يقوم به الشعراء في محاكاتهم للواقع إبداعًا خالصًا، بل جعل الصانع أو التجار يسبق الشاعر بمرتبة في المحاكاة للواقع، وقد كانت آراء أفلاطون تتمركز حول سؤالين هما: ما جوهر الفن الشعري؟ وما وظيفته في الحياة الإنسانية؟[4]

[1] ينظر: د. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر بيروت، دار الشروق عمان، ط1، 1996، ص19.
[2] ينظر: سفيتان تودوروف (2002)، مفهوم الأدب، ص08.
[3] ينظر: شوقي ضيف (1962)، في النقد الأدبي، ط6، القاهرة، دار المعارف، ص15.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

أما المحاكاة عند أرسطو: جاء ورث مصطلح المحاكاة في الأدب عن أستاذه أفلاطون، ولكنه أعطاه معنى مختلفا، وكان هذا الإِختلاف نتيجة لِإختلاف النظرة الفلسفية، إذ كان أفلاطون ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية، ومع أن أرسطو كان يرى أن الفن محاكاة إلا أنه لم يربط نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية، ولم يقيد الفن أو الأدب بقيود الفلسفة.

كما أنه ينظر إلى الشعر على أنه محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي والشاعر عندما يحاكي الطبيعة فهو يحاكي ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن، وبناء على مفهوم المحاكاة في الأدب عند ارسطو ترجع الفنون كافة ومنها الشعر إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية، أرسطو يعيد الشعر إلى غريزتين إنسانيتين هما: غريزة التقليد وغريزة التناغم والإيقاع والأوزان[1].

والمحاكاة عند أرسطو تتم من ثلاث نواح هي: الوسيلة والموضوع والطريقة، فالوسيلة هي الأداة التي يستعملها الفنان وهي بمعنى أدق الوسيط مثل اللغة عند الشاعر ولكن بعد أن بث فيها الإيقاع والإِنتظام لتصبح وسيطا جماليا، أما الموضوع هو المادة المحكية أي المحاكاة التي تجسد أعمال الناس، أما الطريقة فهي النوع الأدبي أو الفني أي أسلوب المحاكاة[2].

[1] ينظر: محمد ابراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، ص28.

[2] ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، ص58- 59.

المحاكاة ونشأة الشعر:

فقد عارض أرسطو فكرة الإلهام والوحي في قول الشعر، واعتبر منشأ الشعر غريزة المحاكاة حيث أن الإنسان مفطور على المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع، وبالمحاكاة يتم التعلم وتنشأ اللذة وهذا معناه أن أرسطو يرجع أصل الشعر إلى سببين طبيعيين: أولهما أن المحاكاة ظاهرة طبيعية وفكرية عند الإنسان تنشط عنده منذ طفولته فالإنسان إذن حيوان يهوى المحاكاة، وثانيهما شعوره بمتعة ولذة المحاكاة التي تصل به شيئا فشيئا إلى تعلم معرفة، ويوضح أرسطو ذلك بقوله: "ويبدوا أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر اِستعداد للمحاكاة، وبها يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة فيها أي في تعامل أعمال المحاكاة[1].

وبناء على ذلك يمكن استنتاج أن المحاكاة معرفة عند ارسطو فهي تورثه من لذة، إنما هي أمر فكري أخذ يرقى حتى ولد الشعر اِرتجالا وذلك قبل اِنقسامه إلى مأساة وملهاة، وربما كان ضرورة الإشارة إلى أن إعراض أرسطو عن الشعر الغنائي الذي يمثل طفولة الشعر.

المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

استعار الفلاسفة العرب من اليونان نظرية المحاكاة في الأدب، لكنهم خلصوها من أسطوريتها وطابعها الوثني، وقربوها إلى العقل والمنطق، وبذلك لم يعد النص الشعري محاكاة لواقع هو نفسه محاكاة لعالم غير مرئي، إنما صار يعبر عنه بالبيان والإفصاح، وهذا البيان الصادر عن اللسان هو محاكاة لما في الأذهان من أفكار وصور وهذه الأفكار والصور التي في الأذهان هي محاكاة

[1] ينظر: فن الشعر ،أرسطو طاليس، ص14.

لما في الأعيان وبذلك تكون هناك ثلاث درجات أيضا لكنها بعيدة كل البعد عن الخرافات والأساطير[1].

فنجد "الفارابي" في نظره أن المحاكاة تتصل بكل ما يخص الإنسان من أفعال وانفعالات وأحداث وسلوكيات وأحوال سواء كان ذلك جسديا أم نفسيا، وهنا تكون المحاكاة في الأدب متصلة بالحياة البشرية وقد جعل الفارابي المحاكاة في الأدب والشعر على نوعين منها ما هو مباشر ومنها ما هو غير مباشر، وحاول توضيح ذلك بأمثلة واقعية تصل في نهاية الدراسة إلى أن المحاكاة هي التصوير وليست التقليد[2].

