الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

شعرية التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة مقاربة في الرُّؤيا والتَّشكيل

أطروحة مُقدَّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في إطار مشروع الشِّعريَّة العربيَّة بين التّراث والحداثة

إعداد الطالب:

لخذاري أمحمد

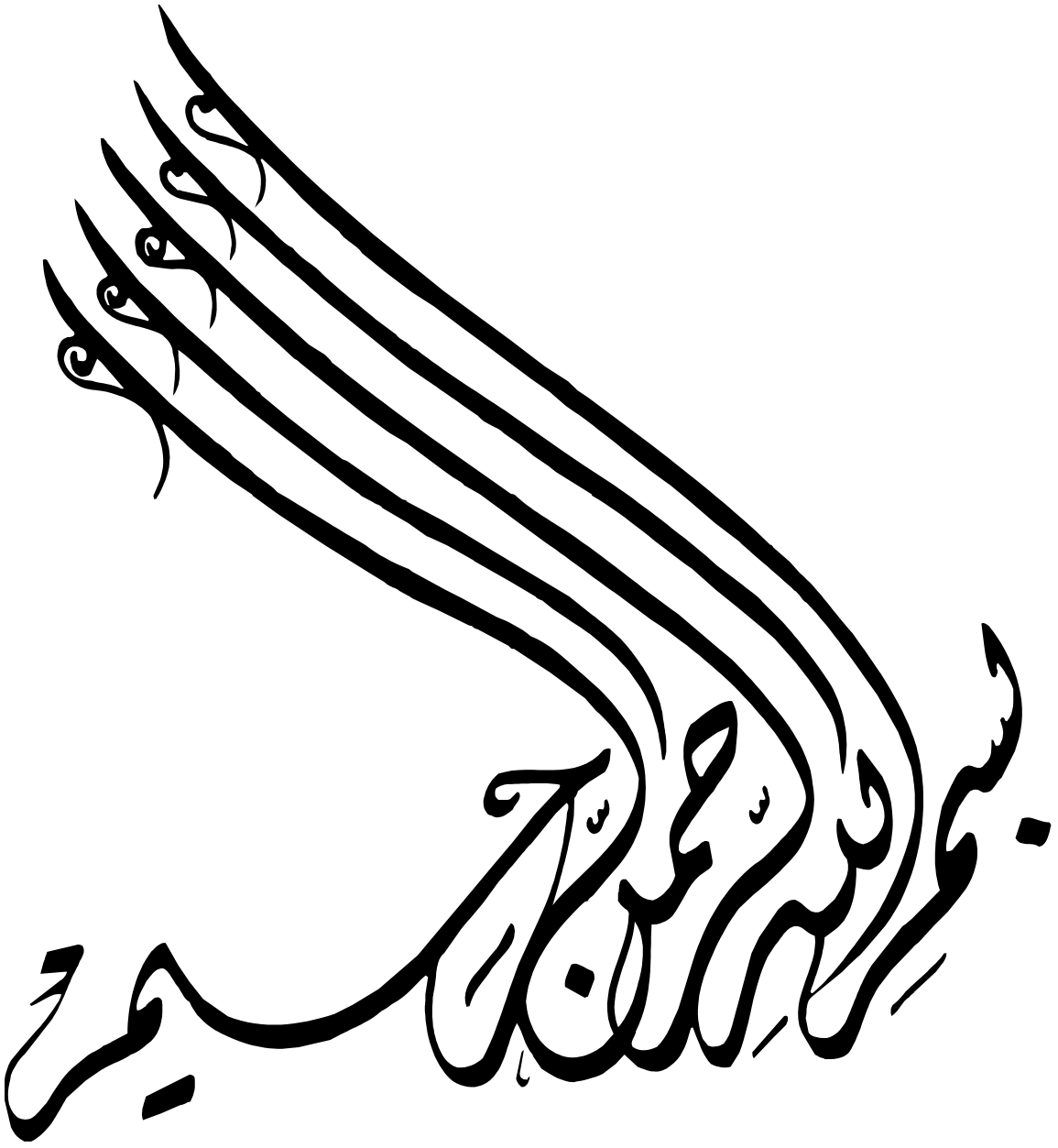
إشراف الأستاذ الدكتور:

بوزيان أحمد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرُّتبة	الصِّفة	الجامعة
أ.د تاج محمد	أ.التَّعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
أ.د بوزيان أحمد	أ.التَّعليم العالي	مشرفا ومقرِّرا	جامعة تيارت
أ.د أخضري عيسى	أ. التَّعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة زيان عاشور الجلفة
د.كرَّاش بن خولة	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	جامعة تيارت
د.زرارقة الوكال	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	المركز الجامعي آفلو
د.سفيان بلعجين	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	المركز الجامعي غليزان

الموسم الجامعي:1468-1439هـ/2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

أهدي ثمار جهودي المكلَّلة في هذا البحث المتواضع إلى أستاذي المحترم "بوزيان أحمد"، وإلى أبي وأخي رحمهما الله، وإلى أمِّي وزوجتي وولديَّ: حذيفة وصلاح الدِّين، وعصفورة حياتي قمر، وإلى إخوتي وأساتذتي وجميع أصدقائي دون استثناء.

شـكر وعـرفان

بعد ذكري لله وصلاتي على خير خلق الله محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه الأطهار والأخيار، أتوجَّه بشكري لخالقي،الذي ألهمني بمدده لإتمام هذا البَّحث. كما أتوجَّه بشكري الخالص، لأستاذي المحترم والفاضل "أحمد بوزيان"، الذي وجَّهني وأمدَّني بجملة من المساعدات الماديَّة والمعنويَّة، التي حفَّزتني على الاستمراريَّة في العمل، وشحذت همَّتي وقوَّت عزيمتي.كما لا أنسى أساتذة جامعة ابن خلدون، خاصة الذين درَّسوني ومنحوني سرَّ الحرف، وأوصل شكري لأعضاء لجنة المناقشة،الذين تجشَّموا عناء قراءة هـذا البحث المتواضع.

مقدِّمة

مقدِّمة:

منذ أن كانت الإنسانيَّة، تدرج في طفولتها البريئة، كان للنَّص الشِّعري سلطة، يمارسها على صاحبه ومتلقِّيه، بما يوجد فيه من إبلاغ نفعي وإمتاع فني. بل نجد أنفسنا متشبِّثين بقول فيكتور هوغو **Victor Hugo(1802-1885)**"وُجدت شعوب بلا آداب ولم توجد شعوب بلا شعر"؛ لأنَّ النفس البَشريَّة واحدة، خرجت من روح واحد، وشِعْرُها عبَّر عن تجربة حياتيَّة واحدة ومشتركة بين البشر، حتَّى وإن تعدَّدت لغة الكتابة وتباينت أسلبتها؛ انطلاقا من المرجعيات التُّراثيَّة لكلّ أمة ولكلّ شعب.

وهذا النَّص الداخل- حسب تصوُّر القدماء والمحدثين، من الشُّعراء ، والنُّقاد، والقارئين- في حيِّز المقدَّس **espace de la sacré**، ضُبط بتشكيل هندسي قار وثابت في الثُّنائية، التي تحكمه ألا وهي ثنائية الشَّكل والمضمون، حيث قُيِّدَ كلّ شاعر بسلك مسالك الأوائل، والسير على نهجهم، والصبِّ في القالب، الذي صبُّوا فيه منجزاتهم الشِّعريَّة، وكلّ من سوَّلت له نفسه الخروج على هذه السنن، وتخطِّي حدود هذه التَّقاليد والتَّمرُّد على هذه الرُّسوم، طُرد من جمهورية الشِّعر وتعرَّض للنقد المرّ، والهجاء اللاَّذع من طرف سدنة الهيكل وحرَّاس المعبد .

وبما أنَّ النَّفس البشريَّة، تهوى خوض المغامرات، وتتلذَّذ بتكسير السَّائد، وتنشد التَّحوُّل والتَّمرُّد عليه، لما رُكب في طبعها من حبّ للمغامرة وجرأة زائدة، لإشباع رغبة الفضول مع استمرائها لما هو ممنوع، أبت إلاّ أن تتمرَّد على الرُّؤية السَّلفيَّة الموغلة في التَّقليد والمحاكاة والمنغمسة في حمأة تقديس ميراث الأجداد منذ القديم وإلى يومنا هذا.

إنَّ هذا التَّمرُّد، قادته جماعات وأفراد من المبدعين في جميع الأزمنة والأعصر الأدبيَّة؛ انطلاقا من القديم وصولا إلى الحديث،وتجاوزا له... في تراث العرب، وغيرهم من الأمم المنضويَّة تحت مصطلح الآخر **autre**، التي ظهرت فيها المذاهب الأدبيَّة، حيث انبثقت من بعضها البعض ونهضت على أنقاض ما تأخَّر منها وزال، ونبتت من أشلائها بعدما أصبحت ممزَّعة الأوصال بدءا من المذهب الكلاسيكي، مرورا بالمذهب الرُّومانسي، وصولا إلى المذهبِ الواقعي، وتجاوزه من خلال المذهب البرناسي والرَّمزي.

إنّ هذه المذاهب، وصلت إلينا عن طريق اطِّلاع أدبائنا، وشعرائنا، ونقادنا، ومفكِّرينا عليها أثناء مزاولتهم لدراستهم في العواصم الغربيَّة، بعد أن وصلت إلى شأو كبير من التَّطوُّر وقفزت قفزة نوعيَّة بآدابها، وارتمت في أوج العزّ الحضاري.

كما يعود الفضل في هذا كلّه إلى النَّهضة الأدبيَّة، التي شهدتها الأمَّة العربيَّة، والمؤرَّخ لها من بدايات حملة نابليون بونابارت**Napoléon Bonaparte(1769–1821)** على مصر سنة 1798 حيث استطاعت أن ترى النُّور، الذي فقدته في عصورها الذَّهبيَّة بعدما استفاد منه الغرب، ووصلوا إلى المدنيَّة الحقَّة انطلاقا منه. واستفادة الشُّعوب من بعضها ليس بدعا من الأمر، ولا يدخل في معميات الهرطقة والتَّجديف، بل هي سنَّة أطردها الله في خلقه منذ ما خلق آدم وأبناءه الثَّلاثة:حام وسام ويافث، الذين تفرَّقوا في الأرض، وانسلت منهم شعوب مختلفة الأجناس والأعراق، تواصلت مع بعضها، وهذا ما أقرَّه الحقّ سبحانه عزّ وجلّ في قوله:يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَـٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَـٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣﴾ (سورة الحجرات:الآية: 13)، إنَّ هذا التَّمازج الإنساني على مستوى الوعي والفكرة، النَّاجم عن تلاقح الثَّقافات، وتزاوج الأفكار، أصبح يطلق عليه مفهوم المثاقفة**acculturation** .

وفي خضمِّ المعارك الأدبيَّة، التي حمي وطيسها بين المحافظين، الذين أحيوا الأدب شعرا ونثرا وبعثوه- إبَّان جني قطاف بواكير النَّهضة الأدبيَّة – من سباته العميق، الذي غطَّ فيه رَدَحاً من الزَّمن أثناء الحكم التُّركي، الذي تميَّز فيه النَّص الشِّعري بهلهلة في النَّسج، وركاكة في الأسلوب، وغلبت عليه الصنعة، وغاب رونق الطبع، وجزالة الكلمة، وحرارة القافية ذات الجرس الموسيقي الأخَّاذ والسَّاحر.إذ استطاعوا أن ينادوا بالسَّير على درب الشُّعراء القدماء ومحاكاتهم في الشَّكل والمضمون، دونما أن يعيروا للزمن الفارق بينهم وبين القدماء أدنى اهتمام، ودونما أن ينطلقوا من السِّياق الخارجي للأمَّة العربيَّة، التي شهدت تحوُّلات جذريَّة على جميع الأصعدة، وفي جميع المجالات؛ خاصة الأدبيَّة منها حيث سلخوا النَّص من روح العصرِ.

في هذا الزَّمن نشأت مدارس، تنوَّعت مرجعياتها الأدبيَّة، والثَّقافية، والفلسفيَّة، والدينيَّة حملت لواء التَّمرُّد وصرخت في وجه المحافظين؛ داعية إلى التَّجديد الموائم لروح العصر.ومن بين هذه المدارس بزغ نجم مجموعة من الشعراء المهاجرين، حيث دفعتهم الظُّروف إلى مغادرة مساقط رؤوسهم، ميمِّمين

وجوههم صوب أمريكا الشَّماليَّة، إذ أسَّسوا مدرسة أدبيَّة، وسموها ب:"**الرَّابطةِ القلميَّة**، ونادوا من خلالها إلى التَّحرُّر والانعتاق من محاكاة القدماء في الجانب الموضوعي والفنِّي، والمترجم في لغتنا الاصطلاحية إلى التَّمرُّد**révolte**، الذي تولَّد عن نظرتهم للنَّص الشِّعري **ك:** "**رؤيا vision**" مسكونة بروح التَّنبؤ والاستشراف لمصير الإنسان، بعدما عاش مغتربا في عصر المدنيَّة والآلة .

إنَّ الشَّيء، الذي شدَّنا إلى هذا الأدب، الذي نبت في غير تربته، منجزات أصحابه الشِّعريَّة والنَّقديَّة، التي عبَّروا فيها عن تمرُّدهم خير تعبير، إذ مسُّوا به الشَّكل والمضمون؛ انطلاقا من فهمهم الحداثي للنص الشِّعري، بعدما أصبح في فهم الكثير من النُّقاد والشُّعراء عبارة عن رؤيا؛ صاحبها لا يكون إلاّ رائيّا أو نبيّا، متأثِّرين في ذلك بشعراء الرُّومانسيَّة الغربيَّة، وبآراء الفلاسفة القدماء والمحدثين، الذين اهتمُّوا بالنَّص الشِّعري، وأشاروا إلى خطورته وخطورة قائله، بعدما بوَّؤوه منزلة فوق منزلة البشر.

كلُّ هذا بعث في داخلنا النَّشاط، وحرَّك سكوننا، ودفعنا لخوض غمار البَّحث وسلك أرضه الوعرة، ونحن لا نزال أغرارا في حلْبته، التي جُندل فيها كثير من الأبطال وتساقطوا ترى... لذلك وجدنا أنفسنا؛ عازمين على مقاربة ظاهرة التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة المنبثقة من تصوُّرهم الرؤيويِّ للنص والنَّاص، فقمنا بوسم أطروحة بحثنا المتواضع ب:"**شعرية التّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة مقاربة في الرُّؤيا والتَّشكيل**".ويعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى بواعث ذاتيَّة وأخرى موضوعيَّة.

أمَّا الذَّاتيَّة فنوجزها في النِّقاطِ الآتية:

- ميلنا إلى الشِّعر الرومانسي العربي، وتعلُّقنا بنصوصه وقائليه.
- حبّنا الكبير لشعراء الرَّابطة القلميَّة، واهتمامنا بمنجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة، التي أسَّست، لفهم جديد للشِّعر وقائله، وأرهصت لميلاد شعريَّة الحداثة .
- إعجابنا برؤاهم الشَّاعرة المعلنة للرفض والتَّمرُّد على الفهم الثَّابت، وعلى التَّيارات المنادية، بتقديس وتوثين السَّائد في النَّص وثقافته.
- إشباع مجاعة الجمال وإرواء عطشه في ذاواتنا المتأوِّهة من خلال تلقِّي النَّص وقراءته، وفهمه، وتأويله عن طريق اللَّعب في اللُّغة، وباللُّغةِ داخل اللُّغة.

وأمَّا البواعث الموضوعيَّة ،فنوجزها فيما يلي:

- الإدلاء بدلونا في مجال الدِّراسات الأدبيَّة ،التي اهتمت بمقاربة المنجزات الشِّعريَّة والنَّقديَّة، لشعراء الرابطة القلميَّة.

- القبض على ظاهرة التَّمرد الموضوعي والفنِّي، وكشف مدارات الرُّؤيا في نصوصهم الشِّعريَّة.
- بعث الشِّعر الرُّومانسي العربي من جديد، والاهتمام به من طرف الطلبة والباحثين، لإدراك قيمته الجماليَّة والفنيَّة وأبعاده الموضوعيَّة.
- الدَّعوة إلى الاهتمام بالتيَّار الرُّومانسي العربي، ومقاربة نصوصه بكلِّ المناهج السياقيَّة والنَّسقيَّة، ومساءلتها عن طريق القراءة في الشَّكل والمضمون، بغية الوصول إلى المضمر في النَّص والمسكوت عنه.
- التَّركيز على هذا الموضوع؛ لأنَّه يخدم الشِّعريَّة العربيَّة في تمظهراتها التُّراثيَّة و الحداثيَّة، باعتباره استمرارا لمشروع الشِّعريَّة العربيَّة، التي أنجزنا فيها رسالة الماجستير الموسومة بـ:"**شعريَّة الأنا عند المتنبي بين الرُّؤية النَّفسيَّة والتَّشكيل الأسلوبي**" في الشِّعريَّة العربيَّة القديمة.
- المشاركة المتواضعة في دعم المكتبة بهذه الدِّراسة البسيطة، التي ربما تشفي غليل الطلبة والباحثين المهتمِّين بما أنجزته الرَّابطة القلميَّة.

ولكي نفتح باب البَّحث على أنفسنا، ونلجه بكلِّ أريحية، وضعنا أمامنا هذه الإشكالية المطروحة:- ما هو التَّمرُّد وما هي الرُّؤيا؟وما هي تجلياتهما في التُّراث العربي وتراث الآخر؟وكيف ندرك معالمهما في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة؟وما هي تجليات التَّمرُّد وأشكاله في الجوانب الموضوعيَّة و التَّشكيلية الفنِّية في منجزاتهم الشِّعريَّة؟

ولمناقشة هذه الإشكالية المطروحة، قمنا بإخراج أطروحتنا في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.فأمَّا المدخل فوسمناه بـ:"**شعرء الرَّابطة القلمية:من بدايات الهجرة والتَّأسيسِ المدرسي إلى الأهداف والغايات**"، حيث سلَّطنا الضَّوء على أسباب الهجرة عند البشر منذ وجودهم على وجه البسيطة، ثم تكلَّمنا عن الأسباب، التي دفعت شعراء الرَّابطة القلميَّة إلى ترك مساقط رؤوسهم؛ مولِّين أوجههم شطر أمريكا الشَّماليَّة.كما تحدَّثنا عن تأسيسهم للرَّابطة القلميَّة في المهجر، وعن سبب تسميتها بالاسم المعروفة به عند الدارسين؛ معرِّجين على دلالة الوسم، رابطين إيَّاه بمرجعياته التُّراثيَّة، ومن ثَمَّ قمنا بإيراد ترجمة مختصرة وواضحة، لأعلامها من الشُّعراء فقط، نظرا لما خلَّفوه من مدوَّنات شعريَّة، ساعدتنا في مقاربة ظاهرة التَّمرُّد في جوانبها الموضوعيَّة والفنيَّة، وصولا إلى تحديد الأهداف والغايات، التي سطَّرها هؤلاء الأعلام الأفذاذ.

وأمَّا الفصل الأوَّل، فقد وسمناه بـ:"**جينالوجيا الرُّؤيا والتَّمرد في النَّص الشِّعري:تحديد المفهوم وتتبُّع المسار الكرونولوجي**"؛ قمنا فيه بتحديد مفهوم الرُّؤيا لغة واصطلاحا، ومن ثَمَّ لجأنا إلى الحفر في التُّراث الغربي والتُّراث العربي، لمقاربة مصطلح الرُّؤيا، لنعرِّج بعدها إلى تحديد التَّمرُّد لغة واصطلاحا، وتتبُّع هذه الظاهرة كرونولوجيًّا عبر الأعصر الأدبيَّة؛ انطلاقا من العصر الجاهلي وصولا إلى عصر الإحياء.

وبعد الانتهاء من الفصل الأوَّل، شرعنا في الفصل الثَّاني، الذي وسمناه بـ:" **الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة**"، إذ قمنا فيه بتتبُّع مفهوم الشِّعر في الشِّعر عن طريق استحضار بعض النُّصوص الشِّعريَّة من جميع الأعصر الأدبيَّة، لنصل إلى مفهموم الشِّعر عند شعراء الرَّابطة القلميَّة في منجزهم الشِّعري، والذي أصبح في تصوُّرهم منبثقا من ثنائية الرُّؤيا والتَّمرُّد و **La révolte et la vision**.ثم بدأنا بمقاربة ظاهرة الرُّؤيا انطلاقا من حقلها الدَّلالي، الذي استخرجتاه من النُّصوص الشِّعريَّة لبعض شعراء الرَّابطة، وذلك بعد استقرائها، كما قمنا بمقاربة ظاهرة التَّمرُّد-أيضا- عند بعضهم عن طريق استقراء النُّصوص وتحليلها، لكي نوصل للمتلقِّي أو القارئ رسالةً**message**، مضمونها يقول:لقد كان الشِّعر عند شعراء الرَّابطة القلميَّة نزوعا إلى التَّمرُّد بدوافع الرُّؤيا وهوَسِها، الذي ترك آثاره الجليَّة والخفيَّة عليهم.

وحاولنا أن نحدِّد مفهوم النَّقد والنَّاقد، ونبرز مهمَّته أمام الأثافي الثَّلاثة للإبداع:النَّص والنَّاص والمتلقِّي، ثم عرَّجنا للبحث في مدوَّنة النَّاقد ميخائيل نعيمة(1899-1988) الموسومة بـ: "**الغربال**"، والتي تعدُّ- عند كثير من الدَّارسين- دستور المدرسة المترجِم عن أهم منجزاتها الشِّعريَّة، ففيه قمنا بمقاربة ظاهرة الرُّؤيا من خلال استقراء النُّصوص و تحليلها، استنادا على الحقول الدلالية للرُّؤيا الواردة في هذا المنجز النَّقدي، وبعد الانتهاء، عرجنا للبحث في الأنساق التَّركيبيَّة في خطابه النَّقدي المتموقع خارج المدوَّنة والمتمثِّل في جلّ مؤلفاته، التي ضمَّنها أهم مقالاته النَّقديَّة حيث قاربنا فيها الحقل الدلالي لـ:"**التَّمرُّد**" في أهمِّ الأنساق التَّركيبيَّة لخطابه عن طريق إحصائها، لننصرف بعدها لمقاربة ظاهرة التَّمرُّد في مدوَّنة الغربال عن طريق مساءلة النَّص واستقراءه والكشف عن ما يخبِّئه في أحشائه من دلالات.

ثم جاء الفصل الثَّالث والأخير؛ والذي وسمناه بـ: "**تجلِّيات التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة ومدارات الرُّؤيا**"،حيث حاولنا أن نجليَ فيه كلّ أشكال التَّمرُّد وأنماطه؛ انطلاقا من النَّص الشِّعْري،

إذ قمنا بربطها بالرُّؤى الاستشرافيَّة، التي كانت بمثابة الرُّوح السَّاكنة في أجرام هذه النُّصوص، والتي استطاع- من خلالها- شعراء الرَّابطة أن يرسموا الحياة السعيدة للبشر.

كما انطلقنا من أسلبة النَّص؛ باحثين عن معالم التَّمرُّد في المستويات الثَّلاثة للغته بما أنَّه منجز لغوي:المستوى التَّركيبي، والمستوى الدَّلالي، والمستوى الصَّوتي، لنربطها بأشكاله وأنماطه، التي تطرقنا إليها في هذا الفصل؛ لأنَّ اللُّغة كانت وما تزال- عند الدارسين-خيرَ معبِّر عن نزعات الشَّاعر وميولاته؛ لأنَّها بدأت منه وتعود إليه في حلقة تواصلية حدَّدها علماء التَّواصل، الذين ركَّزوا على ركائز هذه العمليَّة، كما حاولنا أن نضع أصابعنا على الرُّؤى الاستشرافية المبطنة في النَّص من خلال لغة الإنجاز.

أمَّا المنهج المعتمد في هذه الدِّراسة، لم يكن منهجا واحدا و محدَّدا بعينه؛ لأنَّ الدِّراسات تُقرُّ أنَّ النَّص الأدبي بصفة عامة، والنَّص الشِّعري بصفة خاصة أبعد من أن يحاصره منهج بذاته .لقد توالت الدِّراسات بعضها تلو البعض، لمقاربة النُّصوص، لكنَّ النُّصوص بقيَّت تتأبَّى عن المحاصرة، لأنَّ النَّص أكبر من المنهج الواحد، وهذا ما يؤكِّده هذا البحث، الذي غلب فيه المزج بين المنهج التَّاريخي، الذي ساعدنا على ترصُّد ظاهرتي الرُّؤيا والتَّمرُّد، وتتبعهما تتبعا كرونولوجيا عبر الأعصر الأدبيَّة، وكيف تجلَّى كلاهما في المنجز الشِّعري ظهورا وضمورا؟كما اعتمدنا على المقاربة الأسلوبية؛ لأنَّ طبيعة البحث تقتضي تقصِّي ظاهرة التَّمرُّد بكلّ أشكالها وأنماطها؛ انطلاقا من أسلوبيَّة النَّص، للكشف عن الرُّؤى الحاضرة والغائبة والمسكوت عنها في المتن الشِّعري، ولم تغب المقاربة الإحصائيَّة، التي كثيرا ما أعانتنا على إدراك تمظهرات التَّمرُّد الموضوعي والفنِّي في مستويات لغة النَّص، وربطها بالرُّؤى الاستشرافية لشعراء الرَّابطة.

أمَّا الخاتمة، فكانت محصِّلةَ حصاد ؛ استثمرنا فيها نتائج بحثنا من خلال المقاربات، التي ذكرناها آنفا، وذلك بعد مسحنا لظاهرتي الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرابطة، وتركيزنا على ظاهرة التَّمرُّد، التي أثبتت ظهورها في الجانب الموضوعي و الفنّي في مستويات لغة الإنجاز.

