Journal Of the Iraqia University (72-2) May (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

رفض الشعر المحدث في التراث العربي

أ .م .د ابراهيم حسن صالح

المستخلص

هدف البحث إلى بيان رفض الشعر المحدث في التراث العربي؛ ويعد شعر التفعيلة هو الممثِّل الأول للشعر المحدث؛ إذ خالف عمود الشعر العربي، فلم يلتزم بالقافية الموحدة، فيما التزم بالتفعيلة الواحدة التي تمتد بعدد غير محدود فيما عُرِف بالسطر الشعري الذي جاء بديلًا عن الشطر التقليدي في الشعر القديم. وناقشنا أسباب رفض الشعر المحدث، والتي تنوعت بين افتقاد الوزن الذي هو جوهر الشعر الجديد، وفشوّ اللحن وخلل التراكيب، فضلًا عن نثرية الأسلوب وركاكته، نهاية بضعف الصورة الفنية. فبينا من خلال البحث فشو اللحن واختلت التراكيب في الشعر المحدث، وهو ما مثَّلنا له من الخروج على قواعد اللغة والنحو، كالتصرُّف في حروف الجر التي تأتي مع الفعل، والاستعاضة عنها بالضمير مباشرة، وهو ما أشبه نزع الخافض في الدرس النحوي القديم. ولم يلتزم الشعر المحدث بجوهر التجربة الشعرية التي تعتمد على التأثير في القارئ، فجاء الأسلوب يميل إل النثر بسماته المميِّزة له، كالاسترسال، واستقصاء المعنى، بحيث يمتد المعنى لعدة أسطر شعرية كاملة. ولو من باب المجاز، لا سيما أن قارئ الشعر المحدث من المشارقة المعروفين بالتدين عمومًا. وتوصلنا إلى أن الشعر المحدث مقاربة تجمع بين الشعر والنثر، تحتاج إلى صدق الانفعال، والتأثير في المتلقي، فكان ذلك أقرب إلى الشاعرية على الرغم من أنه لا يعفي أصحاب هذا الاتجاه من القصور. **الكلمات المفتاحية:** الشعر المحدث – التراث العربي– الحداثة الشعرية– العصرية الشعرية.

Abstract

The research aimed to demonstrate the rejection of modern poetry in the Arab heritage; free verse is considered the first representative of modern poetry; as it violated the pillar of Arabic poetry, as it did not adhere to the unified rhyme, but adhered to the single metrical foot that extends for an unlimited number in what was known as the poetic line that came as an alternative to the traditional hemistich in ancient poetry. We discussed the reasons for rejecting modern poetry, which varied between the lack of meter, which is the essence of new poetry, the prevalence of melody and defective structures, in addition to the prosaic style and its weakness, ending with the weakness of the artistic image. Through the research, we demonstrated the prevalence of melody and defective structures in modern poetry, which we represented by the departure from the rules of language and grammar, such as the manipulation of prepositions that come with the verb, and replacing them directly with the pronoun, which is similar to removing the preposition in the ancient grammar lesson. Modern poetry did not adhere to the essence of the poetic experience that depends on influencing the reader, so the style tended towards prose with its distinctive features, such as digression and exploring the meaning, so that the meaning extends to several complete poetic lines. Even if it is a metaphor, especially since the reader of modern poetry is from the Levant, who are generally known for their religiosity. We concluded that modern poetry is an approach that combines poetry and prose, and requires sincerity of emotion and influencing the recipient, so it was closer to poetry, although it does not exempt the proponents of this trend from shortcomings.

Keywords: Modern poetry - Arab heritage - poetic modernity - poetic modernity.

المقدمة

أضحت الحداثة (Modernity) تنطوي على ثورة إبداعية على كل ما هو قديم؛ فمنها ما يقدم تطور معاصر لتجديد ما هو تراث، وتغلغلت الحداثة في كل العلوم لتواكب التجديد والمعاصرة العلمية سواء بالتدخل الغربي أو بالتطور الذاتي للعلوم.ولم تعدم لغة الشعر المرور بالحداثة، إذ تناولها التطور بنوعيه –كما سبق–لذلك أحدثت القصيدة العربية المعاصرة ثورة حداثية إبداعية، ارتبطت بالتجديد والمعاصرة مما جعلها تتصدى لعدم نسخ المعاني والتكرار فهي تبدوا إلى عدة نقل روح العصور السابقة ومن ثم التنصل من معظم القواعد، فظهر الشعر الحر وشعر التفعيلة، فأصبحت الحدثة منظور جديد للتعامل مع النصوص، لكنها بالفعل تناحرت مع عمود الشعر الذي ما خرج عنه أدباء التراث، فاتخاذ اللغة الشعرية والتي

تخالف اللغة العربية المثالية، من حيث التطبيق الأصيل لها حيث طواعية الشعر والقافية وتفعيلة البحر، غيرت هيكل القصيدة، وتحقق في الحداثة غير ما صدق على أنها وجه من وجوه الأصالة، ونتج الصراع بين رفض الحداثة وتحققها لتجديد المعاني، فندرس في هذا البحث أسباب رفض الحداثة في الشعر والتناقض مع كل ما هو تراثي.

أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

تظهر أهمية الموضوع في النقاط التالية:

١) اهتمام الباحثين بقضايا الحداثة في كل جوانب العلوم بدعوى التجديدي والمعاصرة.

٢) الحاجة الماسة لإظهار الحفاظ على التراث وأن التجديد والحداثة لا تقوم على الحرب والتنصل على كل ما هو تراثي.

٣) التكامل بين التجديد والمحافظة على تراث العلم لاسيما إن كان التجديدي في الأصول.

أهداف البحث:

تكمن أهداف البحث في النقاط الآتية:

-بيان أن للمعنى أهمية ليست أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى في كيفية إنتاجه وأسلوب الكلام وتركيب ألفاظه. الوقوف على أسباب الرفض الشعر المحدث المتعلقة بالإيقاع والتصوير.إبراز افتقاد الشعر المحدث للوزن والإيغال في النثرية جعل (السرد) في مقدمة تقنيات قصيدة النثر، وشعر التفعيلة.إيقاع الإشارة أن الشعر المحدث مفتقد لألوان الإبداع التصويري البيانية والبديعية في الشعر.

الدراسات السابقة:

بعد البحث وسؤال أهل التخصص وبخاصة أساتذتي منهم، ومطالعة محركات البحث وقفت على الدراسات والأبحاث التي قاربت في تناولها الحداثة وعلاقتها بالشعر والقصيدة، وجاءت الدراسات مرتبة من الأقدم للأحدث كالآتي:

(١) «التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر»بحث مقدم من الباحث: عبد الوهاب ميراوي، نُشر بمجلة: الثقافة الشعبية، بأرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مج٨، ع٣٠، البحرين، ٢٠١٥م. هدف البحث إلى تسليط الضوء على موضوع التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر من عدة نقاط والتي تمثلت في مفهوم التراث الشعبي، وبيان الإنجاز الثقافي للشعب من عادات وحكايات وأمثال شعبية، ورقص وغناء شعبي، واللغة الشعرية واللغة المحكية، والاهتمام الشعري بالمسألة اللغوية واقترابها من الكلام الذي يمارسه الناس في واقعهم وحياتهم "قضية الشعر الجديد". وكذلك تناول الباحث الشعر المعاصر، موضحًا التجاوز بين المستويات اللغوية والتنافر الواقع أسلوبياً ومتوافق دلالياً ورمزياً، وبهذا تخطي الشاعر مهمة اللغة النفعية، وهو ما عبر عنه آرنست فيشر، حينما رأي بأن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل.

(٢) «الحداثة في الشعر»بحث مقدم من الباحث: عبد الواسع أحمد عقلان الحميري، نُشر بمجلة: قوافل، الناشر: النادي الأدبي بالرياض، ع٣١، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٦هـ- ٢٠١٥م. هدف البحث إلى تسليط الضوء على الحداثة في الشعر. وأكد أن تجربة القول الشعري الحداثي، هي عبارة عن تجربة رؤيا كيانية ينهدم خلالها الكائن الرائي، ليعيد بناء كينونته عبر فعل القول (الرؤيا ذاته)، وكشف عن الحداثة والتراث. وأن الحداثة قديمًا حداثيان، هما، حداثة شعرية، وحداثة نقدية. وتجلت الأخيرة عند عبد القاهر الجرجاني-فتعد حداثة نقدية شعرية، كونها تستمد معاييرها من منطلق الشعر ذاته، بما هو شعر، لذلك فهي تجسد سيادة منطلق خطاب الشعر المحدث الذي هيمن في تلك المرحلة على خطاب الشعر التقليدي أو كاد، بعد أن تمكن الأول من فرض شروطه على الواقع الإبداعي والثقافي واحتلاله موقع الصدارة في الحياة الثقافية العامة.