أما فيما ذهب إليه ابن سينا أن أبعاد نظرية أرسطو، والتي ترى أن كل الفنون تقوم على المحاكاة وإن اِختلفت وسيلتها وأدواتها في التعبير، كما يرى أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط بل تكون في اللحن والكلام والوزن.

أما "ابن رشد" اِهتم بقضية المحاكاة في الأدب والتي تتجه برأيه ما هو موجود لا ما هو ممكن أن يكون موجودًا[3].

أما المحاكاة عند النقاد العرب القدامى: إن المحاكاة عند النقاد العرب القدامى كان لها توجهاتها وآرائها المختلفة وذلك باِختلاف نظرة النقاد للشعر وأهميته ووظيفته من جهة واِختلاف مفهوم المحاكاة

[1] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص222.

[2] ينظر: ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ص83.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص83.

الذي وصل إليهم من جهة ثانية، ومن أبرز النقاد القدامى الذين يمكن الحديث عن مفهوم المحاكاة عندهم هما: حازم القرطاجي والسجلماسي الأندلسي[1].

وفي الأخير نستنتج أن نظرية المحاكاة اِرتبطت بأرسطو أكثر من اِرتباطها بأفلاطون لأهمية مبادئ النظرية التي ارساها أرسطو.

الصورة الشعرية:

حظيت الصورة الشعرية عند القدماء بالاهتمام والتحليل، حيث نجد أن الشعراء قد استخدموا الصورة منذ القدم، كما نجد "كمال أبو ديب" ناقش الشعرية في إطار بنية كلية وخصيصة علائقية تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سنتها الأساسية أن كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها تتحول إلى فعالية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها[2].

كما نجده قد أكد أن الشعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، أي أنها قابلة للتحليل والوصف فهو يريد تحليل النصوص لأنها الألفاظ بحد ذاتها لا تتسم بالشعرية، ولكن وقوعها في سياق مناسب يجعلها تنسجم مع مكونات لغوية أخرى تتحدث بناءً على ذلك عملية تشكيل الشعرية[3].

[1] ينظر: ابراهيم الهادي أبو عزوم، نظرية المحاكاة والتخيل بين حازم القرطاجي والسجلماسي، ص99.
[2] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص14- 18.
[3] المرجع نفسه، ص 14 - 18.

أما "صلاح فضل" فتحدث عن أساليب وسلّم الدرجات الشعرية دون تحديد منه لمفهوم المصطلح ودلالته، وقد أشار إلى طرق الدّارسين لهذا المصطلح، كما تناول مجموعة من الشعراء المحدثين في دراسة نقدية لأهم قصائدهم[1].

كما نجد أن "قدامة بن جعفر" تحدث أيضا عن الصورة الشعرية فقال: "ومما يوجب تقدمته وتوسيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها في ما احب واثر من غير أن يخطر عليه معنى يردم الكلام فيه، حيث كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصور"[2].

أما في نظر "عبد القادر الجرجاني" نجد أن أسلوبه في قراءة الصور في كتابيه "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" ومن بين كلامه عن الصورة في قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره فيها، وتوجب له بعد الفضل فضلا[3].

كما تناول "حازم القرطاجي" في الصورة الشعرية في الحديث الذي تضمن التخييل الشعري أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالًا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض[4].

[1] ينظر :صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص21.

[2] ينظر: قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العمية، بيروت، د ت، ص65.

[3] ينظر: عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط2، 1979، ص41.

[4] ينظر :حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص89.

فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين:

امتد المذهب الكلاسيكي في بعض البلاد الأوروبية منذ القرن السابع عشر فتمتع بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبية التي خلفته.[1]

ففي المذهب الكلاسيكي كان للعقل السلطان المطلق، و لهذا طالما وصف بأنه أدب عقلي و ليس معنى أنه كانت تعوزه المعاني العاطفية و العناصر الفردية ، إذ طالما حللت فيه العواطف تحليلا نفسيا دقيقا يفوق أحيانا نظيره في العصر الرومانتيكي، حيث أن العواطف و المشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة كل الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكانا لجموح العاطفة و جيشانها، فكانت الخواطر تمرّ في مجال التفكير لتهذب حتى تخرج منطقية هادئة غير مشبوبة، فليس للشاعر و لا للكاتب أن يطلق العنان لإحساسه و مشاعره، لأنها في جوهرها فردية محضة، بل عليه ألا يسجل منها إلا ما هو عام مشترك بين النّاس كما يقتضي المنطق و الفكر، و خير الكتب عند الكلاسيكيين هي تلك التي يقرؤها كل امرئ فيرى فيها أفكاره، حتى يعتقد أنه يستطيع تأليفها فالأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة هي أجمل ما يستطيع الكاتب أن يجلوه للناس ذلك أن الكلمة الأولى للعقل الذي كان يسيطر على خيال الشاعر و أحلامه.[2]

