Issn:2437-0967 مجلة اللغة الوظيفية
المجلد11،العدد1
2024

التجديد في لغة الشعر عند الرومانسية العربية: اللفظ والمعنى

Innovation in the language poetry in Arabic Romanticism, word and meaning

الدكتور الحبيب عمي*

جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية،(الجزائر)

البريد الإلكتروني: lahbib.ammi@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال:2024/03/12	تاريخ القبول:2024/05/08	تاريخ النشر:2024/06/30

الملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى تتبع مظاهر الاستخدام اللغوي عند الشعراء الرومانسيين العرب، فضلا عن آرائهم النقدية التي دعت إلى توظيف اللغة بشكل جديد ومختلف، وتحريرها من القوالب النمطية التي سادت خلال العصور السابقة، فدعوا إلى استثمار الطاقات الإيحائية المتجددة التي تزخر بها الكلمة أثناء التوظيف الشعري، وعدم الاكتفاء بما توصل إليه القدماء.

كما دعوا إلى عدم الحكم على الألفاظ من بالجودة أو الرداءة، لأن هذا الأمر لا يعود إلى اللفظة في حد ذاتها، بل إلى وضعها في بناء فني متكامل، وهذا يخالف ما ذهب إليه الكثير من القدماء الذين تعاملوا مع الكلمة على أنها شريفة أو وضيعة. فالعيب عند الرومانسيين العرب ليس في الكلمات في حد ذاتها، لكن العيب في استخدامها في غير مواضعها.

وأما في مسألة اللفظ والمعنى، اعتبروا الألفاظ تابعة للمعاني وخادمة لها، وأن اللغة ليست سوى قالب أو وعاء.

الكلمات المفتاحية: الرومانسية العربية؛ اللغة الشعرية؛ اللفظ؛ المعنى؛ التجديد؛ التقليد.

الملخص باللغة الأجنبية :

This paper aims to trace the manifestations of language use as well as their critical views on the use of language in new and imaginative way. And liberate it from the stereotypes of previous centuries. They called for capitalizing on the renewed suggestive energies during poetic using.

For the Arab romantics defect is not in the words themselves, but in their misplaced use. as for the question of words And meaning, they considered words to be subordinate to meaning and servant too, and that language is only mould and vessel.

Key words: Arabic Romanticism, language poetry, words, Meaning, Innovation, Tradition

* الحبيب عمي، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية

1. مقدمة:

تضطلع لغة الشعر بترجمة تجربة الشاعر الشعرية على مستوى الشكل والمضمون، إلى حدّ يمكننا القول إنّ التجربة الشعرية هي – في المقام الأول – تجربة لغة. ولغة الشعر تشمل مفردات القصيدة، ومعانيها، وشكلها، فضلاً عن الوزن والقافية، حيث إنّ الشعر استكشاف مُطّرد لعالَم الكلمة، وبحث دائم في الوجود بواسطة الكلمة.

إنّ الكلمة في النسيج الشعري تكتسي طاقات متفجرة من الإيقاع والإيحاء، ومن هنا يغدو الشعر من أكثر الأجناس الشعرية قُرباً من جوهر اللغة وكنهها؛ لأنّ الكتابة الشعرية حفر في دهاليز اللغة، وطاقاتها الخفية. لذا، يذهب النقاد إلى أنّ الشعر ليس مجرّد ضرب من الإيقاع الموسيقي، بل إنه خلق لغوي، ولغة الشعر تتجلّى في كل عناصر القصيدة. كما أنّ الشعر يتميّز بحساسية مرهفة تُجاه المفردات والإيقاع والمعاني التي تترجم مرحلة هامة من تجربة الشاعر، وعن طريقها يتحدد الخلق/ الإبداع في بنية القصيدة.

ومن هنا، تؤدي اللغة دوراً رئيسياً في تكثيف التجربة الشعورية و نقلها إلى المتلقي؛ وكلما كان الشاعر على درجة عالية من إجادة الإمساك بخيوط اللغة، بحِسّ لغوي – شعري مرهف يجعله يتمثّل الشحنات الإيحائية للألفاظ، كان في وسعه أن يخلق الأجواء الإيحائية المُعبّرة عن التجربة الانفعالية بلغة شعرية تجعل المتلقي يقف على المعادلة الشعرية التي كابدها الشاعر خلال عملية الإبداع الفنّي؛ فالشعر ليس منوطاً بالشرح والإخبار والوصف فحسب، بل إنّ المهمّة الأسمى للشعر تتمثّل في جعل القارئ يعيش اللحظة الإنفعالية التي مرّ بها الشاعر.

وفي هذا المستوى يكمن الفرق بين لغة الشعر التي تُصوِّر الأفكار والوجدان، ولغة الكلام اليومي؛ فلغة الشعر بما تنطوي عليه من أبعاد عاطفية ومعنوية غير محدودة، أقدر على سبر عمق الانفعالات، وبواطن الفكر والتصوّرات.

وقد أخذت الرومانسية العربية على عاتقها– بدءاً من خليل مطران – الانعتاق بالشعر العربي من قيود الموروث الشعري التقليدي والمتواتر عبر العصور، والسعي إلى ابتكار صيغ شعرية جديدة يمتزج فيها التراث بالحداثة، وتُشحن فيها الألفاظ بدلالات جديدة، وتستعيد قدرتها على الإيحاء، بعدما فقدتها بسبب تقليد الصيغ النمطية التقليدية، وبالتالي تصبح الصور الشعرية الجديدة قائمة على مفهوم فنّي جديد، يمتح من النظريات الحديثة في الأدب ولغته.