(٣) «الحداثة الشعرية العربية بين النكوص والبناء»بحث مقدم من الباحث: محمد سعيدي، نُشر بمجلة: الأثر، بجامعة قاصدي مرباح – ورقلة، ع٢٧، الجزائر، ٢٠١٦م. هدف البحث إلى الكشف عن الحركة الشعرية العربية المعاصرة التي أضحت مجالًا إبداعًيا خصبًا تتضارب فيه وحوله آراء النقاد والدارسين، ما بين مادح وقادح، وما بين راض ومستنكر، وكل يبغي تلمس مواطن الجمال في هذه الحركة. وهي بحق لا تخلو من رقي وجمال، لكنها مقابل ذلك احتوت على كثير من الإسفاف الشعري والخور الإبداعي، وهذا ما بينه الباحث من تراجع هذه الحداثة الشعرية ونكوصها من جهة، وإشعاعها وما قدمته للشعر العربي المعاصر من تجديد أصيل من جهة أخرى.

(٤) «الحداثة في الشعر العربي الحديث بين التأصيل والتغريب»بحث مقدم من الباحث: عبد الحكيم بوغدا، نُشر بمجلة: باحثون: المجلة المغربية للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع٢، المغرب، ٢٠١٧م. هدف البحث إلى استعراض الحداثة في الشعر العربي الحديث بين التأصيل والتغريب. والثورة على نظام القافية الخليلي؛ حيث ظهرت موجة جديدة في الشعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية قامت على تطوير أوزان الشعر وقوافيه فيما سمي بالشعر الحر أو شعر التفعيلة وابتكر الشعر الحر نظامًا وزنيًا جديدًا بكسر نظام الشطرين المتناظرين والقافية والروي الموحدين

لكنه حافظ على التفعيلة وجعلها أساسا له. كما ناقش الحداثة وإشكالية الأصل؛ حيث إنه من أبرز الإشكالات التي طرحتها الحداثة الشعرية العربية مسألة التبعية للغرب من عدمها، كما تطرق إلى مظاهر التجديد في الشعر العريب الحديث من حيث الرمز والأسطورة والغموض والعودة للتراث وقصيدة النثر. واختتم المقال بأن زوايا النظر إلى الحداثة تعددت في العالم العربي ليبقي أمر تحديدها وتعريفها أمرا صعبا.

(٥) «جدلية الشاعر المعاصر ووظيفة الحداثة»بحث مقدم من الباحث: علي أحمد الأحمد، نُشر بمجلة: أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج٣، ع١٤، لبنان، ٢٠٢١م. هدف البحث إلى الكشف عن جدلية الشاعر المعاصر ووظيفة الحداثة. ركز البحث على سمات ووظائف الشعر العربي الحديث. وعرض جذور الجدلية في الجاهلية وقيم البطولة. وتطرق إلى الشعر العربي بوصفه فاعلاً في الحياة. وفسر إشكالية اللغة والهوية في المنظور الثقافي. وتحدث إلى الشعر المعاصر والتجدد في الأسلوب. واهتم بالحداثة كموقف من الحياة. وأشار إلى إشكاليات الإيقاع في الشعر المعاصر. واختتم البحث بأن الإنتاج الشعرى في وظيفة الشعر وكتاباته وفق منطلقات قد تؤدى إلى الغموض، وانشغال القارئ نفسه بكشف آخر لم يريده الشاعر، وهذ يتطلب مستوى رفيعاً للتعاطي مع الإبداع الجديد.

(٦) «الحداثة الشعرية في عين الناقد الحديث»بحث مقدم من الباحث: سالم بن محاد بن علي المعشني، نُشر بمجلة: الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، بمؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ع٢، الجزائر، ٢٠٢٣م. هدف البحث إلى الحديث عن الحداثة الشعرية التي ارتبطت – في مفهومها – بكل ما هو جديد. وقد لاقت الحداثة الشعرية من قبل المحافظين معارضة شديدة؛ على اعتبار أنها دعوة هدامة تحمل في بذورها تحطيم قواعد الأسلاف، وتعتدي على التراث والتقاليد الأدبية العريقة، وتتماهى مع الفوضى. لكن الحداثة شقت طريقها ووجدت ضالتها لدى شعراء وكتاب؛ خاصة من جيل الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم وقدمت مدرسة (التفعيلة) ومدرسة قصيدة (النثر) أدبا راقيا، ونقدا مواكبا لموضة الحداثة دون أن تخدش التراث، أو تسيء إلى المعتقدات؛ باستثناء بعض الأصوات الشعرية التي لا تشكل خطرا يذكر. ثم رأينا آخر المطاف كوكبة من شعراء الوطن العربي المعاصرين خاصة شعراء الرمز والوطنية، وشعراء المد القومي يكتبون شعرا راقيا، ويصدرون دواوين شعرية خالدة من خلال القصيدة البيتية المقفاة.التعقيب على الدراسة بإبراز أوجه الاتفاق والاختلاف بينه وبين بحثي:اتفقت هذه الدراسات مع بحثي في تناول الحداثة في الشعر وكيف تحققت تلك الحداثة، والنزاع القائم بين التراثيين وأصحاب القافية وبين أصحاب شعر التفعيلة والحداثة الشعرية دون التعرض لأسباب رفض التراثيين للشعر الحداثي، لكن ارتكز بحثي في أسباب رفض الشعر الحداثي وتفنيدها، وكيف أدى إلى ضعف الصورة الشعرية

منهج البحث:

اتبعت في بحثي هذا المنهج الوصفي التحليلي ومنهج المقارن؛ حيث الوقوف على تباين الشعر الحداثي والشعر المقفى التراثي واستخراج أسباب الرفض للشعر الحداثي.

خطة البحث:

اشتملت خطة البحث على مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة، وفهارس.**المقدمة:** واشتملت على أهمية الموضوع وأسباب اختياره، ومنهج البحث، وخطة البحث.**التمهيد: مفهوم القصيدة النثرية وتفرعها على شعر التفعيلة.المبحث الأول: أسباب الرفض المتعلقة بالأسلوب، ويشتمل على مطلبين:**المطلب الأول: نثرية الأسلوب وركاكته.المطلب الثاني: فشو اللحن وخلل التراكيب.**المبحث الثاني: أسباب الرفض المتعلقة بالإيقاع والتصوير، ويشتمل على مطلبين:**المطلب الأول: افتقاد الشعر المحدث للوزن.المطلب الثاني: ضعف الصورة الفنية وغموضها أحيانا.**الخاتمة:** وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها.**الفهارس:** واشتملت على:فهرس المصادر والمراجع. فهرس المحتويات.

التمهيد

للقصيدة العربية نسق بنائي معين، توارثناه عن القدماء؛ إذ تمثَّل هيكل بنائها التقليدي في اعتمادها "على أصلين هما: وحدة الوزن، ووحدة القافية، ومن ثم، فأبيات القصيدة، أيًّا كان عددها، يجب أن تكون كلها واحدة في وزنها أي من جهة عدد المقاطع والتفاعيل. فإذا كانت تفاعيل البيت الأول ثلاثة أو أربعة التزمت هذه التفاعيل بعددها في جميع أبيات القصيدة.وكذلك وحدة القافية. فإذا كان آخر البيت الأول من القصيدة دالًّا مثلًا التزمت هذه الدال في آخر كل بيت من القصيدة[١].من هنا، فقد اصطلح القدماء على عُرَف بـ (عمود الشعر العربي)، والمقصود بناؤه المتعامد الناشئ عن وحدة وزن القصيدة وقوافيها، وهو ما لم يخرج عليه الأقدمون، سوى في بعض الفنون لمتأخري الظهور، كالموشحات وغيرها مما ابتكره الأندلسيون.وتوارثت الأجيال هذا المنظور البنائي جيلًا بعد جيل، وتقيَّدوا به؛ نقلًا عن القدماء، مما ورد في مصادر البلاغة التراثية.أما الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، فقد نشأ في ظروف معينة؛ إذ لم يستسغ المعاصرون التقيُّد بوزن واحد ذي تفعيلات واحدة، فضلًا عن قافية واحدة، وهو

ما عدُّوه تنميطًا يحجر على عاطفة الشاعر، ويحول بينها وبين تدفُّقها، ومن ثم، وضعوا أساسًا لما أسموه: الشعر الحر؛ نسبة إلى تحرُّر الشاعر من تلك القيود التقليدية التي أعاقت عاطفته عن التدفق كما أوردنا، وكان "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة... ويمضي على هذا النسق، حرًّا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد"[٢].من هنا، فقد ترتب على الهيكل البنائي الجديد أن اتسقت الأوزان والقوافي مع العناصر المستحدّثة، وأدى ذلك لظهور القصيدة النثرية التي لا تلتزم بالوزن أو القافية الموحدة، ومثَّل هذان الاتجاهان الشعر المحدث الذي هاجمه كثيرون؛ لخلوّه مما يميز الشعر، وهو موضوع بحثنا الذي سنتناوله كما يلي.