و إذا كان الأدب الكلاسيكي عقليا فمن الطبيعي أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العام الذي يتعرف عليه النّاس جميعا لذلك العهد و يؤمنون به، متجنبا متاهات المشاعر الفردية و الأخلية الجامحة التي تقود إلى الخروج على المألوف، أو تمس ما اصطلح عليه من التقاليد و العادات، فهو أدب إذ عندهم العقل الكامل يأتي كل طرف، و لا مكان للحالات الشاذة

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ط، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، 1973، ص08.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص09.

و لا للغايات غير المعقولة فكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله "بـوالـــو":" لا شيء أجمل من الحقيقة و هي وحدها أهل لأن تحب، و يجب أن تسيطر في كل شيء حتى في الخرافات".[1]

كان الكلاسيكيون يعيشون في عالم ارستقراطي شديد الاعتزاز لما استقر فيه من قواعد، شديد المحتفظة على ما يؤمن به من أخلاق لها فيه قداسة لا تنازع.[2]

صرّح "بوالو" فيما سجل من قواعد كلاسيكية أن الشاعر الوجداني يستوحي قلبه فيما يسجل من خواطر.[3]

و لكن الحقيقة الذاتية الكلاسيكية لا تبتعد من حقائق الناس و لا من حقائق عصر الكاتب فهي تابعة لما عرفه القوم و اتّفقوا عليه من الأفكار المعتدلة العامة.[4]

و قد أشاد الكلاسيكيون بالغاية الخلقية للأدب، فالملحمة يجب أن تكون خلقية غايتها "إصلاح العادات" و الشعر يجب أن يكون خلقيا يلقن الفضائل الدينية و الاجتماعية، فالشاعر الحق هو من يتوافر في شعره الامتناع و الإفادة، فيغذي العقول، و يساعد على إصلاح الخلق، و المسرح يجب أن يكون خلقيا، وويل المؤلف المسرحي الذي يجلو الرذيلة في صورة حسنة، أو ينتصر لها فالمأساة المسرحية و الملهاة سواء في غايتها الجدية، و يقوم المؤلف في كل منهما بواجب خلقي اجتماعي.[5]

فلا مكان لاحترام الكتاب الذين يجيبون الرذيلة لقرائهم في صفحاتهم و إذا تقبل القراء الشعر الكلاسيكي في حينه قبولا حسنا، فلم يكن ذلك لأسلوبه المحكم العذب، بل لأن الحقّ ينتصر فيه على الباطل، و لأنّ الخير و الشرّ فيه مقوّمان تقويما دقيقا، و فيه لا يرتفع وضيع إلى مكانة رفيعة.[6]

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ط، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، 1973، ص12.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص13.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 14 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

و في هذا نرى أن العواطف كانت عند الكلاسيكية أهواء لا يعرضونها في أدبهم الأرستقراطي إلا في صورة تنفر منها، و لكن سرعان ما صارت في أدب القرن الثامن عشر نفسه دعامة المشاعر النبيلة و طريقا إلى الفضيلة و متنفسا لذوي القلوب، فتفيض عيونهم بالدموع رقة و حنانا أو وجدا و أسى، و كانت هذه الدموع في الأدب الكلاسيكي آية ضعف لا يجمل بأبطالهم أن تذوقها، خذ مثلا لذلك بطلا كلاسيكيا يفضي إلى صاحبه بمكنون حبّه، و بما انتابه من ضعف حتى كادت تسيل منه الدموع فيقول له صاحبه مغضبا: "دموع أولى أن يذوق الأعداء حتفهم على يديك الباسلتين دموع أو يتحكم فيك الألم إلى هذا الحدّ.[1]

ولم تكن النظارة أنفسهم في العصر الكلاسيكي يحبون أن يروا هذا الدموع في عيني بطل من أبطال مسرحياتهم، ثم سرعان ما حال العهد، و دار الزمن و تغيرت معه الأذواق، و ها هم أولاد النظارة يشهدون مسرحة عام 1935 ، يرون فيها امرأة تهرب من زوجها الذي تحبّه لأنها اعتقدت أنّه خانها و تفضى بمر شكواها إلى صديق و لكن هدا الصديق لم يكن في الحقيقة سوى زوجها متنكرا.[2] كما أن السموّ المنشود كان في القرن الثامن عشر، فهو يتمثل عند الكلاسيكيين في صراع قوي بين الإرادة و العاطفة حيث تنتصر الإرادة بعد جهاد شاق في سبيل مبادئ الشرف و الواجب.[3]