2. التجديد في لغة الشعر عند خليل مطران:

لم يَدّعِ خليل مطران الخروج على الشعر التقليدي خروجاً مطلقاً، بل إنّه يعترف أنّه بدأ النظم في بداياته الأولى على شاكلة القصيدة القديمة، غير أنّه لم يلبث أن أحسّ أنّ اللغة الشعرية التقليدية، بصورها النمطية، لم تعُدْ ترضي طموحه، وأنّه لا بدّ من البحث عن أشكال وصيغ جديدة في اللغة والمعاني.

ومن ثمّ، أخذ يتحرر تدريجياً من الأشكال القديمة، ناشداً أساليب أكثر قرباً من روح العصر، وهذا ما جعل النقاد يعتبرونه بمثابة البرزخ، أو حلقة الوصل بين القديم والجديد؛ فهو – بمعنى آخر– نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة في الشعر العربي.

وفي ضوء سيادة الاتجاه الإحيائي على الساحة الشعرية في عصره، فإنّ دعوته التجديدية لم تكن جريئة، بل كانت متحفظة، وبالتالي فعلينا« ألاّ نبالغ في مدى تقدّم الشعر على يد مطران، ذلك أنه حينما دعا إلى التجديد، إنما دعا وفي نفسه كثير من الحياء، واتخذت دعوته طابع الحذر، فهو لا يعلن عن ثورة تقلب المفاهيم الأدبية السائدة في زمانه » (نشاوي، 1980، صفحة 245).

امتدّ التجديد في لغة الشعر ومضامينه عند مطران إلى الديباجة والموسيقى في أحيان كثيرة، وحفل شعره بما يمكن تسميته بالوصف الوجداني الذي يذوب فيه الشاعر في الطبيعة، وتذوب فيه، ويجد فيها كل ما يعادل أحاسيسه وانفعالاته، وهذا ما جعله يبثّ روحاً جديدة في الشعر العربي، ويكسبه عنفواناً جديداً.

وتتبدّى النفحات الرومانسية بشكل أوضح في شعره القصصي، فكثيراً ما تتجلّى فيه عواطفه وأحاسيسه، متفلّتاً من علاقاته الاجتماعية، ومنغمساً في تفاصيل آلام البشر وأوجاعهم.

إنّ تجديد خليل مطران لم يمسّ كل عناصر القصيدة، فقد احتفظ بالأوزان القديمة التي أَلِفها الناس واستأنسوا بها، واقتصر تجديده على مناحٍ خاصة بالمضامين والمعاني التي اتّسمت بعمق الأحاسيس، وصدق التجربة. يقول:

خواطر وضاءة بها ملامح السهرْ
ألبستها من أدمعي ومن دمي هذي الحِبرْ
قشيبة غربية عصرية نسج مضرْ (خليل، 1971، صفحة 306)

وإنْ لم يأتِ مطران ومعاصروه بشيء جديد على مستوى المعاني، فإنّ هذا لا يعني أنهم اتخذوا من تقليد القدماء منهجاً لهم، بل يعني أنهم طوّروا المعاني القديمة، وحسّنوها بطريقة تجعلها تتناسب مع طبيعة العصر الجديد، كما حسّنوا الألفاظ وطوّعوها للذائقة العربية الجديدة، والمختلفة عن الذائقة العربية القديمة.

ورغم تردد مطران وتحفظه في التجديد، فإنّ عبقريته لم تذهب سدى، بل إنّ هذه العبقرية شكّلت نقطة فارقة في تطور الشعر العربي الحديث، وتجديد لغته ومعانيه، « فمطران قد مهّد بلا ريب تمهيداً قوياً للشعر القصصي، أو الشعر التمثيلي، بالرغم من أنه لم يخرج بالشعر العربي عن قالب القصيدة إلى قالب الحوار، لأنه قد طوّع القصيدة لعناصر القصص والدراما »[1].

إنّ النفحات الرومانسية في شعر مطران لم تكن مألوفة في الشعر العربي، فالفرق بينه وبين شعراء الاتجاه التقليدي، أنّ هؤلاء ينطلقون من مقولة« ليس بالإمكان أبدع مما كان، ولهذا اكتفوا بالمحاكاة، أما هو فانطلق من الإيمان بإمكان إبداع شيء لم يكن في الماضي، ولا يتناقض مع الماضي »[2].

وبما أنّ العاطفة تتجمع وتتكثف، أشدّ ما تكون، في الحب خاصة، فإنّ الشعراء الرومانسيين يؤلّهونه ويقدسونه، ويُشيّدون له هياكل ومعابد يتبتّلون فيها، ناشدين أصل الوجود وجوهره؛ فالله عندهم محبة، والحب هو الذي يصهر أشياء الطبيعة حتى لا تنافر بينها، بل تتحد في كلٍّ متناغم متكامل. ومن ثَمّ اكتسبت الرومانسية نسغها الصوفي، وأصبح الحب عندهم مثالياً مُنزّهاً عن الشهوة الجسدية العابرة، فنرى الشاعر الرومانسي يصوّر حبه العفيف في عنف العواصف والأعاصير، وفي عفة الناسك المتبتّل، وفي هذا يقول مطران:

وإنّي أهواك ملء عيـ نـي، وملء حشاشتي الصابرة
أليس الهوى روح هذا الوجو دِ، كما شاءت الحكمة الفاطرة
فيجتمع الجوهر المستدق بآخر، فيرجعه جنة زاخرة [3]

فالشاعر الرومانسي إذا أحب جعل من حبه شرعاً وعقيدة، وجعل محبوبته محراباً ينقطع إليه ليل نهار، أو ملاكاً طاهراً أثيرياً، ولجأ إلى الطبيعة باعتبارها الملاذ الوحيد والأمين فحلّ في عناصرها وحلّت فيه إلى درجة الذوبان. وفي هذا المستوى يبدو تعامله مع الطبيعة مختلفاً عن تعامل القدماء، إذ إنه لا يصف أشياء العالم والطبيعة وصفاً حسياً مباشراً، بحيث تظل منعزلة عن عواطفه وانفعالاته، ولكنه ينظر إليها من خلال نفسه، ويجعل من كائناتها كائنات عاقلة، تحس وتتجاوب في إطار عقيدة رومانسية جديدة تؤلف المتنافر من مظاهر الطبيعة وتوحّدها.

3. التجديد في لغة الشعر عند جماعة الديوان:

ثارت جماعة الديوان على المعاني والصيغ اللغوية الموروثة، كما رفضت أن يبقى الشاعر مدّاحاً، أو متزلّفاً لأصحاب السلطة والجاه؛ فعندما قدّم العقاد لديوان شكري (لآلئ الأفكار) قال:« فهذه معانٍ مترادفة في لغة النفس، وإن اختلف نطقها في الشفاه، إذ أنه لا محل في معجم النفوس إلاّ للمعاني، فأما الألفاظ فهي رموز بين الألسنة والآذان(..) فالشاعر المجيد العبقري معانيه بناته، فهُنّ لحمه ودمه » [4].

من خلال هذا القول، يبدو العقاد من أنصار المعنى في لغة الشعر، لكن دون أن يسقط اللفظ من حسابه، وهو لا يبتعد كثيراً عمّا ذهب إليه بعض النقاد العرب القدماء في هذه المسألة؛ فليست الألفاظ والكلمات – إذن – سوى أداة في يد الشاعر يستخدمها لإيصال المعنى. وتكمن مهارة الشاعر في مدى تمكّنه من ناصية اللغة، ليس من أجل اللغة في حدّ ذاتها، بل إنّ ذلك سبيله الأقوم لترجمة خوالجه وانفعالاته بطريقة أكثر قرباً من جوهر التجربة الشعورية. وهذا بدوره يعزز النظرية العربية القديمة القائلة بتبعية الألفاظ للمعاني، وقد نادى بها الجرجاني في أسرار البلاغة وغيره.

ويرى عبد الرحمان شكري أنّ المعنى في الشعر هو خلاصة تجارب الشاعر وآرائه تجاه العالم والأشياء، وسبر أغوار النفس البشرية ووصف انفعالاتها وتموّجاتها.

والشاعر عند شكري حرّ في أن يستخدم في شعره كل لغة سليمة، سواء كانت معهودة أم غريبة، لكن دون تكلف أو تصنّع، من منطلق أنّ الشعر – عنده – من قواميس اللغة، غير أنه له وظيفة تتجاوز وظيفة القواميس.

هذا من حيث مفهومه للمعنى في لغة الشعر، أمّا من حيث الألفاظ والكلمات فهو يعترض على تصنيفها من قبل بعض الشعراء إلى شريفة أو وضيعة. يقول:« ووجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، ويحسب أنّ كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة، وكل كلمة قلّ استعمالها صارت شريفة »[5].

انطلاقاً من هذا الموقف، فإنّ شكري يذهب في فهمه للكلمات غير مذهب القدماء الذين يرون أنّ النبل والشرف في الكلمة، وهي أسبق من المعنى الذي يأتي تبعاً لفخامة اللفظ، وهو يقول بما تقول به الرومانسية: إنّ الكلمات صالحة للشعر، وليس العيب في الكلمات، ولكن العيب في استخدامها في غير مواضعها، وبالتالي فليس على الشاعر إلاّ أن يحسن انتقاء الكلمات التي تعبّر عن العواطف والمعاني التي يريدها. فالكلمة في حد ذاتها يمكن أن تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستخدام، وشرف الكلمة في إحاطتها بالمعنى، ودلالتها عليه.

كما ذهب شكري – على غرار العقاد – إلى أنّ الألفاظ تابعة للمعاني، وخادمة لها، وبذلك فهو يتفق أيضاً مع ما قاله بعض النقاد القدامى؛ مثل الجرجاني وابن الأثير وغيرهما، ممن يعتقدون بتبعية المعاني للألفاظ.

ولعل هذا الموقف كان بمثابة رد فعل من شكري إزاء التيار الذي عُني بالاهتمام باللفظ على حساب المعنى، والذين اهتموا بالغرابة والجزالة والرصانة والخشونة، وجعلوا المعاني آخر اهتماماتهم، بل لعل شعره

كان سببا في ثورة العقاد الضارية على ذلك التيار الذي انحصر اهتمامه في الشكل الخارجي للكلمات، وأهمل المعاني والمقاصد الدلالية.