المبحث الأول: أسباب الرفض المتعلقة بالأسلوب

المطلب الأول: نثرية الأسلوب وركاكته

فرَّقنا بين مفهوميْ: الشعر والنثر في التمهيد، بحيث يمكننا ملاحظة ميل القصيدة المحدثة للنثرية، لاسيما تلك التي لا وزن لها ولا قافية كما تناولنا آنفًا، فجاءت القصيدة نثرية في الغالب تجنح لأسلوب النثر، فضلًا عن عدم اكتراثها بالمعايير التي تميّز الشعر. ويتطرق عز الدين إسماعيل للقصيدة النثرية، فيعرفها بأنها الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري ... وكل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في بعض الأحيان، فتبلغ حدًّا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول، ومن حق الشاعر خليل حاوي علينا هنا أن نقرر أنه لا يلتزم القافية الموحدة في عدد محدود من الأسطر[٣].وفي هذا الصدد نتمثَّل قول السياب في قصيدته (الوصية):

"ماذا لَوْ انَّ المَوْتَ لَيسَ بَعْدَهُ مِنْ صَحْوَةٍ
فَهْوَ ظَلامٌ عَدَمٌ، ما فِيهِ مِنْ حِسٍّ وَلا شُعور
أَكُلُّ ذاكَ الأُنْسُ، تِلكَ الشِّقْوه
وَالطَّمَعُ الحافِرُ في الضَّمير
وَالأَمَلُ الخالِقُ مِنْ تَوَثُّبِ الصَّغير
أَلْفُ أَبي زَيدٍ تَفورُ الرَّغْوه
مِنْ خَيْلِهِ الحَمْراءِ كَالهَجير
أَكُلُّها لِهذِهِ النِّهايةِ
تُرى الحِمامُ لِلحَياةِ غاية"[٤].

إذ استهل الشاعر المقطوعة بالسؤال الافتراضي (ماذا لو ان الموت ...)، وبنى عليه ما بعده، فأتى بالمصير والنهاية (الظلام والعدم)، واستمر حتى نهاية الفقرة يوازن بين شعور الملاء بالائتناس والاغتراب في ظلمة الموت، على النحو الذي مال إلى النثر، وخصوصًا أن القصيدة ليست على قافية موحدة حتى نهايتها، ومن ثم، فإن الطابع النثري الغالب قد أفقد القصيدة تأثيرها في المتلقي، فضلًا عن غموض التصوير، والتخلص من (الطمع الحافر في الضمير) إلى (الأمل المتوثب للصغير)، وسوف نفرد لضعف التصوير مطلبًا تاليًا بإذن الله.إلا أن كثيرًا من الشعراء المعاصرين قد تفرعوا على هذا الشكل من الإيقاع، فلم يعودوا يلتزمون بالوزن أو القافية، ولنا مثال في شعر (سنان أنطوان)، إذ يقول:

"الشَّاعِرُ نُوحٌ آخَر
يُمْضِي عُمْرًا بِأَكْمَلِهِ
يَبْنِي سَفِينَةً مِنْ كَلِمات
يَحْشِدُها بِالاسْتِعاراتِ وَالغُيوم
يَرْفَعُ عُزْلَتَهُ شِراعًا
لَكِنَّهُ يُبْقِي دائِمًا ما يَكْفِي لِلصَّمْتِ في الهَيْكَل"[٥].

ولعل أبرز ما يفسر لنا رفض الشعر المحدث، من هذا المنظور، هو تعذر اجتماع الشعر والنثر نحو ما رأينا لدى سنان أنطوان؛ إذ تأسس الرفض المتزمت لقصيدة النثر على رفض تسميتها، ومن ثم، رفض مفهومها ومعناها وشكلها وشعريتها[٦].كما يتضح ذلك في قول أنسي الحاج في قصيدته المعنونة (لا النهار نهار ولا الليل ليل)، إذ يقول:

"أَقْتُلُ شَخْصًا جَمَعْتُ عَلَيهِ كُلَّ هَواجِسِ حِقْدِي وَخَوْفي

بِيَدَيّ

شافِيًا غَلَياني

بِأَسْناني

أَقْتُلُ شَخْصًا قَتَلَني

لَيْسَ لِأَنَّه قَتَلَني بِل لِأَنّي أَكْرَهُهُ

فَكَثِيرونَ قَتَلوني وَلَمْ أَكْرَهْهُمْ

لا قَبْلَ أَنْ يَقْتُلوني وَلا بَعْدَهُ"(٧).

إذ نلاحظ التزام الشاعر بالأسلوب النثري المحض، فجاءت الأسطر الشعرية أعلاه تخلو من الوزن، وتفتقر إلى القافية مع الاسترسال واستقصاء المعنى، وهو من سمات النثر التي يتفرد بها(٨)، وهو ما نجده في الاستهلال (أقتل شخصًا قتلني)، وتفصيل ألية القتل (بأسناني) ودوافعه (شافيًا غلياني)، وعِلَّته (ليس لأنه قتلني بل لأني أكرهه)، وإيراد حالات مقارِبة لتلك الحالة (كثيرون قتلوني ولم أكرههم)، على النحو الذي استقى الشاعر فيه المعنى لعدة أسطر مما ينفرد به النثر، ويخلو من الشاعرية، ناهيك عن ركاكة قوله (لا قبل أن يقتلوني ولا بعده)، وهو تعبير عامي هبط بالمستوى اللغوي إلى درجة الحوار الشائع بين العوام(٩).كذلك، يميل شعراء الشعر المحدث للألفاظ العامية أو القريبة منها جنحوا فيها للآراء التي تراها تطورًا مألوفًا للغة(١٠)، وهو منحى شائع لديهم على النحو الذي نجده لدى الشاعر (محمد الماغوط) في قصيدته المعنونة (الشبح الكبير)، جاء فيها:

وَأَنْتِ يا جَدَّتِي الحَزِينة

ماذا تَفْعَلِينَ في مِثْلِ تِلْكَ السَّاعة

أَمْ طَرَدَكِ أَحْفادُكِ

وَأَنْتِ مُنْهَمِكة في القِيلِ والقالِ وَمَضْغِ المُخَلَّلات

مَنْ هَذِهِ العَجوزُ الجامِدَةُ عِنْدَ المُنْعَطَف

وَالبَعوضُ يَحومُ فَوْقَ رَأْسِها

وَهْيَ تَعْلَكُ حِجابَها المُبَلَّلِ بِالدُّموع(١١).

إذ جاء وصف العجوز يشير إلى مهانة وضعها، ولا مبالاتها في الوقت نفسه، على النحو الذي وردت فيه بعض الألفاظ الذي قللت من قيمة المستوى اللغوي، مثل قوله (المخلَّلات)، إذ اقترب اللفظ من العامية، ولعل الشاعر قد أراد به واقعية التصوير؛ إذ لم تجد العجوز (الوطن) من يساعدها من محنتها، فتجاهلها أحفادها.كذلك، استعمل الشاعر الفعل (تعلك)، وهي لفظ عامية قللت من قيمة التعبير، واكتملت نثرية الأسلوب بغياب الوزن والقافية، واستعمال اللغة الحية المفصَّحة، كقوله (البعوض يحوم فوق رأسها)، مما وسم الأسلوب بالنثرية السردية التي تصف مشهدا لا الشعر الذي يصور خلجات النفس لدى العجوز في تلك اللحظة النفسية الصعبة التي عانتها.من هنا، فقد خالف الشاعر معايير الشعر التي تواطأ عليها القدماء، وذكر ابن طباطبا أن "للشعر الموزون إيقاعًا، يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم، مع صحة وزن الشعر، صحة وزن المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(١٢).وتشير الفقرة السابقة إلى أهمية اجتماع القبول اللفظي والعقلي للألفاظ، فلا يقبل السامع ما يتجافى مع الأسماع، من الألفاظ المستقبحة، أو ما تستبشعه الآذان من ثقيل الحروف أو تنافرها، كذلك ما يتجافى مع العقل، من مبالغات تتناقض مع قواعد المنطق.وإذا تأملنا الشعر المحدث عمومًا، والمقطوعة السابقة بخاصة، وجدنا أن الشاعر لم يلتزم بالوزن أو اللفظ، فابتعد بذلك بالقصيدة عن مفهوم الشعر.وقد يتجاوز الشاعر إلى لفظ يميل إلى العامية مما يجافي الذوق والحس، ومن ذلك قصيدة (سنان أنطوان) التي جاء فيها:

فَمي عَلَى حَلَمَتِكِ

قِطَّةٌ

تَحْمِلُ صَغِيرَها الهُروبَ إِلى الدِّفء(١٣).