كما أنه هناك فرق دقيق أن ننبه إليه، و هو أن الأدب الكلاسيكي على الرغم من مناصرته لسلطان الخلق و سيادة الإرادة كما شرحنا، كان محصورا في دائرة التقاليد و العقائد السائدة، فكان أدبا أرستقراطيا محافظا لا تمسّ فيه الطبقات و لا تهاجم النظم المستقرة، إذ كان الكتاب يؤمنون بحق الملك الإلهي كما يؤمنون بالدّين و يكتبون لصفوة مميزة من الشعب لا تريد أن ترى فيما تقرأ سوى أفكارها، و يعيش هؤلاء الكتاب في جمتلهم عالة عليها و قد لا تطلب تلك الصفوة من الكتاب

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص17.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 17.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

أن يدافعوا عما استقر من حقوق سياسية و عقائد دينية و لكنها تحكم عليهم ألا يتعرضوا لها فكانت تلك الحقوق و العقائد في مؤلفاتهم فوق الشك و الحادثة و لذا لم يلعب الأدب الكلاسيكي إلا دورا ضئيلا في ذلك المجتمع المستقر الثابت الدعائم، فلم يكن في مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية لأنه لا بدّ لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب يفجؤه الكاتب و يزلزله و يوقظه فجأة بما يوحي إليه من أفكار و عواطف كان يجهلها و لم ترسخ عقيدته فيها، فهي لذلك تتطلب تلقيحا و إخصابا.[1]

فالأدب الكلاسيكي أرستقراطي يبجل تراث الحاضر، و يرى مثله الأعلى في الماضي، حيث أن الأدب الكلاسيكي كان يرى أن عصر الأدب الذهبي يتمثل في الآداب اليونانية و الرومانسية التي بلغت أقصى ما يمكن أن يقدر للعبقرية الإنسانية في إنتاجها الأدبي، و لم يبق بعدهم إلا تقليدهم و الجري وراءهم، و لا يمس هذا التقليد شيئا من مكانة الكاتب إذ الطبيعة الإنسانية هي في كل العصور، كما أن عند الكلاسيكيين أن "الذوق الكلاسيكي لباريس مطابق لذوق أثينا، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثر بما أسال من قبل دموع أرقى الشعوب علما و هو شعب أثينا، و لذلك كان الأدب الكلاسيكي في جملته تقليدا للأدب اليوناني و الروماني في موضوعاته و كثير من معانيه، حيث أن الإشادة بالأدب القديم من المعاني المطروقة المشتركة بين الكلاسيكيين جميعا.[2]

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين:

لن تستطيع كل الدراسات النقدية أن تحصر معنى الصورة الشعرية و مفهومها في قالب محدّد لأن الصورة الشعرية أو الصورة الفنية الشعرية تكتسب خصائصها و مفاهيمها من الإبداع الشعري الأمر الذي يصعب مهمة التحديد بخاصة أن الإبداع الشعري بذاته يعصى على الحصر و التحديد

[1] ينظر، محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص20-21.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص22.

ذلك لارتباطه بكل التجارب الذاتية للشعراء و المبدعين على مستوى النثر و الشعر معا، و من خلال التأمل في الصورة الفنية الشعرية نجد معنى الخيال، و أثره في العمل الفني بعامة و بالصورة الشعرية بخاصة، و كذلك من خلال مواقف المدارس و المذاهب الأدبية، و اختلاف النظرة إلى الخيال بين القديم و الحديث، و يمكن إبراز دور الخيال استنادا إلى مواقف هذه المذاهب الأدبية فمنها: المذهب الكلاسيكي الذي وقف موقفا سلبيا من الخيال و أثره في الصورة الشعرية الذي تطرقنا إليه سابقا.

أما المذهب الرومانتيكي الذي يعدّ من أصحاب المذاهب الحديثة و هو مذهب أدبي من أخطر ما عرفت الحياة الأدبية العالمية سواء في فلسفته العاطفية و مبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية و الاجتماعية و من العسير أن نعطي تعريفا قصيرا لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب و كثيرا ما يؤدي تعريفا الأشياء على هذا النّحو إلى تنكيرها و التضليل في مفهومها، و قد يكون من المفيد أن نعرض لمدلوله الاشتقاقي.[1]

مفهوم الرومانتيكية:

فلفظة الرومانتيكية، فالكلمة الفرنسية Romantisme، و الإنجليزية Romanticism، و الألمانية Romantik، و الإسبانية و الإيطالية Romanticismo و ترجع في الأصل إلى كلمة Roman و الكلمة الأخيرة كلمة فرنسية قديمة كانت تدلّ في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعرا أو نثرا و كانت تكتب أحيانا Romant و انتقلت إلى اللغة الإنجليزية في شكل Romount، ثم نسب إليها في الإنجليزية Romantic و هي صفة تدلّ على ما يناسب قصص المخاطرات أو ما يثير في نفس خصائها و ما يتصل بها.