ولقد اعتمدنا في إنجاز هذه الأطروحة، على مجموعة هامة من المصادر، والمراجع، والرَّسائل والدَّوريات، والمقالات.أمَّا المصادر التي اشتغلنا عليها، والتي جادت بها قرائح شعراء الرَّابطة القلميَّة هي:" **الأعمال الكاملة**"، لكلٍّ من جبران خليل جبران ، وإيليا أبي ماضي، وميخائيل نعيمة،

والدواوين الثَّلاثة: "**الأيوبيات**"،و"**أغاني الدرويش**"،و "**هي الدنيا**"**لـ:** رشيد أيوب، وديوان "**الأرواح الحائرة**" لـ:نسيب عريضة،وديوان"**أوراق الخريف**" لـ:ندرة حدَّاد.

كما اعتمدنا على أهمِّ المؤلَّفات، التي تكلَّمت عن أدب المهجر، و نذكر منها:"**أدب المهجر**" لـ: صابر عبد الدايم، وجمهرة "**أشعار المهجر**" لـ: علي بكر حسن، و"**أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب**" لـ: نظمي عبد البديع محمد، و"**شعراء الرابطة القلمية**" لـ:نادرة جميل السَّراج...

ومن المراجع، التي ساعدتنا–سواء كانت عربيَّة أو غربيَّة مترجمة– والتي قارب فيها أصحابها ظاهرتي الرُّؤيا و التَّمرُّد هي:أطروحة دكتوراه للطالب أحمد العزب موسومة بـ:"**ظواهر التَّمرُّد في الشِّعر العربي المعاصر**"،ورسالة ماجستير للطالبة سفَّانة داود سلوم موسومة **بـ:**"**ظاهرة التَّمرُّد في أدبي الرَّصافي والزهَّاوي**"، وكتاب "**المتمرِّد**" **لـ:** ألبير كامي، وكتاب "**أدب التَّمرُّد وألبير كامي**" **لـ:** جون كروكشانك، و"**شارل بودلير شاعر الخطيئة** "لـ:عمر عبد الماجد، وأعمال أدونيس، **والتي نذكر منها:**"**كلام البدايات**"، و"**مقدِّمة في الشِّعرِ العربيِّ**"، و"**فاتحة لنهايات القرن**"، و"**زمن الشِّعرِ**"...

إنَّ هذا الكمّ من المصادر والمراجع، يؤكِّد بأنَّ بحثنا لم يمتح من العدم، وإنما كان يرتكز على دراسات سابقة، ويبقى هذا قيض من فيض من المصادر والمراجع، التي تعبنا في حصرها وعدِّها عربيَّة كانت أم غربيَّة؛ مترجمة وباقية على لغتها الأصلية، وحتَّى لا نطيل في سرد عناوينها، نحيلكم إلى قائمة المصادر والمراجع أو بالأحرى إلى ببليوغرافيا البحث، للاطّلاع عليها.

وأثناء إنجازنا لهذه الأطروحة، واجهتنا بعض المشاكل، التي لم تثبِّطنا. لكن سرعان ما يعود الأمل وتعود معه العزيمة من جديد، لنواصل البحث، ونخرجه على شكله؛ وهذه الصُّعوبات إن حصرناها، وجدناها لا تكمن في صعوبة الوصول إلى الكثير من المصادر والمراجع، التي عالجت أدب المهجر، ولكن تتجلَّى في كثرتها وتعدُّدها، وأحيانا نجد بعضها نسخة طبق الأصل لأخرى، لذلك كان التَّركيز على أهمِّها.

وفي الأخير، نشكر أستاذنا المحترم، والمشرف على هذا البحث "**بوزيان أحمد** "، ونقرُّ بأنَّنا استفدنا من علمه وفهمه، وعملنا بنصحه وتوجيهاته القيِّمة، التي تنمُّ على شرف محتده، ونبل أصله،

وعراقة جرثومته. كما نشكر كلّ أساتذة جامعة ابن خلدون دون استثناء، الذين درَّسونا و التقينا بهم، إذ أعطونا دفعة قويَّة بفكرهم الحداثي المتحرِّر، الذي لم يتنكَّر للتُّراث ولم يكفر بالحداثة، بل سعى جاهداً للمزاوجة بينهما ضمن الضَّوابط و الأطر المحدَّدةِ .

الطالب لخذاري أمحمد:05-02-2018

أفلو- ولاية الأغواط

مدخل نظري:

شعراء الرَّابطة القلميَّة:من بدايات الهجرة والتَّأسيس المدرسي إلى الأهداف و الغايات

مدخل نظري:

شعراء الرَّابطة القلميَّة:من بدايات الهجرة والتّأسيس المدرسي إلى الأهداف و الغايات

I)- هجرة شعراء الرَّابطةِ القلميَّة: رؤية في الأسباب و الدَّوافع:

1)– الأسباب السِّياسيَّة:

2)– الأسباب الاقتصاديَّة:

3)– الأسباب الاجتماعيَّة:

4)– الأسباب الذَّاتيَّـة :

II- الرَّابطة القلميَّة من بدايات التَّأسيس إلى الأهداف والغايات:

1)– الإطار الزَّمكاني لتأسيس الرَّابطة القلميَّة ودلالة الوسم:

2)–شعراء الرّابطة:

3)– الأهداف والغايات:

توطئة:

منذ ما أوجد الله عزَّ وجلَّ الإنسان على وجه البسيطة، غرس فيه حبَّ التطلُّع إلى هذا الكون الشَّاسع، الذي أبدع في خلقه وتنشئته، ليعتبر ويتفكَّر، كما حبَّب إليه الهجرة، التي اعتبرها الدَّارسون"ظاهرة اجتماعية قديمة قدم الإنسان، تلازمه كأحد الضروريات في الحياة.فهي كعملية من عمليات الحراك السكاني، ترتبط بتاريخ الإنسان منذ العصور الأولى البعيدة.فمنذ فجر التَّاريخِ الإنساني لم يثبت الإنسان في بيئةٍ محددةٍ، أو يستقر في مكان معيَّن، واعتبر المجتمعات البشريَّة مسرحا دائما له ولتحركاته فيما بينها"[1].

بل دفعته إلى الضرب في الأرض، ليتخلَّص من الجمودِ الذِّهني والتّقوقع، من جرَّاء إحساسه بالاغترابِ المكاني والنَّفسي، فوجد في السَّفر والغربة ملاذه، حتَّى يتنصّل من ضيم الأهل، و الإحساس بالذلِّ بين ظهرانيهم، ولله درُّ **الشافعي(ت204 هـ)** لما قال:

ارْحَلْ بِنَفْسِكَ مِن أَرْضٍ تُضامُ بِها وَلاَ تَكُنْ مِن فِراقِ الأَهْلِ فِي حُرُقِ
مَنْ ذَلَّ بَينَ أَهالِيهِ بِبَلْـدَتِهِ **فَالاغْتِرابُ** لَهُ مِنْ أَحْسَنِ الخُلُقِ
فَالعَنْبَرُ الخَامُ رَوثٌ فِي مَواطِنِهِ وَفِي التَّغَرُّبِ مَحْمـُولٌ عَلَى العُنُقِ
وَالكُحْلُ نَوْعٌ مِنَ الأَحْجَارِ تَنْظُرُهُ فِي أَرْضِهِ وَهُوَ مَرْمِيٌّ عَلَى الطُّرُقِ
لَمَّا تَغَرَّبَ حَازَ الفَضْلَ أَجْمَعَهُ فَصَارَ يُجْمَلُ بَينَ الجَفْنِ وَ الحَدَقِ[2]

كما ساعدته الهجرة–التي نعتبرها ضرباً من السَّفر و التَّغرُّب– في بناء نفسه من جديد وجعلته مطَّلعاً على ثقافة الآخرين؛ بل ساهمت في تفعيله وتجدُّده، وهذا ما أشار إليه **الشَّاعر أبو تمَّام(ت231هـ)**، حينما دعا النَّاس إلى التَّغرُّب، للتخلُّص من أسر المكان الخانق، الذي يؤثِّر تأثيرا سلبيا على حالة الإنسان، إذ يجعله يشعر بالتَّقوقع والتَّحجُّر الذهني والإبداعي، حيث نجده يقول:

وَطُولُ مُقامِ المرْءِ فِي الحَيّ مُخْلِقٌ لِدِيباجَتَيهِ **فَاغْتَرِبْ** تَتَجَدَّدِ

[1]–الربايعة،أحمد.دراسات في نظرية الهجرة ومشكلاتها الاجتماعيّة والثقافيّة.منشورات دائرة الثقافة والفنون،عمان–الأردن، دط؛1987،ص:03.

[2]–الشّافعي،محمد بن إدريس.الديوان.دار الفكر،بيروت– لبنان،دط،2000ص:297.

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً عَلَى النَّاسِ أَنْ لَيسَتْ عَليهُمْ بِسَرْمَدِ[1]

والتَّنقل والهجرة من بلد إلى آخر، لم يكن حكرا على الكادحين والمعذَّبين في الأرض، الذين عانوا الويلات في بلدانهم من جرَّاء الأزمات السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة، والعقديَّة؛ بل كانت دأب المصلحين، والمفكرين، والفلاسفة، والأنبياء منذ ما أنزل الله آدم إلى أن كثر بنوه، فتنقَّل ثلاثتهم: حام وسام ويافث، وهاجروا مسقط رؤوسهم، حتَّى انسلت منهم جميع الشُّعوب والقبائل على اختلاف ثقافاتها، وألسنتها، ومعتقداتها ...بل كانت صنيعاً مارسه الأنبياء والمرسلون. يهاجر موسى من مصر إلى مدين هرباً من فرعون وجنوده، ويمكث هناك رَدَحاً من الزَّمن، ليوطِّن نفسه على الصبر ورباطة الجأش ومواجهة الصِّعاب، لتبليغ رسالة ربِّه ؛ منتظراً أمر الله، لينتصر في الأخير على قوى الشرِّ، التي تجسَّدت في شخص فرعون.

و يهاجر المسيح-أيضاً- من مسقط رأسه فراراً من اليهود، الذين تنكَّروا له، ورموه بآيات من الزُّور والبهتان، انتصاراً لدينه ومعتقده، وهاهو سيِّد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، يهاجر من أشرف منطقة إلى أفضل منطقة؛ من مكَّة إلى المدينة، متمرداً على الكفر، منتصراً للضعفاء، مستأنساً في ذلك بقول الله عزّ وجلّ:وَمَنْ يُّهَاجِرْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ يَجِدْ فِي ٱلاَرْضِ مُرَاغَماً كَثِيراً وَسَعَةً وَمَنْ يَّخْرُجْ مِنْ بَيْتِهِۦ مُهَاجِراً اِلَى ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ ثُمَّ يُدْرِكْهُ ٱلْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُۥ عَلَى ٱللَّهِ وَكَانَ ٱللَّهُ غَفُوراً رَّحِيماً ﴿٩٩﴾ [2]

وضمن دائرة الهجرة دخل الأدباء والشُّعراء، وهم أكثر الناس وعياً، وأجزلهم خبرةً، وأرهفهم إحساساً...يتأثَّرون بسرعة لما يحدث في مجتمعاتهم من ظلم وتعسُّف، فينهضون لمحاربة كلّ أشكال التّعصُّب المقيت، والعصبيَّة الرَّعناء إلاَّ أنَّ الحظَّ-في كثير من الأحيان- يقف حجر عثرة في طريق كفاحهم ونضالهم، فيلجئون إلى الهجرة ليواصلوا كفاحهم ونضالهم من بلاد المهجر دونما أن يتنكَّروا

[1]-أبوتمام،حبيب بن أوس.الديوان.تح:شاهين عطية،المطبعة الأدبية،بيروت،دط؛1989،ص:91.

[2]- سورة النساء:الآية:99.

لأوطانهم ،التي اعتجن حبُّها بذواتهم، ودونما أن يقلبوا ظهر المِجنِّ للشعوب، التي خرجوا من ضئضئها.

ومن بين هذه الزُّمرة من البشر–التي لعبت دوراً رياديًّا وقياديًّا على مسرح الحياة في جميع الأعصر والأزمنة–وقع اختيارنا على شعراء المهجر الشَّمالي أو بالأحرى شعراء الرابطة القلميَّة ؛لأنَّ نصوصهم الشِّعريَّة، جاءت طافحة بالنزعة التجديديَّة التَّحرُّريَّة، التي ركَّز أصحابها على تخليص الشِّعر العربي من القيود، بعد أن كبَّلته في شكله ومضمونه، و تدعوك–أيضا– إلى النَّظر إليهم ،وإلى منجزهم الشِّعريِّ والنَّقديِّ نظرة إجلالٍ وإعظامٍ[1] إذ ترى فيه تلك الرُّوح المتمرِّدة الجميلة، وهي تنادي بتأسيس شعريَّة جديدة مسكونة برؤيا الشَّاعر .

هذه الرُّؤيا تعمل؛ جاهدة على استشراف مستقبل الإنسان بعد تحريره من عقدة تقديس وتوثين القديم والقدماء، وتنفي عنه علَّة الاجترار، التي بُلي به دعاة الاتِّباعيَّة والمحافظين، حيث ألَّبت ضدَّهم دعاة التَّجديد والمناوئين للمجترِّين، سواءً كانوا معاصرين لشعراء الرَّابطة أو جاؤوا بعدهم؛ لأنَّهم رأوا في المشي على نهجهم والنَّسج على منوالهم، تعطيلاً لعجلة السير إلى الأمام، بل يجعلهم متخبِّطين في حمأة الوثنيَّة الأدبيَّة، وهذا ما أشار إليه النَّاقدُ اللُّبنانيُّ **مارون عبود**(**1886–1962**) بعد أن نادى بترك دعوة المجترِّين ورفضها والتَّمرُّد عليها، ونلمس هذا في قوله:"فلندع المجترِّين يتبلغون بما في بطونهم، ولنخلق طعاما جديدا.إنَّ في الأدب أزياءً تتجدَّد،إنَّ البساتين تحتاج دائما إلى التَّطعيم، والآداب بساتين الشُّعوب، فلنطعم أدبنا فقد أصبح بريا.قد حان لهذه الوثنيَّة الأدبيَّة أن تتوارى.فالفنُّ لا يعرف إلا إلهاً أدبيًّا واحداً هو الجمال"[2] .

سنحاول أن نتعرَّف على الأسباب والدَّوافع، التي كانت وراء هجرة هؤلاء الشُّعراء المجدِّين، والثَّائرين، والمتمرِّدين على القديم.

---

[1]– نقلا عن:سهير القلماوي.مقدمة كتاب "شعراء الرَّابطة القلميَّة". السَّراج،نادرة جميل.شعراء الرابطة القلمية.دار المعارف،القاهرة،ط3؛دت،ص:08.

[2]– عبود،مارون.مجدّدون ومجترّون.مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة،القاهرة،دط؛2013،ص:09.

I)- هجرة شعراء الرَّابطة القلميَّة: الأسباب و الدوافع:

إنَّ ما جادت به قرائح شعراء الرَّابطة القلميَّة، وغيرهم من الشُّعراء المهاجرين، الذين تركوا الدِّيار؛ ميمِّمين وجوههم شطر الأمريكيتين: أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية"يعتبر ثروة أدبيَّة لا تقدَّر بثمن، خلَّفها لنا المهاجرون الأوائل إلى العالم الجديد"[1]. لنقرأها ونستلهم منها ونطَّلع على أهم المواضيع، التي طرقوها في جوانبها المتعدِّدة، السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والدِّينيَّة، والاقتصاديَّة والفلسفيَّة،والثقافيَّة.

ولنتحسَّس مواطن التَّمرُّد في نصوصهم الشِّعريَّة في جانبها الشَّكلي والموضوعي، حتَّى نبيِّن للقارئ أهم المضامين، التي حملتها رسائلهم الأدبيَّة**messages littéraires** ؛ مركِّزين على شعراء الرَّابطة القلميَّة، لكي يتسنّى لنا الإحاطة بما هو مهمٌّ في البحث، فلا يتسع بنا، ويجرفنا تياره إلى التِّيه فنضيع، ويضيع معنا القارئ.

إنَّ هذه الجماعة، التي حوت في نسقها الإنساني شعراء من لبنان و سوريا، لقب أعضاؤها بالشُّعراء الشَّوام نسبة إلى الشَّام، التي كانت تضمُّ- قبل التَّشرذم والانفصال-كلاّ من: سوريا، ولبنان ،وفلسطين، والأردن، بل شكَّل أفرادها مدرسة شعريَّة، لها معالمها وطابعها المميَّز.

هاجر أصحابها في أواخر القرن التَّاسع عشر وفي القرن العشرين من سوريا ولبنان، ليحطُّوا رحالهم بأمريكا الشَّمالية؛ متَّخذين من الأدب وسيلة وغاية؛ وسيلةً للتعبير عن تجاربهم الشِّعريَّة في المهجر، حيث كانوا يشكون مرارة الاغتراب، ويندبون بُعدهم عن وطنهم بلغة مليئة بالشَّوق الجارف والحنين الفيَّاض إلى مساقط رؤوسهم، وغايتهم الدَّعوة إلى التَّجديد في شكل النَّص الشِّعري ومضمونه[2].

وهجرتهم لم تكن بمحض إرادتهم، ولم يفكِّروا فيها من أجل السِّياحة والاستجمام، بل جاءت كردِّ فعل ،لجملة من الأسباب والدَّوافع، لأنَّ جلَّ الهجرات القديمة والحديثة، نجدها نشأت" بفعل عوامل الدَّفع والطرد، التي تمثَّلت في قسوة الطبيعة المناوئة، وضراوة الجماعات المعاديَّة، وعجز الإنسان عن

[1]- حسن،علي بكر.جمهرة أشعار المهجر(أجمل مائة قصيدة من عيون شعر المهجر).دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية- دمشق،دط؛2011،ص:11.

[2]- خفاجي، عبد المنعم.حركات التَّجديد في الشِّعر الحديث.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ،دط ؛2001 ص:174.

الصمود في وجه هذه القوى الماديَّة والبشريَّة، وعدم قدرته على التَّحكم فيها وإخضاعها وتذليلها وتطويعها لصالحه، أو على الأقلِّ التَّعايش معها، وبذلك لم يكن أمامه سوى الهروب منها والنُّزوح عن موطنه"[1].

وعليه سنحاول في هذا المبحث أن نتطرَّق إلى أهمِّ الأسباب، التي دفعتهم إلى الهجرة من مساقط رؤوسهم إلى أمريكا الشَّماليَّة:

1)- الأسباب السياسيَّة:

أخضع العثمانيون الشَّام، لنفوذهم في القرن السَّادس عشر ميلادي، وانطلاقاً من سياستهم التعسفيَّة والجائرة قاموا بشرذمتها وتقسيمها إلى ولايات، ومارسوا على سكانها كلَّ صنوف الجور والظلم، وساموهم ألوان القهر والاضطهاد، ليُحكموا قبضتهم عليهم.كما أعملوا فيهم سياسة التَّفرقة والتَّجهيل والتَّتريك، ومنعوهم من ممارسة أيّ نشاط ثقافي وأدبي[2]

بل أقحموا شبابه في حروب لا ناقة لهم فيها ولا جمل، وقدَّموهم،كطُعم سائغ لألسنة لهبها، من أجل كسب ودِّ الألمان والنمساويين، والمحافظة على سياستهم التوسُّعية في المنطقة[3].لقد كانت هذه السياسة الشوفينيَّة العرجاء، سبباً كافياً في إرغام سكان المنطقة على الهجرة، وهذا ما أكَّد عليه **عبد المنعم خفاجي** في قوله:"الحكم العثماني، وجوره، وعصبيته، والضَّرائب الباهظة، التي كان يفرضها على المواطنين العرب، والأعمال الوحشيَّة التي كان يرتكبها الموظَّفون الأتراك، والدرك المتوحِّشون...دفعت الكثير إلى الرَّحيل عن ديارهم، وهجر وطنهم، طلباً للحرِّية، وسعياً وراء العيش الشَّريف والحياة الكريمة"[4].

---

[1]- عواد،رياض.هجرة العقول.دار الملتقى للطباعة والنشر،قبرص،ط1؛1995،ص:06.

[2]- ينظر:السوافيري،كامل.الأدب العربي المعاصر في فلسطين(من سنة 1860-1960).دار المعارف،القاهرة ،دط ؛ 1975،ص:17-18.

[3]- ينظر:صقر،جوزف.قصة وتاريخ الحضارات العربية(لبنان من الحرب العالمية الأولى إلى بداية الجمهورية). مؤسسة علي سعد،لبنان،دط؛دت،ج2 ،ص:19-20.

[4]- خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري.دار الكتاب اللبناني،بيروت- لبنان،دط؛1986،ص:22."بالتّصرّف"

بالطبع إنَّ سياسة الظُّلم والعدوان، التي يمارسها المتغلِّب- منذ القدم إلى يومنا هذا- كانت ولا تزال سبباً كافياً في هجرة أصحاب الأرض؛ فراراً بجلودهم من أتُونها الحارق، ونشداناً لحياة أفضل في المهجر.

واستطاع شعراء الرَّابطة القلميَّة أن يترجموا لنا امتعاضهم وكرههم، للترك وسياستهم، التي خرَّبت البلاد، وأنهكت العباد، فهاهو **رشيد أيوب(1872-1941)** يدعو العرب إلى نبذ التُّرك، لاعباً على أوتار القوميَّة العربيَّة،قائلاً:

وانْبُذُوا الأَتْراكَ عَنْكُمْ فَهُمُ كَالأَفاعِي فِيكُمْ تَنفُثُ سُم
مَا أُحَيلَى خَطْرَة لَو عَرَضَتْ لَكُمْ فِي الدَّهْرِ لَبَّتْها الهِمَم
يا مُنادِي التُّرْكَ أَقْصِرْ باطِلاً تَطْلُب الإِصْلاَحَ فَالقَوْمُ عَدَم
لَوْ تُنادِي بشراً أَسْمعتهُمُ هَلْ لَعَمْرِي تُسْمِعُ الصَّخْرَ الأَصَم
أَي بَنِي الأَوطَانِ هَذِي ذِمَمٌ أَفَمَا نَحْنُ الأُولَى نَرْعَى الذِّمَم
أَيُّ عَيشٍ فِي بِلادٍ لاَتَرَى غَيرَ ظُلْمٍ وَحُقُوقٍ تُهْتَضَم[1]

ومن جهته **دعا إيليا أبوماضي** (1889-1957) العرب إلى النَّفير العام، والثَّورة على الأتراك لنيل الاستقلال والحرية في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ"**الحرب العظمى**"، ويتجلَّى هذا في قوله:

ثُورُوا عَلَيهِمْ واطْلُبوا استِقْلاَلَكُمْ وَتشَبَّهُوا بِالصِّرْبِ وَاليُونانِ
مَاذا يَرُوعُ نُفُوسَكُمْ مَا فِيكُمْ وَكِلٌ وَلاَ فِي التُّرْكِ غَيرَ جَبانِ
وَهَبُوهُمُ الرُّومَانَ فِي غُلْوائِهِمْ أَفَما غَلَبْتُمْ أُمَّةَ الرُّومانِ
مَا المَوْتُ مَا أَعْيا النُّطاسِي رَدَّهُ مَوْتُ الذَّلِيلِ وَعَيشُهُ سِيَّانِ[2]

واعتبر هزيمتهم النَّكراء فتحاً على الأمَّة العربيَّة ، التي استبشرت خيراً بهذا الخبر ، وفرحت له ماعدا عاصمة تركيا **الأستانة**، إذ نجده يقول بروح مليئة بالتَّشفِّي:

فَتْحٌ تَهَلَّلَتِ الدُّنيا بِهِ فَرَحاً فَكُلُ رَبْعٍ خَلاَ "الأستانة"جَذِلُ
الشَّعْبُ مُبْتَهِجٌ وَالعَرْشُ مُغْتَبِطٌ وَرُوحُ جَدِّكَ فِي الفِرْدَوسِ تَحْتَفِلُ[3]

---

[1]-أيُّوب،رشيد.ديوان الأيُّوبيات.مكتبة الفجالة،القاهرة،دط؛1916،ص:62.

[2]-أبو ماضي،إيليا.الديوان.تح:حجر عاصي،دار الفكر العربي،بيروت- لبنان،ط1؛1999،ص:386.

[3]- المصدر نفسه،ص:285.

إنَّ هذه النُّصوص الشِّعريَّة، تشعرنا بمدى كره وبغض الشُّعراء، لسياسة التُّرك، حيث عبَّروا فيها عن شعور أمّتهم وشعوبهم؛ لأنَّهم خير ممثِّل، لهذه الشُّعوب وخير ناقل لشعورها صوب الأتراك، بعدما رأوا فيهم غزاة ومستبدِّين ومستعمرين، يجب أن يتأهَّبوا، حتَّى يخرجوهم من أرضهم ويتحرَّروا من قبضتهم.

2)- الأسباب الاقتصاديَّة:

إنَّ سياسة الدَّولة إذا ساءت؛ تدهورت كلّ مناحي الحياة، وساءت أحوال الذين يعيشون في كنفها؛ لأنَّها تدبير وتخطيط ورعاية، فإذا انتكصت، عادت بسلبياتها على النَّسق الاجتماعي بكلّ مكوِّناته.ولما ساءت سياسة الأتراك، تردَّت الأحوال الاقتصاديَّة للمناطق، التي وقعت تحت حكمها ومن بينها سوريا ولبنان.

والأراضي التي تدرُّ بخيراتها، كانت تحت حيازة الإقطاعيين المقرَّبين بالولاء من الدولة الحاكمة حيث كانوا يستغلُّون الفلاَّحين استغلالاً أعمى، يستعبدونهم ويستنزفون مجهوداتهم مقابل دريهمات معدودة، تداس تحتها كرامتهم، ويُبتذل شرفهم، والملاَّك منهم كانوا، يضطرونهم لبيع أراضيهم والهجرة.