وفي هذا السياق، برزت مسألة أخرى عند شكري هي مسألة استخدام الغريب من الألفاظ والمألوف منها، فشكري يفضل استعمال المألوف؛ إذ الغريب عنده يقلّل من جودة الشعر، ويرى« أنّ أجلّ الشعر العربي، وأفخمه، وأجزله، وأسْيده، وأكثره نفعاً وتوكيداً لبقاء اللغة، هو الشعر الذي لم تُتكلّف فيه الغرابة »[6]. ذلك أن التكلف واستعمال الغريب وسيلة يلجأ إليها الشعراء المبتدئون، الباحثون عن الوزن لا غير، محاولين مداراة ضعف لغتهم، وعجزهم عن الخلق والإبداع.

ومن هنا، فإنّ كل شاعر يمتلك معجمه اللغوي الخاص به، من منطلق أنّ له عالمه الشعري الخاص به، إذ التعبير في أبسط صوره – أي الكلمات – هو أساس الكتابة الشعرية، ورغم أنّ الشاعر قد ينتهج نهج التقليد السائد في عصره، إلاّ أنه يطور أسلوبه الخاص تبعاً لإحساسه وذوقه، بالإضافة إلى هذا، فلا بدّ أن يمتلك طاقات فنية موجهة لخلق معادلة بين الألفاظ التي يوظفها والمعاني التي ينشدها. فقد يستخدم الشاعر جميع الحيل اللغوية، من البساطة التامة إلى البلاغة المعقدة، لينظم قصيدته« لكن القضية تبقى في النهاية أن ليست الألفاظ في بساطتها وجلالها، شرفها أو ضعتها، هي المِحكّ في رأي عبد الرحمان شكري، إنما المحك هو الطاقة المعنوية والعاطفية والعقلية التي تشكل معاني الشعر »[7].

وعلى غرار صاحبيْه، يعتقد إبراهيم عبد القادر المازني أنّ اللغة ليست سوى وسيلة للتعبير عمّا في نفس الشاعر، وهي عبارة عن مجموعة من الإيماءات والإشارات والأصوات والحركات، و باعتبار الشعر في جوهره معانيَ، فإنّ اللغة في حدّ ذاتها لا تسعف الشاعر لعجزها عن بلوغ المقاصد والأفكار في أوج توهجها. وإذا كانت العرب شبهت اللغة بالوعاء فإنهم يقصدون أنها تتضمن المعاني وتحويها. وأنّ المعاني تحلّ فيها وتكسبها الحياة.

ثم إنّ المعاني عند المازني متحوّلة، وليست ثابتة نهائية، يعني أنها تتجدد دوماً، وفي هذا يقول:« والمعاني لها في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بضعه بعضاً، وكلما اتسع الناس في الدنيا اتسعت المعاني كذلك »[8].

والمعاني تعبّر عن أمور الحياة، وبالتالي فهي تتجدد بتجدد الحياة، ومع ذلك يعترف المازني أنه لا غنى لنا عن اللغة، ما دمنا عاجزين عن التعبير بغير هذه الأداة؛ فاللفظ ليس مستقلاً عن المعنى، ولا سبيل إلى المعنى إلاّ بواسطة اللفظ، وهما كلّ لا يتجزأ.

وأما إذا كان هناك غموض في الشعر، فإنّ المازني يعزو ذلك إلى اللفظ وليس إلى المعنى؛ لأنّ وضوح المعاني من وضوح الألفاظ.

ورغم إصراره على أفضلية المعنى في لغة الشعر، إلاّ أنه يرى ضرورة المساواة بين اللفظ والمعنى؛ لأنّ المعنى هو عماد اللفظ، واللفظ زينة المعنى، فالمعنى بمنزلة الروح واللفظ بمنزلة الجسد، والألفاظ لا تأتي أبداً مجردة من المعاني.

من كلّ ما تقدّم، يتضح لدينا أنّ مذهب جماعة الديوان في اللفظ والمعنى يتفق مع ما أقرّه عبد القهر الجرجاني في نظرية النظم، لاسيما حين يذهب إلى أنّ الحكم على الألفاظ بالجودة والرداءة لا يعود إليها مفردة، وإنما يعود في المقام الأول إلى وضعها في بناء فنّي متكامل. يقول:«(..) وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها »[9].

ولا يُفهم من هذا أنّ الجرجاني لا يُقيم وزناً للألفاظ، بل إنه يراها ضرورية في بناء الصورة المتكاملة، لذا فإنه يوصي بأن يُختار للمعنى اللفظ الذي يمنحه نُبلاً ويُظهر مزاياه.

من هنا نفهم أن الخلق الشعري، خاصة فيما تعلق بتعامل الشاعر مع اللغة، إنما يبدو في القدرة على توجيه العناصر الشعرية من لفظ ومعنى، إلى مواضعها في بناء القصيدة. وهكذا تكون جماعة الديوان قد ارتكزت على التراث النقدي العربي، إلى جانب ارتكازها على النقد الغربي، ولو بدرجات متفاوتة.

ومن مظاهر التجديد في لغة الشعر عند جماعة الديوان، خاصة مسألة المعنى، ودور الخيال في إنتاجه وابتكاره، أنهم أفردوا حيّزاً معتبراً للخيال والصورة الشعرية، متلما وَعوْها من الرومانسية الغربية، وخاصة كولريدج و وردزوورث، فميّز شكري بين نوعين من الخيال؛ يسمّى أحدهما التخيّل، والثاني التوهّم؛ فالتخيّل هو أن يقبض الشاعر على الوشائج التي تربط بين الحقائق، أمّا التوهم فهو أن يتوهّم الشاعر صلة بين شيئين ليس لهما وجود، وهو في هذا الرأي يقترب مما ذهب إليه كولريدج.