و ظلّت الكلمة في الإنجليزية تثير في الذهن منظرا أو أثرا من آثار العصور الوسطى و منذ عام 1760 كان كثير من مؤرخي الأدب يذكرونها مقابلة لكلمة الكلاسيكي، و انتقلت هذه الصفة

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص04.

إلى اللغة الألمانية Romantisch فكان معناها أولا يمت بصلة إلى عالم الفروسية في العصور الوسطى أو يثير ذكراه، و كان لهذا الفهم صدى في الأدب الرومانتيكي في انصرافه إلى إحياء العصور الوسطى في القصص التاريخية.[1]

حيث انتقلت هذه الصفة إلى اللغة الفرنسية Romantique أولا في أدب روسو " شطآن بحيرة بين وحشية رومانتيكية أكثر من شطآن بحيرة جنيف"، لأنّ الصخور و الغابات أكثر ضخامة للماء، و كانت تطلق هذه الصفة على المناظر و الأشخاص التي تذكر بالقصص أكثر مما كانت تطلق على الأحداث التي تحكي في القصص.

إلا أنّ الكلمة الرومانتيكية التي تعددت طرقها على حسب الآداب الأوروبية المختلفة، بل اختلفت كذلك باختلاف الأشخاص، حيث كتب "فريدش شليجل" إلى أخيه يقول له: "إنه جمع محاولات تعريف الرومانتيكية في مائة و خمس و عشرين صفحة"، و لقد أحصى بعض مؤرخي الأدب عام 1925 مائة و خمسين تعريفا للرومانتيكيين.[2]

عوامل نشأة الرومانتيكية:

سبق ميلاد الرومانتيكية في أوروبا عوامل كثيرة ما يرجع إلى العصر خصائصه الاجتماعية و السياسية و منها ما يرجع إلى التيارات الفلسفية السائدة التي مهّدت لتمجيد العواطف و الإشادة بها، و منها ما يرجع أخيرا إلى منابع أدبية جديدة، أتيح للآداب الأوروبية أن تمتاح منها و تشبع بها قبل أن تظهر الرومانتيكية مدرسة ذات قواعد محددة و لا بد من الإلمام بهذه العوامل جميعا ليتسنى لنا فهم المبادئ الرومانتيكية في مصادرها. [3]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص 05 .
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 06 .
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 26 .

و في القرن الثامن عشر في أوروبا عصر زلزلة في القيم و تبدل في الطبقات الاجتماعية و استخفاف بالمبادئ القديمة و هنا ما يصاحب العادة من بعض التحلل الخلقي، و قد قامت إلى جانبها جهود جدية ترمي إلى التحرر السياسي و الفكري ، و تمثلت هذه الجهود في الطبقة البرجوازية التي أخذ يتكاثر عددها كلما تقدّم بها ذلك العصر و على حساب الطبقة الأرستقراطية التي كانت تعوله و كان يعتقد أن العبقرية لا تقوم مقام نبل المولد.[1]

فهو سعيد لأنه يشتغل مكانا متواضعا في بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة و الملكية.[2]

و لكن حين ظهرت الطبقة البرجوازية في القرن الثامن عشر وجد للكاتب جمهور جديد يقرأ له و يمكنه أن يعتمد عليه و يتطلب منه ذلك الجمهور أن يساعده على نيل حقوقه أو كان كثير من الكتاب يشعر بأن الجمهور الجديد من طبقة مهضومة الحقوق، و هي الطبقة البرجوازية التي نشأ فيها هؤلاء الكتاب، فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ليناصروا مطالب طبقتهم و ليساهموا بذلك في هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين.[3]

و بهذا اتجه الأدب اتجاها شعبيا ، كما توجهت هذه الجهود بالثورة الفرنسية التي كان لها تأثير عميق في الأدب الرومانتيكي في أوروبا جميعا بما أوحت من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع فأوحت إلى أدباء إنجلترا باتجاهات ثورية جديدة، فنادوا: "بأن فرنسا ستفرض الحرية على العالم منذ أن قامت عملاقة وحلفت يمينا هز السماء والأرض والبحار إنها ستصير حرة"، وقد كان للثورة الفرنسية كذلك أثر في أدباء الألمان، فرأوا في الثورة "فجر عهد جديد" حتى سموا باريس "عاصمة العالم".[4]

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص 26 .
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص27 .
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص27 .
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