وهذا ما أشار إليه **شعبان عبد الحكيم محمد** في قوله:"فقد دبَّ الضعف، وساد نظام الإقطاع الزِّراعي مما خوَّل للإقطاعي أن يمصَّ دمَّ الفلاح، ويستغلُّه استغلالاً مرذولاً، والملتزم يستغل صغار الملاك، ويرهقهم بالضَّرائب الباهظة مما يضطرهم إلى الهرب أو بيع الأراضي، والحاكم بدوره يضغط على الملتزمين و الإقطاعيين، ليحيل ما يأخذه منهم إلى السلطان، لصرفه على الدولة ومؤسساتها العسكريَّة"[1]

هذه الظروف الاقتصاديَّة القاسيَّة، نجم عنها تضييق في سبل الرِّزق، والتي إن وجدت لا يتمُّ التوصُّل إليها إلاَّ على حساب كرامة الإنسان وحريَّته، فلم يكن بوسع سكان الشَّام وعلى رأسهم أهل سوريا ولبنان سوى الهجرة والضَّرب في الأرض، التماساً للرزق، وشعوراً بالحريَّة المفقودة، وهذا ما أشار إليه **ميخائيل نعيمة(1889-1988**) حينما بيَّن لنا سبب ذهابه إلى أمريكا، والذي حصره

[1]- عبد الحكيم محمد،شعبان.حركة الشعر العربي في المهجر.دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دسوق-القاهرة ،دط؛2012، ص:14."بالتصرّف"

في طلب المعرفة وإكمال دروسه الجامعيَّة إذ نجده يقول:"ذهبت إلى أمريكا لا كما ذهب من قبلي المهاجرون حبًّا في الكسب وتحسين أسباب المعيشة، بل ذهبت لأكمل دروسي الجامعيَّة فيها"[1].

وإن أنكر **نعيمة** ذهابه إلى أمريكا من أجل طلب الرِّزق، فإن جلَّ أصدقائه من أعضاء الرَّابطة القلميَّة، دفعتهم الظروف الاقتصاديَّة الصعبة للهجرة بأنفسهم وعوائلهم من أجل التَّكسب عن طريق مزاولة التِّجارة والرَّسم والكتابة.

3- الأسباب الاجتماعيَّة:

إنَّ الظروف الاجتماعيَّة العصيبة، التي مرَّ بها سكان الشَّام، وعلى رأسهم شعراء الرَّابطة في ظلِّ الحكم العثماني هي من بين الدَّوافع ، التي ساهمت في الهجرة إلى أمريكا الشَّماليَّة.حيث شهد المجتمع- عصرئذ- كثيراً من المشاكل، التي أحدثت هزَّات، وخلقت فجوات في نسيج المجتمع، من بينها الفاقة، التي أطلت برأسها ، ومسَّت شريحة المعوزِّين، الذين جُرِّدوا من كُلِّ حقوقهم المتمثِّلة في العيش الكريم والحرِّ، في مقابل شرائح أخرى، نعمت بالحياة الرَّغدة، وانغمست في بحبوحة الحياة لقرابة الصِّلة بينها وبين الأسر الحاكمة و المقربين منها.

ومن بينها-أيضا- عدم الشُّعور بالأمان في مجتمع كثرت فيه الطوائف المتمثِّلة في:السنِّيين والدروز، والمسيحيين المارونيين، والكاثوليك، والشِّيعة، حيث ساد الصِّراعُ العقديُّ والأيديولوجيُّ بن المنتمين إليها؛ بل وصل الأمر إلى الاقتتال[2]. هذا الصِّراع الذي أججته وغذته الدَّولة العثمانيَّة والدول الإمبريالية مثل: فرنسا، وبريطانيا، إيطاليا إذ ساهمت في الإطاحة بها بذريعة حماية الأقليَّات من جهةٍ، وبذريعة حماية مصالحها في المنطقة من جهة أخرى.

إنَّ هذا الاضطراب وعدم الاستقرار النفسي المنجرِّ عن ويلات الصراع الطائفي، دفع الكثير إلى من المتعلمين والمبدعين إلى الهجرة طلباً للحياةِ المستقرَّةِ، ونشداناً للسلام.فها هو جبران **خليل جبران(1883-1931)**ينقل لنا تأوُّهاته النَّابعة من معاناته الذَّاتيَّة من جرَّاء ما تعرَّض له أهل وطنه؛ ينقلها

---

[1]- نعيمة ميخائيل.أحاديث مع الصحافة.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط2؛1989،ص:29.

[2]- لقد نقل لنا ميخائيل نعيمة قصَّة المرأة المارونية، التي رفضت شراء الزَّيت من عند تاجر كاثوليكي، هذه القصَّة،التي شهد أحداثها جبران خليل جبران، وأثَّرت فيه كثيرا. وهي تعكس ذلك الصِّراع المحموم بين المذاهب الدينية المنضوية تحت الدِّين الواحد،الذي ساهم في خلخلة النَّسق الاجتماعي عصرئذ، ناهيك عن الصِّراعات الأخرى، التي كانت تشبُّ بين أصحاب الديانات المختلفة.ينظر:نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران. .دار نوفل،بيروت- لبنان،ط13؛2009،ص:40-41.

من أرض المهجر، التي عاين فيها الاستقرار النفسيَّ والماديَّ، ولامس فيه جسد السعادة المخملي رغم مشاركته لقومه في مأساتهم، وشعوره بمدى معاناتهم، إذ نجده يقول في نصِّه الموسوم بـ"**مات أهلي**":"مات أهلي وأحبائي وغمرت الدُّموع والدِّماء هضبات بلادي، وأنا ههنا أعيش مثلما كنت عائشا عندما كان أهلي وأحبَّائي جالسين على منكبي الحياة وهضبات بلادي مغمورة بالشَّمس.مات أهلي جائعين، ومن لم يمت منهم جوعاً قضى بحدِّ السَّيف، وأنا في هذه البلاد القصيَّة أسير بين قوم فرحين مغتبطين، يتناولون المآكل الشهية والمشارب الطيبة، وينامون على الأسِرَّة الناعمة، ويضحكون للأيَّام والأيّام تضحك لهم"[1].

إنَّ نصًّا كهذا، يبرز لنا مدى تأثير المشاكل الاجتماعيَّة على وحدة واستقرار نسيج المجتمع، وكيف تعمل كمعول هدم وتحطيم لأنساقه، وتسعى جاهدةً على تقويضها لأجل خلخلة نظام البناء، بعد تقويض وحداته.

4- الأسباب الجينيَّة(الوراثيَّة):

عندما نتكلَّم عن الأسباب الجينيَّة والوراثيَّة؛ نتكلَّم عن الصبغيات أو المورِّثات، أو الجينات **chromosomes** حسب تسمياتها المختلفة؛ هذه الكائنات المجهرية، التي تتموضع في نواة الخلية، حيث أعطاها الله القدرة على نقل الصِّفات الفيزيولوجيَّة، والأخلاقيَّة، والنَّفسيَّة من الأجداد إلى الآباء فالأحفاد.

وهذا ما أثبته علم الوراثة الحديث المؤسَّس سنة 1955، الذي بنى نظرياته العلميَّة على جلِّ الأبحاث، التي أجراها العالم النمساوي **جوهان جريجور مندلJohann Gregor Mendel (1822-1884)**، حيث أثبت لنا- من خلالها - بأنَّ الصِّفات تمرُّ عبر وحدات معيَّنة موجودة في الخلايا، وتنتقل من جيل إلى آخر، حَتىَّ نشعر في كثير من الأحيان بذلك الشِّبه الكبير بين الأحياء[2].

وإقحامنا لعلم الوراثة في هذه النقطة لم يأت اعتباطاً، ولكن لندلِّل من خلاله على ما ذهب إليه المشتغلون على أدب المهجر، والباحثون في أسباب الهجرة، وعلى رأسهم **عبد المنعم خفاجي(1915-2006)**، الذي أدرجها ضمن البواعث التاريخيَّة القديمة، والتي برز فيها السُّوري

[1]- جبران خليل جبران.العواصف. (المجموعة الكاملة العربية).دار صادر،بيروت- لبنان،ط1؛2002،ص:250.

[2]- ينظر:الفيصل،عبد الحسين.الوراثة الجزيئيَّة.الأهلية للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،ط1؛2000،ص:15.

واللبناني كإنسان مولع بحبِّ ركوب البحار، والسَّفر، والتِّرحال، والمغامرة للعمل والتِّجارة،كما لَمَّحَ إلى أنَّ هذه الصِّفات، ورثها عن أجداده الفينيقيين، وهم أمراء البحار، الذين ضربوا في الأرض شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، وأسَّسوا لهم كيانا في آسيا وعلى سواحل البحر الأبيض المتوسِّط بإفريقيا[1].

فهذه الصِّفات الغالبة على الأجداد الفينيقيين، انتقلت إلى أحفادهم، لتصبح صفات سائدة، ظهرت لتتجلَّى في حبِّهم للسَّفر، وتطلُّعهم للمغامرة، وركوبهم لصهوة المخاطر، لاكتشاف المكان والإنسان.

4)- الأسباب الذَّاتيَّة:

إنَّ طموح الإنسان، يدفعه ليبذل كلّ جهد، ويسعى بلا هوادة، حتَّى يصل إلى ما تصبو إليه النَّفس، وتتوق إلى تحقيقه، بل تجده يسابق الزَّمن ويتخطَّى الصِّعاب؛ رافضا القناعة بالقليل، طامحا إلى الاستزادة من نيل المعرفة، وتحصيل المناصب ، والالتفاف على الفضائل ،متَّكئاً ومستنداً على قول **المتنبي (ت354هـ)**:

إذا غامَرْتَ فِي شَرَفٍ مَرُومِ فَلاَ تَقْنَعْ بما دُونَ النُّجُومِ
فَطَعْمُ الموتِ فِي أَمْرٍ حَقِيرٍ كَطَعْمِ الموتِ فِي أَمْرٍ عَظِيمِ[2]

وحينما نتتبع حياة هؤلاء الشُّعراء، الذين هاجروا نحو أمريكا الشَّماليَّة، نجد الطموح المحموم هو من حرَّكهم، فتمرَّدوا على الثَّابت والرَّاهن المعيش في بلدانهم، هذا الطموح المتولِّد من الاندفاع الذَّاتي.فكلُّ واحد منهم غادر وطنه، ليثبت وجوده ويصنع له مجداً، مُزج طعمه بمرارة الألم، واختلط بالقسوة والتَّعاسة، والباحث في سيَّرهم يتأكَّد ممَّا ذهبنا إليه.

ومما يزيدنا يقينا وتصديقا لهم، الاطِّلاع على نصوصهم الشِّعريَّة، التي جاءت طافحة بهذا الطموح الصَّارخ، فهاهو **إيليا أبو ماضي**، يترجم لنا طموحه في قوله:

لاَ ذاقَ جَفْنِي الكَرَى حَتَّ تَنالَ يَدِي مَالاَ يَفُوزُ بِهِ غَيرِي مِنَ الحُلُمِ
لَيسَ الوُقُوفُ عَلَى الأَطْلالِ مِنْ خُلُقِي وَلاَ البُكاءُ عَلَى مَا فَاتَ مِن شِيَمِي[1]

[1]- ينظر : خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري،ص:15.

[2]- المتنبي،أبو الطيب.الدِّيوان.دار بيروت للطباعة والنّشر،بيروت،دط؛1983،ص:232.

وبنفس الرُّوح المتوثِّبة، ينقل لنا **جبران خليل جبران** هذا الطموح في حكمته، التي يقول فيها:"ليست قيمةُ المرءِ بما يبلغ إليه، بل بما يتوقُ للبلوغِ إليه"[2].إنَّ الطموح كان ولا يزال سببا من الأسباب الذَّاتيَّة، التي أحدثت انقلاباً في حياة العظماء، وأوقدت جذوة العطاء بعد خمودها.

II- الرَّابطة القلميَّة من بدايات التَّأسيس إلى الأهداف والغايات:

إنَّ الأسباب والدوافع، التي ذكرناها سابقا، كانت وراء هجرة شعراء المهجر الشَّمالي إلى أمريكا الشَّمالية، وشعراء المهجر الجنوبي إلى أمريكا الجنوبيَّة، حيث مثل النَّموذج الأوَّل تيار الثَّورة، والتغيير، والحداثة. كما مثل النَّموذج الثَّاني تيار المحافظة والتغنِّي بتراث الأجداد والدَّعوة إلى المحافظة عليه؛ مبدين تبرُّمهم من شعراء المهجر الشَّمالي، وعلى رأسهم شعراء الرَّابطة القلميَّة إذ رأوا في منجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة، ورؤاهم المختلفة حول الإنسان، والكون، والخالق خروجاً على الأوائل من الشُّعراء والنُّقاد، بل عزوفاً وتمرُّداً على الموروث العربي.

وبما أنَّنا نركِّز في بحثنا على شعراء الرَّابطة القلميَّة، نجده يملي علينا أن نجلِّي للقارئ تاريخ وصول أعضاء الرَّابطةِ القلميَّة إلى مهجرهم.فكثير من الدَّارسين أثبتوا في كتبهم أنَّ أوَّل من حطَّ على ظهر هذه الأرض جبران خليل جبران سنة1895، ثم تبعه ندرة حدَّاد سنة1897 ليتبعهم في مطلع هذا القرن كلّ من نسيب عريضة ورشيد أيوب سنة 1905، ورَدَفَهم الصّحفي عبد المسيح حداد سنة1907، ليكتمل اجتماعهم بوصول ميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي سنة1911[3].

---

[1]- أبو ماضي،إيليا.الديوان،ص:344.

[2]- جبران خليل جبران.رمل وزبد (المجموعة الكاملة المعربة).دار صادر،بيروت- لبنان،ط1؛2002،ص:96.

[3]- ينظر:الأشتر،عبد الكريم.أوراق مهجريَّة.دار الفكر المعاصر،بيروت-لبنان،ط1؛2002،ص:16.

لقد جمعتهم الأقدار في هذا العالم الجديد، ليؤسِّسوا مدرسة الرَّابطةِ القلميَّة، حيث تركت أثرها العظيم على الشِّعر العربي إذ أدخلت فيه نوعاً جديداً من الصِّدق والرُّؤيا، ومواقف رائدة نحو الحياة والإنسان ووضعيته على الأرض[1].

كلُّ هذا يدفعنا، لنتكلَّم عن التَّأسيس الزَّمكاني للرَّابطةِ القلميَّةِ، وعن شعرائها، والأهداف والغايات التي سطَّروها في مجالسهم للنُّهوض بالأدب العربي، الذي ظلَّ رهين المحْبِسين: التَّقليد والجمود.

1)- الإطار الزَّمكاني لتأسيس الرَّابطة القلميَّة ودلالة الوسم:

لقد وجد شعراء الرَّابطة القلميَّة سلوتهم في الجمعيات الخيريَّة والصَّحافة؛ هذه الأخيرة، التي جمعتهم على فكرة واحدة، تمثَّلت في الثَّورة والتَّمرُّد على القديم، والمناداة بالتحرُّر من ربقته والسير على خطى التَّجديد، الذي سبق إليها شعراء الغرب وفلاسفتهم ،حيث ظهر جليًّا في المذهب الرُّومانسي، بعدما تبنوه وتمسَّكوا بشعائره؛ هذا المذهب الذي أعلى من شأن ذات الإنسان، ونفخ فيها روح التَّغيير، لتمس النَّص الشِّعري في جانبيه: الموضوعي و الشَّكلي.

فكلُّ واحد منهم امتشق قلمه، وأطلق له العنان، ليكتب في الجرائد والمجلاَّت، التي أُسست هناك مثل:مجلة السَّائح، والفنون،وسمير...إذ كانت تحظى بدور كبير في لمِّ شمل هذه الفئة من الشُّعراء تحت فكرة واحدة سامية ونبيلة؛ جعلتهم يُحسُّون بالانسجام العاطفي والفكري، والثقافي... حتَّى تجسَّدت معالمه فيما جادت به قرائحهم من نصوص شعرية، ومقالات فنيَّة، دبَّجوا بها صفحات هذه المجلاَّت[2]، ودافعوا من خلالها دفاعا مستميتا على بنات أفكارهم، التي لاقت استهجانا كبيرا من طرف المحافظين، سواء كانوا من أبناء بلدهم أو ممن حوتهم الأمصار الأخرى، استغلالا لهذا الحراك الأدبي، الذي استشعروه في ذواتهم وعايشوه مع الكتابة في هذه المجلاَّت الحاملة، لكلِّ إرهاصات التَّغيير والتَّجديد.

---

[1]-ينظر: الجيوسي،سلمى خضراء. الاتِّجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر:عبد الواحد لؤلؤة،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت- لبنان،ط2؛2007،ص:168.

[2]- ينظر:نعيمة،ميخائيل.سبعون.دار نوفل،بيروت- لبنان،ط7؛1971،ص:173.

وضمن هذه المستجدَّات والتغيُّرات، أزمع الشَّباب على تأسيس جمعيَّة أدبيَّة، يستنهضون بها هممهم، ويحفِّزون بها أنفسهم، ويلمُّون من خلالها شملهم، لنصرة القضيَّة، التي آمنوا بها.و بعد مخاض عسير، وُلدت هذه الجمعية وأجمعوا على تسميتها أو بالأحرى وسمها بـ:"**الرابطةِ القلميَّة-Ar *rabita al* qalamia** "، التي أسَّسوها سنة 1920، وهذا ما سجَّله **ميخائيل نعيمة** في كتابه"**سبعون**"المنتمي إلى جنس السيرة الذَّاتيَّة* **L'autobiographie** إذ نجده يقول:"وهكذا وُلدت **الرَّابطة القلمية** في العشرين من نيسان سنة 1920.وقد حرصنا منتهى الحرص على أن لا ينضوي تحت لوائها إلاَّ رجال تقاربت أذواقهم، وتآلفت أرواحهم، وانتفى التَّحاسد من قلوبهم.ولا هم بعد ذلك إذ تفاوتت مواهبهم كلَّ التَّفاوت، واختلفت أساليبهم كلَّ الاختلاف فالمهمُّ أن تبقى العصبة متماسكة، متجانسة، متساندة"[1].

ففي هذا النَّص المقتبس، يتبيَّن سبب وسم الرَّابطة القلميَّة بهذا الاسم، من خلال النَّظر إلى سيميائية هذا التَّركيب البياني* الذي اختاروه اسماً لمدرستهم، إذ نجده يوحي بتماسك أعضائها وترابطهم وإيمانهم النَّاجم عن تبنِّي نفس الفكرة ونفس الرُّؤيا، فهم عُصبة حسب ما ورد في قول ميخائيل **نعيمة**، والعصبة في اللُّغة هي الجماعة المتعاضدة المتعصِّبة[2] لأفكارها ورؤاها.

هذه الجماعة التي رأت في القلم عنوانا وصفة لها ، فضَّلت التَّمظهر به شكليًّا ودلاليًّا من خلال الانتساب إليه، واتخاذه كعنصر في شعارها، الذي دبَّجته ريشة الفنان **جبران خليل جبران**؛ لأنَّه آلة التَّدوين والحفظ، ومصدر من مصادر المعرفة.

---

*- **السيرة الذاتية L'autobiographie** :هي تاريخ و سرد لقصة حياة شخص ما، تكتب من طرفه.

Voir : Claude Moreau,Jean Louis Moreau.Larousse(pluridictionnaire) .impremerie Berger-Lervault,Nancy,en France,1985,P :169.

[1]- المصدر السَّابق،ص:173.

*- **التركيب البياني**:كلّ كلمتين كانت ثانيتهما موضّحة للأولى.وهو ثلاثة أقسام:مركب وصفي:وهو ما تألَّف من صفة وموصوف، مركب توكيدي:وهو ما تألَّف من المؤكِّد والمؤكَّد،مركب بدلي:وهو ما تألَّف من البدل والمبدل منه.ينظر:الغلاييني مصطفى.جامع الدروس العربيّة.المكتبة الوقفية،مصر- القاهرة،دط؛2003،ج1،ص:17.

[2]- ينظر: الأصفهاني،الرَّاغب.مفردات ألفاظ القرآن الكريم.تح:صفوان عدنان داوودي،دار القلم ، دمشق ،ط5؛ 2011 ، ص:568.

ومما يزيدنا يقيناً على التَّشبُّث بهذا الرأي، الاستئناس **بقول ميخائيل نعيمة،** الذي سجَّل كلَّ شاردة وواردة، تتعلَّق بهذه المدرسة وأعضائها في مؤلَّفاته، إذ نجده يقول:"إنَّ الأسباب، التي أدت إلى انهيار **جمعية أهل القلم** ما تزال قائمة حتَّى الآن.وأخشى إذ لم يحدث تغييرٌ في أوضاعنا أن لا تقوم أيَّة قائمة لأيِّ جمعيَّة أدبيِّة في الوقت الحاضر"[1].

إنَّ النَّاقد **ميخائيل نعيمة،** باستحضاره للتَّركيب الإضافي" **أهل القلم**"، يقوِّي الرَّأي الذي ذهبنا إليه، بل نجد في أقواله رداً على قول **محمد قويعة** في كتابه الموسوم بـ"**الرُّومنطقية ومنابع الحداثة في الشِّعر العربي**"، إذ قال:"أمَّا التَّسمية فلا نجد لها عند نعيمة، ولا عند غيره من رفاقه في هذه الجمعيَّة الأدبيَّة، تفسيراً شافيا ولا تعليلا كافيا، يرشدنا إلى سبب اختيار اسم الرَّابطة القلميَّة"[2].

كما نجد **عبد المنعم خفاجي،** يربط هذه التَّسمية بالتُّراث الدِّيني للمسلمين، والمتمثِّل في كتابهم المقدَّس"**القرآن الكريم**" إذ يقول:"تنسب هذه الجماعات الأدبيَّة إلى القلم، الذي شرَّفه الله بالذِّكر في القرآن الكريم، والذي هو أداة الفكر ووسيلته إلى أذهان النَّاس في كلّ زمان ومكان، والذي حمل لواء الحضارة والتقدُّم والمدنية، وأذَّن في النَّاس بدعوة المعرفة والثَّقافة والأدب منذ أقدم الأجيال"[3].

فهذه الرُّؤية، تحيلنا على الثَّقافة الدينيَّة لشعراء الرَّابطة القلميَّة، والمتمثِّلة في اهتمامهم بالموروث الديني والثَّقافي للأمَّة الإسلاميَّة؛ هذه الأمَّة التي أنزل الله عليها قرآناً ، حيث أمرها في شخص نبيها بالقراءة منوِّها بالوسيلة الديداكتيكية**Instrument didactique** المرسِّخة للقراءة، ولكلِّ ضروب العلم والمعرفة عن طريق الكتابة، و المتمثِّلة في القلم إذ يقول عزَّ من قائل في أوَّل سورة أنزلها على محمد صلَّى الله عليه وسلَّم :﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ۝٤﴾ [4]

[1]- نعيمة ميخائيل.أحاديث مع الصحافة،ص:38- 39.

[2]- قويعة،محمد.الرُّومنطقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي. جامعة منوبة كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة ،ط 2؛2011 ،ص:119

[3]- خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري،ص:82.

[4]- سورة العلق:الآية:1-4.

والدَّافع الرئيسي لاجتماع هذه الفئة، واتِّخاذها للقلم شعاراً لها، هو دافع نفسي، لقد اجتمعوا على غرار الجمعيات الأدبيَّة الأخرى في بلاد المهجر، وشكَّلوا لحمة واحدة وعصبة، يشُدُّها المذهب الواحد، وتجمعها الفكرة المنشودة، حتَّى لا يشعروا بالاغتراب-بكلِّ أنواعه- في بلاد المهجر، والذي ينجرُّ عنه-في كثير من الأحيان- الخواء النَّفسيُّ والانشطار الذَّاتي.

ففي الوقت، الذي أعلنوا فيه انتسابهم إلى القلم، انتسب غيرهم إلى الآلهة اليونانية مثل رابطة منيرفا، التي أسَّسها **أحمد زكي أبو شادي**(1882-1955)، ومنه من حرَّكته النوستالجيا **Nostalgie**، أو الحنين إلى زمان المجد ومكانه، الذي حقَّقه الأجداد في الأندلس، فانتسبوا إلى الفردوس المفقود**paradis perdu** مثل **عصبة الأندلس**، التي أسَّسها **ميشال معلوف** (**1889-1942**) مع أصدقائه في أمريكا الجنوبيَّة، تحديداً بساو باولو**São Paulo** بالبرازيل.

ظلَّ الشُّعراء الرَّابطيون، يدافعون على أفكارهم المتنوِّرة؛ معلنين تمرُّدهم ضدَّ المحافظين إذ ساعدهم إنتاجهم الشِّعريِّ والنَّقديِّ بما يحمل في مضامينه من فكرٍ ثائرٍ، وفلسفةٍ متمرِّدةٍ على التَّجديد والتَّغيير في نمطية الشِّعريَّةِ القديمةِ، للتأسيس لشعريَّة جديدة أو حداثيَّة بما ألهبوه من حماس في الشُّعراء، الذين جاؤوا بعدهم.

واستمرت شموعها مُوقدة وقنديلها متوهِّجا زهاء أحد عشرة سنة، حفلت بإنجازات ذات قيمة عالية، مارست سلطتها على أجيال من القرَّاءِ، الذين عاصروها، ولازالت إلى يومنا هذا تمارس سلطة القراءة**autorité de la lecture** على المتلقِّي.