إذ أورد الشاعر لفظ (حلمة)، وهو لفظ يميل إلى نظيره العامي، وفيه تجاوز في اللفظ؛ إذ لم يعتدْ شعراء الغزل الصريح على تناول الأماكن الحساسة من جسد المرأة ومفاتنتها إلا بالتورية والتكنية، مما جنح بالأسلوب نحو النثرية التي يعتمد عليها العوام في مجالسهم لا أن تأتي في سياق شعري ذي مضمون فني معين.وكرر الشاعر اللفظ في قوله:

"سَنُعَمِّدُ أَطْفالَنا بِالدُّخان
سَنُعَلِّمُهُمْ كَيْفَ يَأْلَفونَ نَهيقَ الشِّعارات
سَنَحْرُثُ أَلْسِنَتَهُم
وَنَتْرُكُهُمْ عِنْدَ حَلَماتٍ مُحْتَرِقَة
في رُكامٍ قادِم"(١٤).

وقد تناول الشاعر تسطيح العقل، وتلقين الخَلَف أصول التبعية من لدن سلفهم على النحو الذي يشير إلى حالة من التسطُّح الفكري والمنهج الذي يمهد للطغاة انخراطهم في الطغيان، وهو ما ورد فيه قول الشاعر (ونتركهم عند حلمات محترقة)، فكرر لفظ الحلمات على النحو الذي جنح فيه إلى العامية التي تميز النثر عن الشعر، وهو ما استعمل فيه الشاعر اللفظ للإشارة إلى أن تلقين الصغار يبدأ مع الرضاع، وكان الأولى أن يستعمل لفظ (ثدي) لأنه يؤدي المعنى.ومما يندرج تحت هذا الباب، استعمال الشاعر للاصطلاحات التي تلغز على السامع، ومن ذلك قول (فاطمة بن محمود):

يَنْظُرُ المُتَشَرِّدُ إلى قِطٍّ وَحِيد
لِماذا لا نَتَدَفَّأُ بِالأُنْثى؟
تَفوحُ رائِحَةٌ إيروتيكِيَّة
وَلَمْ يَكُنْ في الغُرْفَةِ
غَيْرُ الشَّاعِرِ وَأَنا(١٥).

إذ تناولت الشاعرة فكرة هجوم الإلهام الشعري على الشاعر وكأنها حالة (اغتصاب) وسيطرة على الشاعرة، هو ما عبَّرت عنه بقولها (لم يبق في الغرفة غير الشاعر وأنا)، وكنت عن السيطرة بالتدفئة (نتدفأ بالأنثى). استعملت الشاعرة اصطلاح (إيروتيكية) للتعبير عن الرائحة المميِّزة للجنسن وهو ما ألبس المعنى على القارئ، وخالف نهج الشعراء في سهولة اللفظ الذي أوصى به الدرس النقدي القديم والحديث.وجاء الفعل (أفترض) ركيكًا في قولها:

كانَ الهُتافُ
يَقودُ المُتَظاهِرينَ
إلى حَتْفِهِم
نَظْرَتُكَ مُربِكة
سَأَفْتَرِضُ لَكَ نَظْرَةً أُخْرى(١٦).

وجاء قولها (سأفترض لك نظرة أخرى) ركيكًا مال بالأسلوب للنثرية، وكان الأفضل (سأتخيل) بمعنى الافتراض الذهني، وهو ما أضعف التعبير. كذلك، فإن الهُتاف يقود المتظاهرين لحتفهم، ومن ثم، فإن الالتفات(١٧) منه إلى المخاطب (نظراتك مربكة) تستعمل اسم الفاعل من الفعل (أربك)، وهو ما يشير إلى أن نظرات المخاطب أربكت غيره في حين عبر السطر الأول عن أن هتاف المتظاهرين كلهم أدى لملاقاتهم حتفهم، وفيه تناقض واضح، وكان الأدق (مرتبكة) لاتساقها مع الارتباك الكلِّيّ العام الذي ساد التظاهرة.ومما يزيد الأسلوب ركاكة الإسراف في التكنية بحيث لا تبدو مقبولة، وهو ما نجده في قول الشاعر (محمد الماغوط):

إِنَّني أُعِدُّ مَلَفًّا ضَخْمًا
عَنْ العَذابِ البَشَرِيّ
لِأَرْفَعَهُ إلى اللهِ
فَوْرَ تَوْقِيعِهِ بِشِفاهِ الجِياعِ
وَأَهْدابِ المُنْتَظِرينَ

وَلَكِن يا أَيُّها التُّعساءُ في كُلِّ مَكان

جُلُّ ما أَخْشاهُ

أَنْ يَكونَ اللهُ أُمِّيًّا(١٨).

وقد تناول الشاعر ألام المعذبين، ورفعه الشكاية إلى الله تعالى، وخوفه وإشفاقه من عدم استجابة الله لتلك الشكاوى.واستعمل الشاعر لفظ (أُمِّيّ) بمعنى لا يقرأ ولا يكتب، ككناية عن صفة عدم الاستجابة، وفيه شطط غير مقبول هبط بالأسلوب إلى مستوى حديث العوام في الطرقات؛ إذ لا يصح نسبته إلى الله ولو على سبيل التجوُّز الشعري.كذلك، تساهل الشاعر في لفظ (ملف) الذي يميل إلى العامية، وكان الأدق أن يقول (حاوية) على النحو الذي يشير إلى منهج الشاعر في التساهل اللغوي والميل للألفاظ المفصَّحة التي يستعملها العوام.

المطلب الثاني: فشوّ اللحن وخلل التراكيب

وهو منحى ملفت في الشعر المحدث خالف فيه الشعراء منهج القصيدة العربية القديمة التي اشترطت صحة التركيب؛ إذ تؤدي التراكيب دورها في المعنى الذي يتناوله الشاعر، وفي ذلك يقول (السكاكي): "وأعني بتراكيب الكلام: التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم... وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه على الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريًا مجرى اللازم له؛ لكونه صادرًا عن البليغ "(١٩).ويدل قول السكاكي على أهمية التراكيب التي لا يفهمها إلا دارسوها، وأن البلاغة التي يتذوقها أولئك البلغاء لا يفهمها سواهم.وفي ذلك يقول (السيوطي): " العجبُ ممن يُجيز تركيبًا مَا، في لغة من اللغات، من غير أن يسمعَ من ذلك التركيب نظائرَ، وهل التراكيب العربية إلا كالمفردات اللغوية؟ فكما لا يجوز إحداثُ لفظٍ مفردٍ، كذلك لا يجوز في التراكيب؛ لأن جميعَ ذلك أمورٌ وضعية، والأمورُ الوضعيةُ تحتاج إلى سماع من أهل ذلك اللسان"(٢٠).من هنا، فالتراكيب اللغوية لابد أن تكون سليمة منضبطة بقواعد اللغة العربية المكتوب بها القصيدة.ونلاحظ أن شعراء القصيدة المحدثة قد تساهلوا لغويًا بصورة واضحة في التراكيب، وفشا في قصائدهم اللحن، ومن ذلك قول (أنسي الحاج)، في قصيدته (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع):

"أَطَلَّتْني كَجَزِيرَةٍ لِلرَّاصِدِ في أَعْلَى السَّارِية

كَراصِدٍ في أَعْلَى السَّارِية

كَراصِدٍ في أَعْلى السَّارِية صاحَتْني: وَصَلْنا .. وَصَلْنا

مِنْ حَنانِها آخُذُ رِباطَ السُّوءِ وَحَبِيبَتي رَدَّتْني

أَنا رَعَيْتُ السُّوءَ وَحَبِيبَتي رَدَّتْني

أَنا تَبِعْتُ الجوارِحَ وَأَبْراجَ بابِل(٢١).

إذ تناول الشاعر حيرة الإنسان المعاصر، ومحاولته التطلُّع لعالم مستقر، فيبدو وكأنه فوق السارية أعلى سفينة، بينما الوطن يردُّه عنه، وجاءت الحبيبة معادلًا للوطن؛ بدليل ذكره أبراج بابل في المقطوعة. ونلاحظ تساهل الشاعر اللغوي الواضح في المقطوعة الشعرية أعلاه، ويتجلى هذا في استعاضته عن حرف الجر بياء المتكلم في (أطلَّتني) بدلًا من (أطلَّت عليّ)، و(صاحتني) بدلًا من (صاحت بي)، وهو ما يشير إلى تساهل لغوي واضح.من ناحية أخرى، كرر الشاعر الابتداء بما حقه التأخير في قوله (أنا رعيت – أنا تبعت)؛ لأن "حد الكلام تقديم الفعل" (٢٢)، ورغم جوازه لغة إلا أن تكراره مع بقية التساهلات الأخرى دلت على أن الشاعر لم يتصرف في ذلك لضرورة شعرية مقبولة، كمراعاة الوزن كما هو متعارف عليه لدى الشعراء؛ إذ لا وزن في قصيدة النثر ولا قافية، ومن ثم، فإن تراتبية الجملة، والتصرف في حروف الجر واستبدالها بياء المتكلم دل على أن التساهل اللغوي ممنهج لدى الشاعر.ويقول الشاعر (محمد الماغوط) في قصيدته المعونة (الرعب والجنس):

آهٍ لَوْ كانَتْ الذِّكْرياتُ تَمْشِي

طَبَقاتٌ كَثِيرَةٌ مِنْ شَفَتِي

ضاعَتْ في المَباغِي وَالملاعِق

أَشياءُ كَثيرَةٌ فَقَدْتُها بِلا مَعْنى(٢٣).