فأحدثت الرومانتيكية ثورة في الأدب، وتجلت هذه الثورة في الحساسية والمشاعر كما تجلت الأفكار الاجتماعية و المبادئ الفنية، فالأدب الرومانتيكي يعتمد على العاطفة التي في طبيعتها فردية ذاتية، كما أطلق على الرومانتيكيون العنان لإحساسهم الفردي حتى جاء أدبهم صورة لذات أنفسهم فمن شأن الأدب الرومانتيكي أن يشكك في القضية الواقعية "إن الأدب صورة للمجتمع" فأخذ الأدب الرومانتيكي صورة للمجتمعات التي نشأ فيها ليضل بنا السبيل عن الاهتداء إلى تلك الصورة.[1]

نجد هنا أن بعض النقاد الرومانتيكيين من المذاهب الحديثة يتبعون "كانط" في تقدير خطر الخيال و قد فهموه فهما حديثا على أنه "التفكير بالصور فحسب طرق فنية تختلف من مذهب فني إلى مذهب فني آخر".

وقد عبر "**وردزورث**" أحد الرومانتيكيين الغربيين عن التجربة الفنية في مجال رسم الصور الشعرية و الأدبية بقوله: **"هي فيض تلقائي للعواطف القوية، ولكن على أن يثير الشاعر آثار الانفعال في حالة طمأنينة و هدوء"**، وقد فرق بين الوهم و الخيال، إذ كرر خطر الأول، وسمو الثاني، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور الفنية و الشعرية، و يسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصلية في شكلها ولونها وصورتها.[2]

حيث يعتبر "وردزورت" من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة، والموهبة لرسم الصورة الفنية التي تعبر عن فصاحة المشهد، والموضوع في النصّ الأدبي خصوصا النص الشعري، وهذا ما أكّده "كوليردج" في

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية ، ص 45 .

[2] ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، القاهرة، 1955، ص108.

حديثه عن الصورة الفنية الشعرية في شعر "شكسبير" يقول: "الصور فيه براهين عبقرية أصيلة وما ذلك إلا أنها خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة".[1]

في حين يدرك الشعراء الرومانتكيين أصالة الشاعر في خياله على نحو ما أدركه "شلنج" حين أوضح العلاقة بين الفن و الطبيعة، و ما ينتج من هذه العلاقة من صور فنية شعرية ، يقول "كولوردج" و هو أوّل المتأثرين بنظرية "شلنج"و قد اتضح أن الشاعر الرومانتيكي سيتعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة و مناظرها، و هو يراعي دور الخيال و صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة، و جوهر الأفكار الذاتية صورا شعرية طبيعية، و لكن على أن يحتفظ الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره و تربط ما بينها عضويا حول موضوع واحد و صور شعرية محددة.

كما تمثل الصورة الشعرية عند الرومانتيكيين مشاعر و أفكار ذاتية إذ يخلط الشاعر الرومانتيكي مشاعره بصورة الشعرية فيناظر بين الطبيعة و الحالات النفسية، حتى تبدوا ذات الشاعر في أشعاره محور تصويره و إنتاجه للصور الشعرية الذاتية.[2]

و قد ركز الرومانتيكيون على مقولة واحدة أن الخيال وحده يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فيحاكيها، و ينتج منها صوره الفنية، وقد قسم "كوليردج" الخيال نوعين: الخيال الأولي، و الخيال الثانوي.

أ-الخيال الأولي: هو القوة الحيوية، و العامل الأول في كل إدراك إنساني و هو عملي في وظيفته و يقابله عند "كانت" ما يسمى بالخيال.[3]

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، القاهرة، 1955، ص 108.
[2] ينظر: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده، القاهرة، 1947، ص16 .
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

ب-الخيال الثانوي: هو صدى لخيال الأولي و يترافق دائما مع الوعي الإرادي و يتفق مع الخيال الأولي في نوع العمل و لكنه يختلف عنه في درجته و طريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء و يؤلف بينها.[1]

كما له خصائص تميز بها عن المذاهب الأخرى نذكر من بينها، التحرر من القوالب القديمة أي الخروج على عمود الشعر في القرن الثاني الهجري حيث ظهر البديعيون أمثال: بشار بن برد و مسلم بن الولد و ابن المعتز، و قد سميت هذه الحركة بالحركة البديعية أو الحركة الابتداعية

-العودة إلى الطبيعة و إضفاء صفات المثالية عن الريف.

-التمسك بعنصر الخيال.

-عدم الالتزام بالقواعد.

-اللجوء إلى الضمير "أنـــا".

-التزام اللون الغنائي في الشعر و توليد المعاني الجديدة كما فعل أبو نواس في ثورته البكاء على الأطلال إذ يعدّ ذلك لونا من ألوان الرومانتيكية في الأدب العربي.[2]

و من رواد المدرسة الرومانتيكية نجد:

أولا :الغربيـــــن:

-فودريك شليجل.