لقد عمَّرت أكثر من عشْر سنين(1920-1931)، وظلَّت متماسكة إلى أن تخطَّف الموت ملهمها وأباها الرُّوحيِّ جبران سنة1931، وعاد ميخائيل نعيمة إلى الوطن سنة1932،فتفرَّق الشَّمل وإن بقي أعضاؤها يمارسون نشاطهم[1].وتشاء الأقدار أن يلحق الرِّفاق بصديقهم جبران ولم يبق إلاَّ ناسك الشُّخروب ميخائيل نعيمة ؛ معتكفا في مزرعته، يمارس طقوس الكتابة في جوٍّ من السَّكينة والتأمُّل إلى أن جاءه الحِمام، وأخذ روحه إلى مستقرها سنة1988 بعدما دُفن في موطن نُسْكِه.

[1] – ينظر: الأشتر،عبد الكريم.أوراق مهجرية،ص:20.

2)-شعراء الرَّابطة:

كثيراً ما نقرأ الكتب، فنجدها تعطينا مفهوما عن المدارس الأدبيَّة من حيث إنَّها دراسة تجريبيَّة في حقل الفنِّ، أو توجُّهات إنسانيَّة، تعلي من شأنه، و تسعى- من خلاله- إلى مقاربة عديد من الموضوعات، ينسجم فيها الظاهر الفنيُّ مع المضمون، ويتزاوج فيها الجمال مع مفاهيم الفنِّ ومقاييسه[1].

وهذه التَّوجُّهات، نلمحها في شخوص أعضائها ومؤسِّسيها، لأنَّه من المستحيل أن تتشكَّل المدرسة من فرد واحد أو عضو منفرد، فهي بناء مكتمل وجسد لا يستوفي قدره من الجمال والحسن إلاَّ إذا اكتملت أعضاؤه وانسجمت مع بعضها البعض، وإذا اعتبرنا يدا واحدة لا تصفِّق ورِجلا واحدةً لا تجري، وسنونوة واحدة لا تصنع الرَّبيع.

كذلك المدارس الأدبيَّة، التي شهدتها السَّاحة العربيَّة، لم تنشأ اعتباطا أو بالصُّدفة، بل كانت مسكونة بالرُّوح المغناطيسيَّةِ**essence magnétique**، التي جذبت إليها كثيراً من الأعضاء والفنَّانين، والمبدعين المشتركينَ في التَّوجُّه والفكرة، جذبتهم ليؤسِّسوها ويسقوا تربتها من ماء المذاهب الغربيِّة، التي تأثَّرت بها.

وبما أنَّنا نتكلَّم عن الرَّابطة القلميَّة، سنبيِّن للقارئ بأنَّها تأسَّست بفعل جهود عَشرة من أعضائها، ذكرهم **ميخائيل نعيمة** بعدما بيَّن لنا دواعي ائتلافهم في هذه العصبة والمدرسة الأدبيَّة قائلاً:"ولأنَّنا لم نجد أكثر من عشرة رجال، توافرت فيهم تلك الصِّفات فقد اكتفينا بهم.وأولئك العشرة مرتَّبين حسب السِّنِّ، هم:رشيد أيوب،ندرة حدَّاد،جبران خليل جبران، وليم كاتسفليس، وديع باحوط، إلياس عطاء الله،نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة، إيليا أبو ماضي، عبد المسيح حداد...اختاروا جبران عميدا، واختاروني مستشارا، ووليم كاتسفليس خازنا"[2].

وبما أنَّنا نركِّز على الشِّعر في دراستنا من أجل مقاربة ظاهرة التَّمرُّد في جانبها الموضوعي و الفنّي ، ارتأينا أن نكتفي بترجمة شعرائها الستَّة؛ قد لا نراعي فيها التَّرتيب الكرونولوجي، الذي سار عليه

---

[1]-ينظر: البقاعي،شفيق.الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس.مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر،بيروت- لبنان، ط1 ؛1985 ، ص:07.

[2]- نعيمة،ميخائيل.سبعون،ص:173.

ميخائيل نعيمة، بل نضبطها حسب تاريخ الوفاة، وعندما نستحضر ترجمات هؤلاء الشُّعراء، لا نستحضرها إثقالاً لمتن الأطروحة أو من باب النَّافلة، بقدر ما نرى في استحضارها من فائدة تعود على الدارسين والباحثين. لأنَّنا رأينا كثيراً من المهتمين بدراسة ومقاربة الظَّواهر الأدبيَّة واللُّغويَّة في منجزات شعراء الرَّابطة القلميَّة، يكتفون بالمشهورين على الألسنة، وكأن الآخرين ليسوا منهم، حتَّى بعض الطلبة، تجدهم يجهلون انتساب الشُّعراء الثَّلاثة: رشيد أيوب، وندرة حدَّاد، ونسيب عريضة إلى الرَّابطة، لذلك حبَّذنا إيراد ترجماتهم على النَّحو الآتي:

1-2)-جبران خليل جبران(1883-1931):

يَهزك قول **ميخائيل نعيمة** حينما تقرأه:"تنام الوالدة ليلتها وبجانبها كتلة الدمّ واللَّحم، التي انحدرت عنها، والتي تدعوها ابنها، ولا تعرف من شأنها أكثر مما يعرف ميزاب العين من شأن المياه المنحدرة عنه- من أين جاءت وإلى أين تمضي؟، وما غايتها من الأرض وغاية الأرض منها؟"[1].

هذا النَّص، الذي أورده ناقد المدرسة **ميخائيل نعيمة** ، جاء به ليلفت انتباه القارئ لميلاد عبقري لبنان، الذي لم يفر فريه أحد في ساحات الإبداع والفنّ، إنَّه جبران خليل جبران، هذا الإنسان الذي جمع النقائض في شخصيته؛ فهو الثَّائر المتمرِّد، و الرُّومانسي الحالم، و الفيلسوف الحكيم، و الصُّوفي النائح في محراب المحبَّة والإنسانيَّة...نذكره"مع نسمة الهواء الرَّقيقة، التي تصافح الوجوه بعبيرها الفوَّاح، نذكره، مع الزَّهرة النديَّة، التي تتألَّق على ضفاف الجداول والأنهار نسترجع صورة وجهه الحالم النبيل...ومع تغريد الطيور، وعذوبةِ ترنيم البلابل، وشدو الحمائم، نحسُّ بروحه تطوف من حولنا"[2].

ولد جبران ليلة السَّادس من كانون الأول(ديسمبر) سنة 1983في قصبة بشراي من أعمال لبنان من أب وأم مارونيين* ؛ الأم اسمها **"كاملة"** ، كانت من بنات الرَّجل الثَّري الخوري أسطفان.كان

---

[1]- نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران،ص:30.

[2]-الشنواني،أحمد.الخالدون من أعلام الفكر الجزء الشرقي.دار الكتاب العربي،دمشق القاهرة،ط1؛2007،ج1،ص:182.

***- الموارنة Maronites**:نسبة إلى القدِّيس مارون النَّاسك،الذي عاش في أقصى شمال غربي سوريا، زاهدا،أسس هذه الفرقة التي نسبت إليه واشتهروا بإيمانهم القويم وتعلقهم الشديد بقرارات مجمع خليقيدونية(451)ومقاومتهم للبدعتين النسطورية و الأوطيخية. ينظر: عبده،سمير.الطوائف المسيحية في سوريا نشأتها تطوّرها تعدادها.دار حسن ملص،دمشق-سوريا ،ط 1 ؛ 2003،ص:131.

ثمرة زيجتها الثَّانية من الأب خليل جبران مع أختيه سلطانة ومريانة، بعد وفاة زوجها حنَّا عبد السلام في البرازيل، مخلِّفا معها ولدا اسمه بطرس؛ الذي كان فيما بعد أثيرا عند خليل جبران[1].

اضطرته ظروف الحياة العاصفة، التي امتزج فيها الألم مع الفقر، والحرمان مع الحسرة، وتبدَّلت فيها الابتسامة بالدَّمعة، إلى مغادرة وطنه مع عائلته ما عدا الوالد سنة1895، لتكون بذلك من العوائل العربيَّةِ الأولى، التي نزلت هذا العالم الجديد، لتجعل من حي الصينيين القذر-الموجود في بوسطن- محلاّ لنزولها.مارس الرَّسم ودرس الانجليزية، فأتقنها حتَّى قادته لقراءة رواية العم توم* هذه الرواية، التي أيقظت فيه نزعة التَّمرُّدِ على الظلم وسدنته، وعلى الأوضاع الرَّاهنة[2].

مكث مع العائلة عامين، ليقفل راجعاً إلى لبنان سنة1898 بغية إكمال دراسته العربيَّة.درس بمدرسة الحكمة اللُّغة العربيَّة وآدابها، وتزوَّد بنزر قليل من اللُّغة الفرنسيَّة. رجع إلى بوسطن سنة1902بعد تلقي نبأ وفاة أخته سلطانة، ليلحق بها الأخ بطرس فالأم رحمةسنة1903، هذه الفاجعة أثَّرت في حياته النَّفسيَّة وتركت بصمتها على ما قدَّمه من أعمال فنيَّة.

ساعدته أخته الأثيرة مريانة بإبرتها، ثم قيَّض الله له صديقة أمريكية اسمها **ماري هاسكل** أُعجبت بفنِّه، شجَّعته على السَّفر إلى باريس، لإكمال دراسته مقابل منحة قدَّمتها له قُدرت بمئة وخمسين دولار أمريكي كلَّ شهر[3].

وصل إلى باريس سنة1908،حيث أقام فيها أربع سنوات، يعبُّ من آدابها ويقرأ لفلاسفة التَّمرُّد وشعرائه أمثال:جون جاك روسو (1712-1878)، وفولتير(1694-1978) وهوغو

---

[1]- ينظر:نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران،ص:29-32.

*- رواية العم توم:رواية نشرتها الكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستو**Harriette Beecher Stowwe**(1811-1898)انتصرت فيها للرجل الأسود الذي عاني ويلات الظلم والغطرسة والجبروت من طرف البيض،الذين أخضعوه للرقِّ واستنفذوا قدراته الذِّهنيَّة والجسديَّة خدمة لمصالحهم،نشرت سنة في آذار سنة1852،واستطاعت أن تلهب النفوس الكريمة وتثير الرأي الأمريكي العام ضد المظالم النازلة بفئة الزنوج،مؤججة حرب تحرير العبيد سنة 1861.ينظر: ستاو ،لهاريت.مقدمة رواية العم توم.تر:منير البعلبكي دار العلم للملايين،بيروت- لبنان،دط؛1953،ص:05.

[2]- ينظر: المصدر السابق،ص:48-50.

[3]-ينظر:عبد الحكيم محمد ،شعبان.حركة الشِّعر العربي في المهجر،ص:65-66.

(1802-1985)...ويتمتَّع برسومات عظماء الفنِّ مثل: دافنتشي(1452-1519)، ورفائيل(1483-1520)،... ويمارس أبجدياته على يد النَّحات والرَّسام الفرنسي الشهير رودان[1] .

عاد إلى بوسطن سنة1912، ليسافر في نفس السَّنة إلى نيويورك، ليبدع في الرَّسم وأجناس الكتابة، منتشلاً نفسه وأخته مريانة من براثن الفقر.لقد ابتسمت في وجهه الدُّنيا بعدما خلفت في ذاته جروحا لم تندمل على مرِّ الأيَّام والليالي، خاصةً أثناء تأسيسه للرَّابطة القلميَّة مع رفاقه سنة1920، التي أصبح عميداً لها وملهماً لأعضائها من خلال شعره المرسوم، الذي تجلَّى في كتاباته.ورسمه الشِّعري الظاهر في لوحاته، فراحوا يحاكونه في شعره رغم أنَّ الأقدار لم تمكِّنهم من مجاراته في رسمه.

وظلَّ قنديل عطائه، يضيء إلى أن هبَّت عليه رياح القدر المحتوم، فأطفأته، ليموت سنة 1931بعد مكابدته لمرض"سرطان الكبد في مستشفى أمريكي، حيث نُقل جثمانه إلى بيروت ليدفن بمسقط رأسه في المغارة ، التي كان يتردَّد عليها بواد قاديشا؛ عملا بوصيته"[2].

مات فيلسوف لبنان، وشاعرها ، ورسَّامها ، وحكيمها الثَّائر ؛ مخلفاً وراءه ستَّة عشر كتاباً، ثمانية كتبت باللِّسان العربي، وثمانية أخرى تقابلها باللسان الإنجليزي، ساهم في تعريبها صديقه الحميم أنطونيوس بشير(1898-1966)، وثروت عكاشة(1921-2012)، وحسن الزَّيات (1885-1968) ...وكانت أشهرها ترجمة أنطونيوس بشير، نظرا لاقترابه من شخص جبران، واحتوائه لذاته واللُّغة المعبِّرة عن هذه الذَّات وهذه الشَّخصيَّة، لذالك ارتأينا أن نجمعها في الجدول الآتي:

[1]- ينظر:حنين،رياض.رسائل جبران التائهة.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط1؛1983،ص:42.

[2]- خفاجي،عبد المنعم.قصة الأدب المهجري،ص:373.بالتَّصرُّف.

أعمال جبران المكتوبة بالعربية	أعمال جبران المترجمة إلى العربية
1- الموسيقى صدر عام 1905.	1-المجنون صدر عام1918.
2- عرائس المروج صدر عام 1907.	2-السابق صدر عام 1920.
3-الأرواح المتمردة صدر عام1908.	3- النبي صدر عام1926.
4- الأجنحة المتكسرة صدر عام1912.	4- رمل وزبد صدر عام1926.
5-دمعة وابتسامة صدر عام1914.	5- عيسى بن الإنسان1928.
6-المواكب صدر عام1919.	6- آلهة الأرض صدر عام1930.
7-العواصف صدر عام1920.	7- حديقة النبي صدر عام 1933.
8- البدائع والطرائف صدر عام1923.	8- التائه صدر عام1933.

-جدول توضيحي لأهم أعمال جبران خليل جبران-

2-2)-رشيد أيوب(1872-1941):

يعتبر أكبر شعراء هذه المدرسة،حظي بلقب الشَّاعر الدّرويش من طرف أصدقائه، فيه أريحيَّة، عُرف بالدعابة والنكتة. نشأ على الكرم[1]، وهو بسكنتي، ولد بلبنان في بسكنتا سنة 1872،نشأ على حبِّ الترحال والسَّفر، فتنقَّل بين أكبر عواصم العالم، التي كانت مصدراً للإشعاع الحضاريِّ والفنيِّ.بدأ رحلته خارج الوطن بباريس، حيث أقام بها ثلاث سنوات، ثم انتقل إلى مانشستر ببريطانيا إلاَّ أنَّ الأحوال المعيشية لم تسعفه، فعزم الرَّحيل إلى أمريكا إذ حطَّ عصاه بها سنة1983.

مارس بها التِّجارة وانصرف إلى قرض الشِّعر[2].عضَّه الفقر ، وأدغشت الدنيا في وجهه، وتركت ظروف الحياة الصَّعبة، وصروف الدَّهر مسحةً من الحزن، والشكوى، والأنين على نصِّه الشِّعريِّ، فلُقب بالشَّاعر الشاكي الباكي.تلوَّنت حياته بألوان شتىَّ؛ بدأت بالطموح والرغبة الجامحة، وانتهت بالإخفاق النَّفسي والانكفاء على الذات، وظلَّ على هذه الوتيرة حتَّى توفي"في 27من كانون الأوَّل سنة1941 عن عمر ناهز السبعين، ودفن في بروكلين بنيويورك، تاركا وراءه ثلاثة دواوين:ديوان أغاني

[1]- ينظر: نعيمة،ميخائيل.سبعون،ص:177.

[2]- ينظر:آل الجندي،أدهم.أعلام الأدب والفن.مطبعة مجلة صوت سوريا،دط؛1954،ج1،ص:146.

الدّرويش أصدره سنة1917، ديوان الأيوبيات أصدره سنة1928، ديوان هي الدنيا أصدره سنة1939"[1].

2-3)-نسيب عريضة(1887-1946):

ولد شاعر الحيرة والقلق في شهر أغسطس سنة 1887 نشأ في عائلة أرثوذكسية* معروفة، زاول تعليمه الأوَّل في المدرسة الأرثوذكسية[2]، ثم واصل دراسته في القسمِ الداخلي الثَّانوي للمدرسة الروسيَّة بالنَّاصرة، حيث التقى بصديق عمره ميخائيل نعيمة وصهره عبد المسيح حدَّاد، أمضى خمس سنوات في هذه المدرسة، أنهى فيها تعليمه بعدما حالت ظروف الحرب العالمية الأولى بينه وبين منحة اختياره للدراسة في روسيا، تحرَّكت نفسه توقاً إلى السَّفر وتخطِّي ما وراء البحار، ليحطَّ في أمريكا سنة 1905.بدأ حياته فيها بالكدِّ والجدِّ من أجل تحصيل رزقه عن طريق التِّجارة والاشتغال في المصانع، وفي هذه الفترة وجد سلوته وعزاءه في الأدب بكلِّ أجناسه، فراح يعبُّ منه حتىَّ التَّمالة، وأنعم بها من ثمالة ! يغيب فيها العقل في شهود عالم الإبداع والفنِّ وتجليَّاته .تضلَّع في اللُّغة فحاز وظفر بلقب "**سيبويه الرابطة**"[3].

بل دفعه حبُّه للأدب، وشغفه به إلى تأسيس مطبعة الأتلانتيك، والإسهام في إصدار "**مجلة الفنون**" مع صديقه نظمي سليم، والتي كانت بمثابة لسان الحال والمقال، لشعراء الرَّابطةِ القلميَّةِ هي و"**مجلة السائح**"[4].عاش مع أخت **عبد المسيح حداد (1888-1963**) تحت سقف الحياة الزَّوجية بمفردهما إذ لم تشأ الأقدار الإلهية أن تمنحهما ثمرة الزَّواج من ذرية وأولاد.

---

[1]- حسن،علي بكر.جمهرة أشعار المهجر(أجمل مائة قصيدة من عيون شعر المهجر)،ص:221."بالتَّصرف"

*- الأرثوذوكس:هم أتتباع المذهب الأرثوذكسي المنبثق من الكاثوليكية،لا يعترف أصحابها بسيادة بابا روما، ويختلفون مع المذاهب الأخرى في طبيعة المسيح، ويرون بأن روح القدس منبثقة عن الأب وحده.ينظر:المغلوث،سامي بن عبد الله بن أحمد.أطلس الأديان.مكتبة العبيكان،الرياض-السعودية،ط1؛2007،ص:266.

[2]- ينظر:المصدر السابق،ص:105.

[3]- ينظر: آل الجندي،أدهم.أعلام الأدب والفن،ج1،ص:105.

[4]- ينظر: خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري،ص:658.

حمل لنا شعره،كثيرا من أسرار شخصيته القلقة والحائرة والمتسائلة عن الغموض، الذي يغلِّف الكون، ويلفُّ صروف الدَّهر، التي لم تسعفه في حياته. وظلَّ يعكس لنا في شعره قلقه وحيرته من خلال شكواه وأنَّاته وزفراته الحارَّة إلى أن فاضت روحه، لتلقى ربها سنة1946.

مات نسيب؛ مخلفاً وراءه ديوانه الأوحد والشَّهير" **الأرواح الحائرة**"،الذي طبع سنة1946 بعد عشرين سنة، حيث لم تكتحل عين صاحبه به في حلَّته المطبوعة[1]، كما خلَّف لنا من الأعمال:

- قصة ديك الجن.
- قصة الصمصامة.
- ترجمة الرواية الروسية الموسومة بـ:"**أسرار البلاط الروسي**".

4-2)-ندرة حدَّاد(1880-1950):

الذين ترجموا له استحضروا لنا لقبه، الذي اشتهر به،وهو "**شاعر العاصي***"، اكتفى ميخائيل في ترجمته بالجانب المورفولوجي و الخلقي الذي غلب عليه فهو-حسب رأيه- شاعر ممتلئ وطويل، نرى فيه الشَّخص الهادئ، والوديع، والخجول ذو القلب الطيب والسريرة الطاهرة[2].

ولد بحمص في 30نوفمبر 1881، تلقَّى تعليمه الأوَّل في مدرسة الطائفةِ الابتدائيةِ بحمص، مارس مهنة الصِّرافة في البنك الوطني بلبنان، تاقت نفسه الطامحة إلى الهجرة فترك مسقط رأسه؛ متَّجها نحو أمريكا ، وعمره لم يتجاوز السَّابعة عشر، حيث حلَّ بربوعها سنة1897، ليلحق بأهله في الدمِ، وأهله في الفكر الرَّابطي[3].

---

[1]- ينظر: نعيمة،ميخائيل.سبعون،ص:175-176 .

*- **العاصي**:نهر سوري ينبع شمالي بعلبك(البقاع)،ويصب في البحر الأبض المتوسط طوله 570كلم.ينظر: عبُّودي، هنري س.معجم الحضارات السامية. دار جروس بورس،طرابلس- لبنان،ط2؛1991،ص:575.شاعرنا لقب بهذا اللقب لكثرة إيراده لذكر هذا النهر في قصائده.

[2]- ينظر: المصدر السَّابق،ص:177.

[3]- ينظر: حسن، علي بكر.جمهرة أشعار المهجر(أجمل مائة قصيدة من عيون شعر المهجر)،ص:171.

مارس التِّجارة، فعادت عليه بالربحِ الجزيلِ، لكن نفسه لم تسعفه؛ لأنَّها نفسٌ عاقلةٌ، تطمح إلى السرح في مراعي الأدبِ والفنِّ، فوجد نفسه غصنا في دوحة الرَّابطةِ القلميَّةِ، يتغذَّي من تربتها ويجود بثمرها، وعندليباً يهتف ويشدو بلحنها السرمديِّ.

شارك أخاه عبد المسيح حدَّاد في تحرير" **جريدة السائح**"، وظلَّ يكافح ويناضل، حتَّى زار السقم جسده فأوهنه وأضعفه، ليلاقي خالقه سنة 1950، مخلفاً وراءه ديوانه الوحيد والموسوم بـ:"**أوراق الخريف**"، الذي صدر بنيويورك سنة .1941

5-2)- إيليا أبو ماضي(1889-1957):

كثيرة هي الألقاب، التي ظفر بها من طرف محبِّيه؛ فهو شاعر التَّساؤل والتَّفاؤل، وشاعر الزَّهر والنَّدى والحنين، ومزمار من مزامير الطبيعة التي نفخت فيها، فتردَّد صدى ألحانها في أذن القارئ، الذي بقي مشدوها أمام جلالها وجمالها"يُعدُّ أحد أكبر شعراء المهجر ومن أكبر الشُّعراء العرب المعاصرين.وُلد في قرية "**المحيدثة**" القريبة من بكفيّا- لبنان سنة1889، حيث تلقَّى علومه الابتدائية، ثمَّ رحل إلى مصر، لينزل بالإسكندرية سنة1900"[1].لقد عاش بمصر أكثر من عشر سنين، قضاها على ضفاف الإسكندرية، مشتغلاً بالتِّجارة والعلم حيث كان يبيع السجائر في دكانه صباحا، ليتفرغ إلى دراسة النَّحو والصرف وقراءة الدواوين في المساء[2].

تاقت نفسه للهجرة إلى أمريكا، فوصل إليها سنة 1911 حيث نزل مدينة سينسناتي الواقعة غرب جنوب أوهايو.أقام فيها أربع سنوات؛ يعمل بالتِّجارة مع أخيه مراد . حدَّثته نفسه للرحيل إلى قبلة الشُّعراء والأدباء، فحطَّ بها سنة 1926، ليحفر اسمه على صخرة الأدب بإزميل الإبداع، حيث التحق بشعراء الرَّابطة، ليكون عضواً نشطاً فيها، شارك في تحرير جريدة "**الفتاة**" و"**مرآة الغرب**"؛ هذه الأخيرة التي أنشأها صهره، وفي سنة 1929، أنشأ جريدة "**السَّمير**"، والتي طبق اسمها آفاق العالم، فكانت من أوسع المجلات العربية ذيوعا[3].

---

[1]- جحا،ميشال خليل.شعراء أعلام من المشرق العربي. دار صادر،بيروت- لبنان،ط1؛2013،ص:127.

[2]- نقلا عن: مقدمة أحمد رامي. ينظر:يس،فؤاد.الشاعر المهاجر إيليا أبو ماضي.منشورات الإذاعة والتِّلفزيون ،القاهرة ، دط ؛دت،ص:03.

[3]- ينظر: خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري،ص:507.

وظلَّ شاعرنا يكافح ويناضل في مهجره"حتَّى قضى نحبه في منزله الواقع في بروكلين في نيويورك يوم السبت في الثالث والعشرين من تشرين الثاني(نوفمبر) سنة1957 إثر نوبة قلبية أودت بحياته"[1].لكنه بقي حيًّا معنا بأعماله الشِّعريَّة التي خلَّدته وهي:

- ديوان" **تذكار الماضي**"،الجزء الأول أصدره سنة 1911،طبعه في مصر.
- ديوان"**تذكار الماضي**"،**الجزء الثاني**،أصدره بنيويورك سنة1916 وحظي فيه بمقدمة صديقه جبران خليل جبران.
- ديوان "**الجداول**"،أصدره في نيويورك سنة1927. أشرفت مطبعة مرآة الغرب على طبعه،وحظي فيه بمقدمة صديقه ميخائيل نعيمة.
- ديوان "الخمائل"،أصدره سنة1946.
- ديوان"تبر وتراب"،ساهمت دار الملايين في طباعته ونشره بعد موت صاحبه سنة1960.

6-2)-ميخائيل نعيمة(1889-1988):

حينما نتكلَّم عن ميخائيل نعيمة؛ فإننا نتكلَّم عن ذلك العبقري والمبدع، والشاعر والفيلسوف، والصُّوفي ...عن ذلك الشَّخص، الذي تماهت فيه مواهب الموهوبين فهو "يُعد من رواد الشِّعر المهجريِّ، ومن أغزر أدبائه نتاجاً إبداعيًّا وفكريًّا، لم يحبس موهبته داخل قفص الشِّعر الذهبيِّ، بل انطلق مبدعاً ومفكراً في آفاق الأدبِ والفكرِ"[2].