فحركة الشعر عند شكري تنوب عن حركة العواطف، وقوته مستمدة من قوتها واندفاعها، وهي عند العقاد تَمَثُّل عميق للمحسوسات، والتعبير عنها في بناء فنّي جميل.

من خلال هذه الآراء، يتضح أنّ الجماعة حاولت في آرائها الوصول إلى فكرة الخيال الخلاّق، كما جاءت عند الرومانسيين الغربيين، وللمازني في هذا المستوى رأي يقترب من فكرة الخيال الثانوي عند كولريدج. يقول:« ليست قدرة الشاعر هنا في أنّه أوجد شيئاً من العدم فذاك محال، ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكوّن صورة من أشتات صور، وأن يُحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضاراً واضحاً »[10].

كما تناولت آراء جماعة الديوان أدوات الخيال الشعري من مجاز شعري وتشبيه وغيرها، ورأت أنّ الخيال لا ينشط بمعزل عن هذه العناصر، واعتبر العقاد وظيفة التشبيه تتمثل في نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس إلى نفس« وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز

الشاعر على سواه »[11]. ودعوا إلى ضرورة خلق وحدة فنية وشعورية في القصيدة، فرأى شكري أنّ وظيفة الشاعر هي استكشاف الوشائج التي تنتظم عناصر الوجود والتأليف بين الحقائق.

ويمكن أن نسوق نموذجاً من شعر الجماعة يتجسد فيه إلى حد ما تأثير الخيال في الصورة الشعرية، وهي أبيات من قصيدة عبد الرحمان شكري بعنوان (المجهول)، فعلى الرغم من الشحنة الانفعالية العالية التي تُميّزها، إلاّ أنها تعتمد اعتماداً كبيراً على مكوّنات حسية لعناصر الصورة الشعرية. يقول شكري:

كأنّ روحي عُود أنت تحمله فابسطْ يديك وأطلقْ من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله عند اللبـيب ولا تبـدو أعاليه
كأنّني منك في ناب لمفترس المرء يسعى ولغز العين يدميه[12]

إنّ الاستعارة هنا في قوله:(كأنني منك في ناب لمفترس)، تتجاوز حدود المشاكلة والاشتراك في وجه الشبه بين الجزأين، إلى مجموعة من الدلالات الأخرى؛ ففضلاً عن تشبيهه لنفسه بفريسة بين فكّيْ وحش كاسر، وهو المجهول، نعثر كذلك على مشاعر الهزيمة والضعف وقلّة الحيلة، وطلب النجدة إزاء هذه القوى الغيبية الهائلة.

وإن كانت هذه الدلالات في مجموعها متقاربة، ولا تستدعي خيالاً جامحاً، لأنها مستنتجة بطريقة منطقية وبديهية، غير أنها مع ذلك تقوم على نشاط خيالي إبداعي في تجميع أشتات الصورة. فهذه الفريسة الضعيفة وقد عَلِقت بأنياب الوحش الضاري هي دون شك تصارع بين الحياة والموت، إنها تواجه أصعب اللحظات الإنسانية: لحظة الموت، ووعي الإنسان بلحظة الموت والنهاية يجعل سلوكه دون ريب سلوكاً هستيرياً؛ ففي مواجهة كل مظاهر الضعف والانهيار التي تميّز الإنسان، يقف الوحش في ثقة وتحدٍّ.

هذه الصورة التي قدّمها الشاعر عن الوحش – المجهول، تبدو كما لو أنها لحظة سكون مطبق، وهكذا بدت لنا الصورة الشعرية في هذا المقطع، فهي وإن اعتمدت على شيء من الخيال الحسي، فإنّ فيها كثيراً من الرمز والإيحاء.

ويمكن القول إن أقطاب جماعة الديوان و إن اعتمدوا في الكثير من شعرهم على الخيال الحسي، إلا أنهم تمكنوا في بعض قصائدهم من تجاوز العلاقات المباشرة بين مكونات هذا الخيال إلى علاقات فيها الكثير من الرمزية و العمق.

4. التجديد في لغة الشعر عند جماعة أبولو:

إذا كانت جماعة الديوان تُمثّل التجديد اللغوي في الشعر، بفضل جرأتها على الألفاظ والمعاني، ومحاولة تفجير الطاقات الكامنة في اللفظة، وإخراجها من أسر القواميس والمعاجم، فإنّ جماعة أبولو تمثل امتداداً للديوان وتوسيعاً لآرائها التجديدية بفضل مُضيّهم أشواطاً في التحرر والانطلاق الفنّي.

وقد تشكلت الجماعة من طائفة من الشعراء الشباب المتحررين، أرادت أن تغيير الشعر العربي، والتقدّم به نحو المستقبل، عبر تخليصه من القيود الموروثة التي تشبثت بها الإحيائية، وكأنهم في هذا التوجه الثائر يترجمون أبعاد الدعوة التي نادت بها من قبلهم جماعة الديوان، كما كانوا في الوقت نفسه يمثلون الانطلاقة الحقيقية في الشعر العربي الحديث، حين أخذوا يتمثلون التيارات الغربية المعاصرة في الشعر؛ كالرومانسية والواقعية والرمزية، وغيرها.