-مدام دي ستال.

-جون جاك روسو.

-فيكتور هوجو.

-بايرون.

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 390.

[2] ينظر: طالب خلف السلطاني، النقد الأدبي الحديث، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 78.

-ألفرد دوفينسي.

-ألفوس دي لامارتين.

ثانيـــا :الرواد العربيـــــن:

-مطران خليل مطران.

-صالح جودت.

-ميخائيل نعيمة.

-إيليا أبو ماضي.

الفرق بين الكلاسيكية و الرومانسية (الرومانتيكية):

الكلاسيكية	الرومانتيكية
تعدّ الأدب محاكاة للطبيعة.	تعدّ الأدب علمية خلق للطبيعة.
اتجاها إنسانيا عاما.	اتجاها محليا فهم لا يتحدثون عن الإنسان كإنسان و إنما كعربي أو صيني أو إسباني أي في إطاره المحلي و هو أظهر في المسرحيات و القصص منه في الشعر الوجداني.
تعتمد على العقل و قوة الملاحظة.	تعتمد الخيال الخلاق.
سبقت الرومانسية بالظهور قبل 150 سنة.	جاءت بعد الكلاسيكية ب 150 سنة أي في مستهل القرن19.
تعدّ مذهبا أدبيا عند الجميع.	لا تعدّ مذهبا أدبيا عند الجميع و إنما هي مجرد

	مزاج خاص.
تعتمد الأدبين اليوناني و الروماني.	لها الفضل في تحرير الأدب منهما.
تتضمن الوحدات الثلاث (الموضوع، و الزمن، المكان).	هاجمت قانون الوحدات الثلاث.[1]
لم تظهر بعد الثورة و إنما كانت محاكاة و تقليد للطبيعة.	ظهرت بعد الثورات العظيمة أو التطورات.
جعلت من الطبيعة مرتعا للأرباب اليونان الوثنية.	خرجت من نطاق تعدد الآلهة الكلاسيكية إلى روحانية الله تعالى، و اعتبرت الطبيعة صفحة سطرت فيها معجزات الشاعر الرومانسي.[2]

و مما سبق نستنتج أن المدرسة الرومانتيكية هي مدرسة أدبية كبيرة قدمت خدمات خلية للأدب و نقلته نقلة لا يستهان بها من مرحلة كان آخر ما يثار فيها الأدب لمرحلة أخرى و هنا أصبح الإنسان و مشاعره هما من تسلط عليهما الأضواء باعتبارهما أساس الحياة.

[1] ينظر: طالب خليف السلطاني، النقد الحديث، دار رضوان للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2013، ص79.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 79.

خاتمة

خـــــاتمة.

ومن خلال هذه الدراسة التي انجزناها حول ما ألفه "محمد غنيمي هلال" في كتابه "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده" خرجنا بعدة نتائج نرجو أن تكون معينة لدراس هذا الكتاب على فهم ما احتواه، وأهم هذه النتائج نبينها فيما يلي:

– إن قضية عمود الشعر من أهم القضايا النقدية في الشعر العربي القديم إذا اهتم به النقاد والدارسون، كما نجد أنه استقر على وجه الخصوص عند المرزوقي.

– الصورة الشعرية حظيت عند القدماء بالاهتمام والتحليل وقد درسها العديد من النقاد العرب، كعبد القادر الجرجاني.

– محمد غنيمي هلال ربط بين الخيال والصورة في النقد القديم لأن كلاهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر، مع أن الربط بينهما متحقق، لذا استراح العرب لأرسطو، لكن ليس أن على الصورة وليدة الخيال أو أثر من آثاره وإنما على أنها مرادفة وقرينة لها.

– تعد المحاكاة من أخطر النظريات في النقد الأدبي حيث أنها أثرت تأثيرًا عميقًا في النقد العالمي، كما أنها تهدف إلى دراسة وبناء النماذج.

– تعتبر الكلاسيكية نوع خاص من الفلسفة تعبر عن نفسها من خلال الأدب.

– تعد الرومانتيكية أهم حركة أدبية في تاريخ الأدب العالمي، حيث إنها كانت ثورة في الأدب وتجلت هذه الثورة في الحساسية والمشاعر والأفكار الاجتماعية والمبادئ الفنية حيث اعتمدت على العاطفة الفردية الذاتية.

– البرناسية مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على المعارضة الرومانسية، حيث أنها مذاهب ذاتية، تعنى بالصورة الشعرية وتوظيفها وصياغتها، وتعتمد في مبدئها على الفلسفة الوضعية والتجريبية تتأثر بها.