ولد في بسكنتا يوم 18تشرين الأول(ديسمبر)عام1889من أبوين أرثوذكسيين.بدأ تعليمه الابتدائي في المدرسة الابتدائية ببسكنتا، ثم حصل على منحة من طرف الجمعيَّة الإمبراطورية الروسيَّةِ، أهَّلته للانتقال إلى النَّاصرةِ لمتابعة دروسه في دار المعلِّمين، غادر أرض الوطن سنة1906،متوجهاً صوب روسيا، حيث أكمل دراسته الثَّانوية بمدينة **بولتافيا**، ليقفل راجعاً إلى أرض الوطن سنة1911 [3].

[1]-آل جندي،أدهم.أعلام الأدب والفن. مطبعة مطبعة الاتحاد شارع خالد بن الوليد، سوريا ،دط ؛1954،ج2 ، ص :329.

[2]- عبد الدايم صابر.شعراء وتجارب.دار الوفا للطباعة والنشر،الإسكندرية،دط؛2000،ص:99.

[3]- ينظر:نعيمة،ميخائيل.أحاديث مع الصحافة،ص:44.

وبدعوة من أخيه أديب سافر إلى أمريكا، ليحطَّ بها سنة1911، نال شهادة الحقوق من جامعة واشنطن سنة1916بعدما التحق بها سنة1912، وعمل بين سنة1918و1919 في سلك الجنديَّة الأمريكية حيث قضاها في باريس، ليعود أدراجه إلى أمريكا[1]، متفرقاً للتجارة والقلم إلاَّ أنَّ الكتابة ملكت عليه لبَّه واستبدَّت به، ليجد نفسه عضواً في الرَّابطة القلميَّة مع صديقه الأثير جبران والبقية الباقية من الأصدقاء.ظلَّ يكافح ويناضل في الساحةِ الأدبيَّة؛ انتصاراً لأفكار المدرسة إلى أن مات جبران خليل جبران سنة1931، فأحسَّ ميخائيل بالخواء الوجوديِّ والاغتراب، فقرَّر العودة إلى لبنان سنة1932، ليتمتَّع بوحدته في الشخروب"ولعلَّ وحدة ناسك الشخروب مرتبطة إلى حدٍّ ما بوفاة صديقه جبران، فإنه هجر نيويورك سنة 1932 واعتزل الناس في صومعته في الشخروب حيث أطلق عليه لقب الناسك"[2].

وبقي ميخائيل نعيمة؛ معتكفا في صومعته، فاتحا لذاته أبواب التأمُّل، معطيا العنان لقلمه ليدوِّن كلَّ تأملاته في منجزاته الأدبيَّة، وظلَّ على هذا الدأب إلى أن زاره الحِمام، وساق نفسه إلى بارئها سنة1988.

يموت المبدع ولا تخلِّده إلاَّ أعماله،والتي منها:

- مسرحية الآباء والبنون،صدرت سنة1918.
- كتاب الغربال،صدر بمصر سنة1923.
- كتاب المراحل،عبارة عن مقالات،صدر سنة1932.
- كتاب كان يا مكان،عبارة عن قصص مهجرية،صدرت سنة1950.
- ديوان همس الجفون صدرسنة 1952.

[1]- ينظر:عبد الحكيم محمد،شعبان.حركة الشعر في المهجر ملامحها وأشهر الأعلام،ص:86.

[2]-الجندي،أنور.الحب والمجد في حياة شعرائنا المعاصرين.دار الأعلام للطبع والنشر،القاهرة،دط؛1955،ص:88.

هذه المؤلَّفات، كما صرَّح صاحبها، تُعدُّ نتاج المهجر، أمَّا ما تبقى، وهي ستَّة عشر مُؤَلَّفاً بالعربيَّة، وأربعة بالإنجليزية؛ فهي من نتاج لبنان[1]، نذكر منها الكتب الآتية:زاد المعاد،النُّور والديجور، هوامش، دروب، في مهبّ الرِّيح...كتبٌ حوت في بطونها قصصاً ومقالات اجتماعيَّة وأدبيَّة، وفي السيرة الذاتيةautobiographie ،كتب رائعةً من روائعه، وسمها بـ:**"سبعون"**، أمَّا في السيرة الغيريةBiographie ، كتب كتاباً وسمه بـ:**"جبران خليل جبران"**، خلَّد فيه اسم صديقه الحميم جبران بكلِّ موضوعيَّة.

3)- الأهداف والغايات:

بعدما اجتمع الشُّعراء، وأسَّسوا مدرستهم في المهجر الشمالي، وتواضعوا على وسمها بـ:**"الرَّابطة القلميَّةAr-*rabita al* qalamia "**.رسموا لأنفسهم طريقا يسيرون عليها، واستخلصوا مما يملكونه من خبرة وتجربة وثقافة موسوعيَّة، تزوَّدوا بها بفضل اطِّلاعهم على التُّراث العربي و تراث الآخر، بما فيه من آداب، وفلسفات،وأساطير، ومعتقدات داخلة ضمن هذا المصطلح، استطاعوا أن يصوغوا أهدافهم وغاياتهم المعبِّرة عن ثورتهم التَّجديديَّةِ، التي كانوا يطمحون من خلالها إلى صناعة أدب جديد ومتحرِّر من قيود الماضي ومن الاتِّباعية السَّلفيَّة، شكلاً ومضموناً، متجاوزين بذلك الثَّابت ومكسِّرين أطر السَّائد، مفضِّلين الارتماء في أحضان التَّحوُّلات الكبرى، التي شهدها العصر وتماشت معها أفكار البشر،كما عبَّروا عن رفضهم للتقليد الأعمى للآباء والأجداد، بل رغبوا في أن يكونوا أنفسهم لا غيرهم.

إنَّ البَّاحث عن هذه الأهداف و الغايات، يدركها في منجزاتهم، خاصة عند مُعَمِّر المدرسة **ميخائيل نعيمة**، الذي نقل لنا أخبارها وأخبار مؤسِّسيها في جلِّ أعماله، بموضوعيَّة البَّاحث النزيه والحياديِّ المتنصِّلِ من انتمائه العقدي والإيديولوجي، وتعصُّبه للفكرة الذَّاتيَّةِ، ناشداً الحقيقة في بحثه؛ لأنَّها غاية البَّاحث، وهدفه المنشود الذي خُلق لمطاردته، حتَّى يقبض عليه ويقدمه للقارئ.لذالك سنعوِّل عليه في رسم معالم هذه الأهداف.

[1]- ينظر:نعيمة،ميخائيل. أحاديث مع الصحافة ،ص:45.

لقد أشار النُّعيمي إلى هذه الأهداف والغايات، حينما تطرَّق للكلام عن الرَّابطةِ في كتابه المنتمي إلى جنس السيرة الغيرية و الموسوم بـ"جبران خليل جبران"، وذلك بعد عقد الجلسات التَّأسيسيَّة[1] لهذه المدرسة والكيان الإبداعي إذ نوجزها في النقاط الآتية:

- إحياء الأدب وبعثه من مرقده.

- نفخ روح التَّجديد وتكسير صنم التَّقليد،والتَّمرُّد على العاكفين عليه.

- التَّركيز على الأدب، كرسالة**message**، هدفها إيقاظ الأمَّة وتقويتها.

- رسم معالم مستقبل الأمَّة من خلال الرؤى الاستشرافية، التي تتضمَّن آدابها.

- لمُّ شمل أعضاء الرَّابطة، وتوحيد كلمتهم،وتعزيز قوَّتهم خدمةً للغة العربيَّة وآدابها.

- الاهتمام بنشر مؤلَّفات أعضاء الرَّابطة القلميَّة، وغيرهم من الكتاب المجدِّدين في الشَّكلِ والمضمون.

- الاهتمام بالآداب الأجنبية، وترجمة النَّوادر من أعمالها، التي تساهم في دفع عجلة التَّجديد إلى الأمام.

- التَّحفيزُ الماديُّ والمعنويُّ للأدباء للمحافظة على استمرارية الإبداع.

إنَّ هذه الأهداف والغايات المسطَّرة، والتي كانت وليدة التَّمرُّد على القديم، ووليدة رؤيا استشرافية، ينهض من خلالها الأدب وأصحابه، لاقى أصحابها صعوبات كثيرة في تحقيقها، نظرا للظروف الصَّعبة، التي مرَّت بها الرَّابطة القلميَّة في المهجر، مثل قلَّة الموارد المالية، وصعوبة التَّواصل مع الجاليَّة العربيَّة المهاجرة، لعدم إتقانهم اللُّغة العربيَّة، وقد أشار إلى هذا ميخائيل نعيمة[2].

وفي الأخير نأمل أن نكون قد أعطينا-في هذا المدخل-لمحة مختصرة وموجزة عن أسباب هجرة شعراء الرَّابطة القلميَّة لأمريكا الشَّمالية، مرورا بتأسيس المدرسة، والتوقُّف عند محطات حياتهم، للكشف عن بعض الجوانب الخفيَّة فيها، حتَّى نكشفها للقارئ، وصولاً إلى الأهدافِ والغايات، التي

[1]- ينظر:نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران. ،ص:234-237.

[2]- ينظر:نعيمة،ميخائيل.سبعون،ص:174-175.

سطَّروها إبَّان تأسيسهم للرَّابطة، للنهوض بالأدب العربي، والسعي لتجديد الخطابِ الشِّعري في جوانبه الموضوعيَّة والشكليَّة.

الفصل الأوَّل

جينالوجيا الرُّؤيا والتَّمرُّد في النَّص الشِّعري:

تحديد المفهوم وتتبُّع المسار الكرونولوجي

الفصل الأوَّل:

جينالوجيا الرُّؤيا والتَّمرُّد في النَّص الشِّعري:تحديد المفهوم وتتبُّع المسار الكرنولوجي

I)- مفهوم الرُّؤيا بين اللُّغة والاصطلاح:

1)-الرُّؤيا لغة.

2)-الرُّؤيا اصطلاحا.

II)- ملامح الرُّؤيا في التُّراث:استقراء النَّص والحفر في أرض الخطاب:

1)-في التُّراث الغربي.

2)-في التُّراث العربي.

III)- مفهوم التَّمرد بين اللُّغة والاصطلاح:

1)- التَّمرُّد لغة.

2)-التَّمرُّد اصطلاحا.

IV)-المسار الكرونولوجي لظاهرة التَّمرُّد في النَّص الشِّعري العربي:

1)- في العصر الجاهلي.

2)-في العصر الإسلامي.

3)-في العصر الأموي.

4)-في العصر العبَّاسي.

5) -من بداية عصر الانحطاط والانحسار إلى عصر النَّهضة والإحياء.

توطئة:

إنَّ الإنسان المتتبِّع لحركية الشِّعر منذ وجود قائله على وجه الأرض إلى يومنا هذا، يدرك كلّ الإدراك بأنَّه ضرورة وجوديَّة في حياته "فعبر كلّ المراحل الزَّمنيَّة التي يتخطَّاها الإنسان، يظلُّ الشِّعر ملازما للوعي الإنساني.فما دام هناك إنسان يعي ،هناك شعر.وهذا الشِّعر هو نافذة الإنسان، التي يحرص عليها بشوق ليتَّصل بالأبعاد الإنسانيَّة الكونيَّة غير المطالة.لذا فليس الشِّعر ترفا لغويا وموسيقيا أو من الكماليات.إنَّما هو حاجة وضرورة...فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشَّاعر من قلبه ،وعقله، وأعصابه، ودمه فهو الضرورة ،التي لا يستغني عنها الشَّاعر"[1]

لقد احتلَّ الشِّعر – ولا يزال – مكانة مقدَّسة عند الشعوب بصفة عامة، وكان لهذا الكلام الموزون والمقفَّى، الذي يحمي في طياته دلالة[2]. قدسيته الخاصة عند العرب.ونستشفُّ هذه المكانة التي حبتها العرب له لمزايا موجودة فيه؛ جلاَّها **ابن قتيبة(ت276هـ)** في وصفه قائلا:"الشِّعر معدن علم العرب وسفر حكمتها، وديوان أخبارها.ومستودع أيَّامها، والسور المضروب على مآثرها، والخندق المحجوز على مفاخرها، والشَّاهد العدل يوم النِّفار، والحجَّة القاطعة عند الخصام؛ ومن لم يقم عندهم على شرفه وما يدَّعيه لسلفه من المناقب الكريمة والفعال الحميد بيت منه، شذَّت مساعيه وإن كانت مشهورة، ودرست على مرور الأيَّام وإن كانت جساما؛ ومن قيَّدها بقوافي الشِّعر، وأوثقها بأوزانه، وأشهرها بالبيت النَّادر،والمثل السَّائر، والمعنى اللَّطيف، أخلدها على الدَّهر، وأخلصها من الجحد ورفع عنها كيد العدوِّ وغيض الحسود"[3].رغم الرُّؤية الموغلة من طرف **ابن قتيبة** في التَّحديد الوظيفي للنَّص الشِّعري، ورصد مزاياه إلاَّ أنَّه أضاء المناطق المظلمة لدى القارئ، الذي لايزال يجهل– إلى يومنا هذا –سرَّ تعلُّق العرب به.

ومكانة هذا النَّص لم تزر بقائله، ولم تقتله كمؤلِّف وتنادي بموته، بل بوَّأته عرش ملوك الكلام وأمرائه، فظلَّ اللِّسان النَّاطق عن قومه، والسَّيف الممشوق في وجه أعدائهم، والفحل الهادر الذَّاب عن حياض أعراضهم، والمفاخر بهم يوم الفَخار، والمنافر عنهم يوم النّفار، والشَّاحذ لهممهم إذ ما صلَّت

---

[1]–جاسم،السيد عزيز.دراسات نقدية في الأدب الحديث.الهيئة المصرية العامة، للكتاب ،القاهرة ،دط ،1995 ،ص:64

[2]–ينظر:ابن قدامة ،جعفر.نقد الشعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان ، دط ؛ دت ، ص:64.

[3]–الدينوري،ابن قتيبة عبدالله بن مسلم.عيون الأخبار.دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت– لبنان، ط1؛2002،ج6، ص:344.

السيوف، وضبحت العاديَّات، والنَّاقل الأمين لعاداتهم وثقافتهم، والمحافظ على لغتهم، ولأمر ما رفعته العرب إلى منزلة الأنبياء، لذلك رُوي عن **الأصمعي(ت216 هـ)** عن **عمر بن العلاء(ت154هـ)** قال :"كانت الشُّعراء عند العرب في الجاهليَّة بمنزلة الأنبياء من الأمم..."[1]

يتسارع الزَّمن، وتتوالى الأيَّام، وهانحن إلى يومنا هذا، نصغي إلى نصوصهم الشِّعريَّة ونشنِّف آذاننا بها، ونسافر عبر جغرافيتها بأرواحنا وأجسادنا.نتصفَّح أوراق الدَّواوين ونطَّلع على كتب الأخبار والأدب لنقرأها، ونعطِّر مجالسنا بسيَّر أصحابها، ونشبع مجاعة الجمال فينا كقراء؛ والتي لا نجدها إلاَّ على موائد نصوصهم الشِّعريَّة المتعاليَّة على معادلة الزَّمن، والضامنة لنفسها حقّ البقاء وسرّ الخلود.

ويدفعنا الفضول المعرفي إلى التَّأمُّل في بنائها الشَّكلي المحكم القار والثَّابت، وفي نسجها المتقن، وتصويرها الشَّائق، فمعمارية هذه النُّصوص، تبدأ بالمقدمة الطللية إذ يتجلَّى فيها المكان بأبعاده الثَّلاثة، تظهر فيه المحبوبة المتغزَّل بها، وهي تسرح وتمرح في جنباته جذلانة فرحة، ثم ينعطف صاحبها لذكر الظعائن المرتحلة، أو وصف النَّاقة التي تصحبه، أو الحيوان الذي يلقاه في المهامه والمفاوز السحيقة، حتَّى ينتهي عن طريق التخلُّص إلى الغرض الذي يريده؛ سواءً كان مدحا، أو هجاء، أو استعطافا...وظلَّ هذا التَّشكيل المعماري، ديدنا وجبلَّة في المجتمع البدوي، الذي لم يكن نظامه ينهض علي الاستقرار، وبقي مفروضا حتَّى في الحواضر العربيَّة مثل: مكَّة، ويثرب وصنعاء والحيرة.[2]

وكانت المعلَّقات خير نموذج؛ تقيَّد فيها أصحابها باستاتيكية هذا المعمار النَّصي المتكوِّن من ثلاثة عناصر، ذكرها عبد المالك مرتاض — بعد أن قاربها بأكثر من منهج- قائلا:"وقد لاحظنا أنَّ بنية كلّ معلَّقة تقوم على ثلاثَة عناصر، لا تكاد تعدوها، ولا تكاد تمرق عن نظامها:إذ كلّ منها تبدأ بذكر الطَّلل أو وصفه، ثمَّ ذكر الحبيبة ووصفها، ثم الانتقال من بعد ذلك إلى الموضوع.ولا نستثني من هذا النِّظام إلاَّ معلقة عمرو بن كلثوم التي تخرق العادة بابتدائها بالغزل، ثمَّ وصف الطَّلل قبل

[1]–الرَّازي،أبو حاتم أحمد بن حمدان.كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية والعربية.تح:حسين بن فيض الله الهمداني اليعبري الحرازي،مركز الدِّراسات والبحوث اليمني،صنعاء، ط1؛1994،ج1،ص:105.

[2]– ينظر:مرتاض،عبد المالك.السبع معلقات(مقاربة سيميائية /أنتروبولوجية لنصوصها).منشورات اتحاد كتاب العرب ،دط؛ 1998،ص:59.

الانطلاق إلى الفخر.وعلى الرغم من خرق هذا التَّرتيب، فإنَّ المعلَّقة تظلُّ محافظةً على البنية الثلاثيَّة العناصر"[1].

فإذا استظهرنا النُّصوص الشِّعريَّة، وقمنا باستنطاقها وجدنا هذا النَّموذج النَّصي المتَّبع بدأ مع اكتمال نضوج النَّص الشِّعري، واستواء عوده، واستتمام عموده، بل أصبحت هذه التبعيَّة للنموذج النَّصِّي الأوَّل، ترنيمةً تغنَّى بها شاعرهم **امرؤ القيس(ت:565م)**، الذي خسف لهم عين الشعر[2]وأقرَّ بتبعيته له في قوله:

عُوجَا عَلى الطَّلَلِ المُحِيلِ لأنَّنَا نَبْكِي الدِّيارَ كَمَا بكَى ابنُ خِذامِ[3]

ودفعت الشَّاعر **عنترة بن شداد(ت22ق.هـ)** للاستفهام الاستنكاري؛ إقرارا منه بالتَّبعيَّة، وتكرارية النَّموذج الأوَّل في قوله:

هَلْ غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[4]

وأقرَّ بها الشَّاعر **كعب بن زهير(ت27هـ)** بنبرةٍ حادة؛ ذابت فيها أناه مع أنا الجماعة كاستسلام منه ومن إخوانه الشُّعراء، لهذه التَّبعيَّة، ويتجلَّى هذا في قوله:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّرَجِيعاً وَ مُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُوراً[5]

وهذا النَّموذج النَّصي المتَّبع؛ فلسف لأسباب اتِّباعه حتَّى أهل الأدب؛ فهاهو **ابن قتيبة**، ينقل لنا قول أحدهم.لماتكلَّم عن بناء القَّصيدة ومعماريتها في قوله: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصِّد القَّصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديَّار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذا كان نازلة العمد في الحلول و الظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثمَّ وصل ذلك بالنَّسيب، فشكا شدَّة الوجد وألمَ الفراق وفَرْط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه

[1]– المرجع السابق،ص :62.

[2]– ينظر:الرازي،أبو حاتم أحمد بن حمدان.كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية والعربية،ص:101.

[3]– أمرؤ القيس،عدي بن حجر.الديوان.دار المعرفة بيروت– لبنان،ط3؛2006،ص:151.

[4]– التبريزي،الخطيب.شرح ديوان عنترة.تح:مجيد طرّاد،دار الكتاب العربي،بيروت،ط1؛1992،ص:147.

[5]–ابن زهير،كعب.الديوان.تح:علي فاعور،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان،دط؛1997،ص:26.

القلوبَ..."[1].

ابن قتيبة(276هـ) كناقد، لم يعترض على هذه الرُّؤية الضيِّقة، التي تجعل المبدع أسير التَّبعيَّة، للنص النَّموذج، ومقيَّدا بالثَّابت، بل رأى الرأي نفسه، وذهب المذهب عينه إذ قال :"فالشَّاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّ َل بين هذه الأقسام"[2].فهو بدعواه هذه"يغفل أهم الجوانب، التي يقوم عليها الشِّعر على أنه تجربة شخصيَّة ذاتيَّة،ويغفل إلى جانب هذا قضية التَّطوُّر، التي مرَّ بها المجتمع في شتَّى مناحي الحياة"[3]

وظلَّت هذه الأطر والقوالب مثالا يحتذى، إذ جعلت النَّص الشِّعري سجين تنظير القدماء، وجعلت صاحبه مثل الببَّغاء يلوك كلامهم، ويجتره ويكرِّره،وأصبح الشُّعراء على اختلاف أطيافهم خير ممثِّل لفكرة الاستنساخ بمفهومها العلمي، بل أصبح النَّص النَّموذجي؛ تركة يتوارثها الأبناء عن الآباء، وعن آباء آبائهم من قبل.وهذا ما أشار إليه **طه حسين** (1989-1973) في قوله:"ومع أنَّ الشُّعراء كانوا يتوارثون في فن واحد، فكلُّهم يمدح وكلُّهم يهجوا وكلُّهم يرثي..."[4].

وكلَّما نجم شاعر، وشذّ عن النَّص النَّموذجي كقاعدة ومعيار. ذُبح بمدية النَّقد، وأُخرج من جمهورية الشِّعر الاتِّباعي، التي آمنت بالقديم وكفرت بالمحدث، راهنت على الثَّابت، واستبعدت المتحوِّل.وكثرٌ هم الشُّعراء الذين كسَّروا قاعدة السَّائد، وتمرَّدوا على الثَّابت مثل:أبي نواس (ت199هـ)، أبي تمام(ت231هـ)، المتنبي(ت354هـ)... وغيرهم، فكان جزاؤهم الطرد، و الوصم بالشُّذوذ، بعدما حُوصروا بنظرية عمود الشِّعر*؛ هذه النَّظرية، التي جاءت لتعزيز النَّص النَّموذجيِّ

---

[1]- الدينوري، ابن قتيبة عبد الله بن مسلم.الشعر والشعراء.تح:مفيد قميحة وأمين الضناوي،دار الكتب العلمية ،بيروت- لبنان، ط2؛2005،ص:20.

[2]- المصدر نفسه،ص:20.

[3]- السّد،نور الدين.الشِّعرية العربيَّة(دراسة في التَّطور الفني للقصيدة العربية حتَّى العصر العباسي).ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط2؛2007،ج2،ص :15.

[4]- حسين، طه.من حديث النثر والشعر.دار المعارف،القاهرة،ط12؛2004،ص:62.

*- **عمود الشعر**: هو الأسس الفنِّيَّة والجمالية لفن الشعر،أوَّل من حام حوله هو الآمدي (ت370هـ).حدَّده بالصِّفات السلبية، التي تورط فيها أبوتمام في نصه الشعري، ثم جاء القاضي الجرجاني(ت392هـ)، ليتناول هذه الصِّفات السلبيَّة ويضعها في صورتها الإيجابية فإذا عمود الشعر ذو أركان محددة هي:1-شرف المعنى وصحته2-جزالة اللفظ واستقامته3-الإصابة في الوصف4-المقاربة في التّشبيه5-الغزارة في البديهة6-كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.ثم جاء المرزوقي(ت441هـ)،وعمل في

الأوَّل، ومحاصرة الشُّعراء المحدثين بالاتِّباع الفنِّيِّ لمذهب السَّلف والقدماء.

وبقي اجترار القصائد، وسلك مسالك القدماء في نسجها؛ جاثما على صدر الإبداع؛ قاتلا لحرِّية الشَّاعر، ليزداد الأمر سوءا بغلبة ظواهر الضُّعف والانحلال-تقريبا- منذ سقوط بغداد على يد التَّتار إلى القضاء على الإرث العثماني بعد الحملة الفرنسية، ووصول محمد علي إلى سدَّة الحكم، وهذه الحقبة الزمنيَّة اصطلح محمد مصطفى هدَّارة على تسميتها بعصر الانحسار[1].واستمر حتَّى ظهور مدرسة الإحياء، أو بالأحرى مدرسة التَّقليديين، التي عادت بالنَّص الشِّعري إلى ينابيعه الأولى[2]، وتماهت في تكرار النَّص النَّموذجي، فأصبح شعرها شعراً مناسباتيا مشبَّعا بالمدح، والوصف، والهجاء...إلى أن انقلبت عليها طلائع الرومانسية.

والرومانسية**romantisme** كحركة ومذهب أدبي وفنّي، جاءت لتجسّد لنا التَّمرُّد **révolte** بكلِّ أبعاده؛ لأنَّها"نشأت كردِّ فعل ضدَّ القوانين الجماليَّة، التي نادت بها الكلاسيكيَّة، وضدَّ أبعاد المدرسة العقليَّة، التي نادى بها فلاسفة القرون الماضية"[3].كما قادت ثورتها ضدَّ الظُّلم، والجور، والتَّعسف...ولجأت إلى تشخيص الأدواء، التي تغلغلت في أنساق المجتمع،ونفخت روح الثَّورة والتَّغيير في الجماهير ليهبُّوا هبة رجل واحد، ويكسِّروا الصَّنم.عكس ما يروَّج ضدَّ أعلامها بأنَّهم" لا ينشدون الحقيقة التي تواضع عليها الناس وأقرَّها المنطق السَّائد،ومهماتكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعيَّة؛فهي صلة الحالم المتحرِّر من حقائق المجتمع وما يقدِّسه ذلك المجتمع من تقاليد.لأنَّه يعيش في عالم لا هادي له فيه سوى القلب والعاطفة"[4].

