الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـــالي والبحث العلمي
جـامعـة العربي التبسي - تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

رؤية الذات في ديوان كتاب الهزيمة لهاني الصلوي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي نظام (ل.م.د)

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

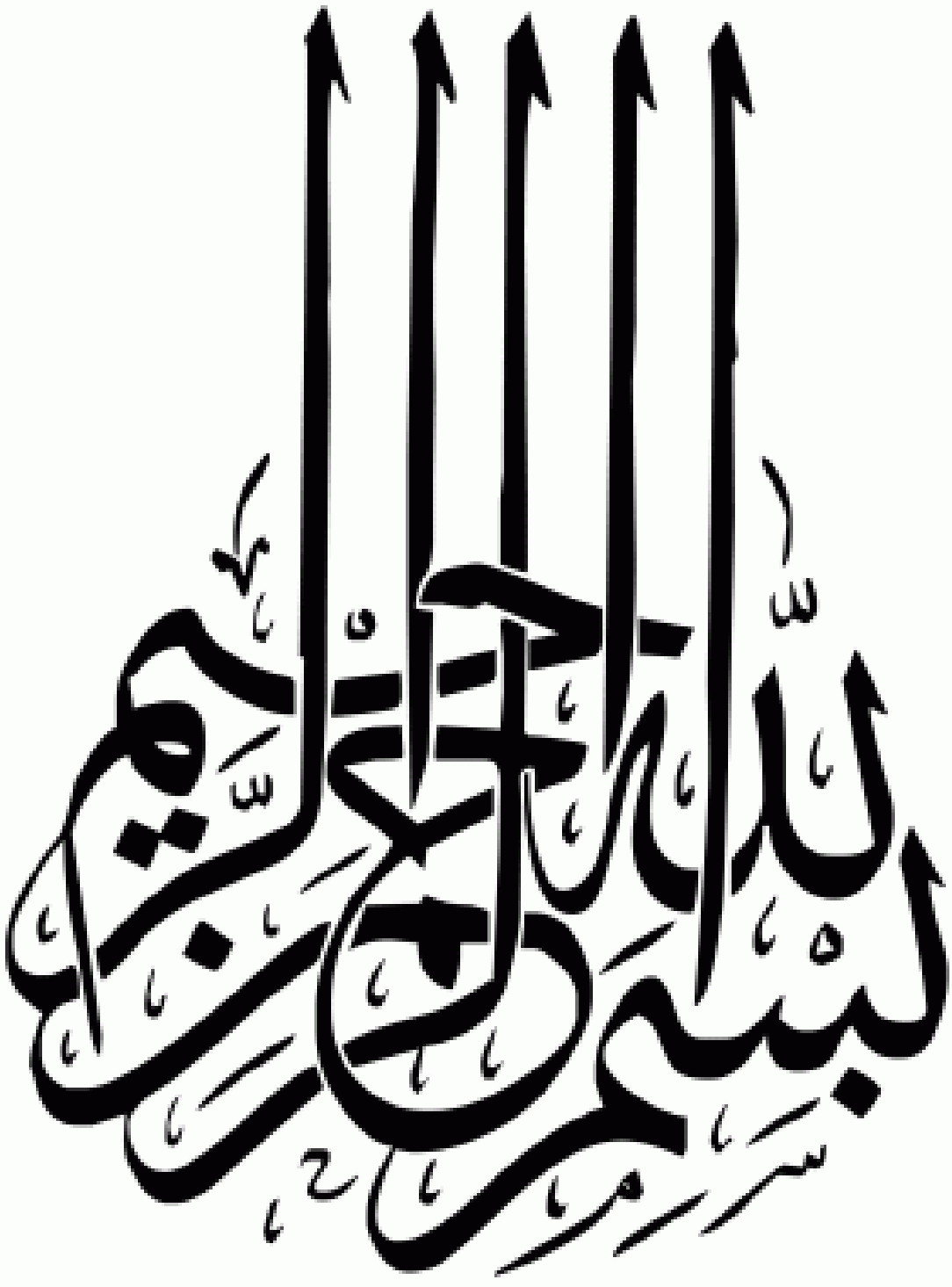
إعداد الطالبتين:
- أمينة بوحفارة
- وفاء تواتي

إشراف الدكتورة:
نوال مدوري

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
فتحي منصورية	أستاذ مساعد –أ–	جامعة العربي التبسي	رئيسا
نوال مدوري	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رشيد منصر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: (2017م - 2018م) – (1438هـ – 1439هـ)


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين وبه نستعين

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إتمام هذا البحث

ثم نتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتورة نوال مدوري على كل ما قدمته لنا من توجيهات والتي زرعت فينا الجد والاجتهاد لإثراء موضوع دراستنا.

كما نتقدم بجزيل الشكر مع تحية إجلال وتقدير للأعضاء لجنة المناقشة وإلى كافة أساتذتنا وإلى كل من ساهم وأعان في هذا البحث

مقدمة

يعد مشروع الحداثة من أهم المشاريع التي تهدف إلى التغيير والتجديد سواء من الناحية الفكرية، أو الثقافية، أو السياسية، أو الاجتماعية. فطبيعة النفس البشرية تسعى باستمرار إلى تجاوز السائد والمألوف لتواكب العصر، فطرأ التغير على مستوى الأفكار أي التمرد على الطرائق المعتادة في التفكير عند الغرب فولدت طفرة حضارية ، ولم تكن الثقافة العربية بمعزل عن هذا إذ انتقلت موجات الحداثة إلى جميع المجالات منها الفنون والشعر بصفة خاصة فبرز شعراء هدموا البنية الفنية القديمة للقصيدة وخلقوا آفاق جديدة للفكر والتعبير،مما أفرز أشكالا تعبيرية جديدة، تعبر عن رؤى الشاعر الحداثي وتتجاوز المألوف، فالشاعر الحداثي له دور في تفجير لغة القصيدة وإسباغها بسمات الحداثة.

استطاعت الحداثة الشعرية التأثير في الشعر، وتغيير بعض أنماطه وتجاوزت النمط التقليدي وسعت إلى التلاعب والتركيب بين البحور والقوافي، وغيرت شكل القصيدة بأشكال مختلفة، لتعبر عن ذات الشاعر بأسلوب فني مميز لتقديم كتابة جديدة تمتاز بتكثيف الدلالات، واستعمال المتضادات قصد شد انتباه القارئ والتأثير فيه .

نجد الشاعر هاني من بين الشعراء الذين نادوا بالتجديد ، حيث استطاع أن يحدث تغيير في بنية القصيدة من خلال ذاته؛ ومن هنا كان موضوع دراستنا موسوما بـ: "رؤية الذات في ديوان كتاب الهزيمة لهاني الصلوي"، وفي تم التركيز على التقنيات الفنية والجمالية الذي اتسم به شعره الممزوج بروح الحداثة.

وهذا ما دفعنا إلى طرح جملة من الإشكالات:

ما الحداثة؟ وما هي آلياتها؟ ما مدى تطابق ذات الشاعر مع الأشكال الفنية التي وظفها؟ هل استطاع الشاعر أن يستثمر إمكانات الاتجاه الحداثي في التعبير عن تجربته الشعرية؟

وهذه الأسئلة هي التي عبدت أمامنا الطريق لنجوس هذه المدونة، إذ تكمن وراءها عدة دوافع لدراستها منها:

– أن لكل شاعر آليات فنية تحكم إبداعه الشعري، وبذلك أردنا أن نكشف الآليات أو البنية الفنية لهاني الصلوي في شعره.

– رغبتنا في خوض غمار ومعرفة أسرار الشعر اليماني وما يميزه عن الشعر الآخر ومحاولة إدراج القيم الفنية والجمالية.

وقد درست أعمال الشاعر من قبل، حيث قدمت رجاء عيد موضوع جماليات الحداثة الشعرية هاني الصلوي أنموذجا ، وفي دراستها حاولت تقديم الأبعاد الفنية والدلالية للقصيدة ونضجها في خمسة دواوين شعرية له ،أما نحن في دراستنا ركزنا على ديوان واحد(كتاب الهزيمة) وأهم التقنيات الفنية والجمالية .

واعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع كان ديوان كتاب الهزيمة مصدرا للدراسة ، إضافة إلى مراجع منها: كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر الحديث.

وقد عملنا على تصميم بحثنا وفق خطة شملت مقدمة وفصلين وخاتمة، إذ عنون الفصل الأول بـ"الحداثة المفهوم والمصطلح" وتطرقنا فيه إلى مفهوم الحداثة عند الغرب ومفهوم الحداثة عند العرب، ثم حددنا آليات الحداثة عند الغرب وآليات الحداثة عن العرب؛ أما الفصل الثاني أدرجناه تحت عنوان: "تمثلات الذات في ديوان كتاب الهزيمة" مفصل غلى أربع عناصر الأول معنون بالتركيب وتناولنا فيه التكرار، الحذف والإضمار، والجملة الاسمية والفعلية. أما العنصر الثاني درسنا فيه الإيقاع الذي تطرقنا فيه إلى مفهوم الإيقاع والذي بدوره كان مقسما إلى إيقاع خارجي والذي احتوى على القافية وصورها المختلفة، والتدوير، أما الإيقاع الداخلي فاحتوى على الصوامت والصوائت والطباق السلبي والإيجاب، وأما العنصر الثالث فكانت الصورة الشعرية الذي تحدثنا فيه عن ماهية الصورة الشعرية وأهم سماتها من تكثيف وغموض الصورة الرؤيوية التنبؤية وثنائية التضاد، والعنصر الرابع معنون بالكتابة، وفيه تطرقنا إلى مفهوم الكتابة المقسمة إلى عناصر. الفراغ (المساح المفتوحة)، والتموج وكذلك الشكل الهندسي.

وكان المنهج المعتمد في هذا البحث أسلوبي في تحليل الأساليب الفنية والجمالية الحداثية الذي يكشف عن الظواهر الفنية التي تسهم في التشكيل الشعري.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر المشرفة نوال مدوري التي أحاطت البحث بالتصويبات والملاحظات جزاها الله كل خير ولها منا جزيل الشكر والعرفان.

الفصل الأول

الحراثة المفهوم والمصطلح

1. مفهوم الحراثة عند الغرب
2. مفهوم الحراثة عند العرب
3. آليات الحراثة عند الغرب
4. آليات الحراثة عند العرب

1/ الحداثة عند الغرب:

الحداثة اتجاه فكري جديد لا يخص مجال الإبداع الفني والنقد الأدبي ،ولكنه يخص العصر الإنسانية في كل مجالاتها المادية والفكرية على حد سواء، كما أنها أعلنت الثورة والتمرد على كل ما هو ديني وإسلامي وأخلاقي، فقد ثارت على الدين والتاريخ والماضي والتراث والأخلاق وتعد "مشروع اجتماعي ثوري وتقدمي ومنفتح إلى أقصى حد يتميز بالشمولية والتفاوت في إحراز التقدم الحاصل في كل قطاع من قطاعات الوجود الاجتماعي البشري"[1]،الحداثة تعد حركة ثورية مست بالقيم الإنسانية سواء من الجانب الديني، والأخلاقي والتراثي، وواكبت العصر في تطورها ولم تقتصر على زمن محدد فالحياة متغيرة بطبعها مما جعلها تسعى إلى تهديم كل ما هو مألوف جاهدة إلى التجديد فيه.

ولتحديد مفهوم الحداثة يجب علينا البحث عن جذورها الأولى بداية من الغرب وصولا إلى العرب وفيما تجلت الحداثة عند الغرب؟

مفهوم الحداثة عند الغرب:

ظهرت الحداثة في أوروبا الغربية منذ مطلع القرن الخامس عشر في حركية متعاقبة متزامنة، مع "الأحداث التاريخية الكبرى ابتداءً من اكتشاف العالم الجديد من طرف كريستوف كولومبس (*Christophe colombos*) سنة 1492، وسقوط بيزنطة سنة 1453.

واكتشاف الطباعة مع غوتنبرغ (*Gutenberg*) سنة 1440، وفلكيات كوبرينقوس (*Copernicus*) 1526، أحداث فكرية محددة (النهضة الفنية في إيطاليا...)"[2].

[1]– مصطفى خُلَالْ، الحداثة ونقد الادلوجة الأصولية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، د.ب، 2008، ص 73.

[2]– محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 22.

مصطلح الحداثة يشمل معظم الفنون والآداب، أحدثت بذلك سيرورة عبر الزمن شكلت من خلالها علامات حضارية لا تزال إلى حد الآن، مما يدل على أنها فاقت المنظور العالمي وحاولت تجاوز ما هي عليه لتصل إلى أبعاد يمكن تصنيفها ضمن ما بعد الحداثة حاولت فيها بلوغ أقصى جهدها للتعمق في منطقها.

تستند الحداثة عند الغرب في القضاء على كل ماهو قديم وجعله يساير روح العصر، وهو مصطلح ظهر في الأدب والفن والنقد تحديدا في نهاية القرن 15، ويدخل مفهوم الحداثة ضمن المصطلحات العصية عن التعريف لا سيما أنه متغير ومتجدد ويحاول تجاوز التقليدي ، وبذلك اجتاحت عدة دول غربية (بريطانيا العظمى، هولندا، الولايات المتحدة وفرنسا) الحداثة برفضها للحكم المطلق، "إذ أن الحداثة لا تقوم على مبدأ وحيد ولا على مجرد تحطيم عقبات التي تقف في وجه سيادة العقل، إنما هي نتيجة للحوار بين العقل والذات، بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها ودون الذات يصير العقل أداة للقوة"[1]، إنها تمجيد للعقل والأنا الفاعلة للوعي المتمرد على الطرائق المعتادة في الإدراك.

نجد ماركس قد ربط نشأة الحداثة بالرأسمالية كالنظام الاقتصادي بالبرجوازية، "فهذه الانقلابات الثورية المستمرة في أساليب الإنتاج، فهذا التزعزع غير المتقطع في النظام الاجتماعي بأسره /.../ إن سائر العلاقات الاجتماعية المتوارثة، الجامدة المتجلدة وما تجده وراءها من مواكب الأوهام والأفكار القديمة..."[2]، وبهذا ماركس (Marx) يرى أن البرجوازية اقتحمت الحياة في ذلك العصر وأنها الثورة المستمرة في الإنتاج وزعزعت تماسك المجتمع بأسره.

[1]– آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث،د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 25.

[2]– محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 15.

"ويربط هيدجر (Heidegger) نشأة الحداثة بالحدث الفلسفي المتمثل في جعل الذات مركزا ومرجعا، لكن مضمون هذه الذات المرجعية هو العقل والإرادة".[1]، إذ يعد هيدغر أن أساس الحداثة تقوم على الفلسفة وهي متمركزة حول الذات، وتعد مرجعا لها معتمدا في ذلك على العقل والإرادة ويعدها أساس الفلسفة التي بكونها محور الحداثة.

إن الحداثة عند الغرب كانت شديدة الالتباس، وذلك نظرا لتعدد السياقات التي تستخدم فيها ويتبع أكبر قدر من هذا الالتباس من خلال الخلط بين هذه الدلالات، رغم اختراق السياقات.

ونجد أن الحداثة قد "أفرزت في أوروبا كثيرا من الطبقات وولدت فوضى حضارية انعكست آثارها على النصوص الأدبية العربية، وبلغت التفاعلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في أوروبا ذروتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى"[2] ، كانت لها تأثير قوي حتى انعكست على النصوص الأدبية العربية وبدورها وصلت إلى التفاعلات السياسية والاجتماعية حتى خلفت طفرة عارمة داخل الحضارة برفضها كل الأشكال القديمة سواء الدين أو التراث كما ولدت تمردا على طرائق الوعي .

وذلك أن الأزمنة الحداثية تجد مبدأها في الذاتية أو كما يقول هيغل (Hegel): "مبدأ العالم الحديث هو بالإجمال، حرية الذاتية، وجمع المظاهر الأساسية المعطاة حسب هذا المبدأ تتطور في الكلية الروحية لبلوغ حقوقها الخاصة"[3] ،وذلك أن التصور الحداثي لهيغل يعتمد على مبدأ الذاتية وهي في نظره قضية فلسفية لها أبعاد جمالية، وهذه الأبعاد تثبت تفوق الحداثة على كل ما هو قديم.

[1]– محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 17.

[2]– أسير محمد فاضل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، مجلة آداب الرافدين، العدد 64، 2012، ص 19.

[3]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، مسألة الحداثة، ط3، دار توبقال للنشر، د ب، 2014، ص 157.

"والذاتية غير ذاتية منفصلة عن التاريخ الذي هو عمل العقل المحقق للفكر المطلق في سيره نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية كغاية تبلغ نهايتها صُعُدا"[1]، إن التاريخ هو الذي يحقق الفكر المطلق حتى يستطيع أن ينجز حرية فردية تتميز بالتفرد ولها الحق في إبراز طموحاته، والذاتية هنا لا تكون منفصلة عن هذا التاريخ، وإنما تكون مرتبطة به وغير منقطعة عنه.

"والحداثة بمفهومها النظري والتطبيقي قد انتقلت إلينا مما شاع في أوروبا ولاسيما فرنسا من نظريات ومناهج اتجاهات في جميع حقول المعرفة"[2]، فاتخذت الحداثة العربية تنظر وتطبق من الحداثة الغربية وبالتحديد ما انتشر في فرنسا من تغيير جذري وتأثير كل أوروبا بذلك نتيجة الثورة على الأنظمة السياسية الحاكمة ،بإتباعهم لمناهج واتجاهات شملت حقول المعرفة بأجمعها، مما يؤكد أن الحداثة الغربية دخلت الساحة العربية من أوسع أبوابها وبطريقة غير مباشرة.

و"من ناحية الموقف المذهبي فالآراء ليست في نفس الاتجاه حتى داخل الفلسفة الغربية بخصوص أصل الحداثة، إن كان الغرب وحده صاحب الفضل في تأسيسه للحداثة، أم يمكن القول من زاوية أخرى أن لكل حضارة حداثتها، وهو ما يجعلنا أمام إشكالية وأحدية الحداثة وتعددها"[3]، يمكن القول أن الحداثة تابعة لكل حضارة تأتي وتصدر الجديد وفي نفس الوقت فإن أول مؤسسوها كانوا من الغرب.

و"يعد رفض الحداثة للمجتمع ومعارضتها لنظمه وممارسته من أبرز مبادئها الضدية، وهذا الرفض مختلف عما عرفناه من الرفض الرومانسي للمجتمع، فالموقف الرومانسي وجداني بينما

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، مسألة الحداثة، ص 158.

[2]– عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 94.

[3]– محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد ورتي، إشراف: فتحي التريكي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006، ص 105.

الحداثي إيديولوجي يرفض السائد والتقليد حتى لو كان صحيحا"[1] ،فالرومانسية تعتمد على الوجدان والعاطفة وكانت ترفض المجتمع رفضا قاطعا، بينما الحداثة كان مبدأها إيديولوجي يرفض كل ما هو قديم وكل ما هو مقلد حتى لو كان صحيحا ونجد أيضا أن الحداثة اقترحت " أن يكون وعي الذات بديلا للواقع في قضية الالتزام، ويعني وعي الذات وعي الأديب بما يحيط به والتزامن معه"[2] ،الحداثة ومنذ بدايتها قد اقترحت أن يكون وعي الذات هو البديل للواقع من ناحية الالتزام بكل القوانين، وأن يكون الأديب واعيا بكل ما يحيط به ويتزامن معه دون أن يتجاوزه.

و"على الرغم من الاختلاف بين الكثير ممن أرخوا للحداثة الأوروبية حول بدايتها الحقيقية وعلى يد من كانت فإن الغالبية منهم يتفقون على أن تاريخها يبدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر ميلادي على يدي بودلير (Boudelaire)، وهذا لا يعني أن الحداثة قد ظهرت من فراغ، فإن من الثابت أن الحداثة رغم تمردها وثورتها على كل شيء حتى في الغرب، فإنها تظل إفرازا طبيعيا من إفرازات الفكر الغربي والمدينة الغربية التي قطعت صلتها بالدين"[3] ،ويبقى الاختلاف قائما حول بدايات الحداثة، فالأغلبية يرجحون بداية ظهورها إلى بودلير في أواخر القرن التاسع عشر ميلادي، وأنها لا تخلق من عدم، هذا وإنها تبقى ناتجة من إفرازات الفكر الغربي الذي قطع صلته بالدين نهائيا.

كما تشهد الحداثة الغربية للمجتمع الغربي "بالانسجام أو الهارمونية، وانه مجتمع ذو وحدة متكاملة على جميع الأصعدة، بدا ذلك واضحا في استجابة المجتمع للحركة التاريخية التي دفعت إلى المخاض الجديد الذي شهدته عصور النهضة"[4] ،أعلنت الحداثة منذ نشأتها النظام

[1]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 48.

[2]– المرجع نفسه، ص 50.

[3]– عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، تق: سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، ط1، هجر للطباعة النشر، المهندسين، مصر، 1988، ص 20.

[4]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 54.

والانسجام للمجتمع الغربي، وأنه مجتمع متكامل، وقد استجاب للحركة التاريخية التي كانت تدعو إلى التجديد والتطور والازدهار خاصة في عصر النهضة.

"الحداثة التي تبناها العالم الغربي جعلته ينظر إلى نفسه على اعتبار أنه هو (وليس الإنسان أو الإنسانية) مركز العالم، وأن ينظر إلى العالم على أنه مادة استعمالية يوظفها لصالحه باعتباره الأكثر تقدما وقوة"[1]، أصبح العالم الغربي ينظر إلى العالم على أنه هو المسيطر و يعد مركز العالم ويستخدمه كمادة يستعملها لصالحه بكونه الأكثر تقدما وقوة، فكل ما يقدمه يعد تجديدا وتطورا حضاريا، جعلت منه الحداثة يحتل مكانا مرموقا، "وكانت الظاهرة الغربية الحديثة تؤكد أنها حضارة إنسانية جعلت من الإنسان مركز الكون، وكانت المجتمعات الغربية مجتمعات لا تزال متماسكة من الناحية الاجتماعية والأسرية /.../ ونجد أن بعض دعاة الإصلاح (من الليبراليين والماركسيين والإسلاميين) كلهم ينادون بضرورة اللحاق بالغرب (أي أن تتبنى منظومة الحداثة الغربية)"[2] ،قد أعلت الحضارة الغربية من شأن الفرد وعدته مركز الكون، فمن ينظر إلى المجتمعات الغربية يجدها لا تزال محافظة على تماسك مجتمعها، مما جعل معظم دعاة الإصلاح ينددون بضرورة اللحاق بالمجتمع الغربي وتبني منظومته الحداثية فهذا التماسك يدل على زيادة التوعية بين الأفراد وسبب تقدم الغرب في كثير من المجالات.

"لقد نمت الحداثة كما قلنا في البيئة الغربية، وكان إحدى مراحل تطور الفكر الغربي، ثم نقلت إلى بلاد العرب صورة طبق الأصل لما حصل في الغرب"[3]، إن البيئة الغربية كانت السبب في نقل أفكارها إلى العرب بعد إعلان معظم مفكري العرب تبنيهم لهذه الأفكار الغربية هناك من يرى أن العرب استقبلوا أفكار الغرب كما هي دون تغيير، ومنهم من يرى بأنهم حاولوا أن يغيروا في بعض المفاهيم ويجددوا فيها.

[1]– عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2006، ص 35.

[2]– المرجع نفسه ، ص 35.

[3]– عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، ط1، هجر للطباعة والنشر، د ب 1988، ص 17.

"فالنقد الحديث الذي يود أن يرافق شعراءنا الجدد عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة الغربية الحداثية، إذا أراد أن يكتشف جوهر القصيدة العربية الحداثية"[1]، وبذلك فان النقد الحديث إذا أراد أن يعاين جودت القصيدة العربية عليه أن يقارنها بنظيرتها في القصيدة الغربية، وهذا دليل على زيادة قدرة ومعنويات شعرائنا حتى يحسنوا من مستواهم اللغوي بما فيه التركيب وحسن الصياغة والربط بين محتوياتها.

و"ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة /.../ فالحداثة تفرض نفسها ولها وحدة متجانسة مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته إجمالا، والإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل الذهنية"[2] ،فهي لا ينحصر معناها ضمن سياق معين سواء تاريخيا أو سياسيا، وإنما هي بمثابة حضارة تريد فك صيغة التقليد وتحاول التجديد فيه، فنجدها أصبحت تعارض حتى الثقافات السابقة وعدتها تقليدا وداخل في بوتقة القديم، وتعد نفسها كتلة متجانسة تضيء العالم بأفكارها الجديدة والتي تعمل على تغيير أفكار بائت قديمة،ولابد لها من إضافات تغير مفهوم العالم ككل، إلا أنها تظل موضوعا غامضا يحمل ضمنه دلالات تسعى إلى تغيير عدة مفاهيم والاستمرار والبحث في مسألة التجديد، وبذلك تحقق تبدل الأذهان حول نظرتهم إلى العالم. وأن "الحداثة المادية الغربية تنكر كل المرجعيات المتجاوزة للإنسان، وكل ما له علاقة بما وراء الطبيعة، وتصب في مرجعية واحدة هي المرجعية المادية الطبيعية التي تخضع لكل قوانين الطبيعة الفيزيولوجية من حركة وتغير"[3]، بمعنى أن طبيعتها مادية تخضع

[1]– عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، ص 18.

[2]– محمد برادة، الحداثة في اللغة والأدب مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب مج4، ع3، أفريل، 1974، مصر، ص 12.