إذ تحسَّر الشاعر على الزمن المنصرم من العمر، وتمنى أن لو قد استقبل من زمانه ما استدبر ليتجنب أخطاء عديدة وقع فيها. ونلاحظ أن الشاعر، في معرض تأسُّفه على ما مضى من حياته في اللهو، يتساهل في اللغة، ومن ذلك قوله (لو كانت الذكريات تمشي)؛ إذ أتى الشاعر بحرف الشرط (لو) التي تفيد الامتناع (٢٤) وحذف جوابه من دون وجود قرينة واضحة تسوغ الحذف، وأتى بالخبر (طبقات) ذي المبتدأ المحذوف(٢٥)،

والذي لم يشتمل على قرينة تشير إلى جواب الشرط المحذوف.كذلك، أتى الشاعر بالمصدر الميمي[٢٦] (المباغي) بمعنى البغاء ومجاوزة الحد، ثم تلاه بقوله (الملاعق)، وهو جمع ملغز لا يستبين معناه، فضلًا عن أن نسبة الأشياء الضائعة لطبقات الشفة، من باب المجاز، ملبس وغامض، وهو من عيوب الشعر المحدث كما سنوضح تاليًا بإذن الله.وأوردت الشاعرة (فاطمة بن محمود) في قصيدتها (حرية):

أُحِبُّ أَنْ تَقتُلوا كُلَّ العَصافير

وما يَتَبَقَّى

تَنْتِفوا رِيشَهُ

لا أُحِبُّ أَنْ تُحَلِّقَ

أَحْلامُ النَّاس[٢٧].

إذ تناولت الشاعرة قيمة الأحلام التي يجهضها الواقع، وما في ذلك من سوء مصير لها، فتبدو أحلام البشر كالعصافير التي تفتقد القدرة على الطيران.وجاءت (ما) شرطية[٢٨] في قولها (وما يتبقى) بحيث تقبل بعدها الفعل الماضي (تبقى) أو المضارع (يتبقى)، والذي ورد بالفعل، وكان حقه حذف حرف العلة؛ لأن (ما) من أدوات الشرط التي تجزم فعلين.وتكرر الخطأ في قولها (تنتفوا)؛ إذ صحَّ لغويًّا، فحذفت النون، ولم يصحّ دلاليًّا، فأشار لخطأ في التركيب؛ لأن المقام مقام نصيحة وأمر من الشاعرة موجَّه للمخاطبين المأمورين بنتف الريش، وكان الأصوب (فانتفوا) أو (فلتنتفوا)، فيقترن جواب الشرط بالفاء للأمر أو للام الأمر[٢٩].ومن ذلك قول (سنان أنطوان) في قصيدته (خمرية):

بُكاءُ غَيْمَةٍ أَضاعَتْ أَخَواتِها

خُذْ الشَّمْسَ إِذْ تَنْبَهِرُ

بِعِرْيِها في المَرايا"[٣٠].

إذ أتى الشاعر بالمبتدأ (بكاء) نكرة سوَّغ الابتداء بها اعتمادها على تخصيص[٣١]، وهو مما تتسع له اللغة، بيد أن الشاعر حذف الخبر ولم يشر إليه؛ لأن جملة (أضاعت) وصْفٌ ونعتٌ للغيمة، وهو نعت جملة فعلية[٣٢]، ومن ثم، افتقرت الجملة إلى ما يتمم المعنى، ويخبر القارئ بما فعلته الغيمة التي بكت وأضاعت أخواتها.ولو وقفنا على (بكاء غيمة)، ووجَّهنا الجملة لاعتبار أن الخبر (أضاعت أخواتها)، لكان من الخطأ بمكان؛ إذ إضافة الغيمة إلى (بكاء) لم يخصِّصها بحيث يسوغ الابتداء بالنكرة.ومن ذلك قوله في قصيدته (ملائكة على السقف:

"**أَرَاها كُلَّ صَباح**

في شَقَّتِي

أَكْثَرَ مِنْ عِشْرِينَ مَلاكًا

بِأَجْنِحَةٍ صَغِيرَةٍ وَوُجُوهٍ مُنْهَكَة

كَأَنَّها عَلَى وَشْكِ أَنْ تَقُولَ شَيْئًا"[٣٣].

وقد تناولت الأسطر الشعرية تهويمات الشاعر النفسية ففي لحظة من لحظات البوح، إذ يرى الملائكة معلقة في سقف الغرفة ذات صباح، وكأنها تريد التحدث إليه مما يعكس حالة الاضطراب الداخلي لديه.وقد لحن الشاعر في قوله (كأنها على وشك أن تقول شيئًا)؛ إذ أتى بفعل المقاربة مجرورًا (على وشك)، والأصل: كأنها توشك أن تقول شيئًا، وفيه تأثر باللهجة العامية السائدة بين العوام، ولعله أراد الاقتراب من القارئ إلا أن التركيب اللغوي الصحيح أن يأتي بفعل المقاربة ماضيًا كان أو مضارعًا[٣٤].

المبحث الثاني: أسباب الرفض المتعلقة بالإيقاع والتصوير

المطلب الأول: افتقاد الشعر المحدث للوزن

تناولنا في التمهيد أن الشعر المحدث هو شعر التفعيلة الذي تفرعت عليه القصيدة النثرية، واختصصنا القصيدة النثرية بالتمثيل؛ كونها تفتقد الوزن الشعري من بحر موسيقي من البحور الشعرية المتعارف عليها، إلا أننا نلاحظ عدم تقيد كثير من شعراء التفعيلة أو القصيدة النثرية بالوزن الشعري، بحيث نجد (نازك الملائكة) لا ترضى عن كثرة الزحافات والعلل في شعر التفعيلة؛ لاقترابها حينئذ من طبيعة النثر، فتقول: "ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة. إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية. وقد تفشى الزحاف الذي هو، في نظرنا، مسئول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر"[٣٥]وقد وصفت نازك الملائكة أعلاه ذلك المنحى الموسيقي بالمرض الذي أنسانا طعم العافية، بحيث يثبت كلامها وجود تجاوزات إيقاعية كثيرة في زمنها، وهو ما يخصُّه (عز

الدين إسماعيل) بالنقد، إذ يقول: "ولفقيد الشعر العربي المرحوم بدر شاكر السياب تجربتان في موضوع تنويع التفعيلات تستحقان منا هنا وقفة ملية، وما تزال تجارب الرواد من المجددين في الشعر تمدنا بالنماذج الواقعية؛ إذ حاول السياب في ديوانه (شناشيل ابنة الجلبي) أن يستغل البحور المتنوعة للتفعيلات في إطار القصيدة الجديدة"[٣٦].إذ نلاحظ تنويع الشاعر للتفعيلات في بعض قصائد الديوان على النحو الذي صوحب بخلل واضح في الوزن، ومن ذلك قصيدته المعنونة (الشاهدة)، جاء فيها:

رُبَّ فَتَىً مُوَرَّد
يَقْرَأُ مِنْ شِعرِي عَلَى الصَّحابِ
يَقْرَأُ في كِتابِ
قَصِيدَةً خَضْراءَ عَنْ جِيكورِ"[٣٧].

وقد استهل السياب السطر بالأول بالاعتماد على التفعيلات:

رُبب فتن مورد

وتقطيعها العروضي:

-/-// -///-/

مستعلن فعولن

مع وقع الزحاف بالطي في التفعيلة الأولى، وهو حذف الرابع الساكن من التفعيلة [٣٨].في يتجلى اضطراب الوزن في الأسطر الشعرية التالية:

يقرا أمن شع ري علص صحاب

-/-/ //-/- /-//- //--

فاعل فعولن فاعلن فعولْ

على النحو الذي يتأرجح بين بحر المتقارب والمتدارك، فضلًا عن السطر التالي:قصيدتن خضراء عن جيكور

-//-// /-/-//- /-/--

مفاعلن مستفعلن فاعلان

ويقترب الوزن من بحر الرمل، مع وقوع القطع في (فاعل) فصارت (فاعلان)[٣٩].

ومن المقطوعات التي غلبت عليها النثرية، وافتقدت الوزن قول سنان أنطوان:

"تَزْحَفُ
أَصابِعُ الجُنْدِيُّ
كَعَلاماتِ اسْتِفْهامٍ
أَوْ مَناجِل
تَنْبشُ رَحِمَ الرِّيحِ
بَحْثًا عَنْ أَسْلِحَة"[٤٠].