مقدمته لشرح"ديوان الحماسة" لأبي تمام إذ استفاد من الجرجاني في العناصر الأربعة الأولى،واستغنى عن العنصرين الخامس والسادس؛ مضيفا ثلاثة عناصر جديدة، لتصبح عناصر عمود الشِّعر عنده كالتَّالي:1-شرف المعنى وصحته2-جزالة اللفظ واستقامته3-الإصابة في الوصف4-المقاربة في التشبيه5-التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن6-مناسبة المستعار منه للمستعارله7-مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.ينظر:عزام،محمد.المصطلح النَّقدي في التراث الأدبي العربي.دار الشرق العربي،حلب-سوريا،دط؛دت،ص:246-247.

[1]- ينظر:هدارة،محمد مصطفى.دراسات في الأدب العربي الحديث.دار العلوم العربية ،بيروت- لبنان،ط1؛1990،ص:11-17.

[2]- ينظر المرجع نفسه،ص:19- 25.

[3]-Anne-Claire Duchossy.La littérature française .Les presse de l'imprimerie IMPRESOS S.A ,en Espagne, Edition1, 2010, P :167.

[4]-غنيمي هلال،محمد.الرومانتيكية.دار العودة،بيروت- لبنان،دط؛1973،ص:18.

لقد اطَّلع شعراؤنا- المجدِّدون والثَّائرون والمتمرِّدون على هرطقة التَّبعيَّة للقديم- على الرُّومانسيَّة وعلى المبادئ التي نادت بها حتَّى يتشبث بها كلّ فنَّان، وشاعر، ومبدع عن طريق المثاقفة**acculturation**، بعد أن قرؤوا أروع أعمال شعرائها أمثال:الشَّاعر الألماني فريدريك شيلر،وشعراء البحيرة[1] الإنجليز:وليام ورد زورث Williame Word sworth (1770-1850)،وصمويل تايلور كوليردجSamuel Taylor Coliridge(1777-1834)،وروبرت بيرنز Robert Burns(1755-1786)، والشَّاعر الأمريكي والت وايتمان Walt Whitman(1819-1892)،وغيرهم... ممن تشرَّبت نصوصهم الشِّعريَّة، وأعمالهم الإبداعيَّة بالتمرُّد الرُّومانسي، الذي كان وليدَ أبعاد رؤياوية واستشرافيَّة، لتحقيق عالم مثالي؛ هروبا من الظروف الرَّاهنة.هذا ما سعى إليه شعراؤنا دونما أن يتنكَّروا، لتراثهم الأصيل ومجد أجدادهم الأثيل.

وهذا الرأي- في الاتِّجاه الرُّومانسي في الشِّعر العربي- عبَّر عنه **منصور قيسومة** خير تعبير في كتابه"**مدخل إلى جمالية الشِّعر العربي الحديث**؛"قائلا: "يُعدُّ أهم تيَّار استطاع أن يضمن لذلك الشِّعر تجاوز التَّقليديَّة، التي كان همُّها محاكاة الشِّعر العربي القديم في عصوره الزاهرة، بل إنَّ الرُّومانسيَّة قد استطاعت بطرق أو بأخرى أن توجِّه ذلك الشِّعر وجهته الحداثيَّة، وأن تحدَّ نقلته النَّوعيَّة والمفهوميَّة؛ انطلاقا من ما نادت به الرُّومانسيَّة الغربيَّة، خاصة بالنسبة إلى التَّغيير في مفهوم الشِّعر بتغيير استشراف المستقبل الثَّقافي وباقتران الجمالية الشِّعريَّة اقترانا مباشرا بجماليات الشِّعر الأوربي"[2].

يرى **منصور قيسومة** في التَّيار الرومانسي خير ممثل لقوَّة التَّمرُّد على القديم الثَّابت؛ناشدا كلّ التَّحوُّلات، التي مست نسيج النَّص الشِّعري، والثيمات**thèmes** إذ كان يحملها عبر جغرافيته الممتدة، فهي لا تؤمن بالعوالم الرَّاهنة والمحدودة؛بل تؤمن بعوالم مثاليَّة ،يجد فيها صاحب النُّصوص وقارئها ضالته المنشودة، هذه العوالم، التي كانت وستبقى وليدة الرُّؤيا**vision** والاستشراف المستقبلي.

وبما أنَّنا نترصَّد ظاهرة التَّمرُّد في النُّصوص الشِّعريَّة عند شعراء الرَّابطة القلميَّة؛ هذه المدرسة

---

[1]-ينظر:هيث،دونكان وبورهام ،جودي.أقدِّم لك الرومانسية.تر:عصام حجازي،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1 ؛2002،ص:61.

[2]- منصور،قيسومة.مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث.الدار التونسية للكتاب ،تونس،ط1؛2013،ص:69-70."بالتَّصرُّف"

المهجرية التي"ساهمت مساهمة فعَّالة في تغيير الرُّؤى الشعرية العربية، بل في تغيير مفهوم الكتابة عموما بالإلحاح على ضرورة التَّجديد في وظائفها، ومرجعياتها، ومقاصدها،وأساليبها، وبالأخص في وظائفها على مستوى الفرد والجماعة"[1].

وحينما نتكلَّم عن التَّمرُّد، فنحن لا نعني به الثَّورة على ثوابت النَّص وقدسيته، ونفيه جملة وتفصيلا بقدر ما نعني به الخروج من ربقة التَّقليد، والمحاكاة العمياء للقدماء،كما نعني به التَّجديد في نسج النَّص وبنائه، والتَّجديد في موضوعاته.كما لم نأت ببدع من الأمر"فالكاتب والفنَّان،في كلّ العصور فيه دائما هذه النَّزعة نحو التَّمرُّد والانطلاق من أسر المواضعات"[2].

فالتَّمرُّد بذوره موجودة في كلّ شاعر؛ ولا تتفتَّق ولا تورق إلاَّ في مراحل الانعتاق والتحرُّر، وهو:"ابن للمجتمع والكون.ولكن هذا الابن متمرِّد، لماذا؟لأنَّ وجوده مشروط بحريته، الشَّاعر حرِّية كاملة، حرِّية تريد أن تجوس في كلّ مناطق العالم، تريد أن تتكلَّم، أن تعترض، أن تصفع، أن تفرّ، أن تخلق...حرِّية نشوانة غاضبة،وهذه الحرِّية يرفضها العالم ترفضها الآلة، يرفضها التِّكنيك"[3].

والتَّمرُّد لم يأت من فيض البديهة، ولم يتولَّد عن محض الصدفة، بل كان وليدا لمخاض الرُّؤيا الشِّعريةvision poétique .وهذه النزعة التي زاوجت بين الرُّؤيا والتَّمرُّد، نادى بها الشَّاعر السُّوري عمر أبو ريشة*(**1910-1990**)، الذي أراد أن يكون مجدِّدا في الشِّعر العربي، ومميَّزا عن شعراء عصره، وعن من سبقه من الشُّعراء، نظراً لثقافته العلميَّة ،ولفهمه لرسالة الشِّعر، وتأثُّره بالشِّعر الغربي خاصة الإنجليزي[4].ونلمس هذا في قوله:

---

[1]- المرجع السَّابق،ص:70.

[2]- الخراط،إدوارد.من الصمت إلى التَّمرد(دراسات ومحاورات في الأدب العالمي). مطابع روزواليوسف الجديدة، القاهرة ، دط؛1994،ص:213-214.

[3]-جاسم،عزيز السيد.دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص:78.

*-عمر بن محمد شافع:شاعر مطبوع. ،وأصل عائلته من البقاع الغربي بلبنان ولد في منبج من مدن حلب بسوريا،وتوفي بالرياض ودفن بحلب،شاعر بعيد الأفق واسع المجال كثير التصرف في فنون القول.ينظر:الجبوري،كامل سليمان.معجم الشُّعراء (من العصر الجاهلي حتى سنة 2002).دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان، ط 1؛2003 ،مج4،ص:91.

[4]-جحا،ميشال خليل.شعراء أعلام من المشرق العربي،ص:307.

إن يكُ الشِّعرُ مَا يَرَوْنَ فَإنِّي مِنْكَ يَاشِعر قَدْ نَفَضْتُ بَنَانِي

مَا أَرَى الشِعرَ غَيْرَ **رُؤَى** الرُوْحِ تَجَلَّت فِي مُحْكَمِ التِبْيَانِ[1]

كلُّ هذا ولَّد في داخلنا ثورة عارمة، لنلج عتبة البحث، ونتوغَّل في دهاليزه، بغية الحفر في أركيولوجيا النَّص، للتنقيب عن مصطلحي الرُّؤيا والتَّمرُّد، وعن تواجدهما في كيان النَّص الشِّعري وعن مفاهيمهما في النَّص النَّقدي، عن طريق المسح الكرونولوجي.**scanne chronologique** .

I) – مفهوم الرُّؤيا بين اللُّغة والاصطلاح:

1)-الرُّؤيا لغـة:

جاء في "معجم مقاييس اللُّغة":"رَأَى:الرَّاء والهمزة والياء أصل يدلُّ على نظرٍ و إبصارٍ بعين أو بصيرة.الرَّأْي:ما يراه الإنسان في الأمر،وجمعه الآراء؛رَأَى فُلانٌ الشَّيءَ وراءهُ،وهو مقلوب.والرِّئْيُ: ما رأت العين من حال حسنة.والعرب تقول: رِيْتُهُ في معنى رَأَيْتُهُ ،وتَرَاءَى القَومُ إذ رَأَى بَعْضُهُمْ بعضاً...والرُّؤيا معروفة، والجمع رؤًى"[2].

كما استطاع الرَّاغب الأصفهاني(ت425هـ) أن يعطينا تخريجات جميلة ورائعة في مادة "رأى"،أثناء تحديده للرُّؤية بعد أن قسمها إلى أَضْرُبٍ إذ قال:"والرُّؤية:إدراك المرئي، وذلك أضرب بحسب قوى النفس:

الأول:الأوَّل بالحاسة وما يجري مجراها، نحو قوله عز وجل:" لَتَرَوُنَّ ٱلْجَحِيمَ ۝٦ ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ ٱلْيَقِينِ ۝٧ (التَّكاثر:الآية:6-7)...،والثَّاني بالوهم والتخيُّل،نحو:أَرَى أنَّ زيداً منطلقٌ،ونحو قوله:"وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ يَتَوَفَّى ٱلذِينَ كَفَرُواْ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَدْبَـٰرَهُمْ وَذُوقُواْ عَذَابَ ٱلْحَرِيقِ ۝٥٠ (الأنفال:51)،والثَّالث: بالتفكر نحو قوله:"وَقَالَ إِنِّى بَرِىٓءٌ مِّنكُمْ إِنِّىٓ أَرَىٰ مَا لَا تَرَوْنَ إِنِّىٓ أَخَافُ ٱللَّهَ وَٱللَّهُ شَدِيدُ ٱلْعِقَابِ ۝٤٨ (الأنفال:الآية: 48) والرَّابع:العقل،وعلى ذلك قوله:" مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ ۝١١

[1]– المصدر نفسه،ص:308.

[2]–ابن فارس،أحمد بن زكريا.مقاييس اللُّغة.تح:أنس محمد الشّامي،دار الحديث،القاهرة ، دط؛2008،ص:365-366.

(النجم:الآية:11). ورأى إذا تعدَّى يفيد معنى العلم،وعلى ذلك قوله:وَيَرَى ٱلذِينَ ٱوتُواْ ٱلْعِلْمَ ٱلذِےٓ ٱنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ هُوَ ٱلْحَقَّ وَيَهْدِےٓ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلْعَزِيزِ ٱلْحَمِيدِ ﴿٦﴾ (سبأ:الآية:6)...ومع فلان رَئِيٌّ من الجِنِّ، وَأَرْأَتِ النَّاقَةُ فهي مُرْءٍ إذا أظهرت الحمل حتَّى يرى صدقُ حملها.والرُّؤيا ما يُرى في المنام نحو قوله: لَّقَدْ صَدَقَ ٱللَّهُ رَسُولَهُ ٱلرُّءْيا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلُنَّ ٱلْمَسْجِدَ ٱلْحَرَامَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ مُحَلِّقِينَ رُءُوسَكُمْ وَمُقَصِّرِينَ لاَ تَخَافُونَ فَعَلِمَ مَا لَمْ تَعْلَمُواْ فَجَعَلَ مِن دُونِ ذَٰلِكَ فَتْحاً قَرِيباً ﴿٢٧﴾ (سبأ:الآية:27)[1]

وجاء في **"أساس البلاغة"** في مادة"رأى":"رَأَيْتُهُ بعيني رؤيةً، ورأيته في المنام رُؤْيا، ورَأَيتُهُ رَأْيَ العين.وَأَرْأَيْتُهُ غيري إراءةً.ورأيتُ الهلال. وتراءينا الهلال.وتَراءَى الجمعان.وتَراءَتْ لنا فلانة تصدَّت: لنا لنراها...ومن المجاز:فلان يَرَى لفلان إذ اعتقد فيه.وأراه وجه الصَّواب.وأرِني برأيك،قال نهار بن توسعة:

فلِمن أقُولُ إذَا تُلِمُّ مُلِمَّةٌ أَرِنِي بِرَأيِكَ وإلَى مَن أَفْزَعُ

وما أضلَّ رأيهم وآراءهم.وارتَأَى في الأمر.وارتَأَيتُ رَأْياً في كذا أرتئيه.والرَّأي ما ارتآه فلان...ومع فلان رَئِيٌّ من الجنِّ ورِئْيٌ:جنِّيٌّ يريه كهانةً وطبًّا ويلقي على لسانه شعراً"[2].

وجاء في **"لسان العرب"**:"رَأَى:الرُّؤيَةُ بالعين تتعدَّى إلى مفعول واحدٍ،وبمعنى العلم تتعدَّى إلى مفعولين؛يقال:رَأَى زيداً عالماً،ورَأَى رأياً ورؤيةً وراءةً مثل راعةٍ...واستَرْأَى الشَّيء :استدعى رؤيته،وأَرَيتُهُ إيَّاه إراءةً وإراءً...والرُّؤيَا: ما رأيته في منامك.وهي الرُّؤى.ورَأَيتُ عنك رُؤًى حسنةً:حَلَمْتُهَا، وأَرْأَى الرَّجلَ إذا كثرتْ رؤاه، وهي أحلامه، جمع الرُّؤيا.ورأى في منامه رُؤْيَا على وزن فُعْلَى بلا تنوين، وجمع الرُّؤْيَا رؤًى، بالتَّنوين مثل رعًى.قال ابن بري:وقد جاءت الرُّؤيَا في اليقظة؛قال الراعي:

فَكَبَّرَ لِلرُؤْيَا وَهَشَّ فُؤَادُهُ وَبَشَّرَ نَفْساً كَانَ قَبْلاً يَلُومُهَا

[1]–الأصفهاني،الرَّاغب.مفردات ألفاظ القرآن الكريم.تح:صفوان عدنان الكريم دار القلم ،دمشق ،ط 5 ؛2011 ، ص :374–375.

[2]– الزَّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد.أساس البلاغة.تح:محمّد باسل عيون السّود،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان،ط1،1998،ج1،ص:326.

وعليه فُسِّر قوله:وَمَا **جَعَلْنَا ٱلرُّءْيَا ٱلَّتِيٓ أَرَيْنَٰكَ إِلاَّ فِتْنَةً لِّلنَّاسِ**(الإسراء:الآية:60)،قال وعليه قول أبي الطيب:"ورؤياك أَحْلَى في العُيونِ مِنَ الغَمْضِ"[1].

ومن باب التَّوسّ ُّع في تحديد الدلالة المعجميَّة للرُّؤيا استعنَّا- أيضاً- بالمعجم الفرنسي لاروسLarousse، فالفعل المتعدِّيtransitif" viser":معناه رَأَى،ونظر"[2]و"la vision(الرُّؤيَة):هي وضيفة ترتبط بالعين البَّاصرة والمخّ عند الإنسان وعند غالبية الحيونات"[3]أي هي:حاسة البَّصر، التي يدرك بها الإنسان الشيئيات الفيزيقيَّة(الماديَّة) عن طريق، التَّفاعل الفيسيولوجي بين العين والمخ، و" La vision(الرُّؤيا):هي التَّصوُّرُ الخياليُّ لأشياء غير واقعيَّة وعجائبيَّة...أشياء يريكها الله مثل رؤى الأنبياءLes vision des prophètes...Visionnaire(رائي):الذي لديه رؤًى ويمتلك رؤًى"[4]

من خلال إيراد الدلالة المعجميَّة، بعد تتبُّعها في المعاجم العربيَّة والمعجم الغربي لاروسLarousse نرى أنَّ الرُّؤية ترتبط بالعالم المادي، الذي تترجمه العين من خلال مشاهدة صُوَّرها، التي أبدعها الخالق، ونقلها نقلا فوتوغرافيا لصاحبها، والرُّؤيا ترتبط بالعالم الماورائي Métaphysique، الذي يبني فيه الإنسان عوالمه المتخيَّلة والعجائبيَّة؛ وأحيانا تكون بشرى يزفُّها الخالق للإنسان، لتتحقَّق في عالمه الواقعي، والرَّأْيُ تتجلَّى فيه إشارة العاقل على الآخر، لتوجيهه وتصويبه، وهذه التَّحديدات المعجميَّة- أحيانا-تتلاحم مع بعضها البعض لتشكِّل ثالوثا يستطيع الإنسان من خلاله أن يشكِّل عالمه، ويهندسه كما يراه(في عقله المتخيِّل)، وكما يراه من خلال تجسيده(في واقعه المعيش)، ولا يتمُّ هذا إلاَّ من خلال رأيه، الذي ينظِّم هذا العالم.

والخطاطة الآتية، توضِّح ذلك وتجلِّيه للقارئ:

---

[1]-ابن منظور،جمال الدين أبو الفضل محمد محمد بن مكرم بن علي.لسان العرب.تح:عبدالله علي الكبير وآخرون،دار المعارف،القاهرة،مج17ج3،ص:1537-1541.

[2]-Claude Moreau,Jean Louis Moreau.Larousse(pluridictionnaire).impremerie Berger-Lervault,Nancy,en France,1985,P :1440.

[3]-bid, P :1440.

[4]-bid,P :1440.

-خطاطة توضيحية للأثافي الثَّلاثة التي تشكِّل عالم الإنسان-

2)-الرُّؤيا اصطلاحا:

وبما أنَّ معرفة المصطلح، هي أسّ من أسس العلم ومناهجه،ومفتاح من مفاتيح العلوم، التي توصلنا إلى ثمارها القصوى[1].يدفعنا البحث إلي التَّحديد الاصطلاحي للرُّؤيا، والذي طفا على السَّاحة النَّقديَّة، وتعدَّدت تفسيراته عند النُّقاد والمنظِّرين، نضرا لهلاميته وزئبقيته، التي تحول في بعض الأحيان بيننا وبين القبض على مفاصله"بل تباين مفهوم الرُّؤيا بين الأطروحات النَّقديَّة إلى حدّ التَّشظِّي بينها، فتحوَّل إلى مصطلح يكتنفه الغموض ويتعهَّده اللبس أكثر من وضوحه"[2].وهذا ما يعطينا دفعا قويا، كما يحرِّكنا إلى ضبط المصطلح وإيجاد مفهومه في التُّراث النَّقدي الغربي والعربي، والتَّنقيب عليه في أركيولوجيا النَّص .

ومع تقدم الزَّمن، نرى بأنَّ النُّقاد والأدباء والشُّعراء العرب؛ تأثَّروا بالنتاج الشِّعري والنَّقدي للآخر، بعدما اطَّلعوا عليه عن طريق الدِّراسة في جامعاتهم الكبرى أو التَّدريس فيها، وعن طريق الاطِّلاع على منجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة، بعدما ترجموها إلى لغتهم الأم ومحَّصوها عن طريق الدراسة، ليتأثَّروا بها.

وأدركوا أنَّ منجزات أجدادهم الشِّعرية والنَّثريَّة، أو بالأحرى جلَّ الأجناس الأدبيَّة من:مسرحية، ورواية، وقصَّة، ومقامة... كانت ثريَّة ومليئة بالظَّواهر الأدبيَّة، التي بشَّرت بها الرُّومانسيَّة كالرُّؤيا أو

[1]- المسدي، عبد السلام .قاموس اللّسانيات،الدار العربيَّة للكتاب- تونس، دط،1984،ص:11.

[2]- طاهير،كمال.الخطاب المعرفي للشِّعر العربي قبل الإسلام.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم(مخطوط)،جامعة الحاج لخضر ،باتنة،2013،ص:64.

البعد الحلمي في النَّص الشِّعري، أو الغموض والرَّمزية، التي جاءت مع المدرسة الرَّمزية والسِّريالية، أو ظاهرة التَّناص، وأبجديات القراءة الشَّاعرة، وجمالية التَّلقِّي، التي برزت مع ظهور مناهج ما بعد البنيويَّة، التي كسرت النِّظام النَّسقي للنَّص-بعدما نادت به اللِّسانيات **linguistique** ، وعمل على تفعيله كنظريَّة ألسنيَّة، المنهج البنيوي- وخرجت عليه وآمنت بفسيفسائية النَّص وتنوعه النَّسيجي، وبوَّأت القارئ مكانة مرموقة بعدما أصبح في اعتقادها هو الصَّاحب الحقيقي للنَّص، الذي خُلق لمساءلته وملء فجواته، وبقي الكاتب في نظرها مجرد ناسخ، كما بشَّر أصحابها بفكرة موت المؤلِّف.

وكان لمصطلح الرُّؤيا وجود في منجزاتهم النَّقديَّة، التي نظرت إلى النَّص الشِّعري نظرة مثاليَّة مليئة بالتَّقديس؛ فهو مخلوق خلق ملفوفاً في قماط القداسة، ولم ينزل من رحم الإبداع إلى عالم النُّصوص، إلاَّ بعد مخاض عسير للرُّؤيا.كما رفعت أصحابه الشُّعراء الأوصياء عليه إلى مصاف الأنبياء.

ونحن عندما نتكلَّم عن الرُّؤيا والنبوءة الشِّعريَّة، هذا لا يعني أننا نريده"أن يكون عرَّافا ولا منجِّما، يرجم بالغيب دون تلمس العلَّة والمعلول، وسواها من الأسس المنطقيَّة،كما لا يتنبأ الشَّاعر نبوءة الصُّوفي، الذي تتجلَّى أمامه صور الغيب قبل وقوعها، ولا نحسبه يمتلك من وسائل الباراسيكولوجي لينتهج علم الخوارق، بل إنَّ الفنَّان يمتلك ذاتا حساسة، تبني رؤياها على أساس من الواقع الملموس والمرئي أيضاً، ويستمد أصول هذه الرُّؤى من الماضي التَّاريخي و الاجتماعي ثم يضع كلَّ الأسس في نطاق فرضيات، تدعمها الشَّواهد والتَّجارب ،وتؤدِّي إلى نتائج صحيحة غالبا"[1]

ولقد تنوَّعت التَّحديدات الاصطلاحية لهذا المصطلح في الدِّراسات العربيَّة المعاصرة والحديثة، فإذا قلبنا صفحات **"معجم المصطلحات العربية"** لصاحبيه **مجدي وهبة وكامل المهندس** نراهما ينظران لمصطلح **"الرؤيا"–** بعدما أضافا إليها صفة الشَّاعرة، فأصبحت الرُّؤيا الشَّاعرة**vision poétique** – نظرة تربطه بجذوره القديمة، التي رأت في الشُّعراء روح القدِّيسين والأنبياء إذ يقولان:"هي من مواضعات الشِّعر منذ القدم اعتبار الشَّاعر وصَّافا في حالة انجذاب تصوفي، لذلك يرى الذي لا يراه غيره.فنجد أنَّ كثيراً من الشِّعر الأخلاقي في العصور الوسطى الأوربية كان يصاغ في شكل رؤيا يراها الشَّاعر.ومن أشهر الأمثلة لذلك الكوميديا الإلهية لدانتي"[2].

[1]– الأوسي،سلام كاظم.دراسات في الشِّعر والفلسفة.دار الصفاء للنشر والتَّوزيع، عمان–الأردن،ط 1؛ 2013 ،ص:133.

[2]–وهبة،مجدي وكامل المهندس.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.مكتبة لبنان،بيروت،ط2؛1984،ص:190.

مجدي وهبة وصاحبه لم يقدما تحديدا اصطلاحيا لمصطلح الرُّؤيا، كمفهوم حداثي إلاَّ أنَّهما حاما حول خاصية الكشف والاستشراف المستقبلي، التي تتميَّز بها قصيدة الرُّؤيا، إذ نظرا لصاحبها كالصوفي المنجذب، الذي يصل إلى مرحلة الغياب، ليشهد عوالم لا يدركها عامة النَّاس، كما بيَّنا لنا أنَّ شعر الرُّؤيا هو الشِّعر، الذي يخترق من خلاله الشَّاعر العالم الميتافيزيقي **monde métaphysique**، ليكتشف أسرار النَّاس، الذين انتقلوا إليه، ويصف لنا حالتهم في عالمهم الجديد، ويريا خير مثال على ذلك الكوميديا الإلهية لصاحبها **دانتي أليغييري Dante Alighieri(1265-1321)** ،التي بيَّن بعض الباحثين[1] الذين استنطقوا نصَّها عن طريق القراءة الاستقرائية بأنَّ صاحبها، كان متأثِّراً في نسجها **بـ:"رسالة الغفران"** لصاحبها **أبي العلاء المعري(ت449هـ)**.