[3]– لندة واضح، نقد الحداثة الغربية في فكر المسيري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع26، يناير، 2017، لبنان، ص 29.

إلى كل قانون له علاقة بالطبيعة الفيزيولوجية وتحدث فيها حركة وتغير، كما أنها ترفض كل المرجعيات المتجاوزة لطبيعة الإنسان والتي لها علاقة بما وراء الطبيعة ،وتعدها لا تضفي أي حركة وتجديد على حياة المجتمعات.

ومع ذلك يبقى "الإنجاز الذي حققه بنيامين (Benjamin)هو ربط ظهور الحداثة بتغيير ظروف المعاصرة، من ثم فقد أفرزت البيئة الجديدة التي قدمتها شوارع باريس العريضة /.../ في أواخر القرن التاسع عشر نمطا حضاريا جديدا، وهو شخصية المتسكع أو الهائم على وجهه"[1]؛ وهي في الأساس مرتبطة بتغير الظروف السائدة المعاصرة، وهذا التغيير قدم بطبيعته في شوارع باريس الواسعة وتحديدا البيئة الجديدة أواخر القرن التاسع عشر نمطا جديدا يلاءم الحضارة الجديدة، وبالتالي فأينما حل هناك تغيير نجد أن وراءه حداثة أسهمت في تطوره.

كما "ينتقل بنا بارمان (Berman) من الحديث عن طبيعة الحداثة وأثرها على عالم الأفكار والأشخاص إلى الوجه الأكثر قبحا للحياة التي نحياها في ظل العولمة، ليبين السمات النفسية للمرحلة التاريخية الراهنة، إذ تنفك ممارسة السلطة عن هياكل السياسة، وتجتاح القوى الخارجية مساحات السيادة /.../ إنها الرأسمالية في ثوبها الجديد حيث يسكن الخوف النفوس وتدار الحياة بشكل لا يمنح الأمن ولا يحقق السعادة"[2]، فبرمان يبين حقيقة الحداثة وكيف أنها أثرت بفكرها على العالم ،بالإضافة إلى الأشخاص الذين أصبحوا عالة على المجتمع فهم يمثلون قبحا للحياة في نطاق العولمة؛ وهذا ليبين بارمان السمات النفسية للمرحلة التاريخية الحالية وأصبحت الرأسمالية هي السلطة السائدة والسياسية التي تجتاز كل القوى الخارجية فيصبح الخوف سائد في الحياة ولم تعد قادرة على منح الأمن والطمأنينة لأفرادها.

---

[1]– بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي في النشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص 82.

[2]– زيجمونت باومان، الخوف السائل، تر: حجاج أبو جبر، تق: هبة رؤوف عزت، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت، لبنان، 2017، ص 12.

2/ الحداثة عند العرب:

قبل الحديث عن مفاهيم الحداثة في أدبنا العربي الحديث، علينا أن نعرض الدلالات المعجمية ليسهل علينا فهم المصطلح أكثر، فورد في (لسان العرب) "الحَدِيثُ: نقيضُ القديم والحُدُوثُ، نقيض القُدمة، حدث الشيءُ يحدّثُ حُدُوثًا وحُدُاثَةً، وأحْدَثَهُ هُوَ، فهُوَ مُحْدَثٌ وحديثٌ وكذلك استحدَثهُ"[1] ، وتعني أنها نقيض القديم وأيضا تعني الجدة، أما المعنى الآخر التي تدل عليه كلمة الحداثة فهو أول الأمر وبدايته: "حِدْثَانُ الشّيْءِ، بالكسر: أَوَّلُهُ، وهو مصدر حَدَثَ يحدُث حدوثًا وحِدْثَانًا"[2]، فقد استخدم هذا المعنى عن مرحلة الشباب وأول العمر "والحُدُوثُ: كون الشيء لم يكن: وأحدثَهُ الله فحدثَ، وحدَثَ أمرٌ أي وَقَعَ ، ومُحدثاتُ الأُمورِ: ما ابتدعهُ أهل الأهواءِ من الأشياءِ التي كان السّلف الصّالحُ على غيرها"[3]، وتعني حدوث الأمر والتجديد وابتداع أشياء على غير السلف، "والحَدِيثُ الجديد من الأشياء، الحديثُ: ما يحدثُ به المحدّثُ تحديثًا، وقد حدّثه الحديث وحدّثهُ به"[4]، وبهذا ففي لسان العرب تعني الحديث ونقيض القديم وابتداع أشياء جديدة على الذي كان سائد في السلف الصالح.

أما في (المعجم الوسيط) فوردت "الحداثة سن الشباب، ويقال أخذ الأمر بحداثته: بأوله وابتدائه"[5]، بمعنى سن الشباب في أول الأمر وابتدائه "استحدثه: أحدثه وعده حديثا. الحادث ما يجد ويحدث وضد القديم، المحدث: المجدد في العلم والفن"[6]،ففي هذا المعنى توافق مع مفهوم لسان العرب بالتجديد وضد القديم يعني ذلك الانتقال من القديم إلى الجديد.

---

[1]– ابن منظور، معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مادة: ح د ث.

[2]– المرجع نفسه، مادة ح د ث.

[3]– المرجع نفسه، مادة ح د ث.

[4]– المرجع نفسه، مادة ح د ث

[5]– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،ط 4، المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، 2004، ص 160.

[6]– المرجع نفسه، ص 160.

إن الحداثة مفهوم شديد الالتباس، نظرا لتعدد السياقات التي يستخدم فيها "اللحظة العانقة والمفارقة في آن واحد، المعانقة للتراث والمفارقة له"[1]، بمعنى أن الحداثة مرتبطة بالتراث وتبدأ برفض التراث.

إن الحداثة العربية في تحولاتها وجذورها تتحرك في إطار مضاد للإسلام والأدب العربي بتقاليده الفنية الموروثة، بهدف إحلال بديل آخر يعبر عن هويته الجديدة[2].

قد سمت الحركات الأدبية والشعرية المغايرة للسائد والمألوف في العصر العباسي الجديد "وقد ظهرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بعض حركات التجديد"[3]، بمعنى أن في الشعر العربي ظهر التجديد ومخالفة المألوف والسائد في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ،وتجلت ذلك في الكتابات الشعرية العربية وتجاوز القصيدة العمودية وقد اختلفوا في تحديد الزمني الفعلي للحداثة في الشعر العربي "أول مدرسة شعرية حملت قيم الحداثة، وتركز الخلاف حصرا حول مدرسة المهجر ومدرسة الشعر الحر التي انطلقت في بغداد عام 1948م على يد السياب والبياتي ونازك الملائكة"[4].

اختلفوا في تحديد الحداثة الشعرية وكل ناقد يربطها بالمدرسة التي ينتمي إليها، فيوسف الخال يقول: "بدا وكأننا ضد العقلية... بصراحة لم نكن مع العقلية السائدة، كنا ضد العقلية العربية، تريد أن نجدد بالشعر، عليك أن تجدد بكل شيء"[5]، فهو دعا إلى التجديد في الواقع وإحلال محله واقع آخر وليس الشعر فقط، أي أنه ضد السائد، فهو يربط الحداثة بانطلاق

[1]–عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات،د ط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس، 1988، ص 15.

[2]– حلمي القاعود، الحداثة العربية المصطلح و المفهوم، د ط، دار الاعتصام،1998، ص 11.

[3]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة – دراسة تحليلية في البيئية الفكرية والفنية، ط 2006، دار المطبوعات الجامعية، كلية الإسكندرية،مصر، ص 56.

[4]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة – دراسة تحليلية في البيئية الفكرية والفنية، ص 56 – 57.

[5]– المرجع نفسه، ص 64.

مدرسة مجلة الشعر، إلا أن أدونيس يربط الحداثة بكتابات جبران خليل جبران "الذي جسد حالة الغزو الضروري لزمن شعري ينفصل على طقوس الشعر التقليدي السائد منذ نهاية القرن التاسع عشر"[1] ، بمعنى انعكس الغزو على الشعر التقليدي وخلق شعرا مغايرا ومخالفا للسائد "جعل من الشعر فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنثر، /.../ أعطى للشعر حق عبور اللغات والأجناس الأدبية"[2] ، فهو أعطى للشعر قيمة من خلال عمله باللغة الإنجليزية فهو لم يكتسح الثوابت.

أما في العصر الحديث فقد تأثر الشعراء العرب واستفادوا بنظائرهم الغرب ،وانعكس ذلك على شعرهم ،وتجلى ذلك في ظهور الشعر المرسل عند (عبد الرحمان شكري)، والتجديد في اللغة عند (جبران خليل جبران) ثم جاء شعر التفعيلة عند (نازك الملائكة) و(السياب)، وأخيرا ظهور قصيدة النثر عند (يوسف الخال) و(أدونيس)، و"الحداثة لا تعني الحديث زمنيا، وإلا فإن وعاء الزمن الحديث سيضم من الشعر ما يحقق معنى الحداثة وما لا حداثة فيه، ومن ثمة تصبح الحداثة خاصية في المبدع نفسه وليس في إطاره الزمني"[3] ، بمعنى أن الزمن لا يحدد حداثة الشعر وإنما المعتاد الشعري السابق بالتجديد في بنيته الدلالية والتعبيرية.

يرى جميل حمداوي أن العرب يعانون من ازدواجية الحداثة بجمود عقائدهم الإسلامية والفكرية والصراعات الداخلية والثقافية فهذا الصراع المزدوج، "وذلك منذ الحملة الفرنسية على مصر 1798، تلقت صدمة الحداثة مختلطة بصدمة الاستعمار، أو استمدت صدمة الحداثة

[1]– محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، لبنان 1988، ص 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 75.

[3]– في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، عز الدين إسماعيل، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1988، د.ط، ص 15.

بنكهة الاستعمار وربما كان المزيج الأصلي هو إحدى أقوى أسباب ازدواجية رد فعل هذه المجتمعات ضد الحداثة واختلاط التحديث بالتغريب في متخيلها"[1].

فلا يمكننا معرفة النواة الأولى لمفهوم الحداثة عند العرب إلا في إطارها المعرفي والمفهومي والتاريخي، التي ظهرت فيه بدءا من مرحلة الانتقال من عصر التخلف إلى الانفتاح النهضوي "إن الحداثة نشأت عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد والتحديث في مختلف القنوات الحضارية من اقتصادية واجتماعية وثقافية، إنها انبثقت بطريقة جدلية، من داخل التجربة الشعرية العربية، وأنها لم تكن مقطوعة عن الموروث الشعري العربي والإنساني"[2] وتعد الحداثة وليدة الوعي الثقافي والحضاري بضرورة التغيير و "الصدمة الحقيقية لحداثتنا تمثلت في انشقاق الوعي العربي بين حضارة تقدمية تنادي بالانفتاح، وبين سلفية ماضوية تدعو إلى التمسك بالأصول"[3] ،فالحداثة العربية تنادي بالانفتاح إلا أنه يجب التمسك بالأصول وعدم رفض التراث والدين الإسلامي والعقائدي ، وأيضا "في أنماط الوعي وطرائق التفكير التي بوسعها أن تتيح للإنسان مزيدا من المعرفة بنفسه، وبعالم يتشكل من حوله باستمرار"[4]، بحيث يستعير النموذج الغربي للحداثة بسلبياته وإيجابياته، دون تغيير.

"إنه لا حداثة إلا بالتحرر من الوصايا الشاملة المقيدة لحرية الابتكار والإبداع، ومن إتباع نماذج منتزعة من أحداث وسياقات وثقافات الغير التي تختلف عن الثقافة العربية الإسلامية فكرا وعقيدة، فلا حداثة إلا بتخليص العقل من التبعية وخروجه إلى فضاء الإبداع"[5] ، بمعنى أن الحداثة عن العرب اكتسبت الحداثة الغربية بكل سلبياتها التي تختلف عنها فكرا

[1]– جميل حمداوي، الإسلام والحداثة، مواقف ومواقف مضادة، د.د، د.ط، د.س، د.ب، ص 14.

[2]– خيرة خضر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دراسة، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ب، 1996، ص 38.

[3]– خيرة خضر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دراسة، ص 39.

[4]– المرجع نفسه، ص 39.

[5]– حميد سمير، خطاب الحداثة قراءة نقدية، مجلة روافد، مارس 2009م/ ربيع الأول 1430 هـ، الإصدار 15، ص 46.

وعقيدة،وذلك بتخليص العقل من التبعية، "إن الحداثة ضد أي شكل من أشكال التخلف والقهر والاستبداد، لأنها رؤية للمستقبل وقوة تغير لأنماط التفكير السائدة في الواقع المعيش /.../ النظر إلى المستقبل بصيغة متحررة من عبادة أو تقديس الماضي"[1].

إن الحداثة عند العرب لم تزدهر بالشكل الصحيح لأنهم استقبلوها دون تغيير، واعتنت بالمستورد وأهملت الجذور التراثية العربية ،لأنها "دخلت في متاهات الحداثة الزمنية، وأهملت حداثة النص، الذي يتجاوز بقدراته على الإشعاع جميع شروط الزمان والمكان"[2]،بمعنى أن الحداثة لا تهتم بالزمن، بل بما يصدر النص من جديد.

"قد أهمل الذين لم ينتبهوا إلى أن كل ثقافة يستحيل أن تتطور إلا من داخلها المنجز التراثي للحداثة العربية، /.../ الذي كانت فيه الأصولية الفنية لحركة الحداثة الفنية لا تقل تزمتا وتعصبا عن الأصولية السياسية، التي نمت بالتزامن معها، وذلك في المرحلة التي صارت فيها القشرة المعرفية التي طرحت نفسها كجوهر تنافس الشعار السياسي في قوة تضليله وتبعيته المراوغة"[3]، فالذين نادوا بالتجديد قد أزالوا المنجز التراثي للحداثة العربية التي نمت بالتزامن مع الأصولية الفنية والسياسية وذلك بتنافس الأصولية السياسية مع المعرفية ومراوغته لها.

عصر الحداثة إذا عصر "يحيا بدلالة المستقبل، وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته"[4] ، حيث أن الذاتية معيار لصيق بالحداثة التي تخضع العقل إلى مركزية الذات الإنسانية ، أي أنها نتيجة حوار العقل والذات معا وهما مكملان لبعضهما، وعلى هذا "اضطلعت الذات العربية عبر تاريخيتها

[1]– عباس عبد الجاسم، نقطة ابتداء في الحداثة والتحديث والنقد الثقافي، (د.ط)، منشورات مركز كلاويز الثقافي، مصر 2013، ص 26.

[2]– محي الدين اللاذقاني، آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، ط1، مدارك، بيروت، 2003 ص 12.

[3]– المرجع نفسه، ص 15.

[4]– محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص 12.

بمهمة إنتاج الخطاب ضمن مشروطيتها الخاصة، لكنها لم تخرج عن إطار المشروطية العامة التي تتمثل أساسا في تلك المضامين الثقافية التي أنتجها الوجود الإنساني بصفة عامة"[1] بمعنى أن الذات العربية اهتمت بإنتاج نص وخطاب جديد وحداثي في نفس الوقت احتفظت بالمضامين أي جددت في الشكل فقط.

واجهت الحداثة صراع بين الحديث والقديم بحيث أن القديم يحاول إنتاج ذاته باستمرار، إلا أن الحديث والمعاصر هو الذي يفرض رأيه في كل مرة التي دعا إليها أدونيس في الشعر المعاصر و"التي لخصها في الزمنية والمغايرة والمماثلة ثم التشكيل النثري والاستحداث المضموني /.../ يرفض أدونيس أن تكون الحداثة معيارا لتقييم النص، ويختار الإبداعية التي هي الأسبق في التقييم وضمان أبدية حداثة النص"[2] ، فالحداثة عند أدونيس تكمن في الإبداع وليست في معايير تقييم النص الحداثي.

أما يوسف الخال فقد اختلف مع أدونيس حيث ربط الحداثة باللازمنية، وكذلك ربطها بالحياة والتي كانت "حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تصورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة ترفضها اللغة العربية وثقافتها، فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ، فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة"[3]، إن حركة الشعر العربي الحديث ليس في مضمونه إيجاد صراع بين القديم والحديث ، بل هدفها رفع الحداثة العربية إلى مستوى حداثة الغرب، بحيث أنها تنطلق من القديم لتجدده وترفع من مستواه.

[1]– فتحي منصورية، خطاب الحداثة وما بعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبو ديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي، الطيب بودربالة، جامعة سطيف 2، 2014/2013، ص 10 (رسالة دكتوراه).

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (مسألة الحداثة)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 169.

[3]– يوسف الخال، الحداثة في الشعر، (د.ط)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978، ص 93.

يقول غالي شكري: "وعندما أقول الشعراء الجدد، وأذكر مفهوم الحداثة عندهم... أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال: أدونيس، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، وخليل الحاوي..."[1] ، فالحداثة العربية في العصر الحديث تجلت مع هؤلاء الشعراء الكبار، والحداثة عند أدونيس تولدت من خلال "التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين، في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة، ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية، بالخروج"[2] ،فهي كانت نتيجة اصطدام تيارين الأول سياسي فكري والثاني يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية.

أدونيس يربط نشأة الحداثة عند العرب بأبو نواس وبشار بن برد اللذان استعملا الشاذ والمنحرف، "إن الانتهاك أي تدنيس المقدسات، هو ما يجذبنا في شعرهما، والعلة في هذا الجذب، أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الإنسان، فالإنسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة، الإنسان حيوان ثوري"[3].

إن "كلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد الصور اللغوية القائمة في أذهان المستعملين... وأما من جهة المعنى فإن الحداثة كثيرا ما تشحن بتضمينات تجعلها دالا واحدا حاملا لمدلولات متعددة، وهذا التعدد بعضه من التنوع وبعضه من باب الاختلاف ولكن بعضه الآخر من باب التضارب..."[4] ، إن الحداثة تختلف حسب الصور اللغوية القائمة في أذهان المستعملين بحيث تجعلها متعددة القراءات،أي أنها حداثات وليست حداثة واحدة، بمعنى أنها حداثة في كل المجالات، فأول من كان أشد "تأثيرا بالحداثة هو الشعر، وعلى وجه الخصوص الحر، إذ أن انطلاقته كانت من بذور حداثوية بيد أنها بتطبيق عربي واع كان له

[1]– عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز عبد الله بن باز، ط1، هجر للنشر، (د.ب)، 1408 هـ /1988 م، ص 19.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978، ص 11.

[3]– أدونيس، الثابت والمتحول، ج1، ط7، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1994، ص 216.

[4]– عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1983، ص 7 – 8.

انعكاساته على تغيير النقد، وفرض حالة جديدة في التعامل مع الشكل، من هنا كان الشعر الحر بوصفه حركة حداثوية أدبية ألقت بظلالها على الأدب العربي وانتقلت لتفتت الحركة الشكلية للقصيدة"[1].

الحداثة العربية ارتبطت بالحياة الراهنة وتلقينها من الغرب، وحاولنا أن نأقلمها مع مناخنا الفكري، فهي لم تشرع "في تلمس الوعي بذاتها"[2].

اللغة عند أدونيس "غابة شاسعة كثيفة الإيقاع والتوهج والإيحاء لا حد لأبعادها، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة سابقا في المعاجم أو على الألسنة"[3]، بمعنى أن اللغة الحداثية في نظر أدونيس تعتمد على الإيحاء والتوهج، أي على القارئ أن يكون متوهج ويعرف ما تقصد به المفردة الحداثية غير ما كانت عليه من قبل في المعاجم والألسنة ،فيصبح معناها جديدا ومبتكرا أي حداثي.

قد بدأت الحداثة عند العرب من جبران خليل جبران الذي خلق آفاقا جديدة للفكر والتعبير العربيين، التي بدأت على مستوى البنية الشكلية ثم خلفه نزار قباني الذي تمثل شعره برشاقة وقوة وبساطة لغته الشعرية وثراء صوره الجديدة والشفافة في الوقت ذاته، فأتت المبادرة من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، التي كانت أخطر مرحلة وذلك بفرض نفسها وإحداث قفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي[4]، فكل شاعر هنا يرمي موهبته في خدمة قضايا عصره وأيضا يحاول تجاوز إتيان بالجديد من سابقه ، أي ينطلق منه ثم يجدد في الشكل والبنية المضمونية للشعر بمعنى حسب كل تجربة إبداعية وكتابة شعرية حداثية آنية.

---

[1]– أيسر محمد فاضل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، مجلة آداب الرافدين، ع 64، 2012/09/10، ص 13.

[2]– إشكالية الحداثة في عالم ما بعد الحداثة، خالد الحسيني موقع الجابري:

www :http.aljabriabed.net/n57-01houseiniKHalid.htm

[3]– أيسر محمد فاصل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، ص 22.

[4]– كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1406 هـ/1986م، ص 25 – 26.

ارتبطت الحداثة في الشعر العربي المعاصر بالأنا الشاعرة (الذاتية) وهي من سمات الشعر الحداثي، بحيث تكون هناك علاقة بين الذات والموضوعي (الذات الشاعرة وذات الشعر) ومدى تفاعلهما في إنتاجية النص الشعري الحداثي، "فالذات الشاعرة هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعرا بعينه، وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي"[1] ، بمعنى أن الذات الشاعرة نتعرف عليها من خلال قولها الشعري الآني الوجودي التي تتحقق وتتطابق مع الكاتب الضمني.

الحداثة عند العرب تنطوي على عدة تساؤلات، فمعنى "الحداثة هنا على تغيير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية وتقييم جديد لمقوماتها، وتحديد لقوانين التعامل معها وللقوانين التي تكونها"[2]، بمعنى أنها تتمرد وتغير السائد المعروف للكتابة الشعرية وقوانينها والتعامل معها بتغيير تام، لهذا ذهب أدونيس إلى أن الحداثة "لم يعد يرتكز على الكتابة وزنا أو نثرا وإنما أصبح يرتكز على مدى قدرة الشاعر في خلق كتابة كشفية معرفية رؤيوية ، نابعة من مراجعة واعية للغة والتراث حيث ينصهران مع التجربة الشعرية"[3] ،فهنا يصبح الشاعر بوصفه ذاتا بلغته والإفصاح عما يريد وذلك بالإحاطة المعرفية بالذات والتي أصبحت شرط للكتابة الحداثية.

ومن خلال ما تطرقنا إليه في الحديث عن الحداثة عند الغرب وعند العرب فتعريف الحداثة أصبح مفهوما شديد الالتباس والغموض، فقد ثارت على كل ما هو قديم لتعلن ميلاد عصر جديد يتوافق مع الفكر الجديد للفرد الذي أصبح يتطلع وينظر إلى العالم برؤية مستقبلية معاصرة؛ وهذا دليل على أن الفرد الحداثي تجاوز كل ما هو ماضي ليخلق بذلك أشياءً تواكب عصره، وأن الحداثة بصفة عامة:

---

[1]– عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1419 هـ/1999م، ص 12.

[2]– حبيب بوهرر، هادي نهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1429 هـ/2008م، ص 202.

[3]– المرجع نفسه، ص 203.

– كانت في الأساس مرتبطة بفلسفة حياة ومنهج فكري، فقد أصبحت تأخذ مواقف معينة من الحياة السائدة والكون والفرد بصفة خاصة.

– تمثلت في خروج الفرد الحداثي عن المألوف السائد وتمرده على الدين، فهو يرى بأن الدين شيء قديم لابد من التجديد فيه.

– تأثر معظم المفكرين العرب بالحداثة الغربية وإعلانهم الولاء لها، وأنها السبيل الوحيد لتطور أفكارهم وعلمهم.

– شكلت الحداثة ثورة عارمة في مجتمعنا العربي خاصة الأدب، فأصبحوا يرون بأن أدبنا يحتاج إلى تجديد ورؤى مغايرة حتى يرقى إلى مستوى الحداثة.

3/ آليات الحداثة عند الغرب

يبدو أن زمن الحداثة زمن متجه إلى المستقبل الذي ينفتح على كل ما هو جديد، "الذي يكتسب بالتدرج دلالات عبر تجربة تتنامى فيها بالتدرج في المسافة بين الحاضر والمنتظر وتطغى على قاموسها مصطلحات التطور والتقدم والتحرر والأزمة"[1] ،الحداثة تجري وتتطلع إلى مستقبل زاهر ومتطور والمساهمة في آفاق جديدة والزمان فيها يكتسب دلالات ناتجة عبر تجربة تتماشى فيها المسافة بين الحاضر والقادم، فكل تجاوز لأزمة والتحرر منها والتقدم نحو الأفضل فهو يدخل ضمن زمن الحداثة.

ونجدها عند الغرب "شملت مجالات عديدة وهذا ما أضفى عليها صفة العالمية، باعتبارها منهجا أو طريقا في التفكير لم تكن حكرا على مجال دون آخر، فإلى جانب الأدب والنقد

[1]– محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 12.

موضوع البحث فقد تبنته السياسة والاقتصاد والتاريخ وعلم الاجتماع"[1]، وهذا دليل على أن الحداثة تدعى مفهومها تخصصات عديدة وعملت على توظيف واستثمار حقول معرفية أخرى كعلم الاجتماع والسياسة وهي تتجدد وتستمر في كل زمان.