بيد أنّ هذه الجماعة كانت أكثر جرأة من سابقتها في الدعوة التجديدية، وأكثر التصاقاً بواقع الإنسان العربي الذي عرف تحوّلات جذرية مسّت الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية. ومن هنا كانت هذه الجماعة« أكثر رومانسية وأكثر نزوعاً إلى تعبير فنّي يلوذون به، أو يحتمون بحماه ليحررهم من أعباء الانفعال، ويطلق عقولهم وقلوبهم في شبه فضاء مسحور ينشد بنيان ذاته في غير العالم الواقعي. فهم دائماً في رحلة خارج ذواتهم، بعيداً عن الواقع الذي يكاد يُطبق عليهم »[13].

ونستشف هذا النفَس الحزين من خلال عناوين دواوينهم: (ما وراء الغمام) لإبراهيم ناجي، و(الملاّح التائه) لعلي محمود طه، و(أنفاس محترقة) لمحمود أبي الوفاء، و(الشفق الباكي) لأحمد زكي أبي شادي.

حاول شعراء أبولو الانفلات من ربقة الإيقاع العروضي التقليدي، والتحرر من رتابته، عبر إبداع أنماط جديدة من الإيقاع الموسيقي، وبدرجات متفاوتة من الخلق والإبداع. وعلى أيديهم تجاوز الشعر الموضوعات النمطية المطروقة أكثر بكثير مما حققت جماعة الديوان، أو شعراء المهجر، فقد طوّعوه للتأملات الفلسفية المجردة، وأثروْه بصور جديدة من المجاز عجز الجيل السابق عن الإتيان بمثلها.

ويؤمن أبو شادي – رائد الجماعة ومؤسسها – بأنّ التطور والتجدد سُنّة من سنن الكون والحياة، وهو أمر طبيعي، بل ضروري لاستمرار الحياة والإنسان. وفي هذا يقول:

من كان يشعر دائما بشعوري في الليل أو في الفجر أو في النور
وجد التجدد دائما إلْفاً له في النفس أو في العالم المعمور
لو أنصف الشعراء ما قنعوا بما خلقوه من شعر ومن تصوير[14]

وأما الموضوعات التي اهتمت بها جماعة أبولو في أشعارها، فهي راسخة في عناصر الكون، متأملة مفكّرة، هذا بالإضافة إلى انغماسها في عوالم النفس الباطنية، وتحليلها لما يعتمل فيها من انفعالات. وقد تتنوّع الموضوعات التي يطرقونها تنوعاً خصباً ومعقداً، بحيث يتوقف الشاعر إزاء اللمحة النفسية العابرة،

أو الخاطرة الوجيزة، فيصفها ويحللها، وينظر إليها من زوايا متعددة. ثم إنّ الشاعر منهم يُقبل على الطبيعة فيتحد بها، ويحلّ فيها، وتحلّ فيه، ويعانقها فيما يشبه الحلول الصوفي، ويجد فيها ما يعادل أحاسيسه وآلامه. يقول أبو شادي:

هتفت بي الأضواء فاستيقظت من نومي على قلق من الأضواء
السحب تجري في اصطخاب الموج لا ترضى بـهدأة لحظة لنداء
ناديتهـا فتلفـتت لكـــنه كتلفّت الأطياف للشعراء[15]

نلمح في هذه الأبيات حضوراً قوياً للطبيعة، ممزوجاً بمعاناة الشاعر النفسية، في تعانق صوفي بين الذات الشاعرة وعناصر الكون والطبيعة، حاول من خلالها الشاعر ارتياد مجاهل النفس والسفر في عوالمها، بحثاً عن الحب في العالم المثالي السرمدي، وبذلك استطاع أن يحوّل اللحظة الشعرية الوجيزة إلى رحلة مستمرة في النفس والطبيعة، مشحونة بالأحلام والعواطف والهواجس والإيحاءات.

وفي (أنداء الفجر) أول ديوان لأبي شادي، يؤكد أنّ خليل مطران كان أستاذه في الشعر، وأنّ أولى التعاليم التي حفظها من أستاذه كانت ترك الحذلقة والتصنع، و إرسال النفس على فطرتها، شريطة الاستعداد والتمكن، ودون إهمال أو استهانة. وهذا ما اعتنقه الشاعر مذهباً في الشعر لاحقاً.

ومن هنا، فإنّ مفهوم الشعر عند أبي شادي، هو أن يكون هذا الشعر منسجماً مع روح العصر، وأن تكون اللغة – من ثَمّ – متحررة من القيود والقوالب الجاهزة، عصرية في ألفاظها، وأن تأخذ بأيسر مذاهب البيان وأصدقها.

وبما أنّ الشعر صورة الحياة، والشاعر نبيّ في قومه، وجب عليه أن تكون لغته من لغتهم، وبيانه من بيانهم. أمّا ذلك التأنق اللفظي، والبهرج في التعبير فليسا سوى علامة الفقر النفسي؛ فالشاعر ليس بصدد تأليف قاموس لغوي، ولكن باستطاعته« بآلاف قليلة من الكلمات – إذا كان مطبوعاً – أن ينظم الجليل من القصائد والجميل، وليست السهولة في التعبير معناها الضعف والركاكة، فإنّ هذه السهولة نتاج نضج عبقرية الشاعر وجهده الفكري الطويل »[16]. فاللغة ليست سوى وسيلة يُطوّعها الشاعر مثلما يشاء، وليست غاية في حدّ ذاتها. وبما أنّ الشاعر فرد من جماعة، وجب عليه – في رأي أبي شادي – أن يتكلم بلغة قومه، وإلاّ كان غريباً عنهم. ولا يعني ذلك الدعوة إلى العامية، وإن كانت لها حسنات كثيرة في اعتقاده، ولكن على الشاعر أن يستخدم من التعابير ما يناسب المزاج المحلي، واستعمال الفصحى القريبة من أفهام الناس وأذواقهم، مع إثرائها بالمصقول من المفردات والألفاظ المحلية.