و يحدِّدها **جبور عبد النور في "المعجم الأدبي"**قائلا هي:" تمثُّل ما هو غير موجود على أنَّه موجود،وذلك عن طريق الإحساس الرَّهيف،والخيال المبدع،وهي أيضاً شعور بأنَّ المستحيل، في رأي الآخرين، ممكن التَّحقيق،بحيث يبرز لصاحب الرُّؤيا في وضوحٍ صاعق كأنَّه ماثل أمام عينه.وقد تؤدِّي هذه الحالة إلى تعبئة جميع القوى في تحقيق ما هو مستحيل أو معجز.وينتج عن تفرُّد الفنَّان أو الأديب بالرُّؤيا عن الآخرين شعور لديه بأنَّه كائن متميِّز إحساسا وفكرا،وبأنَّه قادر على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها مخلوقات أخرى"[2].فهذا التَّحديد يجلِّي لنا القدرة العجائبية(الخارقة) ،التي يتميَّز بها الفَّنان والأديب عن الآخرين،والتي تخوِّله حقَّ التَّصرُّف والتَّغيير في المفاهيم السَّائدة بما يتمتَّع به من استبصار وقوَّة استشرافيَّة.وتحديده هذا هو محصِّلة لفهم الشُّعراء المحدثين لمصطلح الرُّؤيا أمثال: خليل حاوي،وحيدر،وهذا ما نستشفه كقراء من خلال استرفاده لبعض نصوصهم المعالجة لمصطلح الرُّؤيا[3]، التي بنى عليها تحديده لهذا المصطلح الحداثي، الذي يمتد بجذوره في أركيولوجيا النُّصوص القديمة، التي أرهصت له .

---

[1]- هذا ما كشفه "عبد الرحيم أفندي أحمد"،ممثل مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر المعقود في باريس عام 1897بعد أن بيَّن الأسبقيَّة الزَّمنيَّة لرسالة الغفران عن الكوميديا الإلهية ،والتأثير الذي مارسته رسالة الغفران عليها .ينظر: علوش ،سعيد . إشكالية التيارات والتَّأثيرات الأدبية في الوطن العربي(دراسة مقارنة).المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب ،ط1 ؛ 1986،ص:196.

[2]-عبد النور،جبور.المعجم الأدبي.دار العلم للملاين،بيروت- لبنان،ط2؛1984،ص:134.

[3]-ينظر:المصدر نفسه،ص:134.

ومحمد الحليوي في كتابه"**مباحث ودراسات أدبية**"،يرى بأنَّ الرُّؤيا هي سمة من سمات الشِّعر المعاصر والحديث، لذلك نجده يقول:"ومن الباحثين في الشِّعر المعاصر من يجعل الحدَّ بين الشِّعر القديم والشِّعر الحديث ما يسميه التَّمييز بين الرُّؤية والرُّؤيا"[1].وفي تفريقه بين الرُّؤية والرُّؤيا نجده يذكر الفرق، الذي ذكره الباحث"**ماجد فخري**" بفصل من العدد الثَّالث بمجلة "**شعر**" الكويتية، والذي رأى بأنَّ شعر الرُّؤية هو الشِّعر، الذي يكتفي فيه صاحبه على الوصف التَّصويري للطبيعة عن طريق السَّرد الجزئي للأحداث، فهو في نظره أحطَّ أصناف الشِّعر المنحطِّ ،والشِّعر الحقيقي عنده هو شعر الرُّؤيا، الذي نحسُّ بأنَّ صاحبه يعيش في عالم، صنعه من خياله وأحلامه هروباً من الواقعِ المرِّ، وتغييراً له، والكشف عن العالم الحقيقي، الذي يرنو كلّ إنسان إلى العيش فيه[2].

وللتدليل يذكر لنا أبياتا تجلَّت فيها الرُّؤيا الشِّعريَّة، والتي قال فيها صاحبها الشَّاعر جعفر ماجد:

أَنَا فِي اللَّيلِ أَفْتَرِشُ الخَيَالاَ وَأَغْزِلُ مِن أَشِعَّتِهِ ظِلاَلاَ
وَأَمْلأُ مِنْ نُجُومِ الأُفُقِ جَيبِي وَأَرْكَبُ عِنْدَ مَرْفَئِهِ الهِلاَلاَ
فَأُقْلِعُ مِثلَ مَلاَحٍ غَرِيبٍ مدى الأيَّام يحترفُ الضلالا[3]

الشَّاعرُ في أبياته الثَّلاثَة، يهيم في عالمه المنسوج من الخيال المجنح والرُّؤيا الشَّفَّافة، الذي تشابكت فيه الرُّموز المالكة لأكثر من دلالة: اللَّيل، والنُّجوم، والهلال؛ هروباً من واقعه واستشرافا لواقع أفضل منه؛ لأنَّ الرُّؤيا كما يقول إبراهيم رماني:"تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي،بعيد يتوارى في زيف ووهم الواقع.ولذلك فهي رؤيا مستقبليَّة تسافر دوما عبر الخيال، والحلم إلى ما وراء الظَّاهر، إلى الباطن الذي يبقى قابعا في ساحة الممكن والاحتمال.وفي حنين الرُّؤيا إلى الذي يأتي ولا يأتي،إلى الذي يتأبَّى على الحضور،يظلُّ الشَّاعر يطارد حلمه في حالة من انجذاب سحري وغواية مكثَّفة"[4].

وهناك من الباحثين من ربط الرُّؤيا بنتاج الفلاسفة الإغريق وعلى رأسهم **أرسطو Aristote(ت322ق م)**، الذي رأى في النَّصِّ الشِّعري خاصيةَ التنبؤ والاستشراف المستقبلي،

[1]–الحليوي محمد.مباحث ودراسات أدبية.الشركة التونسية للتوزيع،تونس،دط؛1975،ص:58.

[2]– ينظر:المرجع نفسه،ص:58-59.

[3]– المصدر السابق ،ص :59.

[4]– رمَّاني،إبراهيم.الغموض في الشِّعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط 1؛ 1991،ص:137.

فهاهو **محي الدين صبحي** يقول:"أمَّا الرُّؤيا في الشِّعر- في نظري- فإنَّها تعميق لمحة من اللَّمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة،يفسر الماضي ويشمل المستقبل،وحجَّتي في ذلك أرسطوطاليس في كتاب الشِّعر"[1]. فالرُّؤيا الشِّعريَّة حسب فهمه ، هي التي لا تؤمن بالثبات والرَّتابة في الحياة الإنسانية، بل نجدها- في كثير من الأحيان- تجري وراء التَّحوُّلات، التي تشهدها حياة الإنسان المدفوعة بعجلة الزَّمن؛هذه التَّحوُّلات، التي يستشرفها الشَّاعر المبدع في نصِّه وينبِّئ بها.

إنَّ الباحث **محي الدين صبحي**، يستطرد في كلامه أثناء حديثه عن الرُّؤيا الشِّعرية، ليقدم لنا نظرة بانورامية شموليَّة؛ فهي- حسب رؤيته- صورة ونظرة إلى العالم ،الذي يشهد تحوَّلات كبيرة، وتبصراً في مصير الإنسان، أو تقييماً للصراع بين الخير والشَّر، وتقديماً لفلسفته في الحياة، التي يشوبها التَّمرُّد والثَّورةُ على السَّائد، والتَّحفيز إلى الحداثة والجدَّة، التي تجعل من الإنسان كائنا متجدِّدا مع تجدُّد الأزمنة والعصور.وهي تجربة جماليَّة يتماهى فيها القارئ مع وعي الشَّاعر، لصناعة رؤيا مشتركة بينهما، وهذا من خلال أسلبة(أسلوبية) صاحب النَّص، التي توحي بمقدار الرُّؤيا بنسب متفاوتة[2].

ومن النُّقَّاد والباحثين، الذين كان لهم سبح طويل مع هذا المصطلح، الشَّاعر والنَّاقد اللبناني أدونيس، الذي بشَّر في منجزه النَّقدي والشِّعري، بتأسيس شعرية جديدة قائمة على الكشف و الرُّؤيا.ويبقى النَّص الشِّعري في نظره ليس مجردَ وسيلة يتواصل بها صاحبه مع الآخرين، ليعبِّر لهم عن ما يختلج ويعتلج في صدورهم،بل هو رؤيا وتأسيس معرفي كشفي[3].

أدونيس لم يقف عند وصف شعر الرُّؤيا، بل حدَّد لنا مصطلح الرُّؤيا قائلا:"لعلَّ خير ما نعرف به الشِّعر الجديد هو أنَّه رؤيا؛والرُّؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السَّائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها، هكذا يبدوا الشِّعر الحديث أوَّل ما يبدوا تمرُّدا على الأشكال والمناهج الشِّعريَّة القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه، التي استنفذت أغراضها"[4].بهذا التَّحديد نخلص إلى أنَّ الشِّعر

---

[1]- صبحي، محي الدين.الرؤيا في شعر البياتي.دار الشؤون الثقافية العامة،الرباط،دط؛1985،ص:21.

[2]-ينظر: المرجع السّابق ،ص:30.

[3]-ينظر:أدونيس،أحمد علي سعيد.كلام البدايات،دار الآداب،بيروت،ط1؛1989ص:15.

[4]- أدونيس،أحمد علي سعيد.زمن الشعر.دار العودة،بيروت،ط3،1983ص:09.

حسب المفهوم الأدونيسي هو رؤيا تتجسَّد في الثَّورة والتَّمرُّد على نمطيَّة السَّائد و المقدَّس، الذي تشبَّثت به المدرسة الاتِّباعيَّة الكلاسيكيَّة سواء الغربيَّة أو العربيَّة؛قديما وحديثا.

كما تظهر في خلق عوالم جديدة هروبا من الواقع المتأزِّم والمظلم، الذي يعيشه الإنسان عن طريق الكشف والاستشراف، ويظهر هذا في لغة الشَّاعر الإيحائيَّة والانزياحيَّة، التي لا تؤمن بالرَّتابة والانصياع للقاعدة السَّائدة، التي فرضتها تنظيرات القدماء ومن حذا حذوهم من الاتِّباعيين. لقد استطاع أدونيس أن يجسِّد رغبته المتمثِّلة في جعل النَّص الشِّعري رؤيا، تحمل معها بوادر التَّغيير في المفاهيم ،والكشف عن المخبوءات ،والتَّمرُّد على الرَّتابة والنَّمطيَّة، التي ظلَّت محاصرة للعالم ردحا من الزَّمن.

كلُّ هذا دفع **سامر فاضل عبد الكريم الأسدي** إلى القول:" ومن هنا كانت رغبة أدونيس الفعليَّة لا تقتصر على تجاوز الثُّبوت بالأدب فقط، بل بتجاوز الحضارة السَّائدة، في مدار السعي إلى الثَّورة على العالم الذي يعيش فيه، لا مع الشِّعر الذي ورثه أو مع النَّقد، الذي تربى عليه، وهي بذلك تكون ثورة طامحة إلى تجاوز القديم من أجل المستقبل"[1].

وأدونيس كان مهووسا بهذا المصطلح، الذي رأى فيه لبّ الشِّعر وقوامه، ويظهر هذا في جلّ كتاباته، التي أسهب وأطنب فيها أثناء حديثه عن النَّص الشِّعري، وهذا مابيَّنه لنا صاحب كتاب"**الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر**" في قوله:"أدونيس عندما يعرِّف الشِّعر،لا يستغني عن التَّعريف الذي يعيده كثيرا في كتاباته، نقصد بذلك مصطلح"الرُّؤيا".فالشِّعر عنده دائما هو رؤيا"[2].

كلُّ هذه التَّحديدات الاصطلاحيَّة، التي أوردناها تتعالق مع بعضها البعض في إعطائنا فكرة واضحة عن الرُّؤيا،نستطيع أن نقول:بأنَّها القدرة التي تساعد الشَّاعر على الكشف والاستبصار لتخلق فيه بوادر الثَّورة والتَّمرد على السَّائد، لبناء عالم حلمي جميل قابل للتحقُّق انطلاقا من اللُّغة واستعانةً باللُّغة، وتماهيًا في اللُّغة المشبَّعة بعوالم الرُّؤيا.

---

[1]– الأسدي،سامر فاضل عبد الكاظم.مفاهيم حداثة الشعر في القرن العشرين.دار الرضوان للنشر والتوزيع،عمان الأردن ،ط1 ؛2012،ص:312.

[2]– بنعمارة،محمد.الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر.شركة النشر والتوزيع،المدارس–الدارالبيضاء، ط1؛ 2001 ،ص :201 .

ومن المصادر الغربية، التي تطرق أصحابها إلى إعطاء تصوُّر بانورامي شمولي للرُّؤيا،نجد **"موسوعة برنستون للشعر والنَّظريات الشِّعريَّة"**،**إذ** يمثل أمامنا ويتجلَّى في قولهم: "كانت الرُّؤيا الكلمة المفضَّلة في مفردات الشُّعراء،لكنَّها لم تشع في النقد إلاَّ في الفترة الحديثة.وهي كلمة مفعمة بالغوامض والإضافات المعنوية، التي غالباً ما تولِّد تناقضات في السياقات، التي تستعملها...وهناك رؤيا الاستحالة والكشف(التنبؤ)،والرُّؤيا البهيجة، والرُّؤيا توحي بالمحسوسِ الحيِّ، كما توحي بالنموذج البدئي، والمثالي ،والروحي،وقد تكون الرُّؤيا كشفاً منح القدرة عليه رجل محدِّث،شاعر أو نبي أو قدِّيس، ولكن قد يكون لها أيضاً ارتباطات بالأشباح، والسواحر، والمجانين في الحلمِ والحدس والانجذاب.يشاهد الرائي ما هو موجود وما ينبغي أن يكون جهنَّما أو جنَّة،عصرا ذهبيا مضى، تعاسة قائمة أو عالما شجاعا جديدا مقبلا، وتزعم الرُّؤيا أنَّها تملك الحقيقة، وتستدعي الموافقة، إلاَّ أنَّها قد تشير إلى ما هو وهمي، غير علمي موشَّح وأهوج، ولغتها-التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرَّمز وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق- تتطلَّب مهارات خاصة في التَّأويل"[1].

نستشفُّ من خلال هذا التَّحديد للرُّؤيا زئبقيَّة هذا المصطلح، وضبابيته في كثير من الأحيان، وهذا ما نشهده في السَّاحة النَّقديَّة،كما يحيل إلى تعدُّد أنواع الرُّؤيا، وما يهمُّنا في هذا التَّعريف ربط الرُّؤيا بأصحاب قدرات نفسية وروحية لا يمتلكها عامة النَّاس مثل:الشُّعراء والأنبياء، والقدِّيسين، هؤلاء الثَّلاثة، الذين منحوا القدرة على تفسير العالم والثَّورة على القيم الزائفة، والكشف عن الحقائق الأنطولوجيَّة، واستشراف المستقبل من أجل تشكيل عالم مثالي، يحلم به كل إنسان،كما ترتبط الرُّؤيا من خلال هذا التَّعريف الاصطلاحي بالنَّصِّ، كمنجز لغوي مليء بالانزياحات التَّركيبية، والانزياحات الدلاليَّة، والتَّناص مع التُّراث الإنساني، المليء بالميثولوجيا والأليغوريا والرَّمز؛ هذا التُّراث، الذي يستدعي توظيفه قدرة تأويليَّة عند القارئ؛ تدفعه لخلق رؤيا مشتركة بينه وبين صاحب النَّص.

II)- ملامح الرُّؤيا في التُّراث:استقراء النَّص والحفر في أرض الخطاب:

إذا كان التُّراث هو ما تخلِّفه الأمم عبر التَّاريخ، ويكون مرآة لمنجزاتها الحضارية في عاداتها وتقاليدها ومنتجاتها اليدوية، والفكرية،والفنية وخبراتها،المستخلصة من مسرح الحياة[2]،فنحن حينما

[1]-Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton university .Presse,1974,P :990-990.

[2]- ينظر:التُّونجي،محمد.المعجم المفصل في الأدب.دار الكتب العلمية بيروت- لبنان،ط2؛1999،ج1، ص:239.

نستظهره من بطون الكتب نجده محمَّلا بالمنجزات الأدبيَّة، والنَّقديَّة، والفلسفيَّة، سواء كان هذا التُّراث عربيا ،أم كان تراثا جادت به قرائح الآخر**l'autre** .

وبما أنَّ النَّص الشِّعري "في عمقه رؤيا متميزة، والنَّص الذي لا يحمل رؤيا هو نصّ ضحل إبداعيا ودلاليا"[1]. لأنَّ الرُّؤيا هي قوام الشِّعر، خاصية كلّ شاعر عظيم، ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضيَّة مجسَّدة، في إيقاع وصورة، هي القدرة على تحويل الزَّمن البكر المظلم المشوَّش إلى زمنٍ هندسي إيحائي، وهي الإلمام بأبعاد التَّجربة في أصقاعها البعيدة، وبعثها وجودا واقعيا.الرُّؤيا تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشَّامل منه.نوع من الفلسفة الحدسيَّة، التي تخرج التَّجربة الفنِّيَّة في حرارتها الأولى،وصدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أيّ مجاز،وهي المصهر الذي يحوِّل كلَّ موضوعي إلى ذاتي،وكلّ كياني إلى شعري[2].

بل هي الدَّافع إلى خلخلة الثَّابت في النَّص الشِّعري، والتَّمرُّد على تنظيرات النَّقد الضَّيِّقة، التي قاربته، وهي الباعث إلى كلِّ التَّحوُّلات، التي طرأت على النَّص الشِّعري الحديث، الذي سعى أصحابه إلى بناء عوالم جديدة هروبا من واقعيَّة المدنيَّة البغيضة، التي حوَّلت الإنسان إلى آلة وجرَّدته من أحاسيسه ومشاعره الصافية، وطمست فيه معالم الفطرة، التي جبل عليها هو وبني جنسه، هي نقاط التماس، التي يتماس فيها نصُّ المبدع مع القارئ لخلق رؤيا مشتركة بينهما.

لذلك سنحاول في هذا المبحث أن نحفر في منجزات الغربيين والعرب سواء كانوا فلاسفة أو شعراء أو نقادا، بل نسعى جاهدين من خلال استقراء نصوصهم الواردة في مدوَّناتهم،كما نحفر في أرض خطابهم الخصبة، حتَّى نقبض على ناصية الرُّؤيا، لنحدِّد معالمها للقارئ، ونبرهن له على المكانة المقدَّسة، التي احتلها الشِّعر لدى الأمم جميعا؛ لأنَّه منذ الأزل–كان ولا يزال– قاسما مشتركا بينهم، وهذا ما أشار إليه **فكتور هوغو Victor Hugo(1802-1885)** في قوله:"بعض الشُّعوب كانت تمتلك آدابا،لكنها اشتركت جميعا في قول الشِّعر"[3].كما نتكلَّم عن المنزلة العليا والمكانة الرفيعة، التي

---

[1]- شريق،عبد الله.في شعرية قصيدة النثر.منشورات اتِّحاد كتاب المغرب،أكدال –المغرب،ط1؛2003،ص:33.

[2]– ينظر: رماني،إبراهيم. الغموض في الشعر العربي االحديث،ص:135.

[3]-Morel, Jean Louis. BRIBES petit dictionnaire de citation .copyright, Paris ,sans é ;2003,P :364.

تبوّأها صاحبه(الشَّاعر)؛ لأنَّه ذلك المخلوق العجيب الغريب ذو الفطنة والعلم والدراية، وذو الرُّؤيا الاستشرافية، التي تنسلُّ خيوطها الأولى مع ميلاد النَّص وخروجه من مشيمة ورحم الإبداع.

1)-في التُّراث الغربي:

بعد التنقيب في أرضية التُّراث النَّقدي الغربي، نرى بأنَّ جلَّ التنظيرات النَّقديَّة، كانت تقترب قاب قوسين أو أدنى، أو بالأحرى ترهص للرُّؤيا بمفهومها الحداثي أثناء معالجتها لعملية **الإبداع**؛ لهذه العملية المعقَّدة، لذلك"حاول القدماء تفسير إلهام الشُّعراء بافتراض قوى إلهية هي التي تُنعم على الشُّعراء بالصُّور والأخيلة التي تجود بها قرائحهم"[1].ومن بين هؤلاء نجد الفيلسوف اليوناني **أفلاطون Platon (ت347 ق م)** -صاحب نظرية المحاكاة**mimesis**-، الذي رأى أنَّ الشِّعر ليس فنّا ولا صنعة، تُكتسب عن طريق التَّعلُّم، بل ضربا من الوجد والإلهام الإلهي، وهو على حدِّ قول الدكتور**"مصطفى عبده"**:"يعد المسؤول تاريخيًّا عن هذه النَّظرية وإليه تنسب، وهو أوَّل من ذهب إلى القول بأنَّ الإبداع الفنِّيَّ لا يخرج من كونه ثمرة لضرب من الإلهام"[2].

وحتَّى الشَّاعر المبدع في نظره هو"شيء خفي مجنَّح ومقدَّس، لأنَّه لا يأتيه القول حتَّى يوحى إليه، فيغيب صوابه ويزايله عقله"[3].وما هذا الوحي والإلهام إلاَّ رؤيا تربطه بربَّاتِ الفنّ، لكي يصنع عالمه المليء بالرموز، والمشبَّع بالميثولوجيا عن طريق اللُّغة، وهاهو الشَّاعر اليوناني هوميروس**Homère(ت8ق م)**، الذي عدَّه أفلاطون من أعظم الشُّعراء، يستلهم ربَّة الشعر، التي كان لا يتواصل معها الفنَّانون إلاَّ عن طريق الوحي، أو النبؤة الرُّؤيوية، لتفتح باب الإنشاد؛ قائلا:

رَبَّةَ الشِّعْرِ عَنْ أَخِيل بْنُ فِيلاَ أَنْشِدِيْنَا وَارْوِيْ احْتِدَاماً طَوِيْلاً[4]

والإلهام عند أفلاطون، هو عن عبارة عن هوس مقدَّس، تجود به الآلهة على الإنسان، وهو ينقسم إلى أربعة أقسام"هوس الصُّوفية؛ لأنَّ مصدره الإله ديونيسيوس، وهوس العرَّافين، لأنَّ مصدره الإله أبولون، وهوس الشُّعراء، ومصدره ربَّات الفنّ، وهوس المحبِّين، ومصدره إيروس إله الحبِّ "[5].وهذا

---

[1]-مطر،أميرة حلمي.فلسفة الجمال.دار المعارف،القاهرة،دط؛دت،ص:10.

[2]-عبده، مصطفى.فلسفة الجمال.مكتبة مدبولي،القاهرة،ط2؛1999،ص:13.

[3]-ينظر:شرف،عبد العزيز.كيف تكتب القصيدة.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،2001،ص:73.

[4]- هوميروس.الإلياذة.تر:البستاني،سليم،مطبعة الهلال،مصر،دط؛1904؛ص:203.

[5]-مطر،أميرة حلمي.فلسفة الجمال،ص:33.

الهوس، هو حالة الانجذاب، والغياب اللاواعي، الذي يعتري الشَّاعر لتتمخض عنه الرُّؤيا الحقيقية وتتحقق نبوءته على جغرافية نصِّه الشعري،حيث يسعى؛ جاهدا علَّه يحقِّقها على أرض العالم، الذي ينشده.

وبعد أفلاطون يأتي تلميذه أرسطو**Aristote(ت322ق.م)**، الذي خالفه في كثير من القضايا في كتابه"**فنّ الشِّعر**"، وعلى رأسها نظرية المحاكاة التي وضعها أفلاطون. إذ يجده القارئ" يتحدَّث في فاتحته عن نظرية المحاكاة التي وضعها أستاذه أفلاطون، ونراه يسلِّم بها، ولكنَّه يلغي:نظرية المثل من أساسها. فالشِّعر يحاكي الطبيعة والحياة الإنسانية ولكنَّه ليس محاكاة للمحاكاة، وأيضا محاكاته ليست طبق الأصل بل مع شيء من التَّغيير تحت تأثير مخيِّلة الشَّاعر"[1].

وهو يتحدَّث عن المحاكاة، نلمس في حديثه القوة الاستشرافية للمستقبل،التي يحظى بها صاحب النَّص الشِّعري، ويتجلَّى هذا في قوله:"ويستوجب على الشَّاعر–بصفته فنان محاكاة– أن يقدِّم الأشياء كما كانت، أو كما تكون، أو كما يحكي عنها، أو كما يجب أن تكون، ومادة الشَّاعر –لأداء ذلك– هي اللُّغة، التي قد يرصِّعها–أولا يرصعها– بكلماتٍ نادرة، ومجازات، أو يجري عليها التَّغيُّرات المختلفة، التي يحقُّ له إجراؤها كشاعر "[2].وهذه القُوَّةُ الاستشرافية، التي يتمتَّع بها النَّاص(الشَّاعر) بمقدوره أن يخرجها من القوَّة إلى الفعل–على حدِّ زعم أرسطو–عن طريق لغة الشُّعراء والفنَّانين؛ اللُّغة المجازيَّة أو بالأحرى اللُّغة الانزياحيَّة.

ويشدُّنا هذا العلاَّمة الإغريقي إليه أكثر عندما، يعقد مقارنة بين التَّاريخْ والشِّعر، ويرى أنَّ"الشَّاعر التَّراجيدي يعالج في مثاله الحقيقة المثاليَّة، وليس الحقيقة التاريخيَّة.فهو لا يعرض ما حدث ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها طبقاً لقاعدة الاحتمال أو الحتميَّة.فالمؤرخ هيرودت **Hérodote** (**ت 420ق.م**)يروي ما حدث، ولو صيغ ما يرويه نظما، فإنَّه سيبقى كما هو تاريخا، بينما لو تحوَّلت "الإلياذة" إلى نثر، فلن تفقد طبيعتها الملحمية، لأنَّ مراعاة الأوزان الشِّعريَّة أو عدم مراعاتها لا يصنع الشُّعراء، وعلى هذا كان الشِّعر أكثر فلسفة من التَّاريخ، لأنَّه يميل إلى التَّعبير

[1]– ضيف، شوقي. النَّقد. دارالمعارف، القاهرة، دط؛ 1954، ص:13–14.