مر العالم الغربي بـ: "فترة ظلام دامس عرفت بالقرون الوسطى أو العصور الظلامية، مر فيها الغرب بأحلك أيامه وأسوئها على الإطلاق، نزل فيها الفكر إلى أسفل الدركات وعم الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة حيث منعت كل أنواع الفكر والوعي"[2]، وبما أن هذه الفترة سبقت عصر النهضة فإن سبب عموم الجهل جاء نتيجة إيمان رجال الدين بالأساطير القديمة، رغم تعصبهم وثورانهم على كل ما هو مخالف لقوانينهم نجدهم أول من مهد للنهضة التي تطورت فيها أنواع وأشكال الفكر والوعي، إذ حاولوا معظم الباحثين إيجاد وتحديد مفهوم الحداثة إلا أنهم واجهتهم صعوبة في ذلك، و"انعكست على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولهذا كان التأريخ متباينا مع وجهات النظر حول مفهومها"[3]، فهي زئبقية التحديد وتاريخها مجهول وغير واضح بسبب اختلاف وجهات النظر فهذا ما بادر به أغلب الباحثين الغربيين.

ولعل أول من قدم "صياغة نظرية للحداثة تتسم بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد هو شارل بودلير /.../ الذي جعل للحداثة مظهران وجه سلبي وهو ما يعكسه عالم المدينة الكبرى بما فيه من أضواء اصطناعية وأحجار وخطايا"[4]، يحاول بودلير كشف عالم مزيف غير حقيقي من خلال ربط الجانب السلبي للحداثة بعالم المدينة الكبرى والتي كانت من مميزاتها الأضواء الاصطناعية والأحجار، وعلى الرغم من أولويته في صياغة مفهوم الحداثة

[1]– نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي إشراف: علي خدري، جامعة باتنة، الجزائر، 2008، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، د.ط، دار الفكر العربي للطباعة والنشر القاهرة، مصر، 2011، ص 37.

[4]– محمد برادة، "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، أفريل 1984، ص 12.

والأسبقية في تحديد الاسم الحداثي، إلا أنه من الصعوبة تحديد المصطلح الحديث بدقة في كتاباته، ومعنى الحداثة عنده "ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبديا راسخا بثبات"[1]، وبهذا لا تتغير ولا تموت مع تغير الزمن، فمفهوم الحداثة ربط بفكرة الزمن.

وعندما تتوفر القصيدة الشعرية على أبجدية الغموض، فإننا نعدها شعرا حداثيا، لأن الغموض جمال سري تنبعث منه قيم فنية يتطلبه الشعر، فعده بودلير شرطا من شروط الشعر الحداثي فيقول: "شيئان يتطلبهما الشعر: مقدارا من التنسيق والتأليف ومقدارا من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة"[2]، إذا القصيدة عنده قائمة على الغموض والإبهام ، فالغموض جمال سحري يتطلبه الشعر حتى يكون مميزا عن غيره من الأشعار.

وما يؤدي للتفرد والانفراد فذاك هو الجوهر، و"الفنان الجدير حقا بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذاته ينفرد مما سواه"[3]، فالفنان الذي يريد بلوغ الصدارة ويعمل على ترقية اسمه حتى يصبح فنانا جديرا يحتذى به يجب أن يمتلك ما هو جوهري ليتفرد به في ذاته أولا ليميزه عن غيره.

فلما سئل جان كوهين عن أسبقية موجة الحداثة بين بودلير أو رامبو أو ملارميه فكان جوابه: "في رأيي أن الحداثة الشعرية تتجلى عند ملارميه، وإن كانت قد شقت طريقها في شعر رامبو أولا، وهي تتمركز في الخرق الأقصى لقانون اللغة المعتاد، أي خلوق القواعدية

[1]– عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 48.

[2]– عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ط1، سلسلة كتب ثقافية شهرية المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، 1990، ص 104.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة للنشر، د.ط، العودة، بيروت، 1973، ص 292.

والانضباط"[1] ،فجان كوهين كسر طابور قانون اللغة وحاول اختراقه وأكد أن هذا راجع بدايته مع ملارميه الذي عمل على استخدام قانون خاص باللغة ومختلف عن اللغة العادية المعتادة وحاول بذلك فك الرموز الخفية والمبهمة ليرى الحقائق ويكشف كل سر حقيقة غامضة.

و"اختلفت نظرة بودلير إلى الزمن الأخير أو نهاية الزمن عند الرومانتيكيين، واختلفت كذلك نظرته إلى فكرة الحداثة، والفكرة عنده مركبة التعقيد، فهي من الناحية السلبية تدل على عالم المدن الكبيرة التي تفيض بالعقم والقبح"[2]، وبذلك حاول كشف الواقع المزيف الذي أثر على الإنسان وسيطرت على روحه، فتلك الأضواء التي انتشرت في عالم المدن الكبيرة هي التي تسببت في القضاء على مشاعر الإنسان وشوهت صورته حتى أصبحت معقدة.

إن الشاعر الذي يستطيع التحاور مع العديد من التجارب المختلفة في آن واحد يخلق شعرا جديدا، يتمرد على تناقضات العالم، هذه التناقضات ربطها إليوت مع الشعر أثناء تعريفه للمنهج الأسطوري كـ "أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية، إنه كما أوهن به حقيقة يعد نحو تهيئة العالم الحديث للفن"[3]، وبهذا التحاور يخلق الشاعر شعرا جديدا يتمرد على كل متناقض في العالم، فربطها إليوت مع الشعر وقدمها في تعريفه للمنهج الأسطوري وأعطى أهمية لكل ما هو عبثي وفوضوي؛ ونجده أيضا ربط بين الشعر والرؤية فجعل الشاعر المميز هو الذي تتجانس رؤياه مع عالم قصيدته فيصبح شعره هادف. "ولا يمكن أن تكون رؤيا الشاعر للحياة مكتملة إذا لم تتضمن شكلا تعبيريا يصنعه الذهن الإنساني"[4]، فالشاعر المبدع

[1]– هاشم صالح، حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين (تودوروف – جينيت – كوهين)، مجلة مواقف، ع 41 – 42، أفريل 1981 بيروت، لبنان، ص 85 – 86.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1472، ص 72.

[3]– بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي 1995، ص 19 – 20.

[4]– عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة اسبر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 2000 ص 82.

هو الذي تكون رؤياه للحياة كاملة وأن يساهم الذهن البشري في هذا الإبداع حتى يكون الشكل التعبيري سليم.

ومن أهم المقولات التي تميزت بها الحداثة عند الغرب العقلانية والتجريبية " فنجد أن البناء المفاهيمي قدم عدة تبريرات معرفية لخطاب الحداثة الغربية، ويظهر التأصيل المفاهيمي للمقولات نماذجية المرجع الغربي وأن له قدرة حضارية على التأسيس، وهنا تأسست العقلانية كأهم ركيزة قام عليها الخطاب الحداثي الغربي"[1]، أي أن الحداثة الغربية ركزت اهتماماتها على مقولتين العقلانية والتجريبية، وذلك أن العقلانية نظام يتخذ من العقل معيارا للحقيقة وكل ما يحتكم إلى المنطق، بينما التجريبية نجد أن التجريبيين لا يتيقنون من حقيقة ما يريدون الوصول إليه إلا من خلال التجربة ، وهنا يقل دور العقل في المعرفة كونه أصبح أداة غير فعالة للوصول إلى المعرفة ،وبالتالي فقد أسهمت الحداثة الغربية في تأسيس العقلانية التي أصبحت بمثابة القوام الأساس الذي يقوم عليه الخطاب الحداثي الغربي.

4/ آليات الحداثة عند العرب

إن التفجير الإبداع الشعري العربي ظهر في كتاباتهم وممارساتهم النصية، فانبنت في شكلها ومضمونها على خطاب مغاير، استقلت بآراء وايديولوجيات، حيث تسربت هذه الأفكار إلى عالم الأدب واللغة، فالشعراء العرب المعاصرون لجئوا إلى تقنية الانتفاضة الثورية ألف أدونيس ديوان شعري خرج فيه على أسلوب الشعر العربي شكلا ومضمونا، فقد كان يرمي إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة التقليدية، وأشار أدونيس إلى أن الشاعر الثائر يكتب شعرا ثوريا "كل شاعر ثوري هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول، لذلك ليس الشعر الثوري انعكاسا أو وثيقة عن الوقع أو مرآة له"[2]، الحداثة عند أدونيس تعني الهدم وخلخلة البناء وإعادة

[1]– فتحي منصورية، خطاب الحداثة وما بعد الحداثة، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2014، ص 42.
[2]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 110.

بنائه من جديد، بمعنى "الحداثة ليست خروجا فقط عما هو نموذجي وثابت ومتكون بل هي حركة ذات أبعاد مزدوجة، فمن ناحية تسعى إلى خلخلة البناءات القائمة، ومن ناحية أخرى نقد حر بدائلها عن تلك النماذج التي هدمتها"[1]، أي تسعى إلى خلخلة البناء وتقديم بدائل لتلك الخلخلة، فقد ألح أدونيس على إسقاط هذه النظرة التقليدية مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي، ونظامه التعبيري بصورة شمولية، يعرف أدونيس القصيدة بأنها "تقدم للقارئ ما لم يعرف من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وهي تلك الخاصية الجوهرية للشعر الحديث"[2].

الحداثة عند أدونيس ترتكز في القدرة على إدراك الذات من خلال تجربة الشاعر السليمة بمعرفته لذاته ووصفها عن طريق اللغة، فتصبح أداة إفصاح وإيصال فيعيد الشاعر للقصيدة حياة جديدة بعطاءاته الفنية، ويرتقي من حال إلى حال. "فالقراءة التي ينادي بها أدونيس هي قراءة التعدد لإثبات قراءة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر وبآليات جديدة"[3].

يرفض أدونيس أن تكون القصيدة الحداثية انعكاسا طبيعيا للوضع الوجودي الذي يعيشه الشاعر بقدر ما هي خلق وابتكار جديد، "إن قيمة القصيدة الثورية ليست في أن تعكس نظاما إديولوجيا ما بقدر ما هي إعادة النظر المستمر بطريقتها الخاصة بهذا النظام"[4].

فالشعر عند أدونيس يتحدد بالإبداع، بمعنى أن الشعر يحدده إبداع الشاعر أي يعيد النظر إلى الماضي وتقديمها بآليات جديدة وبعطاءات الشاعر الذاتية.

---

[1]- عبد العليم محمد اسماعيل، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة 1432هـ/2011م، ص 110.

[2]- بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1،عالم الكتب، القاهرة 2009، ص 21.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

[4]- بشير تاوريت، أدونيس في ميزان النقد أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، ينظر: زمن الشعر أدونيس، ط2، دار العودة، بيروت، 1978، ص 111.

الإبتداع عملية تواصلية مع التراث وانقطاع عنه معا، بمعنى أن ننظر للحداثة بعين التراث والرؤية إلى التراث بعين الحداثة، ومن هنا يتحول شاعر الحداثة إلى ذات شاعرة، "في عالم الذات الإبداعي حضورا يؤكد قيام هذه التجربة في وعي الذات من ناحية، ويحيل – من ناحية ثانية – حضور الذات في عالمها الإبداعي انبثاقا عن الآخر"[1]، أي أن الحداثة تنادي بذات الشاعر وهي أولى أولوياته ويتجلى ذلك في كتاباته الشعرية فالشعر ذاتي، ولغته ذاتية تبحث عن العوالم الجديدة.

الشعر الحداثي في نظر أدونيس تجلى في مقاومة الموت والبعث معا وقطع الصلة التي تربط بينه وبين مقاييس الشعر التقليدي، لأنه يقرأ الماضي في ضوء الحاضر بآليات جديدة "فكل نص يقاوم الموت ويخترق شروط الزمان والمكان موجها نفسه نحو المستقبل، فهو نص ينتمي إلى الحداثة"[2]، حداثته لا ترتبط بزمان ولا مكان بل بالتجديد المستمر لآليات الكتابة لذلك "أقرأ في أكثر من موضع بلا محدودية الشعر"[3]. أي أن النص الشعري يبني نفسه بتصوير جديد، لذلك على الشاعر أن يتعدى الماضي والتراث "بناءا على آليات جديدة في الخلق والإبداع"[4]، فعلينا أن نوجه النظر إلى الحركة الخلاقة التي أنتجت القصيدة والطاقة الإبداعية الكامنة وراءها، "فالشاعر يجب أن لا يرتبط بالمادة التراثية المكتوبة في مرحلة من المراحل بقدر ما ترتبط بما وراءها، أي بالأعماق والتسوغ التي احتضنت تلك المادة والتي أدت

[1]– عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999 ص 27

[2]– عبد العليم محمد إسماعيل، مظاهر الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 110.

[3]– بشير تاوريرت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، ط1،علام الكتب، القاهرة، 2009 ص 69.

[4]– حبيب بوهرر، هادي نهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءات في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص 172.

إلى وجودها /.../ وإنما هي الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفذ بل تظل فعالة"[1].

فعبد السلام المسدي في كتابه النقد والحداثة يرى بأن الحداثة "هي ثورة على المدلولات والدوال، المقصود بالمدلولات هنا المضامين المستهلكة، أما المقصود بالدوال: الشكل أو الصياغة، فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها وتمردها فإنها تؤول زاحفة، جارفة، ضاربة ومفجرة للمضامين القديمة المستهلكة قصيدة ثائرة عن الشكل الشعري القديم"[2]، بمعنى أن الحداثة هي تمرد على المضامين والأشكال التقليدية، فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها تكون على الشكل وتمزيقه، وأيضا المضامين وبناء رؤية جديدة ومخالفة للمألوف والتقليد الشعري.

"أصبحت القصيدة الشعرية كيانا متكاملا في البناء الشعري الذي يشكل تعبيرا عن الرؤية أو التجربة الشعرية من جهة"[3]، حيث أصبحت القصيدة الحداثية تعبيرا عن ذات الشاعر وتجربته ورؤيته.

تعد حداثة أدونيس بأنها خرق للانماط التقليدية وهجوم على كل ما هو قديم ،وهنا "لا تنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوما تنشأ إذن في خرق ثقافي جذري وشامل..."[4] ، إذا الحداثة هي حذف للقواعد التقليدية حيث أنها لا تنشأ مصالحة مع التراث بل خرقه وهجومه، "فالنص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي ذو لغة شعرية، موقعه حر في اختيار الشكل الذي

[1]– حبيب بوهرر، هادي نهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءات في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر المعاصر، ص 171.

[2]– بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 335.

[3]– المرجع نفسه، ص 336.

[4]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 107.

يناسبه"[1]، بمعنى أن النص الشعري عمل يتمرد على السائد المألوف من خلال الشكل بلغة شعرية إبداعية.

إن نزار قباني اعتبر النص الحداثي تعبيرا بصياغة الموقف ذاته ،فحداثته تعتبر حداثة شعرية مغايرة بتفكيك العلاقات الإنسانية داخل النصوص وتحطيم الأنساق السابقة ببناء أنساق جديدة، من دون الخروج عن فضاءات المنظومة الفكرية الحداثية، بمعنى أن الحداثة عند نزار "لا تعني أبدا أن نرمي كل ملابسنا في البحر، ونبقى عراة، إنما الحداثة أن تكتشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة"[2]، فهو يدعوا إلى أن لا نتجرد من هويتنا بل أن نصنع طرق جديدة في الكتابة بتحرير اللغة من طقوسها الكلاسيكية، و يرى بأن الشعر يعبر عن رؤية إنسانية، و"ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة، وليس له عمر معروف، أو أصل معروف ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل"[3]، بمعنى أن لكل شاعر ولكل عصر له شعر يعبر عن ذاته الشعرية والموقف الذي يعيشه، فالقصيدة النزارية تنتقل بقارئيها إلى من عالم الواقع إلى عالم الخيال، "التقدم لمفهوم محوري يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال"[4].

هذا يعني أن الحداثة تحطيم خلاق لأكثر الأسس التي قام عليها الأدب المعاصر وتذعن للتجديد والثورة والتناقض مع الصيغ السابقة.

[1]– خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري، مفهومه ومصادره، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع3 1996، ص 201.

[2]– جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص 231.

[3]– بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم ص 372.

[4]– محمد بنيس، الشعر الحديث، بنياته وإبدالاته، مساءلة الحداثة، ج4، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1991 ص 160.

الفصل الثاني
تمثلات الذات في كتاب
ديوان الهزيمة

1. التركيب
2. الإيقاع
3. الصورة الشعرية
4. الكتابة

سنحاول في هذا الفصل الغوص في مدونة الشاعر اليماني هاني للكشف عن الجوانب الحداثية، كما استوجبت علينا الدراسة أن نحيط بأهم السمات الجمالية والفنية في شعره من تركيب وإيقاع وصور شعرية وكتابة.

1. التركيب:

أصبحت للغة الشعرية أهمية في تشكيل النص الحداثي، وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز فأصبحت مواكبة لتطورات العصر وأحداثه بخروجها عن المألوف.

اللغة الشعرية هي الملمح الأساسي في الحداثة الشعرية: «لأن اللغة الأدبية والحقيقة كل مؤسسة الأدب وممارساته القائمة، إنما كانت هي الأغلال التي تعيه على رواد ذلك الزمان الجديد أن يحطموها، ليس الشكل الداخلي للكلمة، إذن هو ما يحملون به بل حرية الكلمات»[1]؛ أي أن اللغة تتغير بتغير رواد الزمن والجديد بتحطيمها وإتيان بما هو جديد من حيث استعمال الكلمات.

فالشعراء المحدثون لا يميلون إلى استخدام الألفاظ أو التراكيب على النحو الذي يندرج عليه العصر السابق «فقد مالوا إلى استخدام الألفاظ المألوفة من القراء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم التعليمية /.../ وتجنبوا قدر المستطاع اللفظ الغريب المهجور»[2]، لذلك «فإن لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي. إن الأديب لا يركب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي»[3]، فالأديب قد يستخدم الكلمة وتركيبها بتفجر الذات في شعره ووصف تلك الذات، لذلك تختلف طريقة الاستعمال واستخدام الكلمة حسب

[1]– عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شهر الحداثة، د.ط، مطابع السياسة، الكويت، 2002، ص 114.

[2]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسات الشعر العربي الحديث، ط1،دار المسيرة للنشر، 2007، ص 325.

[3]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ط1، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، 2000، ص 20.

ذاته وشعورها الذي تعيشه، وهذا ما نجده في قصيدة "كان يعبر أوردة الريح" في ديوان كتاب الهزيمة لهاني الصلوي وذلك من خلال:

في غبار المواقيتِ
تاه الغلام الذي
أوقفوه بناصيتي
وانثنوا يجمعون الحطبْ.[1]

فالشاعر في هذه الأبيات استخدم ألفاظ مألوفة في السمع، فنجد أن الأديب له طريقته الخاصة في تركيب جمله لتصل إلى المتلقي فتعبر عما هو كائن في نفسية الشاعر، فقد عبر عن ذاته الضائعة والتي يبحث عنها بعبارة "تاه الغلام" ولجأ إلى استخدام ألفاظ "ناصيتي، يجمعون، الحطب" لتقريب المفهوم للمتلقي وعن الأزمة التي يمر بها الشاعر وأمله في عودة وطنه.

ومن جانب التركيب النحوي "لا يقتصر التغير في اللغة الشعرية على استخدام المفردة أو اقتباس الألفاظ ذات المدلول الخاص من التراث وإنما شمل هذا التغير والتجديد طبيعة الجملة، ومدة امتدادها وطرائق تركيبها وما يعروها من حذف أو زيادة، وتقديم وتأخير"[2] بمعنى أن التغيير الذي يحدث في اللغة الشعرية لا يقتصر على استخدام مفردة واحدة، أو اقتباس لفظ يكون ذا مدلول خاص، وإنما يشمل هذا التغير والتجديد طبيعة الجملة ككل وكيف يتم تركيبها وما يعتريها من زيادة أو نقصان، فتغيير أو تجديد الجملة يؤدي إلى استخدام ألفاظ جديدة ذات مدلولات حدثية.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ط5، دار الوثائق القومية للنشر، القاهرة، مصر 2015، ص 13.

[2]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، دار المسيرة للنشر، د.ب، 2007، ص 328.

و"يقوم الشعر الحديث على استخدام كلمات محدودة من التراث بشرط أن تكون لها دلالة الرمز الذي يعبر عن شيء قد يألفه القارئ، أو يمثل جزءا من ثقافته، فكلمة (...) مثلا تستحضر عند قراءة العربية حكاية يعرفها الجميع وهي حكاية (...)"[1].

فالكلمات المعروفة والتي هي متعارف عليها من طرف القراء ومتآلفة بينهم تعتبر شرطا في الشعر الحديث وتكون مستمدة من ثقافة القارئ فمثلا حكاية تكون معروفة عند جميع الناس فبمجرد طرح هذه الحكاية تستحضر في أذهان القراء.

وفي قصيدة "أتتم بالمجر كي تمرق الشائعات" يحاول الشاعر أن يضفي ما هو مألوف في ذهن المتلقي وذلك من خلال:

المقيل الذي شذَّبته الأعاصيرُ هامَ على قلبه في
الفهارس / أبصمُ بالكون أنّي احتسبتُ تلاويحه في
"المسابح"... ماذا أحدِّث عن قبلةٍ شردت
عالماً؟ !!![2]

إن الشاعر قد استعار من معجم المتصوفة إذ تطفوا لفظة "المسابحِ" كما أرادها المبدع وهي جمع لكلمة "سبحة أو مسبحة" والتي تعد أداة للتسبيح ويستخدمها المتصوفة للذكر وهذا الرمز وظفه الشاعر للدلالة على وصف حالته وهو غارقا في التعبد في محراب العشق وهو يتمتم بتلك الأذكار ليزداد انغماسا في التعبد الالاهي وبالموازات نجد مسالك محبوبته محفوف بالمخاطر ،وهذا دليل على الشوق والعشق إلى المحبوبة.

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص 327.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، قصيدة (أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 23.

و"مصطلح اللغة كافيا للدلالة على كافة عناصر التعبير الشعرية الأخرى، فالشاعر عن طريق اللغة من خلق عالم مواز لعالم الواقع يجرب فيه قدرته على مقاومة المألوف والمبتذل"[1]. فاللغة عند الشاعر لها القدرة أن تدل على عالم يخلقه الشاعر موازيا لعالم الواقع حتى يجرب عليه إبداعاته ويتجاوز بها كل ما هو مألوف.

1.1. أسلوب التكرار:

التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن يؤدي في القصيدة دورا تعبيريا ويؤدي رسالة دلالية غير صريحة ويكون بتكرار الحروف والجمل والكلمة، "فالتراكم الكمي لابد أن يكون له مبرره الفني، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة وان يكون امتدادا للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة"[2].

بمعنى أن تكرار اللفظ أو الحرف أو الجملة يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر الذي يحاول إعادة إرجاع الاتزان في شعوره من خلال القصيدة، فالتكرار هو "أساس الإيقاع بجميع صوره، إذ أنه في القصيدة يسهم كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي، وتسويع الاتكاء عليه بوصفه مركزا صوتيا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول، كما أن له قدرات على التأثير على البنية الإيقاعية"[3]، أي أن للتكرار دور في الإيقاع الداخلي وذلك عبر انسجامه في أذن المستمعين وقدرته على التأثير، فيلجأ الشاعر إلى التكرار معتبرا إياه وسيلة من وسائل التأثير ويترك أثرا في نفس المتلقي بتركه يتجاوب معه، "أما الدوافع الفنية للتكرار

[1]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص 272.

[2]– المرجع نفسه، ص 305.

[3]– فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر الدين مناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ص 176، 177.

فإن ثمة إيماء على أنه يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"[1].

ففي قصيدة "كان يعبر أوردة الريح" كرر الشاعر لفظة (أعد) للإيحاء على محاولة إعادة ذاته من خلال إعادة وطنه وخطواته التي سلبتها الحروب وذلك من خلال:

أيها الهرم المتكلّس
في صلب هذا الرصيف
أعد خطواتي
أعد وطنا سال
من مقل الأقحوانة.[2]

هنا وكأن الشاعر في وقفة مع زمن المتوقف الذي يحاول استرجاعه إلى ذاته فهي تريد التجديد رغم شعوره بالغربة وتَذَكُّرهُ للوطن أي الحنين واليأس وفقدان الأمل، فيحاول الرجوع إلى الماضي وإعادة بناء واقعه بصورة استعارية يوازي العالم الحقيقي، فتصبح القصيدة واقع جديد تتجلى فيه ذاته ويصبح الرصيف درب الحياة فالذاكرة قراءة التاريخ من جديد ليواصل المسيرة، وكأن الشاعر يتكلم على لسان الشعب بتوظيفه للأقحوان وهو رمز للتجديد وإعادة الحياة من جديد كأنه يحرضها على الثورات وتغيير السائد.

وأيضا كرر لفظة (قد)

قد تعود البريقة
قبل الأذان
.....

[1]– لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة العدد الثامن، جانفي 2011.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 14.

وقد....
تنتضيك المسافات
قد عربد الصمت
في مقلتي الغلام
أرتبه مثل أوراق
هذا المساء
مساء الورود[1]

ففي تكراره للفظة (قد) تعمد هذا التكرار وذلك لتحدث قوة في التركيب اللغوي وإبداعه الشعري، ونلاحظ تكرار لفظة "قد" متبوعة بقبل الأذان، فكأن الشاعر يستحضر صورة القبائل العربية القديمة في رفعها لراية النصر قبل حلول الفجر وكأنه انتصر عن ذاته وهي إشارة إلى بداية جديدة، وقد الأخرى تتعبه المسافات ويطلب منها الإذن حتى تتزن ذاته والصمت سكون فعربدة الصمت عن الشاعر فيها دعوة إلى الحركة والتمرد والانتفاضة فحينها ينتفض إلى طريق الحق والرشاد الذي يريده من الهرم الجامد، إضافة إلى وصفه للعين كيف تحرك تلك الدموع وشبهها بحركة الأوراق في تساقطها بالترتيب، فهو يطلب ثورة المثقف، ثورة الشاعر للتغيير من الأوضاع السائدة .