وقد تداول النقاد أنّ أبا شادي يدعو إلى "تمصير " اللغة شعراً ونثراً، مع المحافظة قدر المستطاع على الديباجة العربية الأصيلة، وهو يعتقد أنّ هذا الصنيع لا يُفقر اللغة، بل يُغني مفرداتها وتراكيبها، والشاعر الأمين لن يُسيء استخدام الحرية.

إنّ هذه الدعوة إلى العامية وتمصير الأدب، كانت شائعة في أوائل القرن الماضي، وليست بدعاً عند أبي شادي، فقد نادى بها كثير من الأدباء والمفكرين المصريين، غير أنها أجهضت في المهد بسبب تعلّق الوجدان العربي بتراثه اللغوي.

وعلى غرار جماعة الديوان، أَوْلى شعراء أبولو مسألة الخيال والصورة الشعرية أهمية خاصة، من منطلق أنّ الطاقة الخيالية الخلاّقة لدى الشاعر تعمل على تفجير الإمكانات التعبيرية اللامحدودة التي تزخر بها اللغة، وتحررها من الدوران داخل أسيجة تعبيرية متكررة وجاهزة، ومتفق عليها، وهو ما سمّاه عبد السلام المسدّي(الاصطلاح)؛ ويقصد به تكرار نفس الصور الشعرية، وبنفس الدلالات المتفق عليها، حتى تصبح مفرغة من محتواها الدلالي والجمالي. فقد قام شعراء أبولو بتأكيد الصورة الشعرية الجديدة للقصيدة العربية« في وجدان الذوق العربي كما وصلت إليه عند جماعة الديوان(..) وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة، وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم لغة جديدة فيها كثير من الحيوية والإيحاء، والقدرة على التعبير عن الخلجات النفسية »[17].

ويمكننا أن ندرك الاستخدام الموفق للصورة الشعرية الموحية المنبثقة من عمق التجربة النفسية الحادة، من خلال مقاطع من قصيدة(الصباح الجديد) لأبي القاسم الشابي.

يستهل الشاعر قصيدته بمخاطبة آلامه وجراحه، ويدعوها للسكوت والسكينة، فقد ولّى عهد البكاء، وأطلّ عهد جديد:

أُسكني يا جراح واسكتي يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطلّ الصباح من وراء القرون[18]

يطالعنا الشاعر بهذا المقطع عدة مرات في القصيدة، حت يأخذ شكل اللازمة. والتكرار يفيد التأكيد والهوس بأمر معيّن يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، ويتابع في المقطع الموالي قائلاً:

في فجاج الردى قد دفنت الألم
ونثرت الدموع لرياح العدم
واتخذت الحياة معزفاً للنغم[19]

تتكوّن الصورة في هذه الأبيات من (فجاج الردى – دفنت الألم – نثرت الدموع – رياح العدم).

كل هذه الرموز لو بقيت حبيسة قراءات مباشرة سطحية وحسية، فلن تستطيع بأيّ حال أن تحيل على نسغ الانتصار الذي يحاول الشاعر أن يقنعنا به، بل إنها قد تُحيل على عكس ما أراد الشاعر إيصاله؛ وهو الهزيمة والانكسار وقلّة الحيلة. ويدعم ذلك طلب الشاعر من جراحه أن تسكن لأنها أنهكته، ولم تترك له مجالاً للخلاص.

في هذا المستوى، تصبح هذه الدعوة ذروة الإحساس بالفشل والخذلان، ولا يمكن أن تكون محاولة للاتحاد الصوفي، بقدر ما هي إحساس بأنه إذا لم يكن هناك مَفرّ فلْتأْتِ اللحظة إذن. ومن ثَمّ تأتي نهاية القصيدة مرثية حزينة في إيقاع جنائزي حاد:

الوداع! الوداع! يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي في الخضم العظيم
ونشرت القلاع فالوداع! الوداع![20]

في هذا المقطع يسعى الشاعر للبحث عن ذاته، ونستشف ذلك في الفعل(نشر)، الذي أسنده إلى تاء المتكلم، ما يحيل على أننا أمام إنسان عاجز ومنكسر، تلاحقه أحزانه، وتثقله هزائمه ونكساته، فيحاول أن يبحث لها عن مخرج، ولو بالمداراة العاطفية التي تعكس في جوهرها مداراة العجز. ولكن في النهاية لم يكن أمامه سوى الاستسلام.

إنّ مطيّتنا لاستكناه هذه الشحنات العاطفية كانت في سبر أغوار الطاقات الإيحائية المتوارية خلف المفردات اللغوية المُشكِّلة للصورة، والتي ترتبط ببعضها بعضا، وتتواشج عن طريق عاطفة داخلية شفافة وغير واضحة، أحالت هذه المفردات إلى رموز تتداعى بشكل تفسيري. ومن ثَمّ يصبح هذا الخيال الخلاّق المسؤول الأول عن وحدة البناء الفني في القصيدة الشعرية، والتي اقتربت في نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية بمفهومها الرومانسي.