وقد وظف الشاعر الوضع التشريحي للجندي الزاحف، وتقوُّس حركة الأصابع، بحيث تشبه علامات الاستفهام أو المنجل في تناول الفكرة التي تناقشها المقطوعة، وهي الحرب من دون طائل، ووقوع عديد من الضحايا الذين لا ذنب لهم، بل تم اقتيادهم إلى ساحة المعركة رغمًا عنهم[٤١]، وهو ما اختزله الشاعر في بحث الجندي عن أشياء في رحم الريح؛ للإشارة إلى عبثية البحث التي ترتب عليها عبثية الحرب نفسها، لا سيما تلك التي وقعت بالعراق.ومن ذلك قوله:

"الرَّغْبَةُ
التي تَعْتَرِيني
في يَوْمٍ كَهَذا
لِأَنْ أَهْجُرَ هذا الشَّكْلَ
وَأَصِيرَ غَيْمَةً

أَوْ شَجَرَةً

أَوْ قَصِيدَةً

أَنْ تَسِيلَ الــ (أنا)"(٤٢).

إذ تناول الشاعر تمرده على المألوف الذي يسيطر على مجريات الحياة، ورغبته في التحرر ولو من شكله وملامحه؛ ليتبلور في شكل جديد يتسق مع نزعته الجامحة في التغيير .واعتمدت المقطوعة على التحرر من الإيقاع الظاهري؛ إذ أطلق الشاعر لقريحته العنان، فعبَّر عما يجول في صدره بمفهوم الدفقة الشعورية التي تميزت بها المدرسة الحديثة، بحيث لا نكاد تعثر على موضع اعتمد فيه على توقيع لحني واحد، باستثناء الافتتاحية في قوله:

اررغبتل لتي تع تريني

/-/-//- //-/- //-/-

مستفعلن فعولن فعولن

وهو توقيع لحني يقترب من تفعيلات بحر الطويل: فعولن مفاعيلن(٤٣)، إلا أن التحرر من الوزن الذي يميل إليه الشاعر كثيرًا ما فرض عليه عدم التقيد بوزن، فجاءت تلك التوقيعات اللحنية اتفاقًا من دون قصد.وتقول الشاعرة فاطمة بن محمود في قصيدتها (حنين):

صُورَتُها وَسَطَ الجِدار

وَصَوْتُها مُعَلَّق

عَلَى مِسْمارِ ذاكِرَتي

وَأَنا خارِجُ قَلْبِها

بِلا .. بَيْت(٤٤).

إذ استهلت الشاعرة المقطوعة بقولها، صورتها وسط الجدار، وتقطيعه:

صورَ تها وس طلجدار

/-/ //-/- /-//--

فاع فعولن فاعلان

ونلاحظ الاضطراب في الوزن مما لا ينتمي لأي من البحور الشعرية، فضلًا عن عدم وجود قافية في المقطوعة، وهو ما يؤكد افتقاد الشعر المحدث لأحد أبرز مقومات الشاعر المتمثل في الوزن والقافية، ولو كانت التفعيلة التي نادت بها (نازك الملائكة) ورواد المدرسة الجديدة.

المطلب الثاني: ضعف الصورة الفنية

تتبنى النظرة التقليدية للصورة على الاهتمام بالألوان: البيانية والبديعية في الشعر، ويرتكز الإبداع التصويري عند القدماء في القدرة على الحشد قدر استطاعة الشاعر لهذين اللونين، فإذا "كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيهما من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"(٤٥).وتشير الفقرة السابقة إلى احتياج الصورة الفنية للتأثير على السامع أو القارئ، وهو ما يكسبها قوتها وفاعليتها، وهو تأثير يشير بقوة إلى الصورة الذهنية، والتي أولاها القدماء اهتمامهم وعنايتهم. وقد اقتصرت النظرة عند القدماء، من حيث دور الكلمة في الصورة الشعرية، على اختيار جيد الكلام، وتمييزه عن رديئه، فعدُّوا الكلمة البوابة الأولى لقوة المعاني، ومن ثم لقوة التصوير نفسه، وجعلوا العلامة الدالة على قوة الكلمات وحسن اصطفائها أنك إن قمت بتجريد النص من صورته حصلت على كلام لا يقل جمالًا وحسنًا عن الصورة ذاتها. من ذلك المنطلق، رأى الجرجاني أن " من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصُوَر وتتعاقب عليه الصناعات، وجُلَّ المعَوَّل في شرفه على ذاتهِ، وإن كان التصويرُ قد يزِيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من موادَّ غير شريفة، فلها، ما دامت الصورة محفوظةً عليها لم تنتقض، وأثَر الصنعة باقيًا معها لم يبطل قيمةٌ تغلو، ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انْصبابٌ، وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابَها، وضامَت الحادثاتُ أربابها، وفجعتهم فيها بما يسلُب حُسْنها المكتسب بالصَّنعة، وجمالَها المستفادَ من طريق العَرضِ، فلم يبق إلا المادّة العارية من التصوير"(٤٦).وما ذكره الجرجاني، في الفقرة السابقة، يمثِّل نظرة سواه للكلمة ودورها، في تلك الحقبة التي كانوا يعيشون فيها، إذ لم يحيطوا بدور الكلمة في سياقها، فضلًا عن قوتها الإيحائية، ومدى ملاءمتها لعاطفة الشاعر، ورصد معالم تجربته الشعرية التي نضحت بها.أما الصورة الفنية في مذهب المحدثين، فترى

أن "براعة الشاعر في تصويره تدل على قدرته على استدعاء صور الإحساسات المترسبة في عقله الباطن، وهي تظهر عندما يستثيرها عامل ما، فإذا بها تحمل فكره، وموقفه من الواقع، لذلك يرى جابر عصفور أن الصورة" "وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله [٤٧]وترى روز غريب أن الصورة الشعرية "تعبر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرهما المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من العناصر الحسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة" [٤٨]من هنا، فإننا نقصد بضعف الصورة الفنية افتقاد الشعر المحدث للخيط الشعوري الذي يربط القارئ بالقصيدة، ومن ثم، تأتي الصورة ضعيفة أو غامضة، وهو ما يجنح بها نحو الغموض الشديد أو السطحية الواضحة، وكلاهما يجافي طبيعة التصوير الفني كما أسلفنا.من ذلك قول (أنسي الحاج) في قصيدته (خواتم):

تَحَوَّلَ التَّمرُّد إلى أَفلامٍ أَمْرِيكِيَّة

وَالشِّعْرُ إلى إعْلانات

وَالحُرِّيَّة إلى ما يُندَم عَلَيها

وَالكَلامُ إلى عِلْكَة

وَالموسِيقَى إلى ضَجِيج

وَالغِناءُ إلى عَواء[٤٩].

وقد تناول الشاعر أعلاه التحولات التي طرأت على العصر الحديث، واختصمت فيه القامة القيمة على النحو الذي أفرغ الحياة من جوهرها.ونلاحظ تعدد التشبيهات البليغة التي وردت بالمقطوعة، وجنوح الصورة الفنية للسطحية في قوله (والحرية إلى ما يُندَم عليها)، إذ شبه الحرية بعام غامض استغرقته (ما الموصولة)، وهو ما ضبَّب المشبه به في السطر الشعري أمام القارئ، فكأنه قد شبه الحرية بالحرية في وضع غامض.كذلك، أضعف اللفظ العامي (العِلكة) من قيمة الصورة الفنية في قوله (والكلام إلى علكة)؛ لأن العلكة ما يمضغه الإنسان على سبيل التسلية، ومن ثم، جاء المشبه به لا يشتمل على اللفظ الفصيح الجزل الذي أوصى به النقاد؛ إذ يجب إن يكون المشبه به أقوى من المشبه، ناهيك عن أن تشبيه الكلام بالعلكة غير دقيق؛ لأنه شبه الكلام المعنوي بالمادي الممضوغ، وهو لا حرج فيها إذا كان المشبه به قويا، وهو ما افتقدته الصورة أعلاه.

ويقول (محمد الماغوط) في قصيدته (اصفرار العشب)، جاء فيها:

عِنْدَما يَكونُ القَمَرُ ساطِعًا

وَالتِّلالُ الخَضْراءُ تَمُدُّ مَناقِيرها مِن الشَّاحِنات

تَأَمَّلْني وَأَنا آكل

وَأَنا أَشْتاق

تَأَمَّلْ أَظافِرِي القَذِرَة عَلَى الأَكواب

وَفَمِي المُدبَّبَ كَالنَّصْلِ في اتجاهِ السَّماء[٥٠].