أما قصيدة "أتمم بالجمركي تمرق الشائعات"، تكرر اسم الإشارة (الذي) وذلك في:

السلام على لهفة في مراياك / إياك أحمل في
عتمة الآن، من أججّ الدمع؟ من؟
يا أبانا الذي...
والذي...
والذي...

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 14 .15

والذي...[1]

كأن الشاعر يتمتم بحفنة من الجمر كناسك يسبح بالمسبحة وبموازات مع الشائع اللامعقول وهي محاولة الشاعر عبوره من حال إلى حال ويكوي تلك الأنامل،فهذه الصورة أخذها من مناسك المسبحة حيث يتمتم بالحرف أو الكلمة أو القصيدة ويحترق بها ليقول وينتج القصيدة في الأخير، ففي تكراره "للذي" بمعنى أنه يحمل في مراياه أي ذكرياته في الدمع فصور الذاكرة والماضي هو الذي أجّج الدمع، وأيضا كرر حرف"من" يخاطب الوطن، فالشاعر يستحضر صلاة المسيح فالمسيحي يصلي من اجل الخلاص من الذنوب فبهذا تساؤل هل هو يستحضر هذه الصورة للخلاص؟. أم يزداد تورطا في عذاب ذاته بهذه الذاكرة على عكس المسيحي؟، حينما يعترف فصلاته تحرره من تلك الذنوب لذلك لم ينهي كلامه.

وأيضا كرر جملة "سوف اكتمل الآن...وافشلي"[2] في كل القصيدة"أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات" فهو يتحدث عن دورة الحياة أو الفصول ويقول وافشلي، فاكتمال دورة نمو الجنين في فترة محددة يصبح الجنين مكتمل،أما عند وقوع خلل في هذه الدورة يصبح المولود مشوه،لذلك نجد الشاعر كل مرة تفشله تلك الشائعات في عرقلت ذاته التي بإمكانها أن تنهض به من الأزمات المتعددة التي تبوء بالفشل في كل مرة بالصراعات مع ذاته.

وتكرار لفظة "يا بحر" في قصيدة بيننا الملح وذلك في:

بنينا الملح
نوغل: يا بحرُ
يا بحرُ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص – ص 37، 34، 39، 51، 55.

يا بحرُ
يا بحرُ[1]

ويظهر في القصيدة أن البحر بدلا من أن يكون سببا في فرح الشاعر فقد كان مسببا للحزن والكآبة، ونجد الشاعر يشعر بالضياع بدلا من أن يشعر بالطمأنينة، فالبحر يشبه الدم المسفوك في الشوارع وكأن الشاعر يسعى إلى النهوض من الواقع المر الذي يعيشوه افراد شعبه ، فهم يودون تغيير هذا الواقع إلى الأفضل.

ونجد الشاعر ختم قصيدته بنفس لفظة "يا بحرُ" وذلك من خلال:

يعذبنا القرب
هل قادم يطفئ الإرتهانَ
.....
حنانيك خذنا إلى الرشدِ
إن ضللنا الضلالُ
.....
بكفيك نخرجُ
يا بحرُ منَّا[2]

فالشاعر من خلال ندائه على البحر فهو لا ييأس طمعا بتغيير الأوضاع السياسية السائدة في وطنه، فنداه وكأنه يسمع صوت اليمن وأهله وهم يخزنون الحزن والثورة في كل بقعة من بقاع أرض وطنه ويحلمون بحياة جديدة، فالبحر رمز للطريق الجديد الذي يبحث عنه الشاعر.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بينا الملح)، ص 123.
[2]– المرجع نفسه، ص 127.

فالشاعر المعاصر الحداثي يوظف أسلوب التكرار للتعبير عن أبرز قضاياه الشعرية والتكرار في الشعر الحديث يبرز التلاحم بين الشاعر وواقعه، و"أن الشعر المعاصر تعامل مع هذا الأسلوب اللغوي باعتباره منتجا وليس زينة أو ثرثرة بما يجعل هذا الأسلوب في الشعر العربي المعاصر يختلف عن مثيله في الشعر العربي القديم"[1]، أي أن التكرار في الشعر المعاصر أسلوب من الأساليب اللغوية المعاصرة الذي يضيف للشعر لمسة جمالية تميزه عن غيره .

2.1. أسلوب الحذف والإضمار:

الحذف هو من الوسائل التي اهتم بها شعرنا العربي ووظفه الشعراء في شعرهم، فهو يتطلب من الشاعر أن لا يصرح بكل شيء للإيجاز والاختصار، وانه "يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[2]، بمعنى أنه يحذف بعض العناصر اللغوية لينشط خيال المتلقي و تصبح هناك تأويلات متعددة لهذا الحذف، و"يحتل أسلوب الحذف والإضمار دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، بحيث لا تكاد قصيدة حديثة تخلو من استخدام هذا الأسلوب"[3]، أي أن الحذف له دور في الإيحاء وتأويلات كل متلقي حسب خياله، "فقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو الوضوح، بحث أن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد"[4]، فالحذف يزيد من القصيدة جمالا فنيا بحيث أن بذلك الحذف لا يختل المعنى ولا يفسد بل يقوي البناء اللغوي، "قد تلونت صور الحذف في الشعر

[1]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د.ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، مصر، 2006، ص 328.

[2]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2008، ص 55.

[3]– المرجع نفسه، ص 56.

[4]– فتح الله أحمد سليمان، طه وادي، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة مرتبة ومنقحة، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ص 68.

بألوان شتى شملت الحروف والمفردات والجمل والتراكيب"[1]، بمعنى أن الحذف شمل جل أنواع البناء اللغوي من حروف وتراكيب وجمل ومفردات.

فالشاعر لا يستخدم الحذف في كل حالات ،بشرط أن لا يفسد التركيب ويخل بالمعنى فالحذف تكمن أهميته في أن لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، كما أن الحذف لا يحسن في كل حال، إذ لا ينبغي أن يتبعه خلل في المعنى، أو فساد في التركيب، لذا كان لابد أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله.[2]

فاستخدام الحذف لغاية يريدها الشاعر من المتلقي أن يعرفها وأن يوضح هذا المحذوف ليفهمه المتلقي، وبإمكانه أن يتخيله ويدرك ما يقصده الشاعر.

وفي قصيدة "كان يعبر أوردة الريح" فقد استغل الشاعر الحذف استغلالا بارعا، وذلك من خلال:

أعد خطواتي
أعد وطنا سال
من مقل الأقحوانة
ذرني أقلب أجندة المستحيل
أماطلني...
قد تعود البريقة[3]

[1]– كمال عبد الزراق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص 148.

[2]– مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011. نقلا عن: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 240.

[3]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 14.

فقد حذف الفاعل لدلالة السياق الشعري عليه وكأنه في انتظار عودة الوطن وهذا الانتظار تقليد الأحداث من هنا وهناك، فالشاعر يتمنى عودة وطنه الذي أحبه وتغذى بحبه وظل يعشقه رغم ما مر به من أزمات وحروب، فهو مازال يؤمن بأنه قادر أن يسترد كل ما فقده وبإمكانه أن يوقف آلامه.

ويحس الشاعر بأن الألفاظ غير قادرة على الصدور من نفسه فلجأ إلى أسلوب الحذف ومازال الشاعر يستمر في تحقيق أمنياته، ويمكن أن يفهم من أنه ربما بالغ في تحقيق أمانيه بعودة وطنه إلى حاله الذي كان عليه؛ أم أنه من كثرة يأسه أصبح وكأنه يتوهم لوصول أمانيه إلى المبتغى الذي يريده.

وفي نفس القصيدة "كان يعبر أوردة الريح" لجأ الشاعر إلى أسلوب الحذف وذلك في:

بائعة الفل تفتح نافذة
كالجحيم
تقلب كفيه...
أعرف هذا المسجى
بسمرته العاصمية
أتقن أوراده.[1]

فقد حذف الفاعل وأدى الضمير المتصل معناه الذي كان واضحا من خلال السياق الشعري، وهو دلالة على ضياع ذاته في الحياة واضطرابها وعدم توازنها؛ فالشاعر رغم غيابه عن وطنه فهو لا ينسى أصله ونسبه ويستطيع أن يتعرف على السكان الأصليين حتى ولو كان يحويهم مغطى، وذلك من خلال بشرتهم المعروفة بالسمرة فهي تسيل في دمه سيلان الدم في الجسم.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 15، 16.

ونجد في قصيدة "بنت اللذين" يقول :

قد أمنت من الباقيات
بها تحشد الفصل قيلولةً،،،
تحسب الواجب المدرسيّ
اختباراً لحبٍ تفاجأ
يالـ... أنتما تغمسان الدقائق
يالخبزِ والبسملات.[1]

حذف الاسم المجرور، فعدم قدرته على إيجاد لفظ يعبر عن شدة وقيمة وعظمة ذلك اللقاء في ذاته، فهو لم يجد التعابير والمعاني الكافية التي تستوف حق اللقاء التي استأنفته في تلك اللحظة الآنية.

ونجد أيضا حذف المنادى يتجلى عدة مرات في قصيدة "أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات"، لتكثيف النص اعتمادا في ذلك على ثقافة المتلقي بعودته إلى التوسع في المعنى لإظهار المحذوف، فحين يقول الشاعر:

يا.....
ببكة أمسى الغريق يقرب أزَّابَه، ويحيل إلى الأمسِ
زعمَ البوارح، ماء الملامِ، أياغدنا المتلاحق في
جيدها، زَلَّ بي شاعرٌ من جنوني أناب عن
الفاعلية الضمائر... يستعجلُ السردَ من غابرٍ
في السويعات[2]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص 20.
[2]– المرجع نفسه، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 25.

فالشاعر يريد الإدلاء بأن هناك من يريد تحطيم الحضارة اليمنية والتي اعتبرها بمثابة تحطيم لذاته، وتشاؤمه من هذا الأمر كتشاؤم العرب قديما من "زعم البوارح" في طريقهم إلى الحرب فإذا أتى الغراب من الشمال فهناك مصيبة آتية فيتوقف الجيش، فربطها الشاعر باليمن وهي تواجه مصيبة من خلال الصراعات والأزمات التي حلت بها، فهناك من يريد تحطيم حضارة اليمن كمحاولة الأبرهة اليمني تهديم الكعبة قديما والتي كانت تعتبر قبلة الأمة الإسلامية، فمهما تعرضت اليمن إلى الأذى من قبل المستعمر زادت ثباتا وصبرا كصبر وثبات الرسول صلّى الله عليه وسلم أمام أهل قريش حين حاولوا اعتراضه ومنعه من نشر دعوته، فكان يعلم أنه سوف يأتي يوم ويعز فيه الله الدين وتعلو كلمة الحق، فكانت ذاته تحترق وتعذب لما يحل ببلاده وتحصرا عليه، فمن شدة العذاب الذي أجج فؤاده أصبح يتلفظ بما لا يريد، أي أنه أحل محل بلاده في ما لم تستطع التصريح به.

وقد يلجأ الشاعر إلى حذف أكثر من جملة في السياق النصي ضرورة حتمية لتجنب الإطالة بما يحسه في ذاته، فيوظف الاختصار وربما يترك المسافة أمام القارئ ليعطيه فرصة التأويل وما يقصد الشاعر من ذلك الحذف، وذلك في المقطع الآتي:

يا أبيْ...
.....
ما أحنَّ الرصيفَ
يعيب النحاة التَّعجبَ
يستسمحون الوصايا،
وتنسى الأزقة أنَّ
الرصيف أخٌ موغلٌ[1]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 86.

حذف الشاعر أكثر من جملة فهو يصور قمة الحنين وتمرد ذاته عليه وكأنها تعذبه بالرجوع إلى ذكرياته، لذلك يعيب ذاته عن ذلك التعجب أو الموقف الذي يعترضه وهي تعلم بأن ذلك الموقف الذي يتمثل في الرجوع إلى ماضيه، وأصبحت تستسمح الوصايا التي في كل مرة يحاول أن يطبقها ويتجاوزها، فنجد أن الرصيف مهما يلجأ إليه المتشرد لن يأويه بل يجعله أكثر تشردا ولا مكان للجوء إليه، وكان الشاعر يدلي بحقيقة الرصيف المتمثل في الماضي والذكريات فمهما يحن إليها ويتذكرها لن تعود ولن تعطيه ما يريد.

وفي قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني"يقول:

هم يرون المصلّى بعيداً
ونحن نراه القريب القريبَ
القريب الـ.....[1]

قد صور الشاعر من خلال الحذف المتدرج للجملة (قريب) وكأن ذاته تتقرب في كل مرة إلى الله بدعائه وصلواته، عكس الطغاة الذين لا تربطهم أي صلة بالله،وأن الشاعر رغم بعده عن وطنه، إلا أن هناك صلة تربطه بهذا البلد العظيم ، فهناك من يراه بعيد ولكنه في نظره قريب ،كما نلاحظ أن الشاعر استحضر صورة المسجد الأقصى الذي يحاول الصهاينة أخذه وهو عند الشاعر أمر بعيد المنال، وأن العرب لن يتمكنوا من استرجاعه، إلا أن الشاعر يراه بأنه قريب وأن الله عز وجل وعدهم بالاستقلال.

3.1. الجملة الاسمية والفعلية

أ- مفهوم الجملة

إن لفظ الجملة قديم في اللغة العربية يدل على ذلك الكثير من النصوص ودخل إلى النحو العربي في فترة متأخرة، فالجملة عند المبرد " دالا عن التركيب الإسنادي سواء كان

[1]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 103.

المستند فيه فعلا أو اسما"[1]، حيث قال الزمخشري "الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يأتي إلا في اسمين كقولك: "زيد أخوك" وبشر صاحبك أو فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى جملة"[2].

فالجملة في أقصر صورها: "أقل قدرا من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القول من كلمة واحدة أو أكثر"[3]، بمعنى أن الجملة تفيد السامع وتكون مفهومة سواء كانت مركبة من كلمة أو أكثر، يحصل بواسطتها الفهم والإفهام فهي تعتبر الصورة الصغرى للكلام المقيد.

تتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه ولا يمكن أن نقول جملة إلا بتوفر هذين الركنين، وهما المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، "والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد، والمبتدأ وخبره، كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما، نحو ضرب اللص، وأقائم الزيدان، وكان زيد قائم"[4].

وهي عند الجرجاني: "المركب الذي تتم به الفائدة فلو قلت "إن تأتيني" وسكت، لم تفد كما لا تفيد إذا قلت: "زيد وسكتَّ، فلم تذكر اسما آخر ولا فعلا، ولا كان منويا في النفس معلوما من دليل الحال"[5]؛ بمعنى أن الجملة ترتكز على الإفادة، بحسب نوع تركيب وبناء الجملة، "فليس للجملة طول محدد، بل تتراوح بين قصيرة جدا، والطويلة جدا، لأن المهم فيها

[1]– علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، 1428 هـ – 2007م، ص 9.

[2]– فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 1427 هـ – 2007م، ص 11 – 12.

[3]– إبراهيم أنيس، أسرار العربية، ط1، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1966، ص 277.

[4]– علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، 1428 هـ – 2007م، ص 23

[5]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، جدة، السعودية، (د.ت)، ص 111.

خاصية الإسناد، أو تحقق طرفي الإسناد الذي نعتقد به الجملة وليس لها حد أقصى تلتزم به"[1].

ب- أقسام الجملة:

- الجملة الاسمية:

"وتسمى اسمية إذا صدرت باسم صريح، كزيد قائمٌ، أو مؤول نحو: "وَإِنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ"، أو بوصفٍ دافعٍ لمكتفٍ به، نحو: أقائم الزيدان"[2].

ونجد هاني قد حشد قصائده بالأسماء لاسيما عناوينها (بنت اللذين)، (قصيدتان لبسمة) (بيننا الملح) فهذه العناوين سيطر عليها الاسم، فبطبيعة الحال حشده للأسماء ليس عبثا بل تصدر من ذاته والقضايا السياسية والاجتماعية.

يقول الشاعر في قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني"

حرافٌ
وأيامنا في المحفة
من يبرئ الأكمه المستحيلَ
سوانا
ومن غير هذي الوجود
يعيد الألى نفقوا في التواشيحِ
مستفعلن بعض أسفارنا
والبقية كلٌ[3]

[1]- نعيمة سعدية، الجملة في الدراسات اللغوية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 73.

[2]- عاطف فضل، بناء الجملة في جمهرة رسائل العرب، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2003، ص 16.

[3]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 109.

وظف الشاعر مجموعة من الأسماء تخدم موضوعه، وهو السبيل إلى الوصول للطريق الصحيح لكن أيامه مفلسة وترميه إلى الدمار والخراب وكأن ذاته تستنطق للشوارع وحافة الطريق (حرافٌ، من يبرئ الأكمه، ومن غير هذي الوجود) ، بل تجعله اعمى لا يرى شيئ بينما الأسماء (الألى نفقوا، مستفعلن بعض أسفارنا، والبقية كل) ترمز إلى محاولة الذات أخذ الحرية، وهي أمر غير ممكن.

وفي موضع آخر من نفس القصيدة محاولة إيقاظ ذاته الخاضعة للانكسار، في قوله:

من ذا الذي عنده الكلمات
تتوالد بين أناملنا
قارةً
قارتين
عوامل يخضرُّ إيقاعها اللانهائِي
في بسمات الجياعِ[1]

وظف الشاعر الأسماء لإيجاد أو تحل الأنا المغلقة الوجود التي تريد الاستنطاق والتعبير عما في داخلها الشديد العظيمة ،وكأن هنا الشاعر يلقح أو يجمع ذاته ووجعه بكلماته ليتولد و يأخذ الإصبع بإنشاء ذلك وتكثر خروج آهاته (قارتين، قارة) وفي داخل هذه الخروج قد يصبح لا متناهي ،أي أن الشاعر لا يستطيع التحكم فيه.

وظف أيضا الأسماء ليوحي "بتحول ذاته من حالة الجمود وعدم التحول، إلى حالة التحول والصيرورة التي يكون عليها وضع الموجود المتحول"[2] بقوله:

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 112.

[2]– عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1419 هـ/1999م، ص 391.

بالنداء الخرافي
يدخل زورقنا البحر
ويح النوافذ تقرضنا للفناءِ
سلاماً تحف المناديل
يا دمعة تتجلى لأجلي
.....
بيننا الملحُ
لا تسألي كيف نحلو
.....
بيننا الملح
نوغل: يا بحرُ
يا بحرُ
يا بحرُ
يا بحرُ
.....
أرسو بعينيكِ
إنا غريبانِ
إنّا.....[1]

يوظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية أسماء التي توحي بمحاولة تجاوز الذكريات التي توقضها ذاته في كل مرة، حيث تجعله كالمتشرد الذي يرمى هنا وهناك فهو يطلب منها الرحمة من شدة ذلك الوجع الذي تكون دمعة في ذلك المنديل الذي يصير وكأنه دمعته بهذا الاسم (سلاما تحف المناديل) أصبحت لها أثر وقيمة تاريخية وفنية تذكارية والشاعر يحَلِّفْ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بيننا الملح)، ص 121–122–123.

هذا الوجع بأن هناك عشرة ومودة بينهم فلماذا تفعل به هكذا و ترميه في مكان واسع وعميق انكساره.

الجملة الفعلية:

يعرف النحويون الجملة الفعلية بأنها الجملة "المصدرة بفعل" وقد يكون هذا إما "تام أو ناقص نحو: (اِقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ) سورة البقرة، الآية 213، (كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً) سورة البقرة الآية 213"[1].

كما تأخذ الجملة الفعلية عدة صيغ، إما صيغة الماضي أو المضارع أو الأمر.

وفي ديوان الهزيمة لهاني الصلوي بدأ الشاعر بقصيدة "كان" فهنا يدل ويوحي على آمال وطموحات الشاعر التي كان قد حلم بها إلا أنها أصبحت فعل ماضٍ ناقص لتلك الطموحات التي حطمها الاستعمار المستبد والحرب؛ فقد وظف الشاعر الفعل الماضي الناقص "كان" في بداية قصيدته للدليل على التأزم والانكسار في ذاته وذلك من خلال:

كان
فتى
يحلم
أن
سوف
يطير
بأوراق
النعناع
فراشاً[2]

[1]– فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط5، دار القلم العربي للنشر، حلب، سورية، 1989، ص 19.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان)، دار الوثائق القومية للنشر، ط1 القاهرة، 2015، ص 06.

فاستخدام الأفعال المضارعة "يحلم"، "يطير" دلالة على أنه كان للفتى (الشاعر) ذاته التي ربطها بالحلم والطيران بعيدا، وحلمه بالتنقل بين أوراق النعناع كالفراشة التي باستطاعتها رؤية كل شيء، وهذا ما أشار إليه الشاعر في قصيدته وبأنه حلم لدى كل إنسان حسب ذاته.

كما تأخذ الجملة الفعلية موضعا آخر "هي التي يكون المسند فيها فاعلا سواء تقدم هذا الفعل أو تأخر"[1]، فالمسند سواء كان فعل أو خبر فإنه يجوز لهذا الفعل التقدم أو التأخر لغرض ما، ويطلق على هذا الفعل مسند إليه فهو طرف إسنادي في الكلام.

وفي قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني" وظف الشاعر الفعل المضارع من خلال:

يُعيدُ الألى نفقوا في التواشيح
مستفعلن بعض أسفارنا
والبقية كلٌ[2]

فالفعل "يعيدُ" دلالة على محاولة الشاعر لتحقيق الانتصار بعدما ضنوا به السوء، فإذا به أصبح يبرئ المستحيل ويحاول أن يعيد الألى نفقوا في التواشيح، فكأنه بعد غمرة الانتصار يريد أن يتغلب على ما لحقه من قساوة وحواجز أثناء رحلته الطويلة، إلا أنه بقى صامدا للوصول إلى ما جاء إليه.

كذلك استخدم الفعل المضارع في الأبيات التالية من نفس القصيدة وذلك من خلال:

يقلع موكبهم من جبينكَ
ثم يصبُّون وابلهم في خلاياكَ

[1]– علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، ط1، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، مصر، 2007، ص 37.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 109.

قد أوغلت في هوانا المدينةُ
تلهو بمفرقها البضّ[1]

فبما أن الفعل المضارع يدل على استمرار المشكلة وعلى الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر والمضارع يعبر به عن التجديد لحل هذه المشكلة، كذلك نرى بأن الشاعر وظف فعل يقلعُ ويصبُّ لوجود مشكلة يريد التخلص منها، فاللذين يضايقونه حتى ولو ذهبوا من حياته سيظلون يصبون مشاكلهم وظلمهم بداخله، وهذا دليل على أن الشاعر يعيش مضايقة نفسية، وأن ذاته الآن أصبحت مشتتة فهو يريد استرجاعها واقتلاعها بكل ما له من جهد وقوة.

وفي الأبيات التالية:

يهبط المرسلون حيارى
كمن لا يصدق أن لم يعد
في بني الشيصبان نبيٌّ[2]

فالشاعر وظف فعل "يهبط" وهو فعل مضارع للدلالة على دنو المكانة والتقليل من مستوى الشيء، وربط ذلك بما يحدث في بلاده وكيف للسلطة أن قضت على آمالهم وأحلامهم دون إدراكهم بأن هناك من سوف يقف لهم بالمرصاد، كما استحضر الشاعر صورة شياطين عالم الجن السفلي فهم أيضا فيهم الحضر وهم آهل القرار، وفيهم المنتقلة وهم أعراب الجن الذين يسيرون ليلا أي السراة ويقال لهم الشنقنان والشيصبان، وقد حاول الشاعر أن يربط بين هذه الصورة التي استحضرها في ذهنه وبين ما يحدث في وطنه بين سيطرة للسلطة ووقوف الشعب حيارى دون قدرتهم على فعل أي شيء.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، ص 113.

ونجد أيضا فعل "يطوي" في نفس القصيدة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني) وذلك من خلال:

سلام على الحزن يكمل دورته
في دم الثائرِ البوحِ
يطوي الفضاء
ليبسطه في عيون البلاد[1]

فالفعل "يطوي" يدل بصيغته الصرفية على المضارع الذي يدل على الفضاء بعضه فوق بعض وهي كناية عن الإنسان أثناء لفه للشيء، فالشاعر وظف هذا الفعل حتى يبين مدى الحزن الذي بداخله وأنه أصبح كالدم الثائر الذي يريد أن يبوح بالآلام ويطويها لتنسى ويبسط الآمال والتفاؤل في عيون شعبه حتى يتجاوز تلك الأزمات التي مرت به، وكأن الشاعر يريد من الأحزان أن تدخل طي النسيان لينتصر ويرى المستقبل أجمل.

2. الإيقاع

1.2. مفهوم الإيقاع

من المتعارف عليه أن القصيدة الحداثية تلجأ إلى استخدام الوزن والقافية بطريقة تجعل من القصيدة تأخذ شكلا مغايرا للقصيدة التقليدية وتخرج بثوب جديد يليق بالقصيدة الحداثية "وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة"[2]، بمعنى أن الإيقاع الداخلي هو الذي يحدد نغمة وإيقاع القصيدة مع ارتباطه بالوزن أي المستوى الخارجي وهو الأسبق في التأثير على نفس المتلقي، "فالوزن مطلب إجباري قسري في حين

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 119.