5. خاتمة:

– تحوّل مفهوم لغة الشعر عند الرومانسية العربية، فأصبحت تحيط بتجربة الشاعر وتترجمها بفضل طاقاتها الحية، ومرونتها وطواعيتها، حتى أصبحت التجربة الشعرية تجربة لغة بامتياز.

– أصبحت الكتابة الشعرية – انطلاقا من الرومانسية العربية – عبارة عن بحث وتنقيب في ثنايا اللغة، من أجل تفجير إمكاناتها الدلالية التي كانت مغمورة في العصور الكلاسيكية، نظراً للطابع الاصطلاحي الذي كان الشعراء يتعاملون وفقه مع اللفظة، وعدم إطلاق العنان لإمكاناتها التعبيرية اللامحدودة.

– سعت الرومانسية العربية إلى تحرير اللغة الشعرية من قيد القوالب الفنية المتوارثة، وإلى البحث عن أشكال جديدة تكتسب فيها الألفاظ قدرة جديدة على الإيحاء، كما عملت على المزاوجة بين التراث والمعاصرة.

– لم يكن تجديد خليل مطران على مستوى لغة الشعر تجديداً جذرياً، بل حاول التحرر بشكل تدريجي من القوالب القديمة، وهو ما جعل النقاد يعتبرونه بمثابة حلقة وصل بين التراث والمعاصرة، أو بين الإحيائية والرومانسية، فكانت دعوته تنطوي على كثير من الحذر.

– دعت جماعة الديوان إلى الثورة على المعاني والصيغ اللغوية القديمة، وانتصر أصحابها للمعنى على حساب اللفظ، واعتبروا الألفاظ مجرد أداة في يد الشاعر يستخدمها لإيصال المعنى، وأنّ مهارة الشاعر في استخدام اللغة ليس من أجل اللغة في حد ذاتها، بل من أجل ابتكار صيغ فنّية جديدة تُمكّنه من ترجمة أحاسيسه بطريقة صادقة، كما اعترضت الجماعة على تصنيف المفردات إلى شريفة أو وضيعة، معتبرين أنّ العيب ليس في الكلمات، إنما في استخدامها في غير مواضعها.

– جسّدت جماعة أبولو جرأة أكبر ممن سبقها من الرومانسيين العرب، فكانت أكثر رومانسية، وأكثر تمثّلاً للتيارات الأدبية الغربية، وحرر شعراؤها القصيدة من رتابة الإيقاعات التقليدية، والبحور العروضية الموروثة، واعتبروا التجدد والتطور من سنن الحياة.

– ودعا أحمد زكي أبو شادي إلى أن تكون اللغة متحررة من القوالب الجاهزة، وإلى ضرورة أن تكون لغة الشاعر من لغة قومه، وبيانه من بيانه، دون تورط في البهرج اللفظي؛ لأنّ ذلك ليس سوى علامة على الفقر النفسي، وأنّ الشاعر بوسعه أن ينظم أجمل الشعر وأعذبه ببضع كلمات بسيطة.

6. قائمة المراجع:

1– إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.
2– أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1955.
3 – أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية بمصر، القاهرة، د ط، 1926– 1927.
4– أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1983.
5– خليل مطران، ديوان الخليل، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط3، 1971.
6– عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مطبعة الشعب، القاهرة، ط3، د ت.
7– عبد الرحمان شكري، ديوان لآلئ الأفكار، دار نيقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960.

8- عبد القادر القط، لغة الشعر الحر، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، 1971.
9- عبد القادر المازني، ديوان المازني، مطبعة محمد محمد مطر، القاهرة، ج2، د ط، 1917.
10- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة وزارة المعارف، إسطمبول، تحقيق: محمود رشيد رضا، ط6، 1960.
11- مجلة أبولو، العدد 1، أبريل 1933.
12- محمد الكتاني، الصراع بين الجديد والقديم في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ج2، ط1، 1982.
13- محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت.
14- منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت د ط، 1984.
15- نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، أيلول 1980.

1 - محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 121
2 - أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1983، ص 103
3 - خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، ص 53
4 - عباس محمود العقاد، مقدمة ديوان لآلئ الأفكار لعبد الرحمان شكري، دار نيقولا يوسف، الإسكندرية، ط1، 1960، ص 89.
5 - عبد الرحمان شكري، في الشعر ومذاهبه، الديوان، ص 367.
6 - عبد الرحمان شكري، في الشعر ومذاهبه، الديوان، ص 367
7 - منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت د ط، 1984، ص 260.
8 - إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، مطبعة محمد محمد مطر، القاهرة، ج2، د ط، 1917، المقدمة، ص ح.
9 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة وزارة المعارف، إسطمبول، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط6، 1960، ص 45.
10 - إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص221
11 - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مطبعة الشعب، القاهرة، ط3، د ت، ص 21

12 – عبد الرحمان شكري، الديوان، ص 260

13 – محمد الكتاني، الصراع بين الجديد والقديم في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ج2، ط1، 1982، ص 431

14 – محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص 50

15 – أحمد زكي أبو شادي، مجلة أبولو، العدد الأول، أبريل 1933، ص 57

16 – أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية بمصر، القاهرة، د ط، 1926– 1927، ص 45

17 – عبد القادر القط، لغة الشعر الحر، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د ط، 1971، ص 22

18 – أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1955، ص 159

19 – المرجع نفسه، ص ن.

20 – المرجع نفسه، ص 161.