هذه أهم النتائج التي استخلصناها ووفقنا الله تعالى في الوصول إليها من هذا الكتاب، ولعلنا بهذا العمل نكون قد بسّطنا محاور هذا الكتاب وقضاياه وذلك بمقارنة معلوماته بمعلومات مشابهة لها في كتب أخرى.

وفي الختام لا ندعي لأنفسنا الكمال، فالكمال لله وحده لا شريك له وكلّ عمل من الأعمال مهما كانت جودته فإنه لا يخلو من النقص، والحمد لله في أول الأمر وآخره .

قائمة

المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع

القران الكريم

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3 ،بيروت، 1994.

2- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

3- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب منشورات وزارة الثقافة، (2002).

4- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العمية، بيروت، د ت.

5- أرسطو طاليس،فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، تح. عبد الرحمن بدوي، مصر، د.ت.

6- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1995.

7- الآمدي، الموازنة، مجلة أهل البيت عليهم السلام العدد 1.

8- القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المكتبة العصرية، تح: محمد أبو الفضل، ابراهيم علي محمد اليحياوي، لبنان، د ت.

9- ابراهيم الهادي أبو عزوم، نظرية المحاكاة والتخيل بين حازم القرطاجي والسجلماسي.

10- أبو القاسم محمد كرو، دراسات في الأدب والنقد، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، دط، 1990..

11- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع،2011.

12- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، لبنان، 1959.

13-ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشيد، الهيئة العامة 14-المصرية للكتاب، مصر.

15-تاريخ الولادة، محمد غنيمي هلال.

16- جيروم ستونليتز، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

17- إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر بيروت، دار الشروق ، ط1،عمان، 1996.
18- جبرار جهامي، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998.
19- محمد غنيمي هلال، رائد الأدب المقارن، صحيفة المثقف .
20-محمد غنيمي هلال، في الأدب المقارن، مجلة كلية الآداب، بغداد.
21-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981.
22-شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، القاهرة، (1962).
23-صلاح الدين محمد عبد التواب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث.
24-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
25-طالب خلف السلطاني، النقد الأدبي الحديث، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2013.
26-عباس محمود العقاد، أنا، نهضة مصر .
27-عبد الفتاح الديدي، الفلسفة الاجتماعية عند العقاد، مكتبة الاتجاه المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1969.
28-عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، مكتبة المتنبي، ط2، القاهرة، 1979.
29-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، د ط، مصر، القاهرة، 1922.
30-عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، ط1 ، (1996).
31-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
32-مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 1986.
33-محمد ابراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر.

34-محمد خفاجي، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

35-محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة، 1947.

36-محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1973.

37-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،دار العودة،1997 .

38-محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث،2008.

39-محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، مصر 2009 .

40-محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في الشعر العربي، 1958.

41-محمد منظور، النقد المنهجي عند العرب،دار نهضة مصر للطباعة والنشر،2008.

42-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، لبنان، 2000.

43-نور محمد على القضاة، التقليد والتجديد في النقد الأدبي والفارسي والعربي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية وادابها.

الفهرس

شكر و تقدير	
إهـــــداء	
مقدمة	أ-ب
بطاقة فنية للكتاب	3
مدخل	5
الفصل الاول: تلخيص الفصول	
المبحث الاول :عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي	13
المبحث الثاني :القرآن وصدق الأداء في الشعر	16
المبحث الثالث: العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي	20
المبحث الرابع :نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين ارسطو والعرب	25
المبحث الخامس: الصورة الشعرية في المذاهب الادبية واثرها في نقدنا الحديث	27
فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين	31
فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين	36
فلسفة الصورة في شعر البرناسيين	41
المبحث السادس :حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر 1	49
حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر2	51
المبحث السابع :حول اتجاهات الشعر العربي المعاصر 3	56
العطار وفلسفة التصوف	61

منطق الطير للعطار	63
مختارات من الشعر الصوفي	65
مختارات من شعر انوري	67
مقارنات في الخمريات العربية والفارسية بين رودكي وابى نواس	68
الحب والموت في شعر رابندرانات تلجور	72
رسائل إلى شاعر شاب_كتبها :رينر ماريا ريلكه	75
الى المسافره _ ديوان للشاعر : فاروق شوشه	82
نظرات في ديوان : هلال ناجى "الفجرات"	88
الارغن _ديوان للشاعر " حسين عفيف	90
في العاصفة ديوان للشاعر "كيلاني حسن سند "	94
الفصل الثاني :أهم القضايا المدروسة	
قضية عمود الشعر	100
العقاد رائد الإتجاهات المعاصرة في الشعر العربي	104
الصورة الشعرية	114
فلسفة الصورة الشعرية عند الكلاسيكيين	116
فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين	119
خاتمة	129
قائمة المصادر والمراجع	132
الفهرس	136