[2]– محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم بوستة، حسن طلب رفعت سلام، ط1، العامرية إسكندرية، مصر، 2008، ص 22.

أن المستوى الداخلي مطلب اختياري عفوي، ومن الأداءات التي يلجأ إليها الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي (التكرار) بأنواعه المتعددة كتكرار الأحرف أو الأدوات أو الكلمات أو العبارات وحتى تكرار مقطع بكامله وما يوصف بتكرار اللازمة"[1]، أي أن الشاعر وهو يكتب قصيدته قد يتحكم في أوزان شعره ويمكن أن يختارها، إلا أن المستوى الداخلي يكون من عفوية وذات الشاعر ولا يمكن التحكم فيه فيلجأ إلى بعض الضوابط لاستخدامها في إيقاع شعره.

الشاعر الحداثي يخلق أصواتا جديدة ويختار ألفاظا تكون متناغمة مع القافية ذات النغم الموسيقي، مما يوقع القارئ في سحرها الصوتي والنغمي "فاختيار الألفاظ الرشيقة المتناغمة والقوافي ذات الرنين حينا آخر مما يحيل القصيدة إلى مقطوعة موسيقية توقع القارئ في دارئة السحر الصوتي"[2].

فقد ميز الشعراء والنقاد باختلاف اتجاهاتهم بين الوزن والإيقاع، "حيث أصبحت الأوزان وفق رؤاهم التجديدية رافدا من روافد الإيقاع، فالوزن كمي والإيقاع كيفي، الوزن الخارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة"[3]، فالوزن يثير في أذن السامع ويجعل له نغما أما الإيقاع يكون من الروح والجانب الذاتي والتأملي للشاعر.

فالشاعر المعاصر يبحث عن تفعيلات جديدة أو تعدد البحور في القصيدة الواحدة "الشاعر في بحثه عن توليفات تفعيلية جديدة سواء عن طريق التفعيلة الواحدة أو البحور المتعددة أو التفعيلات المركبة يبحث عن الإيقاع لا على الوزن الخارجي"[4].

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط2، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ص 321.

[2]– المرجع نفسه، ص 323.

[3]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د.ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، مصر، ص 623.

[4]– المرجع نفسه، ص 652-653.

وهذا ما وصفه هاني الصلوي في قصائده في كتاب الهزيمة في قصيدة "كان بعبر أوردة الريح":

هذا المساء [المتقارب]

0/0//0//

مساء الورودِ [الهزج]

0/0//0/0//

التي انهمرت فوق خدّيه [المتدارك]

0/0/0//0/0//0//0/

بائعة الفلِّ تفتح نافذةً [المتدارك]

0///0///0//0/0//0/

كالجحيمِ [الرمل]

0/0//0/

تقلِّب كفيهِ [الهزج]

0/0//0//0//

أعرف هذا المسجَّى[1] [الرمل]

0/0 // 0//0 //0/

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 15–16.

ففي هذه الأبيات مزج الشاعر بين عدة بحور ووصف البحور الصافية (الرمل + الهزج) و(المتقارب + المتدارك) وكأن الشاعر في كل مرة تتحول ذاته إلى إيقاع وبحر معين لشدة صراعه معها والمصاعب التي تواجهها ويحاول تقليب كفه لقراءة القدر وما يخبئ له وذلك بكسر رتابة الإيقاع التقليدي الذي تستريح له الأذن، فالشاعر يخوض في أغوار الذاكرة التي جعلت دمعته تلامس خدّيه وكأنه يطالب ذاته بالحركة وخروجها من اليأس.

فالشاعر في بداية قصيدة "كان يعبر أوردة الريح" مزج بين البحر المتدارك وهو من البحور الصافية وبحر البسيط وهو من البحور المركبة كالآتي:

في غبار المواقيت [المتدارك]

0/0/0//0/0//0/

تاه الغلام الذي [البسيط]

0//0/0//0/0/

أوقفوه بناصيتي [المتدارك]

0///0///0//0/

وانثنوا يجمعون الحطب [المتدارك]

0//0/0//0/0 //0/

أشجع من راهب [البسيط]

0//0/0 ///0/

في سهوب الشغبْ[1] [المتدارك]

0//0 /0//0/

فالشاعر في هذه المقاطع من القصيدة استهلها ببحر المتدارك الذي يتكون من تفعيلة (فاعلن) لتعبيره عن عاطفته المتدفقة من ذاته وضياعها في المواقيت وبعدها يوظف في مقطع آخر بحر البسيط وتفعيلته (مستفعلن فاعلن) وبهذا البحر يتوسع الشاعر في عواطفه والتعبير عما تشعر به ذاته الممزقة، فهو مزج بين هذين البحرين اللذان وجد فيهما ضالته وما يعبر عن ذاته في كل مرة، فهو تارة يوظف من البحور الصافية وتارة أخرى من البحور المركبة ذلك بصراع الشاعر مع ذاته ويحاول أن يرجعها من ذلك الضياع.

وأيضا الشاعر تجاوز المزج بين أكثر من بحرين فكل مقطع ببحر مغاير عن المقطع الآخر كما نجده في هذا النموذج:

برهةً نمَّقت موعدًا [المتدارك]

0//0/0//0/0//0/

في ثيابكَ [المتدارك]

0//0//0/

في فصِّ دفترها [البسيط]

0///0/ /0/0/

قد أمنتَ من الباقيات [المتدارك + الرمل]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 13.

0///0/0///0//0/

بها تحشد الفصلَ قيلولة [المتقارب]

0//0/0//0/0//0/0//

تحسبُ الواجبَ المدرسيَّ [المتقارب]

/0//0/ 0//0/0 //0/

اختبارًا لحبٍ تفاجأ [المتدارك]

0//0//0///0/0//0/

بالـ... أنتما تخمسان الدقائقَ [المجتث]

0/0//0/0//0/0//0/0/

بالخبزِ والبسملاتِ،[1] [المجتث]

0/0//0/0// 0/0/

مزج الشاعر بين عدة بحور كأن كل من القصائد مقسمة إلى مقاطع مستقلة يستقل كل مقطع منها ببحر معين، إذ جاء كل مقطعين ببحر، فالمقطعين الأولين على المتدارك فهو يوصف بها البحر ذلك الحنين الطويل الذي تنتظره ذاته من الزمان بتزيين وحسن ذلك الموعد مع المحبوبة بوجودها ووجود ملامحها في ذاته ،أما المقطعين الآخرين على البسيط والمتدارك والرمل بحيث أن ذاته جعلته يتعمق ويتوسع في ذلك الحنين وذكرى المحبوبة وتتلاعب به من حين إلى آخر في تذكيره بمحبوبته، فإن ذات الشاعر واضطرابها هي التي جعلته يتلاعب بالإيقاع والبحور في كل سطر.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص 19–20.

2.2. أنواع الإيقاع

للإيقاع نوعان، إيقاع خارجي وإيقاع داخلي؛ والإيقاع الخارجي يعتمد على الوزن والقافية، بينما الإيقاع الداخلي يعتمد على المحسنات البديعية كالطباق بنوعيه الإيجاب والسلب والصوامت والصوائت.

1.2.2. الإيقاع الخارجي

أ- التدوير

التدوير له أهمية بالغة في استرسال النص وتلاحق الأسطر وتمتين لمحتها إذ أنه ليس ظاهرة حداثية بل يوجد من القدم وعرف مع القصيدة التقليدية والشعر الحر، ففي القصيدة التقليدية يكون الاندماج بين شطرين بتقسيم إحدى الكلمات أما في الشعر الحر يكون بتقسيم التفاعيل بانتهائه في السطر الآخر "يمثل علاقة اتصال بين شطرين، إذ يمكن الإفصاح عن نهاية الشهر الأول التي ترتكز على التفعيلة الأخيرة المسماة بالعروض، حيث لا يستقيم الإنشاد والإيقاع مع الفصل بينهما"[1].

وقد رأت نازك الملائكة أنه يقع في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني بمعنى أن الشطر الأول له علاقة بالشطر الثاني عن طريق ذلك التدوير.

فالتدوير: "ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة وتبين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا –في حدود الزمن والنتاج الحالي– كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو ظاهرة موسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات –وتحمل بتكوينها المتكرر_ متطلبات الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة"[2]، أي التدوير هو ظاهرة ترتكز على الإيقاع وله علاقة مع الأداء

[1]– خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ط1، دار أسامة، الأردن، عمان، 2010م، ص 82.

[2]– نوال أقصعي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980–2008)، عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014–2015، ص 348 (رسالة دكتوراه)

القصصي بمعنى أن الشاعر يقص ما في ذاته عبر ذلك الإيقاع والتدوير الذي يعبر به عما في داخله لذلك يخلق موسيقى متتابعة مع حواس والروح المتأملة لدى الشاعر والمنسجمة له.

وهذا ما نجده في بعض قصائد هاني الصلوي، فهو ساهم في ربط العلاقة بتعبيره والمضمون الشعري، ومثال ذلك في قول الشعر:

كان /0/0
مستف
فتى 0//
علن
يحلم 0//0/
فاعلن
أن /0/
مست
سوف 0/0/
عل فا
يطير 0/0//
علن مس
بأرواق 0/0/0//
تعل فاعل
النعناع /0/0/
مستفع
فراشًا.[1] 0/0//
لُ فاعلْ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 06.

هذه القصيدة بعنوان (كان) يعد فعل ماض ناقص أي أن ذلك الفتى أصبح حلمه الماضي، فجاءت كل مقاطع القصيدة مدورة فهو يشمل التنويع في الضرب يلائم التنويع في القافية فالتفعيلة لا تنتهي في ختام السطر وإنما كل سطر يبدأ باستكمال التفعيلة التي أولها في آخر السطر، فالشاعر هنا بعدم انتهاء التفعيلة في نفس السطر وكأن حلمه ينكسر إلا أنه يعود ويحاول بناءه من جديد بانتهائه في بداية السطر الآخر، فهو في صراع مع ذاته التي تحاول أن تجعله يتنازل ،إلا أنه في كل مرة يرجعها من جديد ويعطيها أمل بالحلم.

فالتدوير عند هاني الصلوي ليس متعلق بتدوير الجمل بل انقسام الوحدة الوزنية أي التفعيلية من بيت إلى الذي يليه، فالتدوير عنده له وظيفة دلالية ونفسية وإيقاعية كما في قوله:

بالنداء الخرافي /0/0//0/0//0/

فاعلن فاعلن فا

يدخل زورقنا البحر /0 ///0/// 0/0/

عل فعلن فعلن فاعلْ

ويح النوافذ يقرضنا للفناءِ /0/0//0/0///0///0//0/0/

مستفعلن فعلن فعلن فاعلن فا

سلامًا تحف المناديل //0/0//0///0/0/

علن فاعلْ فاعلن فاعلْ

يا دمعةً تتجلى لأجلي /0/0//0///0//0/0/

.....	مستفعلن فعلن متفعل
بيننا الملحُ	0/0/0//0/
	فاعلن فاعلْ
لا تسألي كيف نحلو	0/0//0/0//0/0/
	مستفعلن فاعلن مسـ
بيت الملح	0/0/0//0/
	تفعلن فاعلْ
نوغل... يا بحرُ	0/0/0/ 0/0/
	فاعلْ فاعلْ فا
يا بحرُ	0/0/0/
	عل فاعلْ
يا بحرُ	0/0/0/
	فاعلْ فا
يا بحرُ[1]	0/0/0/
.....	عل فاعلْ

هنا الشاعر استخدم التدوير استخداما بارعا حيث جاء التلاحق الإيقاعي منسجما مع متطلبات الأحداث المتلاحقة في دفقة شعورية متواصلة في ذاته، وذلك بذكره للأماكن (البحر

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بيننا الملح)، ص 121–122–123.

– النوافذ – الفناء – المناديل _ دمعة – الملح) حيث أنها تدل على صراع الشاعر مع ذاته ومحاولته في كل مرة إخراجها من تلك الذكريات والتعبير عنها بإيقاع جد متناغم فالمعنى في هذه المقاطع تسير بانسيابية خلال السطور وهذا ما يجعلنا بعدم التوقع في آخر السطر بل الذهاب إلى بعده لاكتمال المعنى.

ساهم التدوير في البنية الحوارية الذاتية للشاعر وعنايته لها في قصيدة "مثول"

بحرفك	//0//
	فعول مـ
هل شهدت	/0//0/
	فاعلن فـ
صبًا	0//
	علن
أليفا	0/0//
	مفاعل
تمرّغ	//0//
	فعول مـ
في	0/
	فـ
محاجرها	0///0//
	علن فعلن
وأغفى	0/0//
	مفاعل
توهّجُ	//0//
	فعول مـ
في	0/

	ف
مسيرك	//0//
	علن فعـ
من	/0
	لن
عطورٍ.	0/0//
	مفاعل
عزفت	/0//
	فعول
بريقها	0//0//
	مفاعلن
في كل	//0/
	عول مـ
منفى	0/0/
	فاعل
أتحضرُ	//0//
	فعول مـ
نحلةً؟	0//0/
	فاعلن
روحًا؟	0/0/
	عولن
جميعًا؟	0/0//
	مفاعل
رويدك	//0//
	فعول مـ
كان	/0/

فاعـ
عينُ /0/
لن فـ
الحقِ //0
عل فـ
سخفا.[1] ///0
عل لن

فالشاعر وظف البحر الطويل وذلك للتعبير عن آهاته، حيث أن هذا البحر ذو التفاعيل المزدوجة يستعمل لـ: "فقد يقع على بحر ذي تفاعيل كثيرة في حالات الحزن لا تساع مقاطعه وكلماته وشكواه"[2]، وكأن الشاعر أصابه مرض كالجنون وأصبح يلتوي هنا وهناك من شدة ما تعذبه ذاته، ولا يتبع ما تؤول إليه نفسه بل تشده ذاته إلى ما لا يحبه وهي الذكريات والمحبوبة، فهو وكأنه يلبي أمر ذاته التي هي السلطة عليه وعلى نفسه وتفرض بنية إيقاعية دلالية، والأبيات جاءت كلها مدورة واكتمالها في المقطع الآخر حيث يكتمل التركيب إلا باكتمال الوزن في السطر الآخر الذي يليه لكي لا يكون كل بيت مستقل عن الآخر.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة مثول)، ص 10–11–12.

[2]– محمد الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، د.ط، مديرية الكتب للمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1416هـ/1996م ص 184.

ب- القافية:

أعطيت للقافية تعريفات عدة: "قول الخليل: إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه ما قبله، وقال الأخفش أوسط: إنها آخر كلمة في البيت"[1]، هنا الأخفش ربط تعريف القافية بالجذر اللغوي وجعلها جزء من الروي.

وأيضا إبراهيم أنيس عرفها بأنها: "عدة أصوات تتكون في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن... ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور، إلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه"[2]، فهي تكون في أواخر الأسطر الشعرية وتتميز بتكرارها وهذا ما يجعلها تطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، فهي توفر طاقة إيقاعية مما يضفي جمالية في المقاطع الموسيقية بحيث تكون في أقصر صورها وهكذا يكون التعامل مع القافية داخليا.

"لقد تجاوزت القافية في الشعر الحر كونها مجرد أداة إيقاعية غايتها التطريب وتشنيف آذان السامعين، لتصبح مكونا من مكونات بناء هذا النص الشعري الحداثي، له وظيفته الإيقاعية والدلالية في مواطن معينة من النص تقتضيها الضرورة التعبيرية بعيدا عن رتابة تكرارها المعهود في القصيدة العمودية، ومن ثمة لم يعد يلتزمون بها كوقفة إيقاعية مميزة لنهاية الأسطر الشعرية"[3]، تطورت القافية في الشعر الحر فأصبحت مكونا أساسيا في النص

[1]- خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ط1، دار أسامة، عمان، 2010، ص 56.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1952. ص 244.

[3]- لخميسي شرفي، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري، عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 473. (رسالة دكتوراه).

الشعري الحداثي له وظيفة دلالية أي يستخدمها الشاعر للتعبير عن ما يشعر به وتجاوز ما تدعوه القصيدة العمودية من تكرار الحروف، لهذا توعوا فيها لتزيد من النص الشعري أكثر جمالية ودلالة.

"القافية في الشعر كالموعد المنتظر، يشوفه المعنى بحقه، واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها، محتلة لمستغن عنها"[1]، فهي ما يكتشفه المعنى الشعري وتجلب القارئ بطربها أي أنها جزء من المعنى والموسيقى مع ألفاظ البيت.

صور القافية:

إن الشاعر اليمني هاني نوع في أوزانه وأخرجها في صور مختلفة بحثا عن إيقاع موسيقي جديد ، فالتنوع في قافيته سمح بالتعدد التقفوي في شعره، وأهم صور القافية التي وجدت في شعره هي:

- القافية المتناوبة:

في هذا النمط ينوع الشاعر في قوافيه ولكنه يوقع التبادل بين أماكنها بما يبدو معتمدا لتنويع الإيقاع الذي يستثمر لمواكبة معاني التجربة، أكثر صور القافية انتشارا في الشعر المعاصر وهي تشمل القصيدة الواحدة أكثر من قافية موزعة على التوالي وهذا ما نجده في أول قصائد هاني في كتاب الهزيمة:

ينزُّ
الشعر
من دمك
المقفى

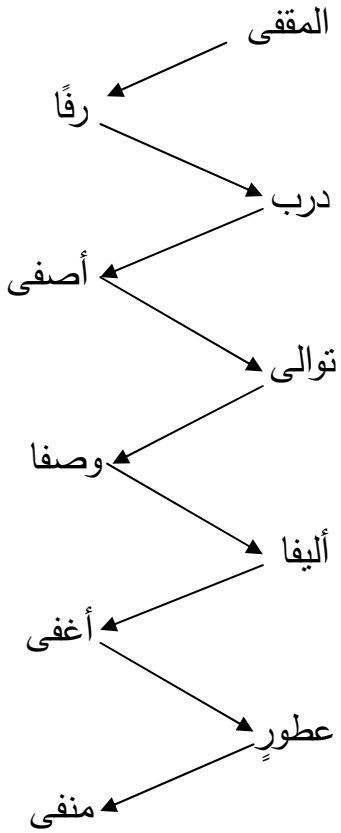
[1]- خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ط1، دار أسامة، الأردن، عمان، 2010، ص 58.

تلاعب
مبسماً
كالصبح
رفاً
تعلّلُ
بالخلاصِ
صفاء دربٍ
تمازج
باليقين
فكان
أصفى
تدلّلُ
سعيَ
أوديةٍ
توالى
على
مرآكما
تزدانُ
وصفا
بحرفك
هل شهدتَ
صباً
أليفاً
تمرّغ
في
محاجرها

وأغفى
توهّجُ
في
مسيرك
من
عطورٍ
عزفت
بريقها
في كل
منفى
أتحضرُ
نخلةً؟
روحاً؟
جميعاً.
رويدك
كان
عينُ
الحقِ
سخفا[1]

هنا الشاعر وزع القافية توزيعا فنيا هندسيا حيث انتقل الشاعر من الأولى إلى الثانية، ثم يعود إلى القافية التي انطلق منها، حيث أنه ينتقل من (ى) إلى (ا) وبعدها يرجع إلى ألف محدثا إيقاعا متموجا بحسب طبيعة الموقف الذي يتغير من جملة إلى أخرى، فتكون كالآتي:

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة مثول)، ص 07–12.



وأيضا في قصيدة كان يعبر أوردة الريح استخدم التنويع في القافية والتبادل أيضا:

تاه الغلام الذي
أوقفوه بناصيتي
وانثنوا يجمعن الحطبْ
كنت أصفى من الناي
أشجع من راهب
في سهوم السغبْ[1]

هنا الشاعر ينوع ويبدل القافية وحرف الروي من حين إلى آخر ففي السطرين الأول والثاني يستخدم نفس الروي (الياء) أما في السطر الثالث استخدم (الباء) الساكنة ويرجع مرة أخرى إلى الروي الأول (الياء)، وأيضا ينهي المقاطع بالباء الساكنة فهكذا استخدم القافية المترددة حيث كرر الأصوات في صورة وحدات تنتقل في شكل منتظم.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 13.

- القافية المتواترة

هي كل قافية بين ساكنيها متحرك[1]، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدتان بسمة:

من هنا عبر الجند:	/ 0//0 /// 0 /0/0
خطَّ على صلعة البرق	/0//////0 /0/0
بوابةً / غليمًا يطرقُ	//0//0//0//0//0
الدهرَ، ...	/0/0
كان انتهى من صريرِ	/0/0//0///0/0
الـ تمرد لألؤها بالمديحِ	/0//0/0/0/0//0//0
فغير مشواره الغيلُ،	//0///0/0//0/0
واغتمَّ سرباً تظاهر	/0/0//0/0//0
قدَّام عينيك،	/0/0///0/0
هل ستلمين بقاياىَ،	/0/0/0///0/0/0
لي...	/0
أقصد القلب والسنوة	/0//0/0//0/0//0
الواهنات السهامُ	0/0//0/0//0/0
.....	
أنا أصبر المثخنينَ	//0/0////0//0/0
بنخب الزعامة،	////0//0//0
أحد الأمرَّين.[2]	///0//0/0/0

[1]- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والإبداع، د.ط، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2008، ص 278.

[2]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 71-72.

جاءت القافية في الأبيات السابقة متواترة ومنتظمة فلجأ الشاعر إلى إيقاع يغاير به إيقاع القافية وذلك لعدم تكرار حرف الروي، وأيضا تتعانق القافية في النص لتسهم في حركية ذات الشاعر وتعمقه في الحقيقة بتذكره الاستعمار وما أدى في خراب وطنه وكذلك خراب ذاته التي تغيرت.

وتتقاطع الأسطر فيما بينها مت خلال تواتر حرف اللام فهو صامت مجهور، و ساهم في خلق الدلالة وذلك من خلال تعذب ذاته بصمته وهو يطالبها بالإنفجار عما يحصل ومقاومة ذلك الصراع الداخلي

- القافية المختلطة:

يوجد في شعر هاني الصلوي هذا النوع من التقفية حيث وزع القافية توزيعا عفويا، وذلك في اختيارنا لهذا المقطع من قصيدة بنت اللذين حيث يقول :

في فصِّ دفترها	/0//0/0/0///
.....	
قد أمنت من الباقيات	/0//0/0//0//0/
بها تحشدُ الفصلَ قيلولةً،،،	//0/0//0/0//0/0//0
تحسبُ الواجبَ المدرسيَّ	/0/0//0/0//0/0//0
اختباراً لحبٍ تفاجأ	/0//0//0/0//0/0//
بالـ... أنتما تغمسان الدقائقَ	/0//0/0//0/0//0/0//0
بالخبزِ والبسملاتِ،	/0/0//0/0//0/0/
يقول المعلم:	//0//0/0//0
تقتسمان المسافة	/0//0/0//0/0//

حبلاً بحبلٍ /0/0//0/0/

.....

لها زفرةٌ في نحيبكَ //0//0/0//0/0//

.....

هذا الفضوليُّ //0/0//0/

يحصي استقاماتِ /0/0/0//0/0/0/

عودكما بالوشايةِ /0///0/0//0/

.....

ينكأ قلبين لا يتفقانِ /0///0/0//0/0//0/

سوى الحبِّ.[1] //0/0/0/

2- للعشب أخضرَ، /0//0//0/0/

للموتِ أخضرَ /0//0//0/0/

للشفتين أمصُّ /0/0///0///0/

هراءات تأنيبهنَّ //0/0//0/0/0///

.....

إلى وطني: /0///0/

من يصيح انتهى /0//0/0//0/

الشوطُ /0/0/0/

أقصى الشمال يئنُ /0///0//0/0/

وأقصى الجنوب يحنُّ //0/0//0/0/0///

وما بين صعدة والماءِ //0/0/0///0//0/0/0/

[1]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص 20-21-22.

أروى تمدُّ خراطيمها /0//0/0///0///0/

كي تجيء بصوتكَ /0//0/0///0//0/

من آخر الأرض،،،[1] /0/0/0///0/

تتسلسل المقاطع تسلسل يخالف فيه المقطع الأول والثاني (المتراكب – المتواتر – المتدارك).

المقطع الأول أما المقطع الثاني يعتمد على (المتدارك – متواتر – متراكب) لأن في المقطع الأول يوصف محبوبته ومدى تأثيرها على ذاته يكون في الأول المشاعر متراكبة وبعدها متواترة ،أما المقطع الثاني فهو يوصف وطنه ومدى تأثره في ذاته ففي هذين المقطعين قد جمع الشاعر بين حنينه للوطن ومحبوبته.

فإن الشاعر استغل إمكانات التنويع في القافية والروي، التي تجعل القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة، لا وحدات موسيقية ينفصل بعضها عن بعض.

تتميز القصيدة العربية المعاصرة بقدرتها على تجاوز القديم محاولة بذلك إنتاج نموذج شعري جديد وبالتالي ترتقي إلى مستوى القصيدة الحداثية، ومن بين ما يستخدمه الشاعر لتنظيم قصيدته الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

فالإيقاع يشمل جميع الفنون فهو "خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون"[2]، فقد نجد فيه تتابع من جزء لجزء آخر وربما يكون هناك تواتر بين حالتي الصمت والصوت مثلا، فيلاحظ القارئ أن حالة الصمت فيها نوع من الثبوت أما حالة الصوت فيها حركة تعلو وتنخفض فالإيقاع "تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى /.../ وهذا النوع مقصود به إحداث

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص 78–79.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د.ط، دار الفكر العربي، جامعة عين شمس، 1922، ص 187.

تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبر عن احساسات ومشاعر الإيقاع"[1]، فهو يعد الأساس الذي يبنى عليه كل عمل فني فلولاه ما انتظمت القصيدة وما ارتقت إلى مستوى الشعر،كما انه يساهم في إحداث تأثيرات في نفس المتلقي.

2.2.2. الإيقاع الداخلي:

أ- **الطباق:** نجد أن أغلب الشعراء المعاصرين يلجؤون إلى استخدام المحسنات البديعية في شعرهم، من بينها الطباق فهو محسن بديعي يضيف على الشعر عذوبة ورونقا، "ويطلق عليه أرباب الصنعة عدة تسميات منها: المطابقة وهذا النوع يسمى البديع ويأتي في التناسب بين المعاني، وهو ضد التجنيس"[2]، لأن التجنيس هو أن يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى وهذا هو أن يكون المعنيان ضدين كقوله تعالى "وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌۚ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَٰكِن لَّا تَشْعُرُونَ"[3] (البقرة: 154)

فالإيجاب هو الذي يكون بين الكلمة وعكسها، بينما السلب يكون بين الكلمة وعكسها بالنفي.

فنجد الشاعر هاني الصلوي وظف الطباق بشكله الإيجابي أكثر من الطباق السلبي فمثلا في قصيدة "أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات" استخدم الشاعر كلمتي إياب وذهاب وذلك من خلال:

ربَّاه قد أبرمتني التناهيد، واستوثقت
من فتًى لا يهابُ الأعاصير... لكن بقبرةً ألزمته

[1]- محمد علوان سلمان،الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية)، ط1، دار العلم والإيمان للنشر، الإسكندرية، مصر 2008، ص 15.

[2]- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط3، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، مصر، د.س، ص 143.

[3]- سورة البقرة، الآية 154.

الشِّباكَ، امَّحت كالإنابة تنصبه في الإياب ندًى وذهاب.[1]

فالشاعر ورغم آلامه وحسرته التي بدت ظاهرة من خلال تناهيده إلا أنها جعلت منه شجاع وصلب لا يهاب الأعاصير، فهو يتطلع دائما إلى مستقبل أفضل مما هو عليه ينتابه الكثير من الحركية والتجديد، وقد شبه الشاعر نفسه بقبرةً وهو طائر دائم التغريد، شديد الحذر يكثر في الحقول وعلى الطرق، أي أنه يريد تخطي المآسي والآلام ويواجه الصعاب التي تتناوب عليه ذهابا وإيابا وأن يبقى يغرد في سماء الطموحات والآمال.

ومن جهة أخرى نجد الشاعر تحدث عن تأثير محبوبته ،فرغم وجودها في القصيدة بشكل عادي إلا أنها تمنح تأثير قوي في نفسية الشاعر،وهذا ما نجده في آداة (لكن) الاستدراكية والتي أوضحت أنه ورغم الصعوبات القوية التي واجهها الشاعر، إلا أن تأثير المحبوبة كان أقوى ، فقد صرح بأنه أصبح لا يهاب الأعاصير ولكن ألزمته (قبرة) من الوقوع في شباكها.

ونجد أيضا كلمتي شرَّقت، غرَّبت في نفس القصيدة وذلك من خلال:

أتعبتك المفازةُ... ينزف فوَّارها في يمينك، ما فألك
الحيز بون سوى امرأةٍ تتهجّد في أمِ رحلكَ، طول
القراراةِ، كم زعتك البيازق كلن سرب القطا لا
يعرن الجوانح، شرَّقت، غرَّبت، من مثل شمسان، بل
مثل عيبان، يفنى الجميع وتبقى الوحيد المرصَّع
بالنصرِ.[2]

فالشاعر في هذه الأبيات يدعو إلى التمسك بوطنه رغم كل المتاعب، وأنه من يريد تحقيق الفوز عليه أن يصبر ويواجه كل الصعاب، كما ينادي أيضا بالوحدة والتمسك بالروح

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 28.

[2]– المرجع نفسه، ص 36.

الوطنية، وأن وطنه سيبقى صامدا وشامخا شموخ جبل شمسان وعيبان وأن التاريخ لا يرحم من يتآمر على الوحدة والشعب والوطن، فسوف يزول الجميع ويبقى الوطن متوج بالنصر.

وفي قصيدة "قصيدتان لبسمة" وظف الشاعر لفظتي يمين، يسار وذلك في:

أنتِ يا لهبًا في يمين الغزاة،
ويا لهباً في يسار الغزاة...
تريدين ملء الملئ
بأعقابنا؟ !!!!
هم يريدونَ...،
لا أعلم الحينَ
فرقاً سديداً سوى أنَّ
صمتك ملاَّح عزلتنا.[1]

فهنا التداخل واضح بين محبوبة الشاعر ووطنه، فهو من جهة يحن إلى محبوبته ومن جهة أخرى يتحسر على الأوضاع السائدة في وطنه، فهناك من يريد إشعال النيران ويسعون إلى الخراب لإحداث الفروق بين الشعب والوطن ولم يعد أمامهم سواء الصمت المليء بالنظرات البائسة والتحسرات التي تؤول إليها نفس الشاعر يميناً على وطنه ويساراً على محبوبته.

ونجد أيضا لفظتي المنح والمنع وهو طباق إيجاب قد أورده الشاعر في قصيدة "قصيدتان لبسمة" :

ما بال بسمةً
ترفل الوطن

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 77.

المتمرس خلف غيابكَ،
إن سياطك تلهبُ
حب العصافيرِ
بالمنحِ،
والمنعِ
والانتماء إليكَ،
.....[1]

فلفظة المنح والمنع توحيان بالعطاء والامتناع من منظور الشاعر فقد أعطى كل الحب لوطنه وهو فخور بالانتماء إليه وحبذا لو أنه قدم ما يملك حتى يسعده، إلا أن هناك أطراف تأبى هذا اللقاء والتواصل ومن شأنها أن يبقى الحال كما هو، وكأن الشاعر باستخدامه لهذا الطباق فهو يوضح مدى تضحيته من أجل أن تحيا بلاده حياة الرفاهية وتعود إلى ما كانت عليه، ويحاول منع كل ما يعرقل ازدهارها فهي بمثابة شيء مقدس لديه.

وفي قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني" وردت لفظتي فراغ، عامرةٌ وهو طباق إيجاب؛ على النحو التالي:

"حَرَافٌ"
ونقذف أيامنا
في فراغ التواصل،،
نلهث منذ انتهينا إلى البدءِ
تلك المحطة عامرة بالصراخ
تقشر أسرابنا بالمضي،
تلا زامر الحي قعر السراب
استقرَّ على فاعل المتقاربِ[2]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 87.
[2]– المرجع نفسه، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 99.

فالفراغ مكان يسوده الصمت والهدوء، بينما نقول شيء عامر فقد يسوده الحركة والنشاط والشاعر يبين أن الإنسان ورغم إفلاسه إلا أنه يبقى متواصل مع الناس، لأن الإفلاس يخلق حالة فراغ يريد الشاعر ملأها عبر التواصل مع المجتمع حتى لا يؤثر ذلك الفراغ في نفسية كل من هو مفلس، أو يؤول إلى الإفلاس فتوظيف الشاعر للفراغ والمحطة عامرة فهو يريد أن يستبدل شيء بشيء آخر وأن يملأ الفراغ.

أما الطباق السلب فقد وظفه الشاعر من خلال ديوانه في قصيدة واحدة وهي "قصيدتان لبسمة" أهواك/.... لا أنكر اليوم طعم الهوى، وكان ذلك كالآتي:

ولن يفهم المستفزة
غير أن البلادً
تسير بلا دفةٍ في
المناشير،،
أهواك/.....
لا أنكر اليوم طعم الهوى،
غير أن البلا.....
.....[1]

فالطباق السلب هو استخدام الشيء وضده ولكن بالنفي، فمثلا نجد في سورة الزمر الآية 09: "قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ"[2]، فعبارة الذين يعلمون عكس الذين لا يعلمون فوردت اللفظة وتقابلها لفظة أخرى ولكن بالنفي، كذلك وردت لفظة أهواك ولا أنكر طعم الهوى فالشاعر كان عاشقا لوطنه ويهواه لدرجة أنه لم يقدر أن ينكر طعم ذلك الهوى والمحبة.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 76.
[2]– سورة الزمر، الآية 09.

فرغم بعده عن وطنه إلا أنه يحن إليه ولا يأبى نسيانه، ويحاول تجاوز ثنائية الألم والغربة والتأمل إلى حال أفضل ما هي عليه.

كذلك نجد طباق آخر في نفس القصيدة "قصيدتان لبسمة" وهما المستجير، لا يستجير في ما يلي:

لا أحب الخروج مع البحر
أمسكه بيم يديه غلاماً،
ويكبر في الحالِ،
يسرق خلخال جارتهِ
الثيِّبَ الأمِ،
يا بسمة المستجيرُ بعمرٍ
غريقٌ فلا تستجيري بسردِ
العوائلِ،[1]

فكلمة لا تستجير تنافي كلمة المستجير، فقد وظفها الشاعر في قصيدته حتى يقوي دلالة المعنى فهو يتحدث عن سرعة الزمن وكيف أن الإنسان يكبر بسرعة ولا يدري بالوقت كيف يمر، كذلك نرى وكأن الشاعر يرسم لوحة تبين ما وصل إليه من شعور بالضياع، ويشير إلى الغلام الضائع الذي أصبح لا يدري بما يدور حوله ،ومن جهة أخرى فهو يبحث عن ضالته وهي ذاته، فعندما يفقد الإنسان ذاته فإنه يستجير بأي أحد ولا يدري أسوف يجيره أم لا، وشبه ذلك بالمرأة الثيب التي فقدت زوجها، فهنا ينتابها شعور الإحساس بالضياع معرضة للخداع من أي طرف حتى وإن كان غلام صغير.

ونجد أن الإيقاع من خلال هذه الأبيات الشعرية أصبح يتميز بالاتساع وعدم القدرة على تحديده لذلك فهو "مجال لتقاطع حواس عدة، إدراكه غير مقصور على السماع مثلما قد

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 83.

نتوهم. ودليل ذلك نجده في الخطابات التي تحاول تحليل الإيقاع وبيان كنهه؛ إذ يجد المحلل نفسه كالمجبر على الخلط بين الحواس الخمس والمزج بينهما، فلا مفر له في معالجته من الإذعان لمقولة تداخل الحواس"[1]، فالإيقاع يشمل جميع الحواس وليس السمع وحده فعند عملية تحليله يجد المحلل نفسه مجبر في أن يخلط بين جميع الحواس ليدرك الإيقاع في حد ذاته.

ب- الصوائت والصوامت:

تشكلت اللغة العربية عادة من نسيج متكامل ومترابط من الأصوات بأنواعها الصوامت والصوائت، وحاول العلماء تكثيف جهودهم في دراسة اللغة العربية للوصول إلى جوهرها "فالصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز"[2]، فكل صوت له تأثير في النفس وقد أوجده الله سبحانه وتعالى منذ ولوج الإنسان في هذا الكون، وأصبح بإمكانه أن يدرك الأشياء التي تحيط به، فأي صوت مسموع صادر من شخص ما من الطبيعي أن يجد جسم آخر يهتز له ويتأثر به.

والصوت ينقسم إلى قسمين:

- الصوامت (consonants)
- الصوائت (vowels)

فالصائت في الكلام الطبيعي يحدد بأنه "الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، وخلال الأنف معهما أحيانا، دون أن

[1]- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، 2005، ص 24.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة نهضة مصر للنشر، مصر، د. س، ص 01.

يكون ثمة عائق (يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما) أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[1].

فالصوت الصائت يكون مجهور يندفع من خلاله الهواء من الحلق والفم، ويمكن لمجرى الهواء أن يحدث احتكاكا مسموعا.

بينما الصامت هو "الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا أو اعتراضا جزئيا من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق مع الفم دون احتكاك مسموع"[2]، وعادة ما ينطلق هذا الصوت الصامت ليحدث صوت شديد انفجاري، كما تعرف الصوامت كذلك بأصوات اللين وأطلق عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي الحروف الهوائية (الفتحة، الكسرة، الضمة)، ومنها الطويلة (الألف، الياء، الواو)، وهذا لأن "الصفة التي تجمع بين كل أصوات اللين(vowels) هي أنه عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه"[3]، فكل أصوات اللين تشترك في نفس المخرج دون أن تكون هناك عوائق لإخراج الصوت، "في حين الأصوات الساكنة إما ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصمت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث في النفس نوعا من الصفير أو الحفيف"[4].

تظهر الصوامت والصوائت بشكل بارز يلجأ إليه الشعراء لدعم وتكثيف الجانب الصوتي، ومن أمثلة ذلك قصيدة "بيننا الملح"

بيننا الملحُ

[1]– محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، د.ط، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، د.س، ص 148.
[2]– المرجع نفسه، ص 149.
[3]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 27.
[4]– المرجع نفسه، ص 27.

نوغل: يا بحرُ
يا بحرُ
يا بحرُ
يا بحرُ
.....
أرسطو يعنيكِ
إنا غريبانِ
إنَّا.....[1]

فنلاحظ انتشار حرف (الراء) بشكل مستمر في مقاطع القصيدة، وهو صوت رخو مجهور يوحي بانبعاث حياة جديدة في نفسية الشاعر ويأمل إلى التطلع لغد أفضل، ويظهر هنا ترابط وتلاحم في تكرار الصوت، فالشاعر ينتابه نوع من القلق والاضطراب جراء ما يعاني منه بلاده، فهو بتكراره للفظة (يا بحرُ) وكأنه يدعو شعبه إلى عدم اليأس وأنه يؤمن بتغيير الأوضاع إلى الأحسن.

وفي قصيدة "بنت اللذين" تداول حرف (التاء) في مقاطع وهو صوت شديد مهموس:

قد أمنت من الباقياتِ
بها تحشد الفصلَ قيلولةً،،،
تحسب الواجب المدرسيَّ
اختباراً لحبٍ تفاجأ
بالـ... أنتما تغمسانِ الدقائقَ
بالخبز والبسملاتِ،
يقول المعلّمُ:
تقتسمانِ المسافةَ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بيننا الملح)، ص 123.

حبلاً بحبلٍ
.....
لها زفرة في نحيبكَ
.....
هذا الفضوليُّ
يحصي استقاماتِ
عودكما بالوشايةِ[1]
.....

فتوظيف الشاعر لهذا الحرف (التاء) في مقاطع قصيدته إنما يدل على حالة الشد والتوتر التي تمر بها نفسيته ، فكأن ذاته ترتعش خوفا مما يؤول إليه واقعه البائس وتريد من صوتها أن يبصر النور.

أما قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني" فانتشر حرف (السين) في مقطع القصيدة الطويل على النحو الآتي:

"حرافٌ"
ونقبل من كل حرفٍ
عميقٍ
إذا انتهكت حرمات القصيدة
آجالنا كالعرائس
نسقِّي إذا أحسن الناس
أو حجبوا كسرات النقاءِ
عن الصبية الناعسين
بظلِّ القدورِ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص 20–21.

يمنُّون أشلاءهم بالمسيح
.....[1]

فالشاعر بتوظيفه لهذا الحرف (السين) وهو صوت رخو مهموس نجد أن له علاقة بالأجواء التي رسمها ابتداء بالحال التي تؤول إليه نفسه وفقدانها لسعادتها المتسربة، فتكرار هذا النغم من حرف السن المهموس كان له أثر في نفسية المتلقي.

أما الأصوات الصامتة فقد وردت في عدة قصائد من ديوان الصلوي من بينها قصيدة "كان يعبر أوردة الريح":

في غبار المواقيتِ
تاه الغلام الذي
أوقفوه بناصيتي
وانثنوا يجمعون الحطبْ
كنت أصفى من الناي
أشجع من راهب
في سهوب الشغبْ[2]

وظف الشاعر حرف (الباء) في مقاطع قصيدته وهي صوت شديد مجهور وتشترك مع أصوات أخرى كحرف الدال، "والصفة التي تجمع بينها هي انحباس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباسا لا يسمح بمروره /.../ ويحدث في النفس صوتا انفجاريا"[3]، فالشاعر كان يعبر عن ضياع ذاته ولكن هذا التعبير كان صامتا لا يأبى الحركة من جهة، ومن جهة أخرى يتحدث عن ويلات الظلم والاستبداد التي كانت تعاني منها بلاده، مما جعله يحس

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 104.

[2]– المرجع نفسه، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 13.

[3]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة نهضة مصر للنشر، مصر، د.س، ص 25.

بالضياع والاغتراب في الآن نفسه وذلك من خلال حديثه عن الغلام التائه فهذا الغلام حصل بينه وبين ذاته حالة تمزق.

ونفس القصيدة "كان يعبر أوردة الريح" تحوي صوتا آخر صامت وهو حرف (الدال) الذي يعد صوت شديد مجهور وذلك في مقاطع القصيدة الآتية:

هل سيهطل ثانيةً
أين عرَّافة الحيِّ
.....
صبي على النَدِّ ندْ[1]

يدل صوت الدال في هذا المقطع على شدة تحسر الشاعر على الحال الذي وصلت إليه بلاده بعد أن كانت تفوح منه رائحة عطرة زكية وهي الإحساس بالروح الوطنية والانتماء إليه فكان صوت الدال مستعذب في الأذن يستلذه السمع وله تأثير خاص على نفس المستمعين وكانت له دلالة معينة لإيضاح ما يريد الشاعر الإدلاء به والذي ظل كاتما على نفسه، وربما وصل به الإحساس إلى حد الاختناق فأصبح يقلب كفيه حائرا عما يخبأه له الزمن والمستقبل ،مما جعله يبحث عن عرافة الحي التي سوف تتنبأ له وتخبره بما سوف يحدث مستقبلا.

ونجد أن الشاعر استخدم الطباق الإيجاب أكثر من الطباق السلب، فكان هذا الطباق قد أضاف جمالية على النص الشعري من ناحية اللفظ والدقة في المعنى ويجعل للنص روحا ناطقة تؤثر في السامع، ولهذا يكثر الشعراء من استخدام الطباق لتقوية أشعارهم وتوضيح المعنى فتضيف عليها العذوبة والرونق.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص 17.

أما من ناحية استخدام الصوائت أكثر من الصوامت عند اغلب الشعراء، فالصائت هو الذي يخرج الصامت من سكونه ويساعد الصوامت على الاتصال ببعضها البعض،وهو يعد بمثابة الرابط أو القنطرة التي تربط الصوامت في الكلام.

3. الصورة الشعرية:

تكون الصورة الشعرية عادة في قصائد الشاعر مصحوبة بتفكير. أي تأتي ضمن ملامح فكرية، "فالصورة تشكيل لغوي، بكونها خيال الفنان من معطيات معددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية والعقلية"[1].

فالشاعر بواسطة اللغة يعمل على تشكيل الصورة بتوظيفه للرمز والإيحاء معتمدا في ذلك على خياله وتصوراته الفكرية، فقد استمد هذه الصور من الحواس المدركة، بالإضافة إلى أنه لا يهمل الصورة المستمدة من الحالة النفسية والعقلية لاستخراج الصورة الشعرية في أجمل رقيها. "للصورة مستويين من الفاعلية هو المستوى النفسي والمستوى الدلالي؛ أو الوظيفة النفسية أو الوظيفة المعنوية. وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بُعدٍ تلوى بُعدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية".[2]

و"الصورة الفنية هي وحدة الشعر في مفهومه المعاصر وهي الخلية الحية التي تفاعلها وتطورها يكتمل كيان الكائن الحي النامي في القصيدة"[3]، فالصورة تعتبر الوحدة التي يقوم

[1]– جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر مصادرها، دلالاتها وملامحها الفنية، د.ط، العلم والإيمان د.س 2009، ص 31.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والدجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979 ص 22

[3]– جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر مصادرها، دلالاتها وملامحها الفنية، نقلا عن: نبيل نوفل قضية الصدق والكذب في الشعر العربي، "رسالة ماجستير غير منشورة"، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر 1975، ص 15.

عليها الشعر فمن خلال تفاعلها ونشاطها تحي داخل القصيدة ويكتمل كيانها فتصبح الصورة الفنية وكأنها روح حية داخل القصيدة.

وهذا يتجلى في قصيدة "كان" من ديوان الهزيمة على النحو التالي:

كان
فتى
يحلم
أن
سوف
يطير
بأوراق
النعناع
فراشًا[1]

فالشاعر في هذه الصورة وظف أوراق النعناع والفراشة، فهو بمثابة إبداع يريده الشاعر حتى تخرج الصورة في أجمل حلتها ومواكبة للقصيدة الحديثة، فقد استحضر صورة الأوراق تماثلا للآية القرآنية التي نهى فيها الله عز وجل سيدنا آدم من الاقتراب من الشجرة: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾ [2].

فبما أن الشجرة تحوي أوراق، هذه الأوراق تتبدل وتتغير بتغير الفصول فمثلا في فصل الخريف تتساقط الأوراق وهو شكل من أشكال الحماية الذاتية للنبات، ليأتي فصل الربيع وتعود الحياة وتثمر الأشجار وتخرج الأوراق حاملة لونا زاهيا تدل على عودة الحياة لهذه

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان)، ص 5.
[2]– سورة البقرة، الآية 35.

الأشجار، كذلك من خلال العودة إلى الآية القرآنية، فإن سيدنا آدم لما رأى الشجرة مثمرة وأوراقها خضراء جميلة ظن بأنه إذا أكل منها سوف يؤول حاله إلى الأفضل ،وربما كان يظن بأن الله عز وجل أمره بأن لا يأكل من الشجرة، ظنا منه بأنها هي السبيل الوحيد لزيادة تنعمه في الجنة، فما كان منه إلا أن أكل منها حتى يتغير حاله من النعيم إلى الأنعم فالشاعر من خلال قصيدته "كان" يرغب في تغيير أوضاع بلاده إلى الأفضل بعد أن كانت في بؤرة الاستبداد والظلم نجده ربط ذلك بالحلم والطيران وتنقله بين أوراق النعناع متأملا مستقبل أفضل مما هو عليه ويطمح في تحقيق هذا الحلم.

فدلالة الأوراق في قصيدة الشاعر تدل على عودة الحياة للشاعر، وأن هذه الحياة هي السبيل الوحيد لتنعم الإنسان وبها يحقق آماله وطموحاته.

ونجد أن الصورة الشعرية عادة تميزت خلال تطورها بمفهومان: "قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجاز، وحديث يضم الى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث"[1]، فالصورة اتخذت عدة مسارات خلال تطورها،ففي القديم كانت الصورة تعتمد على التشبيه والاستعارة والمجاز، أما في العصر الحديث فقد أضاف الأدباء نوعين للصورة؛ وهي الصورة الذهنية التي تحوي صورة الشيء في الذهن ويمكن للإنسان أن يتخيل أي صورة بكل سهولة، كذلك الصورة باعتبارها رمزا كأن يستخدم الشاعر مثلا صورة ليرمز بها إلى شيء معين، وعلى سبيل ذلك صورة شجرة الزيتون التي ترمز إلى المجتمع التقليدي.

[1]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوراتها، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، د،ب، 1981، ص 15.

وبما أن الصورة لا تخلو من عنصري التخيل والتخييل فقد "ركز الفلاسفة على عنصر التخييل أكثر مما ركزوا على عنصر التخيل، وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية ثم في رعاية العقل، أي أنه تخييلي عقلي /.../، وكأن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية ثم يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها"[1]، فالتخييل يستخدمه الشاعر المخيل سواء من خلال المعاني أو الأسلوب، وبالتالي تقوم في ذهن المتلقي وخياله الصورة التي يريدها الشاعر ويقصدها فينفعل معها، فالتخييل بطبيعته يخلق الأشياء التي يمكن أن تحدث ويعتمد فيه الشاعر أساسا على المتخيلة والوهم ثم يتصرف فيه ليخرجه في أجمل صورة.

ونجد لذلك مثالا في قصيدة "قصيدتان لبسمة" :

لا أحب الخروج مع البحر
أمسكه من يده غلاماً،
ويكبر في الحال،
يسرق خلخال جارته
الثيب الأم
يا بسمة المستجير بعمر
غريق فلا تستجير بسرد
العوائل.[2]

فالشاعر في هذه الأبيات يرسم صورة الشخص الذي يبحث عن ذاته فهو يحس بالضياع ويعمل على استرجاع هذه الذات وهمه الوحيد أن يجمع شظايا ذاته، والشاعر لا يريد أن يضع يده بهذا التائه الضائع فقد يكون غلاما بريئا ولكن ظروفه القاسية جعلت منه متشردا

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1992، ص 65.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدتان لبسمة)، ص 83.

ويكبر في الحال وربما يذهب به الزمن إلى ارتكاب السرقة ولا يهمه من يسرق سواء أرملة أو مطلقة أو جارته، ومنه يستطيع المتلقي بواسطة مخيلته أن يحدد ويرسم الصورة التي أرادها الشاعر والربط بين معانيها.