ولا شك أن الشاعر أعلاه بدا يعاني من لحظة نفسية مأزومة بحيث طلب من الطائر في السماء أن يتأمله في حالاته الخاصة التي تعكس مزاجه العام، من مأكل ومشرب وغيره.ونلاحظ التشبيه المجمل في نهاية المقطوعة الشعرية (فمي المدبب كالنصل)، وغموضه الواضح؛ لانعدام العلاقة بين المشبه (الفم) والمشبه به (النصل)؛ كون المفترض أن يجمع بينهما معنى الاستقامة لأعلى، وهو ما يتعذر بالنسبة للفم الذي يتعذر على القارئ تمثله مزمومًا في استقامة لأعلى نحو السماء.وعلى هذا النحو، جاء ما يتمثله الشاعر نفسه غير متوافق مع المعايير التي وضعها النقاد للصورة الفنية، وضورة توافق المشبه والمشبه به من حيث وجه الشبه الذي لابد أن يصل للقراء جميعهم في وضوح، وهو ما افتقدته الصورة أعلاه.ومن نماذج غموض الصورة الشعرية، وافتقار التصوير للرابط الذي يجمع بين الصور، قول الماغوط:

نَحْنُ الأَطفالَ الكِبار

قارِعو النُّهودِ بِالسُّلامِيَّات

عِنْدَما نَسْتَيْقِظُ وَلا نَجِدُ مَن نُحِبّ

وَنَتَذَكَّرُ الحواجِبَ الصَّغِيرةَ

وَالنُّهودَ المُلَطَّخَةَ بِالحِبْرِ في الشَّمال

لَيْسَ لَنا إِلَّا النُّواحُ الحَزِين(٥١).

وبدا للقارئ أن صور الحرب لم تزل في مخيلة (سنان أنطوان)، والتي راح يتمثَّلها في قصائده، وتعددت فيها مواضع الصور في قصيدته المعنونة (أسمعها الآن)، إذ يقول:

"رُبَّما زَلَّت قَدَمُها
عَنْ دَرَجاتِ السُّلَّمِ
المُوسِيقِيّ
وَهْي تَزْحَفُ الآن
مِثْلَ جُنْدِيٍّ
سَيَموتُ وَحِيدًا
بَعْدَ قَلِيل
رُبَّما رَاوَغَتْ
أَصابِعَ العازِفِ
لِتَطِيرَ بَعِيدًا
وَحْدَها
بَحْثًا عَنْ أُغْنِيةٍ أُخْرَى"(٥٢).

وتناول الشاعر عن الفكرة الشعرية التي قد تتعثر في ذهن الشاعر كما تتعثر الطفلة الصغيرة على درجات السلم، وهو ما افتقر إلى الرابط الذي يجمعا بالجندي الزاحف في لحظاته الأخيرة، ولا يمكن تصور أن يجمع بين المشبه والمشبه به جامع التعثر فحسب؛ لأن تعثر الفكرة تختلف عن طبيعة تعثر الجندي الذي يستقبل الموت؛ كون الفكرة تحاول الخروج على الورق لتحيا، بينما الجندي يستقبل الموت، ومن ثم، يتجلى بين طرفي الصورة خلط كبيرومما يضعف الصورة الفنية إدخال الذات الإلهية كأحد طرفي التشبيه أو الاستعارة، ومن ذلك قول (أنطوان) في قصيدته (الملائكة):

"قَبْلَ أَيَّام انْكَسَرَ جَناحُ وَاحِدٍ مِنْها
فَسَقَطَ عَلَى الأَرْضِ
بِجانَبِ سَرِيرِي
تَشَظَّى رَأْسُهُ في كُلِّ مَكان
جاءَ الرَّبُّ في الصَّباحِ التَّالِي
وَنَظَرَ إِلى أَشْلائِهِ بِلا رَحْمِة
وَقالَ بِلَكْنَةٍ أَلمانِيَّة قَدِيمة:
سَنُرَمِّمُ بَقِيَّةَ الشُّروخ
وَلَنْ تَسْقُطَ ملائِكَةٌ بَعْدَ اليَوْم"(٥٣).

ونلاحظ طريقة رسم الشاعر للمشهد الذي تسقط فيه الملائكة فوق سقف الشاعر، وإتيان الرب ليعتذر عن ذلك، مع وعده بإصلاح السماء لئلا تسمح بسقوط الملائكة بعد ذلك.تضعف الصورة الفنية بطبيعة الحال عندما تتصادم، ولو من باب المجاز الشعري، مع نصوص دينية عديدة، فيبدو فكرة مجيء الرب بهذه الطريقة التي تشبه البشر غير مقبولة لدى القارئ، فضلًا عن فكرة تشقق السماء، وسقوط الملائكة، وهو من تجاوزات الشعر المحدث.ومن مواضع ضعف الصورة الفنية قول (فاطمة بن محمود) في قصيدتها (قطرات القصيد)، جاء فيها:

كانَ حَبِيسًا في الزِّنْزانَة
وَأَفْكارُهُ تَتَجَوَّل
حُرَّة.. في العالَم
لَمْ تَتَحَمَّل البِلادُ أَفكارَهُ البَيْضاءَ

وَتَحَمَّلَتهُ زِنزانَةٌ صَغِيرَةٌ

في آخِرِ الرّواق(٥٤).

إذ نلاحظ اعتماد التصوير في المقطوعة على السرد المباشر الذي يبدو فيه الشاعر وكأنه يحكي قصة أحدهم، فضلًا عن تعمية الشاعر على ماهية الرجل المحبوس في الزنزانة وحقيقته التي جعلت البلاد لا تحتمل أفكاره البيضاء، وهو ما أضعف الصورة الفنية بطبيعة الحال في قولها (تحملته زنزانة صغيرة في آخر الرواق)، ويظل القارئ يلهث من دون معرفة ما الذي فعله الرجل بالضبط لتلفظه البلاد، ويجتنبه العباد، فيما لم تتسع له سوى زنزانته الصغيرة.

الخاتمة

تم البحث المعنون بـ رفض الشعر المحدث، وتناولنا فيه مفهوم الشعر المحدث، المعروف بشعر التفعيلة، وما تفرَّع عليه من القصيدة النثرية التي لم تلتزم بالتفعيلة التي تمِّثل الوزن أو القافية التي تمثِّل عمود الشعر العربي.

وناقشنا أسباب رفض الشعر المحدث، والتي تنوعت بين افتقاد الوزن الذي هو جوهر الشعر الجديد، وفشوّ اللحن وخلل التراكيب، فضلًا عن نثرية الأسلوب وركاكته، نهاية بضعف الصورة الفنية.

النتائج:

١- يعد شعر التفعيلة هو الممثِّل الأول للشعر المحدث؛ إذ خالف عمود الشعر العربي، فلم يلتزم بالقافية الموحدة، فيما التزم بالتفعيلة الواحدة التي تمتد بعدد غير محدود فيما عُرِف بالسطر الشعري الذي جاء بديلًا عن الشطر التقليدي في الشعر القديم.

٢- لم يلتزم بعض شعراء المدرسة الجديدة بالتفعيلة الواحدة، وهو ما لفتت إليه (نازك الملائكة) في كتابها (من قضايا الشعر المعاصر)، وكان ذلك إيذانًا بالتخلي عن الوزن على غرار التخلي عن القافية.

٣- افتقد الشعر المحدث للوزن، فلم يأت النتاج الشعري كله على بحر من البحور الشعرية، أما ما ورد على أحد البحور، فكان ضربًا من الاتفاق والمصادفة؛ إذ لم يعمد إليه الشاعر، فضلًا عن كثرة الزحافات والعلل فيه.

٤- فشا اللحن واختلت التراكيب في الشعر المحدث، وهو ما مثَّلنا له من الخروج على قواعد اللغة والنحو، كالتصرُّف في حروف الجر التي تأتي مع الفعل، والاستعاضة عنها بالضمير مباشرة، وهو ما أشبه نزع الخافض في الدرس النحوي القديم كما يرى الباحث.

٥- لم يلتزم الشعر المحدث بجوهر التجربة الشعرية التي تعتمد على التأثير في القارئ، فجاء الأسلوب يميل إل النثر بسماته المميِّزة له، كالاسترسال، واستقصاء المعنى، بحيث يمتد المعنى لعدة أسطر شعرية كاملة.

٦- جاء استعمال الشاعر للألفاظ العامية مما يجنح بالأسلوب إلى النثر، ولعل شعراء ذلك الاتجاه من الشعر أرادوا الاقتراب من واقع الحياة، إلا أن اقترابهم لم يلتزم أصول الشعرية والتأثير في المتلقي، فضلًا عن استعمال المصطلحات الأعجمية التي تلبس المعنى على القارئ، وهو من أسباب رفض الشعر المحدث.