"وتظل الصورة هي عنصر من العناصر في الشعر، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، ولكنها في الوقت ذاته تظل سرا من الأسرار في الشعر"[1]، فالشاعر يعرف مدى جودة شعره من خلال توظيف الصورة الشعرية وتميزها عن باقي الصور وإبداعه وجعلها في مكانها المناسب،وبالتالي يجعل من المتلقي يبذل مجهود في الوصول إلى المراد والمبتغى الذي يريده الشاعر فهي تظل سرا من أسرار الشعر الذي يؤول إليه الشعراء.

و"للشاعر جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صورة مجسمة جديدة، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أداته الفنية، وليس عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأسرارها"[2]، فعندما يريد الشاعر أن يغير من علاقة الأشياء في الواقع واستبدالها بعلاقة جديدة فإن الخيال يكون أبرز سمة في هذا الاستبدال، ويعمل على تركيب صورة جديدة بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على ألفاظ اللغة وبناء جملها بعد تنظيمها في سياق خاص ليعبر بها عن جانب من جوانب تجربته الشعورية، فهي تعتبر مادته الأولى التي يبني بها شعره ويرسم بها صوره الشعرية ويحاول السيطرة عليها حتى تخرج للمتلقي بثوب جديد، وهذا لا يدل على عجز أو جهل الشاعر بأصول اللغة، وإنما محاولة التنسيق بين الأدوات الفنية والربط بين معانيها.

[1]– أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر، القاهرة، مصر، 1996، ص 127.

[2]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في لشعر العربي المعاصر، د.ط، مكتبة الشباب للنشر، د.ب، 1988، ص 434.

لذلك "وسع مفهوم الصورة إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني /.../ وغيرها من وسائل التعبير الفني، وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"[1]، فمع تحديث الأدوات الفنية اتخذت الصورة الشعرية شكلا مغايرا لما كانت عليه في القديم ضمن علم البيان والبديع والمعاني، فأصبحت الصورة وكأنها مجردة من المعنى المضبوط والذي لا يدل على نوع خاص من أدوات التعبير الشعري، وبالتالي تكون الصورة قد تحررت من قيود القديم وتجاوزته لتعلن عن اتخاذها مسار جديد لما كانت عليه.

ومن بين ما تحويه الصورة الشعرية الحداثية:

1.3. سمات الصورة الشعرية

أ- **التكثيف والغموض:** فالشعراء المعاصرين يلجؤون إلى استخدام عنصري التكثيف والغموض حتى يجعل القارئ يدخل في عالم الشاعر وخياله ويستطيع أن يرسم حالته النفسية، "فالغموض في الشعر يكون ظاهرة فنية وخصيصة ذاتية تتعلق باللغة أو الفكر ومتى جاء الغموض طبيعيا لا تكلف فيه، أضفى على النص حلية جمالية"[2].

فالشعر يزداد رونقه وجماله حينما يبدع الشاعر في توظيف الغموض وتكثيف المعنى ونجده عادة نابع من ذات الشاعر لجعل القارئ يتمتع بالبحث وكثرة التأويلات للوصول إلى ما أخفاه الشاعر عن أعين المتلقين، وربما يمزج فيه بين اللغة والفكر، فحينما يأتي الغموض طبيعيا لا تكلف فيه هنا تظهر جودة النص وجماليته؛ ونجد الشاعر هاني الصلوي وظف

[1]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 10.

[2]- علي اليعقوبي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، فلسطين، 14 أكتوبر 2010، 4:31، www.paldf.net

نوعا من الغموض والتكثيف في معظم قصائده من بينها قصيدة "كان يعبر أوردة الريح" وذلك من خلال:

أيها الهرم المتكلس
في صلب هذا الرصيف
أعد خطواتي،
أعد وطنا سال
من مقل الأقحوانة
ذرني أقلب أجندة المستحيل
أما وطني...
قد تعود البريقة
قبل الأذان
....
وقد...
تنتضيك المسافات
قد عربد الصمت
في مقلتي الغلام
أرتبه مثل أوراق
هذا المساء
مساء الورد
التي انهمرت فوق خديه
بائعة الفل تفتح نافذةً
كالجحيم
تقلب كفيه...[1]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان يعبر أوردة الريح)، ص، ص 14 15، 16.

فنلاحظ أن الشاعر وظف كلمة الهرم المتكلس والرصيف ومقل الأقحوانة للدلالة على ويلات الظلم التي حلت بوطنه وحالة الضياع والغرابة التي كان يعيشها، فكأنه أصبح يستنجد بالهرم الصلب ويأمل بان تعود له ذاته الضائعة ووطنه الذي أصبح مشردا؛ ونجده أيضا يتحدث عن الفتى التائه، فربما يكون الشاعر يروي تفاصيل حياته والتمزق الذي عاشه ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيء سواء أن الصمت عربد عليه، فالمتلقي هنا يرى أن الشاعر لعدم قدرته على تحمل ما تمر به بلاده وعجزه عن وصف الحالة التي وصلت إليها، فاعتمد على تكثيف حالته الشعورية التي اتسمت بشيء من الغموض حين أضحى الضياع والغرابة أبرز سمة تمر بها حالة الشاعر النفسية.

كذلك يلجأ الشاعر إلى عنصر التكثيف سواء كان في الجمل أو الكلمات داخل البيت الشعري "لتبدو ذات زخم دلالي وكثافة رؤوية في النسق الشعري المجسد، وعلى هذا تمتاز القصيدة الحداثية الجيدة بكثافتها الدلالية وعمقها في تنال الرؤية الشعرية"[1].

فتكثيف المعنى الدلالي داخل النسق الشعري يضفي على القصيدة جمالية خاصة، تظهر أثناء التعمق في الدراسة الشعرية، وبها تتغير الرؤية الشعرية ويكتشف القارئ دلالات القصيدة والتي كثفها الشاعر لبث روح حداثية داخل قصيدته ،وتقوية الرابط القومي الذي بداخل الشاعر ويريد الإدلاء به، ومثال ذلك قصيدة "قصيدتان لبسمة" حينما قال الشاعر:

يا دمعة النرد شاهدة القبر،
والقبر عشٌ؛
وثمة مئذنة في
الجنوب تلاسن نهدَا؛
نهودًا على قبة في
أقاصي الشمال
قبابا على الساحل

[1]– عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، د.ط، دار الخليج، د.ب، د.س، ص 134.

المتوثب للقفزِ
في الماءِ
.....[1]

فالشاعر تحدث عن الدمعة والنرد والقبر، فنلاحظ تكثيف في المعنى،وأنه يصف دمعته المنهارة على وضع بلاده وتعرضها لأزمة تلوى الأخرى، فأصبحت كزهرة النرد التي يستعين بها لمعرفة ما تخبأه الأيام في المستقبل ومتى تسترجع بلاده عزها وكرامتها، وأن القبر الذي ربطه بالعش هو المأوى في حالة عدم القدرة على تحقيق الطموحات والآمال، والصورة الشعرية هنا تلجأ القارئ إلى التأمل لفترة معينة في تكثيف وغموض المعنى حتى تكون أقرب إلى روح الشعر وتصبح الصورة خالية من الغموض، ويستطيع المتلقي أن يفك هذه الشفرة التي أضفت نوعا من الضبابية على النص الشعري.

"ويتجلى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير، بعد التأمل الطويل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة للحصول على الوحدة الذاتية التي تربط بين الشاعر وعالمه /.../ ويتم هذا التركيز أو التكثيف بقدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاءً موفقا"[2] فعندما يركز الشاعر على تكثيف المعاني في القصيدة الواحدة فإن الصورة الشعرية تصبح قادرة على استيعاب طاقة معينة من الدلالات ممزوجة بعواطف قابلة للاتساع وغزارة الدلالات، فانتقاء الشاعر لعناصر صورته وموضوعها سيساعده على الربط بين موضوعاتها داخل القصيدة وهذا ما يميز الصورة الشعرية الحداثية، ومثال ذلك قصيدة "أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات" حينما قال الشاعر:

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 90.

[2]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص، ص: 167، 168.

صباحك صنعاء، أبصم أني انهزمت، لماذا
التشفي؟ ! هوى العيلِ مستنفرٌ في الرمادِ الأخير،
أُنقِّبُ عن وجه "ميسون" في الصخر، يقطعني أجلٌ
رابضٌفي مسامك أنا الأرق المستطيلُ أرى السرب
مشتبكًا ليطيرْ.[1]

فالشاعر يمزج بين ثلاثة أشياء تمثلت في حديثه عن وطنه وذلك بـ(صباحك صنعاء أبصم أني انهزمت)، وملامح وجه حبيبته (أُنقِّبُ عن وجه "ميسون" في الصخر)، والسرب ويقصد به المسلك أو الوجهة (أنا الأرق المستطيلُ أرى السرب مشتبكًا ليطيرْ)، فيلاحظ المتلقي وكأن الشاعر بعد ضياعه أصبح يعترف بالهزيمة وبداخله يوجد صراع بين ثلاثية الوطن والحبيبة والوجهة التي سوف يسلكها، فسوف يظل الصراع قائما إلى أن تستقيم بلاده وتتخلص من نكباتها وأزماتها وتعود حالته الشعورية إلى طبيعتها ويزول عنها غشاء المعاناة لتبصر عودة أمل جديد للحياة، وبالتالي استطاع الشاعر أن يرسم صورة تحتوي معاني مكثفة قدمها في قالب فني مميز اجتمع فيه كل من الجنس والإحساس بالغرابة وأمل العودة.

ب- الصورة الرؤيوية التنبؤية:

من خلال فهم الشاعر لحركة مجتمعه ووعيه ونضجه بما يدور حوله جعل من طاقاته تظهر في شعره، فيتجاوز بذلك رؤية الواقع إلى رؤيا جديدة تمنحه القدرة على الكشف والتنبؤ بالمستقبل.

"فالحداثة الشعرية في سماتها الفنية تفتت العالم الخارجي وتحوله إلى رموز وإشارات /.../ وتبنى الحداثة الشعرية على فلسفة الحكم كرؤية للباطن، وتفتت العالم الخارجي لتتفاعل معه، وتشكيل عن طريق الخيال الذاتي الذي يقوم دلالته في إيحاءات تغري

[1]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 34.

القارئ"[1]، لقد كان الشاعر في القديم يستخدم رموزا وإشارات واضحة المعالم ويستطيع المتلقي بكل سهولة أن يكتشف ما يريده الشاعر، لكن اليوم وبمجيء الحداثة أصبح الشاعر يفتت ما يوجد في العالم الخارجي ويحوله إلى رموز غامضة تربك القارئ وتجعله يستخدم رؤية من جهات مختلفة، وربما تبنى هذه الرؤية على فلسفة الحلم ليكتشف بها الباطن فتتفاعل معه، ومثال ذلك قصيدة "كان":

كان
فتى
يحلمُ
أن
سوف
يطير
بأوراق
النعناع
فراشًا.[2]

إن المتأمل في هذا البيت لهاني الصلوي يدرك بأن واقع الشاعر ممزوج بالخيال، وأنه أقرب إلى الأحلام ولكنه في واقع الأمر هو نابعة من رؤية تنبؤية يدركها الشاعر في نفسه وهو صادر من عمق شعوره، وعندما ترتبط هذه الحاسية بحالة شعورية خالصة فإنها تأخذ شكل رؤيا صادقة ينتظرها الشاعر متمثلة في تغيير الأوضاع السائدة في بلاده وتخلصها من الاستبداد والقهر فأصبح يحلم أن يطير كالفراشة بين الأوراق طامحا لتحقيق أحلامه.

كذلك قصيدة "مثول" حيث قال الشاعر:

[1]– عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، د.ط، دار الخليج للنشر، د.ب، د.س، ص133.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان)، ص 06.

توهّج
في
مسيركَ
من
عطورٍ
عزفّت
بريقها
في كل
منفى[1]

من طبيعة الشاعر المعاصر أن يمزج بين حلمه والواقع، فهو يدخل في عالم لا متناهي من الخيال والرؤى، فيلاحظ القارئ بأن شيء يحيط بنفسية الشاعر تجعله يتنبأ بأشياء يريد منها أن تتجاوز هذا الواقع الأليم لتنفتح على عالم آخر جديد، فحين نعود إلى أبيات قصيدة "مثول" لهاني الصلوي فإن الشاعر رغم بعده عن وطنه والحنين إليه، فإن ذلك الحنين والاشتياق يتوهج في قلبه ويضيئه، وبها تنتابه رائحة عطور بلاده المميزة لتنير دربه وطريقه حتى لا يحس بالاغتراب، فخيال الشاعر الواسع جعله يرسم صورة بلاده في أجمل حلة وقدمها في هذا التصور الرائع الذي أذهل القارئ، وبالتالي نستنتج بأن الشعر لدى الشاعر في أغلب الأحيان يكون مرتبط برؤياه ونابع من تجربة شعورية معاشة في الواقع.

ونجد أدونيس في كتابه الثابت والمتحول اعتبر الشعر رؤيا وميز بين الرؤيا والرؤية فيقول: "والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقى جوهره ثابتا"[2]

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة مثول)، ص 11.
[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 168.

فالرائي يحاول أنيتتبع سبل التغيير لدى الشاعر ليكتشف براعته في طريقة الكتابة، فالشاعر عندما يبدع فإن الشيء الذي يراه لا يستقر على حاله وإنما يتغير حتى وإن كان جوهره ثابتا لا يتغير، فنجد أن استخدام الشاعر للرؤيا في شعره يكون مرتبط بأفكاره و مشاعره ،وفي قصيدة "أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات" يقدم الشاعر هاني الصلوي برؤياه الخاصة على ما ستؤول إليه بلاده وما يتمناه لها من رقي وازدهار وذلك من خلال قوله:

"كنت نقشت على جانبي الطريق مطباتِ
من عسلٍ وعيونٍ، كأنك لم تدرك الشمس، كنت
رصدت لمن يستعيد خطاك كنوزًا ملونةَ القدرِ،
كيف تجاوزت كل الحواجزِ، طارت بك الناعسات،
الأزاهير..." يا غارة الله: أنَّ الفت... حزمة
اللازوردِ تقيض للصبِّ حنجرةً، ومنامًا تطولُ
الحكاية في عرفهِ[1]

وكأن الشاعر يتنبأ بمستقبل بلاده ويريد أن ينقش على طريق تلك المنزلقات والمنخفضات بالعسل، كأنها لم ترى الشمس من قبل ويحاول أن يرصد خطاها بكنوز ملونة القدر، فنلاحظ أن الشاعر وظف كلمة "كنوز ملونة القدر" فكيف لهذا القدر أن يكون كنوزا ملونة فهي بمثابة رؤيا نابعة من حالة الشاعر النفسية، فربما يريد أن يغطي أحزان بلاده وما عاناته من ويلات الظلم بكنوز ملونة الأقدار، فرياه تعتبر أمرا غيبيا ينتظر منه الشاعر أن يتحقق وفي نظره سهل المنال، وكأن الشاعر بهذه الأبيات كسر أفق التوقع المرتبطة بالواقع وربطها بعالم خيالي تجاوز به كل الحواجز، فقد أصبح مناما طال انتظاره واتسعت الأفكار حوله.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 35.

ج- ثنائية التضاد:

من المتعارف عليه أن التضاد سمة بارزة في الشعر و"يعتبر مثيرا أسلوبيا باعتباره خروجا عن مألوف اللغة وهذا يشكل إشارة لوعي المتلقي في إدراكه، فتدفعه للبحث عن أسرار اللغة ومعانيها /.../ فالتضاد في اللغة هو خلاف الشيء وعكسه فالسواد ضد البياض والموت ضد الحياة"[1]، فالشاعر يستخدم عنصر التضاد في شعره لتقوية المعنى داخل النسق الشعري فيضيف ذلك على الشعر ملمسا جماليا ويجعل المتلقي يدرك سر اللغة ومعانيها.

ففي قصيدة "قصيدتان لبسمة" وظف الشاعر ثنائية تضادية من خلال الأبيات التالية:

إلى وطني:
من يصبح انتهى
الشوط
أقصى الشمال يئنُّ،
وأقصى الجنوب يحنُّ
وما بين صعدة والماءِ
أروى تمد خراطيمها
كي تجيء بصوتكَ
من آخر الأرض،،،،[2]

يبدو أن التناقض في هذه الأبيات واضحا من خلال (الشمال، الجنوب) فقد وظفها الشاعر ليبين مدى الصراع القائم في ذاته فهو من جهة يحن إلى بلاده ومن جهة أخرى يئن إلى ما آل إليه الوضع من ظلم وقهر، فنجد أن هذه الثنائية انبعثت من نفسه قلقة متألمة تراود أفكار الشاعر ومسيطرة على مشاعره، فنلاحظ أن الشاعر عندما يبرز مثل هذه

[1]- محمد خليل الخلايلة، "شعرية التضاد قصيدة على قدر أهل العزم للمتنبي أنموذجا"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج4، ع 01، 2015، الجامعة الأردنية، ص 119.

[2]- هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 79.

المتناقضات فإنه يحاول أن يوصل فكرة معينة للمتلقي أو أن يكشف عن تجربة شعرية جديدة.

والتضاد يكون باختلاف اللفظ: "وهو المعروف المألوف المستعمل كثيرا في اللغات لسهولة مأخذه ومطابقته الظواهر الأشياء التي غالبا ما تحوي في ذواتها معاني متعاكسة فالظلام من النور، والشر ضد الخير"[1].

فالتضاد عادة يكون باختلاف اللفظ وهو الأكثر استعمالا وشيوعا لدى أغلبية الشعراء ويعد الأسهل ويطابق الظواهر التي تحتوي على معاني متعاكسة.

كذلك في نفس القصيدة "قصيدتان لبسمة" يوظف الشاعر الثنائية الضدية وذلك من خلال:

يا أبانا الذي أهلك
الحرث والنسلُ،
ما بال أهل القرى آمنوا
فهووا في القرارةِ؟ !!
ما بال بسمةً
ترفل بالوطنِ
المتمرسِ خلف غيابكَ،
إن سياطك تلهبُ
حب العصافيرِ
بالمنحِ،
والمنح

[1]– ليلى سهل، ظاهرة التضاد في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة المخبر، ع 12، 2016، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص، ص: 91، 92.

والاِنتماْ إليكَ،[1]

فهنا ثنائية (المنح والمنع) حاول من خلالها الشاعر أن يصنع لونا "تجانسيا" مغايرا لقصيدته، فأصبح هذين الضدين يعطيان لمسة حداثية جعلت منهما يتنافسان داخل النص الشعري، فالشاعر يستحضر صورة الصلاة المسيحية ويتساءل عما أهلك أهل القرى الذين آمنوا وجعلهم يهوون إلى القرارة، وحاول ربطها بحال وطنه والأزمة التي حلت به خاصة السياسية التي أطاحت بالرئيس اليمني عبد الله صالح، ويبين أن غيابه ترك فراغا وسط شعبه الذي يحبه، فرغم أنه يمنح إليه الحب والولاء إلا أن هناك من يمنعه ويعرقل انتماءه إلى وطنه، فنلاحظ العلاقة بين الصورة الأولى وهي صورة أهل القرى الذين بعد إيمانهم إلا أنهم هووا إلى القرارة والصورة الثانية المتمثلة في حب الشعب وانتمائه إلى سياسة بلاده إلا أنها تمنح ما لا يريد وتمنعه مما يريد.

وبالتالي فقد "أفرز التضاد دلالات متنوعة، منها ما كان ظاهرا يفصح عن النص بجوانب يعكسها قد تكون سلبية تتباين مع ذات الشاعر أو إيجابية تتفق معها، ومنها ما هو مضمر يتجلى جمالية في علاقات متشابكة مع أنساق تتحرك داخل النص تنقل جمالية الألفاظ التي تتجاذب مع بعضها لتعكس نفسية الشاعر"[2].

فالتضاد يفرز عدة دلالات ظاهرة قد تكون سلبية أو إيجابية تتفق مع ذات الشاعر مشاعره، أو مضمرة تدخل في علاقات متشابكة تتحرك داخل النص الشعري لتنقل جمالية الألفاظ المستخدمة وترابطها مع بعضها فتعكس بذلك نفسية الشاعر وتدلي بمشاعره وخلجاته.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 87.

[2]– محمد شاكر الربيعي وصبا عصام عبد الحسين، "التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين"، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مج6، ع 01، د.س، جامعة بابل، العراق، ص 78.

ونجد مثال آخر وظفه الشاعر عن الثنائية التضادية في قصيدة "بيننا الملح" وذلك فيما يلي:

حنانيك خذنا إلى الرشدِ
إن ضللنا الضلالَ
..... بكفيك نخرجُ
يا بحرُ منَّا[1]

فالتضاد هنا متمثل في (الرشد، الضلال)، فبما أن البحر معروف بكثرة تقلباته وعدم ثبوته، فكأن الشاعر يستنجد به حتى يغير من أوضاع بلاده السائدة التي يعتريها اليأس والظلم والاستبداد ،وأصبح الشاعر يحس وكأنه ضلَّ طريقه ويرى بأن البحر هو السبيل الوحيد للنجاة حتى يخرجه من يأسه ويبث الطمأنينة في نفوس شعبه، فلفظة الرشد توحي بالاستقامة والطريق السوي الذي يريده الشاعر أن يتحقق ويأمل في الوصول إليه، بينما الضلال فيرمز به الشاعر إلى الضياع والحرمان الذي خلفه الاستعمار داخل بلاده فأصبحوا يسيرون ولكن لا يعلمون إلى أين.

فالشاعر من خلال عنصر الصورة الشعرية قد أبدع في توظيف عناصرها المتمثلة في ظاهرة الغموض والتكثيف ،والصور الرؤيويةالتنبؤية، والثنائية التضادية ،وقدمها في قالب فني مميز يليق بالقصيدة الحداثية وجعلها تعلو إلى مراتب الحداثة وجعل المتلقي يندمج داخل النسق الشعري، ويحاول فك شفرات القصيدة والرموز والإشارات التي أدلى بها الشاعر ضمن نصه الشعري، وبهذا تبقى الصورة الشعرية محافظة على سرها ضمن الظواهر الفنية المستخدمة في الشعر.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بيننا الملح)، ص: 127.

4- الكتابة:

تحولت القصيدة العربية في الشعر الحداثي من الإنشاد إلى البعد البصري وذلك بتوظيفها لتقنيات الفن التشكيلي وإبراز الجوانب الدرامية للتجربة، مما تفرضه الذات الشاعرة الحداثية فيخلق شكلا جديدا يتجاوز به الشكل التقليدي، "فلم تعد الكتابة مقصورة على تسجيل خطاب، أو نقل أفكار معينة إلى أذن السامع، بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها إلا عن طريق الرؤية المباشرة للعين، ويتجلى ذلك في الشعر المعاصر، إذ دخلت إشارات وحركات جديدة يفهمها القارئ لا السامع، وفي هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن"[1]، ففي الشعر المعاصر فرضت الكتابة والشكل البصري الجديد في فهم القارئ للنص الشعري ،وتخليها عن الشفافية وذلك بتأثيره على العين لا على أذن السامع.

إن الشكل الشعري الجديد يولد وينبثق من إبداعات الشاعر التي تفرضها عليه ذاته فتكون "قصيدة تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أو المضمون"[2]، فالشاعر المعاصر قد بنى كلامه وشعره بالبحث عن الجديد في عالم الشكل بإدخاله معطيات الفن التشكيلي لهروبه أو ستر انهزامه أمام الواقع، لذلك "عمد إلى توظيف معطيات الفن التشكيلي عن وعي وإدراك لقيمها في بناء النص الشعري، وتمثل ذلك من خلال ألوان ورسومات وزخرفة كتابية... كما أتاحت الطباعة له تشكيلات واسعة في كتابة النص في الشكل الذي يريده"[3].

---

[1]- تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البغدادية، عمان، 1431 هـ - 2010، ص 175.

[2]- حبيب بوهرر، هادي نهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، ص 187.

[3]- المرجع نفسه، ص 177.

وذلك ما نجده عند الشاعر اليمني هاني الصلوي في كتاب الهزيمة، ومثال ذلك في قصيدة "قصيدتان لبسمة" :

كلُّ القلائد من دون
خصرك مهملةٌ،
.....
من لفنقلة السِّرِ،
والجهرِ؟ !!
من
يا
د
م
و
ع[1]

فمن الملاحظ هنا أن الشاعر قد وظف عدة تقنيات الفن التشكيلي وعلامات الترقيم والنقاط والاستفهام والتعجب وذلك لتأثيرها في عين المتلقي ومحاولة فهمه، ففي لفظة (يا دموع) كأنه يصور بالتدريج نزول الدموع من عينه قطرة وراء الأخرى، وهذا الشكل لولا العين تراها لن نستطيع تصوير في مخيلتنا تلك الدموع وهي تنزل من عينه حيث أسهم هذا الشكل البصري فيما يريد الشاعر توصيله للمتلقي.

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يصرح الشاعر بأنه هو الذي يتعمد في تشكيل قصيدته وذلك على حسب تجربته الشعرية، فيقول :

يبزُّ الوقوفُ القعودَ،

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص: 94.

.....
أشكِّلُ بالطين معنى
انتظارك في شرفةِ الدار
عاريةً مثل كل الحقائق،،،
من.....[1]

فهنا الشاعر خلق شكلا جديدا لهذا المقطع حيث صرح به ويبدو أنه شكل مربع، لجعله ذلك الانتصار في حدود المربع (الشكل الذي اقترحه) وكأنه في صندوق وذلك الصندوق في صراع وقلق وتأزم مع ذاته ومعرفتها لتلك الحقائق المؤلمة ،إلا أن الشاعر جعل لهذا الشكل حدود بذلك الطين الذي شكل به معناه.

ووظف أيضا ألوانا ليصور ويعبر بها عن ذلك المشهد الذي يريده كما نجده أيضا في "قصيدتان لبسمة" حين يقول :

أحنّ وأنت المغيرة
بالنازلات على
الصدر
للعشب أخضرَ،
للموت أخضرَ،
للشفتين أمصُّ
هراءات تأنيبهنَّ،
.....[2]

يقف المتلقي أمام لوحة فنية، لتشكيل صورة ملونة حيث تتبادل بها مدركات الحواس البصرية ذلك النسيج البصري، فيمتزج لون العشب مع الموت أخضر وهو يصور خروج

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص: 82.
[2]– المرجع نفسه، ص: 78.

الروح من جسد الإنسان فيكون أخضر والشفتين لونها الطبيعي وردي، فالشاعر زين لوحته بمزج تلك الألوان وتأثيرها في المتلقي.

ووظف أيضا في قصائده الشرطة المائلة وهذه من سمات الشعر الحداثي، ومثال ذلك قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات فيقول :

المقيل الذي شذبته الأعاصير هامَ على قلبه في
الفهارس / أبهمُ بالكون أنِّي احتسبت تلاويحه في
"المسابح"... ماذا أحدِّث عن قبلةٍ شرّدت
عالمنا؟ !!![1]

استعمل الشاعر الشرطة للانتقال بين أحداث الكلام، وذلك في حديثه عن صراعه مع ذاته التي تتفكك في كل مرة ،حيث تجعل الشيء العلوي إلى الأسفل و الأسفل إلى الأعلى وبعدها ينتقل إلى حديثه عن وطنه (اليمن) التي في نظره أنها القبلة الأولى للعرب، حيث أن الشاعر استدرك بتلك الشرطة من حديثه عن ذاته إلى وطنه.

1.4. الفراغ (المساحة المفتوحة):

الفراغ هو من سمات الكتابة الحداثية للشعر، حيث أن الشاعر يتعمد في ترك ذلك البياض لأن القصيدة معبأة بكلام لا يستطيع البوح به، ويترك للقارئ المجال لتأويل وملأ ذلك الفراغ، "فالصفحة البيضاء التي يمارس الشاعر الكتابة من خلالها ويتعمد ترك الفراغ أو البياض منذ القدم حيث أن العين تدرك للوهلة الأولى، من خلال توزيع السواد والبياض"[2].

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص: 23.

[2]– بشير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 223.

"إن "كتابة المحو" وسيميائية الصمت والبياض غدت في نصوص كثيرة تنتمي إلى مدونة الشعر العربي الحديث كتابة لافتة للانتباه معقدة فعل القراءة"[1]، بمعنى أن سمة البياض والسواد وجدت في الشعر العربي المعاصر وشد الانتباه عن طريق الكتابة "لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرفيعة، وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصة ما كان منها مرئيا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش والتقنيات الطباعية وتشظية النص وتقطيع أجزائه وغياب علامات الوقف أو الإكثار منها"[2].

أصبح للصمت مكانة رفيعة في الشعر المعاصر تحقق ذلك بطرائق عديدة كتوظيفه لعلامات الترقيم والوقف وترك الصفحة فارغة ولها دليل ،وأيضا كتابة شعره في جزء منه أو جملة وترك الصفحة فارغة.

تجلى ذلك في قصائد هاني الصلوي ،منها قصيدة قصيدتان لبسمة حين يقول :

لا أعلم الحينَ
فرقاً سديدًا سوى أنَّ
صمتكِ ملاَّح عزلتنا
سيصيب القناني البعيدةَ،
نارًا على الزيتِ
سوف يصبُّ،
وأقسم لو لم....
لكان.....
.....[3]

[1]– الجودة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، جامعة تونس، ص 152.

[2]– المرجع نفسه، ص 153.

[3]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص 77، 78.

إن مقاطع القصيدة تنوع الصياغات على أحوال الذات الشاعر المتكلمة ،وبعدها في المقطع الثالث يوظف الشاعر لفظة (صمتكِ) كأن الشاعر قد يدخل في صمت وعدم بوح ما يجول في خاطره ،بحيث أن ذلك الصمت جعله ينعزل عن الناس وذاته التي جعلته ينعزل ،وآهاته تصب في الداخل بصراع وفتنة مع ذاته، إلا أنه بعدها يتقلص الكلام الشعري فتغيب علامات اللسان وتنوب عنها كلمات المطبعة فهذه السطور الصامتة تتكلم بصوت غير مسموع وتقول كلاما يتطلب الإنصات في المقطع الذي يصدره الشاعر بقوله:

أحنَّ، وأنت المغيرة
بالنازلات على
الصدر.[1]

فينتهي المشهد بذكر الشاعر المصدر الذي يجعل ذاته تتصارع وتتمزق في كل مرة بنزول ذلك الحنين على صدره وجعل ذاته تتذكر المحبوبة والوطن.

فالشاعر في كل مرة يجعل فراغا في السطور وذلك رغبة منه لتنشيط مخيلة القراء ومشاركتهم في التأليف، وهذا ما نجده عند الشاعر هاني الصلويفي هذا المقطع من قصيدته "بين اللذين":

لها زفرة في نحيبكَ
.....
هذا الفضوليُّ
يحصي استقامات
عودكما بالوشاية
.....
ينكأ قلبين لا يتقنانِ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة قصيدتان لبسمة)، ص: 78.

سوى الحبِّ
.....[1]

فالشاعر هنا في كل مرة يضع بياضا في السطور وذلك لجعل القارئ حر في التأويل فهو يوصف عن طريق البياض مدى وشدة ذلك البكاء الذي امتلأ الصدر غما، وصوت ذلك البكاء وفي كل مرة يعد ذلك الرجوع الكاذب بمعنى رجوع المحبوبة له ، فهو يجعل القارئ يصور مدى شدة الألم الذي يعانيه الشاعر بجعله بياضا في السطور، وفي آخر سطر يصور أيضا مدى الفرحة ووجع قلبه في فراقه للمحبوبة وتذكره لها في كل مرة.

ونقف أيضا على التشكيل البصري المصاحب للصمت في المقطع الآتي من قصيدة أنزه مشوارنا لبلوغ الأماني حين يقول الشاعر:

وباسقة تبرج اللوم
عند اشتباكِ الأهِلَّةِ
.....
.....
أرجأت غاراتها ريث نأتي.[2]

هنا الشاعر يترك للمتقي أو القارئ يتصور مدى صراع وحرب الأهلة والدمار والخراب الذي أحدثته تلك الاشتباكات والحروب.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة بنت اللذين)، ص: 21، 22.
[2]– المرجع نفسه، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 105.

2.4. التموج:

وهي أن تكون الأسطر الشعرية غير متوازنة وذلك دليل على عدم توازن الشاعر في ذاته فيتجلى ذلك في شعره، حيث "يأتي التموج على أشكال متعددة في الشعر المعاصر فقد يبدأ السطر الشعري الجديد عند نهاية السطر الشعري السابق، ويأتي أحيانا عند منتصف السطر السابق، ويأتي التموج في الشعر المعاصر مقصودا، لأن الشاعر يحمله دلالة وعلى المتلقي تأويل ذلك"[1].

استخدم الشاعر هاني الصلوي في قصائده التموج بحسب ما تموج به حالته النفسية والشعورية كما في المثال الآتي:

كان
فتى
يحلم
أن
سوف
يطير
بأوراق
النعناع
فراشاً[2]

فهذا التموج يصدر صوت انكسار حلم الفتى الذي قد حلم إلى أن يذهب إلى أبعد مدى وحلمه قد يكون كالفراشة بألوانها ورؤيتها لكل شيء جميل، وأن الفتى قد كان في نعيم وجمال وحسن المكان الذي حلم به إلا أن الشاعر بهذا التموج صور انكسار حلم ذلك الفتى.

[1]– تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 239.

[2]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة كان)، ص 06.

فاستثمر الشاعر الشكل الطباعي للكشف وإنتاج الدلالة التي تكون مع توافق الكلمات ففي كتاب الهزيمة وظف الشاعر عدة نماذج من التموج في شعره كقصيدة "مثول" أدرج كل القصيدة متموجة.

ينزُّ
الشعرُ
من دمك
المقفى
تلاعب
مبسمًا
كالصبحِ
رفًّا
تعلّلُ
بالخلاصِ
صفاء دربٍ
تمازج
باليقينِ
فكان
أصفى[1]

هنا الشاعر هاني الصلوي يضع التموج بطريقة ذكية، حيث يأخذ مسار تموج فيصف مدى تأثير ذلك الشعر بخروجه من أعماق شعوره، وكأنه يمتزج مع دمه فهنا الشعر يتقفى ويضع بطريقة عصرية تبعا لنفسيته الشعورية، أما المقطع الآخر يضع التموج عكس الأول فبهذا يحاول أن يرجع ذاته إلى النقطة الأولى التي انطلق منها، فيجعل لها أملا ويقينا بأنها

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة مثول)، ص 7، 8.

ستصفى وترجع مثل الأول وأيضا هناك بياض وصمت في وسط هذا التموج وهو دليل على فراغ ذات الشاعر وهو بعيد عن وطنه.

ويوجد أيضا في مقطع آخر من قصيدة "أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني" بقوله:

المسرات توقدها روحنا
زيتها من دم الشعراءِ
المغنينَ
والفقراء العرايا
.....
.....
.....
إلى
آخر
النائباتِ
المشاهدِ[1]

يظهر هذا المقطع تأثير تلك الحرب في ذات الشاعر التي توقدها النيران فتصبح مشتعلة بدمهم، وآخر مقطع بموجه الذي يدخل على ذلك المنظر المحزن فعندما يضع نقاط حذف قبل هذا المقطع الذي لم يعبر به ففي "النائبات" هنا الشاعر يصور بأن كل مرة تنوب عدد من الأشخاص في نفس المشاهد التي رآها والتي جعلت ذاته تشتعل.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ص 116، 117.

3.4. الشكل الهندسي

إن القصيدة المعاصرة أصبحت تقتصر على الشكل الهندسي إذ له دلالة معينة، والشاعر يعتمد ذلك لإضفاء دلالة وشد انتباه المتلقي، وأيضا إمكانيته تأويل المقطع الشعري بمزجه بالمصطلحات اللغوية أو المعجمية فتكون "عبارة عن تشكيل كتابي لنص شعري، تظهر بنائيته على الصفحة الشعرية، وتمثل بخطوط وهمية لشكل هندسي ما يشد انتباه المتلقي لبنائيته، فيصبح الشكل والمضمون وحدة واحدة في إنتاج الدلالة الشعرية"[1].

فهذا ما وظفه هاني الصلوي في قصائده من أمثلة ذلك قصيدة "مثول" بقوله:

توهّجُ
في
مسيركَ
من
عطور
عزفت
بريقها
في كل
منفى
أتحضرُ
نخلةَ؟
روحاً؟
جميعاً؟
رويدكَ
كان

[1]– تيسير محمد السادات، توضيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 267.

عينُ
الحقِ
سخفا[1]

استخدم الشاعر شكل المثلث التي زاويته 80^0 ،فوظفت من قبل الشاعر لتصبح معطيات تشكيلية باعتبارها علامات بصرية ذات أبعاد دلالية، فيقصد بهذا الشكل توهج ذاته ووجود مخرج لما تعاني منها لكن الأحداث تحول وتنقلب بـ 80^0 درجة بحيث يتذكر المنفى فيرجع إلى حالته الأولى.

أما في موضع آخر شكل مستطيل في قصيدة "أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات" بقوله:

البخور الذي حوّطتني استداراته ما برحت أناجزه
الوعد مذ كنت أنملةً في يد الموج، سنبلةً في مهبِّ
الغريبة، أعمى من الحبِّ، ألثم لبَّ المنية، ويلاه من
راحلٍ في الطيور، صباحك نخلان،[2]

هنا وكأن الشاعر ينثر ويروي وجعه لذلك جعل شكل المستطيل لتعبيره عما في ذاته ومدى تعذبه التي تتبخر في كل مرة والحب الذي أعماه، أصبح وكأنه يحتضر ويرحل بتلك الذكريات وكذلك رحلته من وطنه واشتياقه له.

قد يأتي الشكل الهندسي بما يتوافق النص الصوتي للشاعر كما في المقطع الآتي:

حنانيك خذنا إلى الرشد
إنا ضللنا الظلالَ

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة مثول)، ص 13، 12.
[2]– المرجع نفسه، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 29.

.....
بكفيكَ نخرجُ
يا بحر منا.[1]

فهو يبدأ بصوت مرتفع عالي تتمثل في (حنانيك) (حنانيك خذنا إلى الرشد) ثم تنخفض النبرة الصوتية بالتراجع التدريجي إلى أن تصل إلى مفردة واحدة، فالشاعر هنا يخبر ذلك الحنين بأن يأخذه إلى طريق الرشاد الذي ابتعد عنه وبيده يخرجه من تلك الدوامة التي في داخله.

جنح الشاعر إلى توظيف التقنيات الحداثية من أجل تقوية تجربته الشعرية، وإعطاء المتلقي المجال لإنشاء فكري، وبذلك قصائده تتماشى مع موجة الحداثة فشرد وخلخل القصيدة بفراغات وذلك بتجديده للشكل الشعري، بحيث يجسدها حسب تجربته الشعورية والنفسية، وقد نجح في تجسيده لهذه التقنيات لتمكين القارئ من دراسة ما يريد الشاعر توظيفه بمزج الشكل البصري والخفاء النصي.

[1]– هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، (قصيدة أتمتم بالجمر كي تمرق الشائعات)، ص 127.

خاتمـــــــة

بعد الإبحار والتعمق في عالم الحداثة الشعرية ودراسة الآليات الفنية التي تميز بها شعر هاني الصلوي، حيث توصلنا إلى مجموعة من النتائج الآتية:

– نشأة الحداثة في الغرب وهي ظاهرة شملت الحياة الإنسانية المادية والفكرية، وانتقلت إلى العالم العربي ، فهناك من المفكرين من تقبلها وأعلن الولاء لها بجميع سلبياتها وكانت الفضاء الأول لأفكارهم وأعمالهم ، وهناك من رفضها ورأى بأنها ضد الدين والتراث.

– حاول الشاعر ترجمة ذاته من خلال تجربته الإبداعية فتكراره للجمل والحروف والألفاظ أضاف لمسة جمالية فنية في القصيدة.

– لجأ الشاعر إلى أسلوب الحذف والإيجاز ليكون للمتلقي دور في تأويل وتسجيل حضوره في فهم مقصود الشاعر.

– مزج الشاعر ديوانه بالبحور الصافية والكاملة: البسيط، الهزج، المتقارب، المتدارك الطويل، فنلاحظ عدم خروج الشاعر عن الشعر القديم بالإضافة إلى محافظته على الوزن القائم على التفعيلة.

– استخدم التدوير في التفاعيل حيث جاءت قصائده متلاحمة، والتي تتماشى مع الدفقة الشعورية بتتابع المعنى حتى يحصل على الدلالة التي يريدها.

– استغلال الشاعر إمكانات التنويع في القوافي التي قصائده تبرز تعددا على مستوى الرؤيا، التي أضافت في نصه الشعري جمالية ودلالة.

– استخدم الشاعر الصوامت في ديوانه ليدفع ذاته بالخروج من سكونها وصمتها كما استخدم الطباق الإيجاب والطباق السلب والجمع بين الأضداد لإبراز الفوارق المعنوية أو لأغراض أخرى.

– توظيف الشاعر لعدة صور شعرية حداثية، فعرض الصورة بطريقة تذهل القارئ من تكثيف وغموض، ثنائية التضاد، رؤيوية تنبؤية، التي استطاع أن يعبر بها عن حالته الشعورية وكأنها روح حية داخل القصيدة.

– عمد الشاعر في توظيف الفراغ لخلخلة القراءة الكلاسيكية، كما لعب بالشكل الهندسي الذي وجد فيه ضالته للتعبير عن حالته النفسية.

هذا ما أمكننا استخلاصه من بحثنا هذا، للكشف عن الأشكال الحداثية في مدونة الشاعر هاني الصلوي لتكون الغاية الوحيدة هي الاستفادة منه من طرف الباحثين الذين تكون اهتماماتهم بالدرجة الأولى للفكر الحداثي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1. هاني جازم الصلوي، كتاب الهزيمة (أنزه مشوارنا عن بلوغ الأماني)، ط5، دار الوثائق القومية للنشر القاهرة، مصر، 2015

ثانيا: المعاجم والقواميس

2. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،ط 4، المكتبة الإسلامية، القاهرة، مصر، 2004

3. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مادة: حث

ثالثا: المراجع العربية

أ- المراجع باللغة العربية

4. إبراهيم أنيس، أسرار العربية، ط1، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1966

5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د.ط، مكتبة نهضة مصر للنشر، مصر، د.س.

6. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1952

7. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، دار المسيرة للنشر، د.ب، 2007

8. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر، القاهرة، مصر، 1996

9. أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ط1، دور العودة للنشر، بيروت، لبنان، 1978

10. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دارالأداب، بيروت، ط1، 1993

11. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978

12. أسير محمد فاضل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، مجلة آداب الرافدين، العدد 64 2012

13. الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية)، محمد علوان سلمان، دار العلم والإيمان للنشر، ط1 الإسكندرية، مصر، 2008

14. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان

15. بشير تاوريت، أدونيس في ميزان النقد أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، ينظر: زمن الشعر أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1978

16. بشير تاوريت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين ادونيس ومعارضيه، علام الكتب القاهرة، ط1، 2009

17. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010

18. بشير تاوريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1 2009

19. تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البغدادية عمان، 1431 هـ - 2010

20. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، 1992

21. جمال حسني يوسف، صورة النار في الشعر المعاصر مصادرها، دلالاتها وملامحها الفنية، العلم والإيمان، د.ط، د.س، 2009

22. جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت

23. حبيب بوهرز، هادي نهر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والادبي عند الشاعر العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1429 هـ/2008م

24. حلمي القاعود، الحداثة العربية المصطلح و المفهوم، د ط، دار الاعتصام،1998

25. خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض والقافية، ط1، دار أسامة، الأردن، عمان، 2010م

26. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، 2005

27. خير خصر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دراسة، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ب، 1996

28. الذات الشاعرة في شعر الحداثة، عبد الواسع الحميري، 105 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

29. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والإبداع، د.ط، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2008

30. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط3، تق، تح: أحمد الحوني وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع، القاهرة، مصر، د.س

31. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية، ط1، القاهرة، 2000

32. عاطف فضل، بناء الجملة في جمهرة رسائل العرب، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2003

33. عباس عبد الجاسم، نقطة ابتداء في الحداثة والتحديث والنقد الثقافي، (د.ط)، منشورات مركز كلاويز الثقافي، مصر، 2013

34. عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شهر الحداثة، مطابع السياسة، د.ط، الكويت، 2002

35. عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، 1990

36. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1983

37. عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، د.ط ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2005

38. عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، د.ط، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2011

39. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1472

40. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في لشعر العربي المعاصر، د.ط، مكتبة الشباب للنشر، د.ب 1988

41. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، جدة السعودية، (د.ت)

42. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت لبنان 1419 هـ/1999م

43. عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة مصر، 2006

44. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د.ط، دار الفكر العربي، جامعة عين شمس، 1922

45. عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات،د ط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988

46. عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحيى السماوي، د.ط، دار الخليج للنشر، د.ب،د.س

47. علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة، مصر، 1428 هـ – 2007م

48. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوراتها ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، د،ب، 1981

49. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، مصر، 2008

50. عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة)، تق: سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، ط1، هجر للطباعة النشر، المهندسين، مصر، 1988

51. فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 1427 هـ – 2007م

52. فتح الله أحمد سليمان، طه وادي، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة مرتبة ومنقحة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر

53. فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط5، دار القلم العربي للنشر، حلب، سورية، 1989

54. عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، د.ط

55. فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر الدين مناصرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2006

56. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006

57. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.

58. كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1406 هـ/1986م

59. كمال عبد الزراق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان

60. محمد الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، د.ط، مديرية الكتب للمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا 1416هـ/1996م

61. محمد بنيس، الشعر الحديث، بنياته وإبدالاته، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع المغرب، ط1، 1991

62. محمد بنيس، الشعر العربي الحديثبنياته و ابدالاته (مسألة الحداثة)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 2014

63. محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1988

64. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006

65. محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم بوستة، حسن طلب، رفعت سلام، ط1، العامرية إسكندرية، مصر، 200

66. محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار الثقافة للنشر، د.ط، العودة، بيروت، 1973

67. محمود السعران، علم الغة (مقدمة للقارئ العربي)، د.ط، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان د.س

68. محي الدين اللآذقاني، آباء الحداثة العربية مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي، ط1 مدارك، بيروت، 2003

69. مصطفى خلال، الحداثة ونقد الادلوجة الأصولية،ط1، رؤية للنشر والتوزيع، د.ب، 2008

70. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990

71. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، (د.ط)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978.

ب- المراجع المترجمة

72. آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث،د.ط، المجلس الأعلى للثقافة

73. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، ط1 منشورات المجمع الثقافي في النشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1995

74. زيجمونت باومان، الخوف السائل، تر: حجاج أبو جبر، تق: هبة رؤوف عزت، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، 2017

75. عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة اسبر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة الكويت، 2000

رابعا: المجلات والدوريات

76. جميل حمداوي، الإسلام والحداثة، مواقف ومواعظ مضادة، دط، د.ن، د.ب، د.س.

77. الجودة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، جامعة تونس.

78. حميد سمير، خطاب الحداثة قراءة نقدية، مجلة روافد، مارس 2009م/ ربيع الأول 1430 هـ الإصدار 15

79. خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري، مفهومه ومصادره، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية قسنطينة، ع3، 1996

80. لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثامن، جانفي 2011.

81. لندة واضح، نقد الحداثة الغربية في فكر المسيري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع26، يناير، 2017، لبنان.

82. ليلى سهل، "ظاهرة التضاد في شعر أبي القاسم الشابي"، مجلة المخبر، ع 12، 2016، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر

83. محمد برادة، "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، أفريل 1984

84. محمد برادة، الحداثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، مج4، ع3، أفريل، 1974، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر

85. محمد خليل الخلايلة، "شعرية التضاد قصيدة على قدر أهل العزم للمتنبي أنموذجا"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج4، ع 01، 2015، الجامعة الأردنية

86. محمد شاكر الربيعي وصبا عصام عبد الحسين: "التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين"، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، مج6، ع 01، د.س، جامعة بابل، العراق

87. هاشم صالح، حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين (تودوروف – جينيت – كوهين)، مجلة مواقف، ع 41 – 42، أفريل 1981، بيروت، لبنان

خامسا: الرسائل الجامعية

88. الجملة في الدراسات اللغوية، نعيمة سعدية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر

89. فتحي منصورية، خطاب الحداثة وما بعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبو ديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي، الطيب بودربالة، جامعة سطيف 2، 2014/2013، (رسالة دكتوراه)

90. لخميسي شرفي، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري، عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، (رسالة دكتوراه)

91. محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد ورتي، إشراف: فتحي التريكي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006

92. نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد – عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي، إشراف، علي خدري، جامعة باتنة، الجزائر، 2008

93. نوال أقصعي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)، عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015، (رسالة دكتوراه)

سادسا: المواقع الإلكترونية

94. www :http.aljabriabed.net/n57-01houseiniKHalid.htm

95. www.paldf.net ، 14:31، 14 مارس 2018

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضوعـــات

العنـــــــوان	الصفحة
شكر وعرفان	
فهرس الموضوعات	
مقدمة.....	أ – ج
الفصل الأول: الحداثة المفهوم والمصطلح	
1/ الحداثة عند الغرب.....	05
مفهوم الحداثة عند الغرب.....	05
2/ الحداثة عند العرب.....	13
3/ آليات الحداثة عند الغرب.....	22
4/ آليات الحداثة عند العرب.....	26
الفصل الثاني: تمثلات الرؤية في ديوان كتاب الهزيمة	
1. التركيب.....	32
1.1. أسلوب التكرار.....	35
2.1. أسلوب الحذف والإضمار.....	40
3.1. الجملة الاسمية والفعلية.....	45
أ– مفهوم الجملة.....	45
ب– أقسام الجملة.....	47
الجملة الاسمية.....	47
الجملة الفعلية.....	50
2. الإيقاع.....	53
1.2. مفهوم الإيقاع.....	53
2.2. أنواع الإيقاع.....	59
1.2.2. الإيقاع الخارجي.....	59
أ– التدوير.....	59
ب– القافية.....	66
صور القافية.....	67
القافية المتناوبة.....	67
القافية المتواترة.....	71
القافية المختلطة.....	72

2.2.2. الإيقاع الداخلي.....	75
أ- الطباق.....	75
ب- الصوائت والصوامت.....	81
3. الصورة الشعرية.....	87
1.3. سمات الصورة الشعرية.....	92
أ- التكثيف والغموض.....	92
ب- الصورة الرؤيوية التنبؤية.....	96
ج- ثنائية التضاد.....	100
4- الكتابة.....	104
1.4. الفراغ (المساحة المفتوحة).....	107
2.4. التموج.....	111
3.4. الشكل الهندسي.....	114
الخاتمة.....	118
قائمة المصادر والمراجع.....	121