٧- اشترط النقاد قديمًا وحديثًا أن تأتي الصورة الفنية في قالب خاص يجمع بين جودة اللفظ، ودقة العلاقة بين المشبه والمشبه به في سياق تجربة شعرية مؤثرة، وهو ما لم يلتزم به الشعر المحدث في عديد من مواضعه، فجاء تشبيه ما يتعلق بالحياة بنظيره مما يتعلق بالموت وغير ذلك مما أفقد الصورة الفنية خصيصتها الجوهرية، وهي التأثير في المتلقي.

٨- جاء التجاوز في حق الذات الإلهية، وإقحامها بصورة فجة في التصوير، مما أضعف الصورة الفنية لدى الشعراء المحدثين؛ إذ لا يقبل القارئ فكرة أن يكون الله أميًّا لا يقرأ ولا يكتب، أو أن يعتذر عن خطأ أخطأه، ولو من باب المجاز، لا سيما أن قارئ الشعر المحدث من المشارقة المعروفين بالتدين عمومًا.

٩- يرى الباحث أن الشعر المحدث مقاربة تجمع بين الشعر والنثر، تحتاج إلى صدق الانفعال، والتأثير في المتلقي، وهو ما برز في لحظات البوح، ورثاء الممالك، كسقوط العراق في العصر الحديث، فكان ذلك أقرب إلى الشاعرية على الرغم من أنه لا يعفي أصحاب هذا الاتجاه من القصور.

فهرس المصادر والمراجع

١- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، (د.ت).

٢- إليوت ونبرغر، ما سمعته عن العراق، نقلته إلى العربية: منى الخثلان، ط١، الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.

٣- أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، ط١، بيروت: دار النشر منشورات الجمل، ٢٠١٠م.
٤- أنطوان، سنان، كما في السماء، ط١، بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٨م.
٥- أنطون، سنان، موشور مبلل بالحروب، ط١، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤م.
٦- البغدادي، قدامة بن جعفر بن زياد، نقد الشعر، ط١، تركيا: مطبعة الجوانب- قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، المحاسن والأضداد، ط١، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٤٢٣هـ.
٨- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، (د. ط)، القاهرة: مطبعة المدني، (د. ت).
٩- الحاج، أنسي، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، (د.ط)، بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤م.
١٠- الحاج، أنسي، ديوان خواتم، ط١، لندن- قبرص: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١م.
١١- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.
١٢- ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، (د.ط)، لبنان، بيروت: مؤسسة الرسالة، (د.ت).
١٣- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي (المتوفى: ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط٢، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
١٤- السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد، نتائج الفكر في النَّحو للسُّهَيلي، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
١٥- السياب، بدر شاكر، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: دار العودة، ٢٠١٦م.
١٦- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
١٧- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
١٨- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (د.ط)، مصر- القاهرة: المكتبة التوفيقية، (د.ت).
١٩- الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م.
٢٠- ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، الحسني العلوي، أبو الحسن، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الخانجي، (د.ت).
٢١- عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية، (د.ت).
٢٢- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، بيروت: المكتبة العنصرية، ١٤١٩هـ.
٢٣- عصفور، جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م.
٢٤- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي محب الدين، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، (د.ط)، بيروت: دار المعرفة، (د.ت).
٢٥- غريب، روز، تمهيد في النقد الحديث، ط١، بيروت: دار المكشوف، ١٣٩٢هـ- ١٩٧١م.
٢٦- الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٦م.
٢٧- محمود، فاطمة، ديوان لا توقظ الليل، ط١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٣م.
٢٨- مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، القاهرة: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

٢٩- الملائكة، نازك صادق، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، بيروت-لبنان: دار العلم للملايين، (د.ت).
٣٠- مندور، محمد، في الميزان الجديد، ط١، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.
٣١- النجار، محمد عبد العزيز، ضياء السالك إلى أوضح المسالك، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
٣٢- ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
٣٣- ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك - محمد علي حمد الله، ط٦، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٥م.

هوامش البحث

(١) ينظر: عتيق، عبد العزيز، علم العروض والقافية، (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية، (د.ت)، ص٢٢.
(٢) الملائكة، نازك صادق، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، بيروت-لبنان: دار العلم للملايين، (د.ت)، ص٧٩.
(٣) ينظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، (د.ت)، ص١٠٩، ١٢٢.
(٤) السياب، بدر شاكر، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: دار العودة، ٢٠١٦م، (٢/ ٢٨٥).
(٥) أنطوان، سنان، ديوان ليل واحد في كل المدن، ط١، بيروت: دار النشر منشورات الجمل، ٢٠١٠م، ص١٥.
(٦) ينظر: الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م، ص٣٠٠.
(٧) الحاج، أنسي، ديوان خواتم، ط١، لندن- قبرص: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩١م، ص١٩٠- ١٩١.
(٨) ينظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، بيروت: المكتبة العنصرية، ١٤١٩هـ، ص٤٠٨.
(٩) ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، المحاسن والأضداد، ط١، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٤٢٣هـ، ص٩.
(١٠) ينظر: مندور، محمد، في الميزان الجديد، ط١، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، ص١٦٨.
(١١) الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٦م، ص١٧٧.
(١٢) ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، الحسني العلوي، أبو الحسن، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الخانجي، (د.ت)، ص٢١.
(١٣) أنطوان، ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق، ص٥٨.
(١٤) المرجع نفسه، ص٩٣.
(١٥) محمود، فاطمة، ديوان لا توقظ الليل، ط١، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٣م، ص٣٧.
(١٦) محمود، ديوان لا توقظ الليل، مرجع سابق، ص٤١.
(١٧) الالتفات أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به. ينظر: العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص٣٩٢، السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي الخوارزمي الحنفي (المتوفى: ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط٢، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص٤٢٩.
(١٨) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص١٨٥- ١٨٩.
(١٩) السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص١٦١.
(٢٠) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، (١/ ٣٧).
(٢١) الحاج، أنسي، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، (د.ط)، بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤م، ص٤٦.

(٢٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، (١/ ١٤٤).

(٢٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص١١٥.

(٢٤) ينظر: ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك – محمد علي حمد الله، ط٦، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٥م، ص٦٩٧.

(٢٥) ينظر: العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي محب الدين، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، (د.ط)، بيروت: دار المعرفة، (٣/ ١١٦).

(٢٦) ينظر: ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (٣/ ٤٧).

(٢٧) محمود، ديوان لا توقظ الليل، مرجع سابق، ص١٧.

(٢٨) ينظر: السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (د.ط)، مصر– القاهرة: المكتبة التوفيقية، (د.ت)، (٢/ ٥٤٥).

(٢٩) ينظر: النجار، محمد عبد العزيز، ضياء السالك إلى أوضح المسالك، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م، (٤/ ٤٩).

(٣٠) أنطوان، ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق، ص٢٤.

(٣١) ينظر: ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي، الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، (د.ط)، لبنان، بيروت: مؤسسة الرسالة، (د.ت)، (١/ ٥٩).

(٣٢) السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد، نتائج الفكر في النَّحو للسُّهَيلي، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م، ص١٥٩.

(٣٣) أنطوان، ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق، ص٣٤.

(٣٤) ينظر: سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، (٣/ ٦٨).

(٣٥) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع السابق، ص١١١.

(٣٦) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٩٠.

(٣٧) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، (٢/ ٣٢٨).

(٣٨) مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، القاهرة: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م ص٢٠.

(٣٩) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م، ص٣٢.

(٤٠) أنطون، سنان، موشور مبلل بالحروب، ط١، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٤م، ص٢٧.

(٤١) ينظر: إليوت ونبرغر، ما سمعته عن العراق، نقلته إلى العربية: منى الخثلان، ط١، الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٨هـ–٢٠٠٧م (ص١٥).

(٤٢) أنطوان، ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق، ص٣٦.

(٤٣) ينظر: الزمخشري، القسطاس في علم العروض، مرجع سابق، ص٤٩.

(٤٤) محمود، ديوان لا توقظ الليل، مرجع سابق، ص٢٧.

(٤٥) البغدادي، قدامة بن جعفر بن زياد، نقد الشعر، ط١، تركيا: مطبعة الجوانب– قسطنطينية، ١٣٠٢هـ، ص٤.

(٤٦) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، (د. ط)، القاهرة: مطبعة المدني، (د. ت)، ص٢٦.

(٤٧) عصفور، جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤م، ص٣٨٣.

(٤٨) غريب، روز، تمهيد في النقد الحديث، ط١، بيروت: دار المكشوف، ١٣٩٢هـ– ١٩٧١م، ص١٩١.

(٤٩) الحاج، خواتم، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٥٠) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص١٠٥–١٠٦.

(٥١) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص١٤٧.

(٥٢) أنطوان، سنان، كما في السماء، ط١، بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٨م، ص٦٧.

(٥٣) أنطوان، ليل واحد في كل المدن، مرجع سابق، ص٣٤–٣٥.

(٥٤) محمود، ديوان لا توقظ الليل، مرجع سابق، ص٧٣.