[2]- أرسطو. فنُّ الشِّعر.تر: إبراهيم حمادة. المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط؛1982، ص:41.

عن الحقيقة الكليَّة، بينما يميل التَّاريخ إلى التَّعبير عن الحقيقة الخاصَّة"[1].

أرسطو في نصِّه هذا؛ انتهى إلى تفضيل الشِّعر باعتباره أكثر فلسفة من التَّاريخ، لأنَّه يمتلك القدرة على التَّعبير عن الماضي السَّحيق، ولديه القدرة الاستشرافية للمستقبل في نفس الوقت، وهو كما يقول **حسين جمعة**:"يمتاز بالتَّعبير عن الحالات المشتركة بين كلِّ الأفراد، وكلِّ الحضارات في حين التَّاريخ، يبقى حبيس نظرةٍ ضيِّقةٍ،مرتبطةٍ بحدث خاص، وهكذا يفتقد إلى البعد المستقبلي في حين أنَّ الشِّعر له قدرة الاستشراف والتنبؤ"[2].

وظلَّت معالم قرن الشَّاعر بالنبوءة والرُّؤيا قائمة، فروما التي سحقت اليونان عسكريًّا، بُليت بهزيمة شنعاء من النَّاحيَّة الثقافيَّة والأدبيَّة[3]، بل أصبحت عيالا على المجد الثَّقافيِّ والفكري الأثيل الذي حقَّقه اليونان، **فهوراسHorace(ت23ق م)** ابن روما عندما تكلَّم – في رسالته **"فنّ الشّعر"**–عن الشُّعراء بوَّأهم نفس المكانة، التي حظوا بها عند سابقيه نظراً، لمتحه من معينهم النَّقدي والبلاغي، والشُّعراء في نظره كما يقول **لويس عوض**(1915-1990):"قد اكتسبوا مكانة الحكماء والنبيين من جراء توسُّطهم في حلِّ مشاكل الخلق، وهي فكرة قديمة شائعة إلى حدِّ جعل الرُّومان ينحتون لفظة، تشير إلى الشَّاعر و النَّبي كأنَّهما شيء واحد وهي كلمة **فاتيس**"[4].

ومع ظهور المذهب الكلاسيكيclassicisme ،الذي ساد أوروبا منذ القرن السَّابع عشر حتَّى أواخر القرن الثَّامن عشر، بل امتدَّ في بعض من البلدان الأوربية حتَّى القرن التَّاسع عشر،ليتمتَّع بسيادة طويلة، لم تحظ بها المذاهب التي خلفته[5].بعدما أقرَّ مبادئه الثَّلاثة، وشدَّد على احترامها وهي:"العقليةrationalisme ،محاكاة الطبيعة Imitation de la nature ،محاكاة القدماءImitation de l’antiquité"[6].

---

[1]- المصدر نفسه ،ص:32-33.

[2]-جمعة،حسن.الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب).منشورات اتّحاد كتاب العرب ، دمشق ،دط ؛2001 ، ص:57.

[3]-ينظر:محمد،إبراهيم عبد الرحمان.النَّظرية والتَّطبيق في الأدب المقارن.دار العودة،بيروت،دط؛1982،ص:16-17.

[4]- هوراس.فنُّ الشِّعر.تر:لويس عوض،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،ط3؛1988،ص:49.

[5]-ينظر:هلال،محمد غنيمي.الرومانتيكية.دار العودة،بيروت؛دط،1973،ص:ص:5.

[6]-Anne-Claire Duchossy.Lalituraure française.p :95.

ظلَّت المفاهيم؛ سائدة ورتيبة، حتى ظهور المذهب الرومانسي**romantisme**، الذي أحدث ثورة كوبرنيكيَّة في شتَّى المجالات بعد ما ثار على تعاليم الكلاسيكيَّة، التي أدانت حرِّية الشُّعراء والفنَّانين والفلاسفة...واستطاع الشُّعراء الرومانتيكيون أن يربطوا الأعمال الفنيَّة بالرؤى والأحلام إذ ركَّزوا"على الخيال والأحلام في تفسيرهم للإبداع الفنِّي، حيث أهملوا دور العقل وكان اهتمامهم بالأحلام والخيالات، والأحلام عندهم بمثابة إيحاء للفنَّان وطريقة لمعرفة ما وراء الشُّعور وما وراء الطبيعة"[1].وأصبح الشَّاعر في مفهومهم رائيا ونبيا.

وهذه المدرسة "حاربت المذهب الكلاسيكي، ودعت إلى حرِّية الفن، ولاذت بالشِّعر المجنَّح بأشجان العاطفة، الممعن في الأحلام، والخيالات والرُّؤى وحبِّ الطبيعة، والمتَّسم بالطابع الفنِّي والأصالة المبتدعة والشَّخصية الملهمة والرُّوح الغنائي الأخَّاذ، والانطواء على النَّفس والثَّورة على كلِّ ما هو قديم"[2].بل قرَّب أصحابها أنفسهم من ملكوت السَّماء و أضفوا على أنفسهم لقب الأنبياء.

وها هو الشَّاعر **ورد زورث** يطلق وصف أنبياء الطبيعة على الشُّعراء[3]؛نظرا للبعد الرؤيوي الذي انطوت عليه نصوصهم الشِّعرية، والتي حفلت بالعاطفة المشبوبة، وبالرُّؤى الحالمة، بعدما ساعدتهم في كثير من الأحيان على بناء عوالمهم الطوباوية، بغية تجسيدها على أرض الواقع، لخلاص الإنسانيَّة التي شقيت مع التوسُّع المادي، الذي شهدته المدنيَّة على حساب الضُّعفاء والبؤساء، وخلاصهم هذا وجدوه في الطبيعة، التي أعانتهم على بعث لغة الأحلام، واستمطار الرُّؤى في نصوصهم الشِّعريَّة، وهذا ما أكَّد عليه العالم الألماني غوتيف هنري فون شوبيرG.H.Von Schubert(1780-1860)في قوله:"فالصُّور والأخيلة الأصيلة، التي تستخدمها لغة الأحلام ولغة التنبؤ الشِّعري توجد في الطبيعة التي تحيط بنا، والتي تظهر كأنَّها عالم من أحلام مجسَّمَة،أو لغة نبويَّة تتجلَّى رموزها الهيروغليفية موجودات وصورا"[4].

لقد أصبح الفن- عند الرومانسيين- خلقا واكتشافا، يثيره الخيال الخلاَّق الذي"أصبح امتدادا للعقل، وهو قدرة الفرد على قبول الإغارة على العقل الواعي، بالأفكار والحوافز والصوَّر وكلّ أنواع

---

[1]- عبده، مصطفى.فلسفة الجمال،ص:16.

[2]-خفاجي،عبد المنعم.النقد العربي الحديث ومذاهبه.دار الطباة المحمدية بالأزهر،القاهرة،ط2؛دت،ص:127.

[3]- شرف،عبد العزيز.كيف تكتب القصيدة،ص:76.

[4]- نقلا عن: هلال،محمد غنيمي.الرُّومانتيكية،ص:18-19.

الظَّواهر النَّفسيَّة النابعة ممَّا قبل الشُّعور،هو القدرة على الحلم بالأحلام ورؤية الرُّؤى.والنَّظر في الإمكانيات المتباينة."[1]، لأجل تجسيدها على أرض الواقع بعد بناء عالمٍ جديدٍ، يفيض بفطرة الإنسان الأوَّل، الذي آمن بالرَّمز،وشُغف بالتَّفسيرات الميثولوجية للوجود.

ويأتي الفيلسوف الألماني المتمرِّد نيتشه**Friedrich Nietzsche(1844-1900)** صاحب الرُّومانسيَّة الفلسفيَّة، الذي تبحَّر في دراسة الحضارة اليونانيَّة، وكره فيها النَّزعة العقليَّة وكره"سقراط ونزعته العقليَّة، وعدَّه محطِّم الحضارة اليُّونانيَّة، فوصفه بأنَّه كبَّل الغرائز بصوت العقل وصدَّ تيَّار الحياة.والحياة عند نيتشه، هي إرادة القوة، وهي دافع مستمر للتَّجديد"[2]، ليربط النَّص الشِّعري، أوخلق النَّص الشِّعري بالحلم؛ متسائلا:"لوسئل شاعر إغريقي عن أسرار الخلق الشِّعري لذكر أنَّه الحلم وأجاب إجابة مماثلة لهانس ساكس في Meistersinger

هاك ياصديقي مايفعله الشَّاعر

إنّه يفسِّر ويدوِّن أحلامه

فاصدقني القول بأن أصدِّق ما يعتقده الإنسان

يتراءى له في الحلم

وكلُّ الشِّعر ليس إلاَّ

تفسيراً لأحلام حقيقية"[3]

نيتشه، يحقق سبقا وتقدما على شعراء الحداثة، بعد أن أصبح النَّصُّ الشِّعريُّ عنده وليد الحلم، الذي هو في كثير من الأحيان عبارة عن رؤيا وتنبُّؤ.

وتبدأ تتَّضح معالم الرُّؤيا شيئًا فشيئًا مع شعراء المدرسة الرَّمزية، أو بالأحرى جيل الرواد* فيها؛ هذه المدرسة، التي جاءت كردِّ فعلٍ ضدَّ الواقعيَّة، والطبيعيَّة، والبرناسيَّة، كانت تهدف إلى تأسيس الفن

---

[1]-ماي ،روللو.شجاعة الأدب.تر:فؤاد كامل.دار سعاد الصباح،الكويت،ط1؛1992،ص:141-142.

[2]-مطر،أميرة حلمي.فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها).دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، دط ؛1989،ص:156.

[3]-المرجع نفسه،ص:163.

*- هم النماذج العليا للتيار الرمزي،وشعراؤه الرئيسيون وهم:شارل بودليرCharles Baudelaire(1821-1867م)،بول فرلينPaul Verlaine(1844-1897م)،أرثر رامبوArthur Rimbaud(1854-

على أنَّه إيحاء روحي، وكان يسعى أصحابها جاهدين من أجل إعطاء رؤيا روحية للعالم[1]. خاصة الشَّاعر شارل بودلير Charles Baudelaire(1810-1867)صاحب العمل الرائع والجميل **"أزهار الشر Les fleurs du mal"**. والذي كان له ثقل ووزن في الساحة النَّقدية إذ اعتبره"النُّقاد ومؤرخو الفنِّ نبي المعاصرة، الذي يدرك بأيّ اتِّجاه تعصف الرِّياح غدا"[2].

فالشِّعر أصبح في مفهومه"تجاوزا للواقع العيني، فهو ليس حقيقة كاملة، سوى ضمن عالم مغاير وأخروي"[3].لذلك كان بودلير"يعتقد كرمبو، بمجهول يجب على الشَّاعر أن يكتشفه عن طريق فكّ مغاليق التَّجربة الحسيَّة، ولذلك فقد أعطى، كرومبو ،أهمية كبرى للأحلام، بما فيها الأحلام، التي تستجلب بالسكر والخدر على اختلاف أنواعه"[4].

ولا ننسى الشَّاعر الفرنسي آرثر رومبو Arthur Rimbaud(1854-1891)، الذي تجلَّت الرُّؤيا في نصوصه الشِّعرية، وأصبح الشَّاعر في نظره رائِيا، مهمَّته الكشف عن معالم العالم اللامرئي **monde invisible**؛ العالم المثالي، الذي يجد فيه الإنسان خلاصه، فالشِّعر أصبح عنده رؤيا للمجهول، وصاحب هذه الرُّؤيا هو بروميثيوس* الذي زاحم الآلهة في عالمها وسرق منها النَّار لخلاصها من شقائها المظلم[5].والذي بناه على اضطراب الحواس كما يقول **نورثروب فراي(1912-1991)** حتَّى"يعيد الصِّلة الأسطورية القديمة ما بين الجنون والنبوءة"[6].وبهذا ندرك إدراكا تاما أنَّ

1891)،S.Mallarmé.ينظر:أحمد،محمد فتوح.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دط؛2011،ص:86-96.

[1]-Anne-Claire Duchossy.Lalituraure française.p :221.

[2]- بيطار،زينات.بودلير ناقدا فنيا.دار الفارابي،بيروت-لبنان،ط1؛1993،ص:24.

[3]-كرد محمد(الشعر بين المفهوم الفلسفي والادبي)مجلة دراسات أدبية،العدد06(ماي 2010)، دارالخلدونيةللنشروالتَّوزيع، القبة-الجزائر،ص:113.

[4]-مكليش،أرشيبالد.الشِّعر والتَّجربة.تر:سلمى الخضراء الجيوسي،دار اليقضة العربية ، بيروت،دط ؛ 1963،ص:182.

*- **بروميثيوس**:جبار من جبابرة التيتان،وحامي البشر ومخلصهم،سرق النار المقدسة من جبل الأليمب وأعطاها للبشر ليخفف عنهم الشقاء،أثار بذلك حفيظة زيوس إذ ربط على صخرة عملاقة وسلط عليه نسرا يلتهم كبده يوميا، عقابا له على فعلته الشنعاء .Voir:Alixe Ducret.Le mythologies.Studyrama perspective,PARIS ,S- éd,P :60.

[5]- ينظر:المصدر السَّابق،ص:179.

[6]-فراي،نورثروب.تشريح النقد.تر:محمد عصفور،مطبعة الجامعة الأردنية،عمّان- الأردن،دط؛1991،ص:78.

"الشِّعرية أصبحت تقوم على مجموعة من الرُّؤى الهادفة لاكتناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفيَّة بل السَّفر إلى ما بعد الواقع ما دام رومبو أصبح يشعر بعدم كفاية الواقع ، وهو الأمر، الذي جعل الشِّعرية عنده ترتدي حالة الغموض، لأنَّها مرَّة أخرى شعرية الحلم أو الرُّؤيا"[1]

كلّ هذه الأقوال، التي رصدناها بعد التنقيب في أركيولوجيا النُّصوص من قبل الميلاد إلى القرن التَّاسع عشر، تجعلنا ننظر للنَّص الشِّعري على أنَّه"اتّصال بالعالِم الخارجيِّ أو هو اتِّصال بعوالم الوجودِ الواقعيَّة والخياليَّة منها، وهو إحساس بذلك الوجود وتفاعل معه، والتَّعبير عنه بطرق حسِّيَّة وعقلية، وتجريديةٍ.والشِّعر بالأساس هو تجربة رؤيويَّة ورمزيَّة، تستخدم اللُّغة وسيلة لبلوغ مقاصدها وأهدافها،باعتبار تلك اللُّغة إدراكا مجرَّدا،وتجريدا للأشياء"[2].

2)- في التُّراث العربي:

بعد البحث والتنقيب في بطون الكتب، التي ألَّفها أجدادنا العرب، وبحثوا فيها عن مصدر العمليَّة الإبداعيَّة للقبض على مصطلح الرُّؤيا، الذي لم نعثر عليه، رغم أنَّنا عثرنا على المكانة المرموقة، التي بوؤوها للشَّاعر-في العصر الجاهلي- حيث جعلوه في مصاف النَّبي والرَّائي، لذلك رُوي عن الأصمعي عن عمر بن العلاء قال :"كانت الشُّعراء عند العرب في الجاهلية بمنزلة الأنبياء من الأمم..."[3].

وكلُّ التَّفسيرات، التي جاءت لرصد الآليات، التي تتمُّ بها العمليَّة الإبداعيَّة(الخلق الشِّعري) كانت ميتافيزيقية؛ لأنَّ الشِّعر" ارتبط بعالم الغيب في معظم الحضارات،وأضحى الإبداعُ أو الخلقُ الفنِّيُّ إلهاماً من الآلهة أو من القوى العظمة المتحكِّمة في الكون في اعتقاد المبدعين والمتلقِّين، وإذا كان الاعتقاد العربي المتواتر لا يربط مصدر الشِّعر بالآلهة أو بالقوى الخارقة، فإنَّه يجعل الشَّياطين أربابا للإبداع وأصحابا للشُّعراء، يلهمونهم قول الشِّعر ويوحون به إليهم فيتدفَّق على ألسنتهم"[4].

---

[1]- تاوريرت،بشير. رحيق الشعرية الحداثية.مطبعة الواد،الجزائر،دط،دت،ص:84.

[2]- قيسومة،منصور.مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث،ص:25.

[3]- الرَّازي،أبو حاتم أحمد بن حمدان.كتاب الزِّينة في الكلمات الإسلاميَّة والعربيَّة،ص:105.

[4]-الحسني،محمد عبدالحفيظ.السِّمات الأسطورية في الشِّعر الجاهلي.مطبعة الخليج العربي،تطوان-المغرب،ط1 ؛ 2007 ، ص:59.

وهذه الفكرة ظلت سائدة، حتَّى عند الشُّعراء، الذين اعتقدوا؛ زاعمين أنَّ النَّص الشِّعري عبارة عن مدد من العالم الميتافيزيقي، تغدق به الشَّياطين على أصحابها من الشُّعراء ؛ هذه الصحبة التي أكَّدها شاعر الرسول- صلى الله عليه وسلم- حسان بن ثابت في قوله:

وَلِي صَاحِبٌ مِنْ بَنِي الشَيْصَبَانِ فَحِيناً أَقَولُ وَحِيناً هُـوَّهْ[1]

وصاحب كتاب **"ثمار القلوب"أبو منصور الثعالبي(ت429هـ)**يؤكِّد لنا زعمهم هذا في قوله:"وكانت الشُّعراء تزعم أنَّ الشَّياطين تلقي على أفواهها الشِّعر، وتلقِّنها إيَّاه وتعينها عليه، وتدَّعي أنَّ لكلِّ فحل منهم شيطاناً، يقول الشِّعر على لسانه...وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء، فقالوا:إنَّ اسم شيطان الأعشى مسحل، واسم شيطان الفرزدق عمرو، واسم شيطان بشار شقنقاق"[2].وإلصاق النَّص الشِّعري بهذه القوى الميتافيزيقية؛كان يعود في كثير من الأحيان إلى حالة التَّلقي**réception** ، التي تعتري صاحب النَّص، مبشرةً ببداية ولادته بعد مخاض عسير.

والنَّص الشعري، كمنجز لغوي يختلف عن اللُّغة العاديَّة، التي يتكلَّم بها النَّاس، ويتواصلون من خلالها؛ بل نجده عبارة عن لغة عليا، موزونة ومقفاة،ومليئة بالتَّصوير الخلاَّب والشَّائق، جعلتهم يقرنون صاحبها بالكهانة والسِّحر،وهذه الرُّؤية هي، التي دفعت **خزعل الماجدي؛** لأنَّ يعقد شبهاً كبيراً بين الشَّاعر والسَّاحر في قوله:"يشبه الشَّاعر السَّاحر في أمور كثيرة مع ملاحظة أنَّ السَّاحر يعمل والشَّاعر يقول(أو يكتب)، ويتضافر الفعل والقول عند الشَّاعر الحقيقي، الذي يصبح رمزا مشرقا للصورة الإنسانيَّة في تفوُّقها الرُّوحي والعملي.السَّاحر يحاول تحدِّي واختراق الفيزياء الطبيعية للوجود، والشَّاعر كذلك، وينتج عن ذلك رقيا وتصاعدا في المستوى الأنطولوجي والمعرفي لحياة البشر.الخارقية السِّحرية تشبه الخارقيَّة الشِّعريَّة رغم أنَّ الأولى حرث في الوجود والثانية حرث في اللوغوس"[3]

[1]- ابن ثابت الأنصاري،حسان.الديوان.دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان،ط1؛1994 ،ص:.252

[2]-الثَّعالبي،أبو منصور.ثمار القلوب في المضاف والمنسوب.تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتَّوزيع، صيدا بيروت،دط،2007،64.

[3]-الماجدي،خزعل.العقل الشعري.النايا للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق- سوريا،ط1؛2011،ص:296.

فكلٌّ من الشِّعر والسِّحر، يحملان على عاتقهما أبعادا أنطولوجيَّة، تبحث في الوجود وتخترق نواميسه إلاَّ أنَّ الشِّعر يبقى يعمل دون كلل ولا ملل على تفجير اللوغوس(اللغة)، وتحويلها إلى لغة عجائبيَّة في مستوياتها الأربعة(الصَّوتيَّة، والصَّرفيَّة، والنَّحويَّة، والدَّلاليَّة)، وهذه الخاصية، التي تميَّزت بها لوغوس الشَّاعر، هي التي دفعت كفار قريش إلى إطلاق لفظ الكاهن، والسَّاحر، والشَّاعر على شخص الرسول صلَّى الله عليه وسلم، الذي جاءهم بكلام الله المقدَّس(القرآن)، والمعجز في ألفاظه ومعانيه، وفي بيانه ،الذي تحويه هذه الألفاظ والمعاني.

لكنَّ الله فنَّد مزاعمهم في قوله عزَّ من قائل: وَمَا عَلَّمْنَـٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ ﴿٦٩﴾"[1].وللتَّوضيح أكثر، نستأنس بشرح الإمام **ابن الجوزي (ت597هـ)** لهذه الآية قائلا:"وإنَّما مُنع من قول الشِّعر لئلا تدخل الشُّبهة على قوم فيما أتي به من القرآن فيقولون:قوي على ذلك بما في طبعه من الفطنة للشِّعر"[2]وأوردنا هذا التَّفسير والشرح للتَّدليل على مكانة النَّصِّ الشِّعري كلغة عليا عند العرب،جعلتهم يقدِّسونه، ويربطون قائله بالعالم الميتافيزيقي،الذي كانت من وسائل الاتصال به السِّحر، والكهانة، والشِّعر،هذا الثالوث الذي أثبتت الدراسات الأنثروبولوجية تواجده مع بعضه البعض عند القبائل والعشائر، كطقوس تمارس لتفسير مظاهر الوجود.

ولكن قدسية النَّص الشِّعري، تتحطَّم تحت نص أقدس منه ألاَ وهو القرآن الكريم، نظرا للغته المعجزة، التي نزل بها لأنَّ"دهشة العرب الأولى إزاء القرآن،كانت لغوية.فقد افتتنوا بلغته–جمالا وفنًّا.وكانت هذه اللُّغة هي المفتاح المباشر،الذي فتح الأبواب لدخول عالم النَّص القرآني،والإيمان بدين الإسلام"[3].ويبقى القرآن بعيدا عن نثرية النَّثر وشعرية الشِّعر،لأنَّه قرآن، ولا يسمى بغير هذا الاسم[4]،وبهذا تحطَّمت مزاعم الكفار الذين اتَّهموا الرَّسول صلى الله عليه وسلَّم بالسِّحر والكهانة وقول الشِّعر.

---

[1]– سورة يس،الآية:68.

[2]–ابن الجوزي،جمال الدين بن عبد الرحمان بن علي.زاد المسير في علم التفسير.دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت–لبنان،ط1؛2002،ص:1178–1179.

[3]- أدونيس،علي بن محمد بن سعيد.النص القرآني وأفاق الكتابة.دار الآداب بيروت،ط1؛1993،ص:21–22.

[4]–ينظر:حسين،طه.من حديث الشعر والنثر،ص:28.

وهذه النَّظرة، التي رأى بها الكفار شخص الرسول صلَّى الله عليه وسلم، ووسموه من خلالها بالسِّحر والكهانة وقول الشِّعر،تؤكِّد للقارئ السِّر في الربط بين قدرات الكَّاهن والشَّاعر التي لها – حسب زعمهم– مدد من العالم الميتافيزيقي،و **توفيق فهد** وضَّح لنا سرَّ هذا الرَّبط في قوله:"لم تكن ملكة الكاهن مختلفة كثيرا عن ملكة الشَّاعر.ولهذا فإنَّ الشِّعر والوحي كانا مترابطين بعمق منذ البداية.ففي اليونان كانت نبوءات العرَّافين الأحرار والعرافات منظومةً شعراً بكاملها،كما كان وحي نبيات دلفي كذلك لزمن طويل.وفي جزيرة العرب كانت اللُّغة الموزونة الموقعة هي الشَّكلُ، الذي لا غنى عنه للكهانة النبوئيَّة"[1].

إنَّ هذه الرُّؤى، التي نظرت إلى مصدر الشِّعر ونظرت إلى التَّغيُّرات الفيزيولوجيَّة والسيكولوجيَّة، التي تعتري قائله– في كثير من الأحيان– تؤكِّد الصورة، التي رسمتها العرب للشَّاعر، والتي جاءت كمحصلة للجمع بين القدرة على التنبُّؤ عامة، وبين النبوءة الشيطانيَّة خاصة وبين الوحي الملائكي مجرد استثناء، وتذهب إلى أن النُّبوَّة الصالحة قلما تكون مصدرا للشِّعر[2].

لكن أئمة النَّقد العربي قديما، في جلِّ تحديداتهم الاصطلاحية للنَّص الشِّعري، لم يربطوه بالجانب الرُّؤيوي، بل ظلَّ الشِّعر عندهم صناعة، بدءا من تحديد الإمام **ابن سلام الجمحي(ت231هـ)** للنَّص الشِّعري قائلا:"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم،كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين ،ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللِّسان"[3].أي أنَّ نظم الشِّعر حسب رؤية ابن سلام لا تتأتَّى هكذا عفو البديهة وفيض الخاطر، إنَّما هي شبيهة الصِّناعات، تحصل بالدُّربة والمران، حتَّى تنشأ ملكة قول الشِّعر.

وهذه الفكرة القائلة بصناعيَّة النَّص الشِّعري، تردَّدت كثيرا عند من جاءوا بعده، وهذا الذي أدركه عبد الملك مرتاض في كتابه"**قضايا الشِّعريات**"إذ نجده يقول:"وسنرى أنَّ ابن طباطبا، يردِّد هذه الفكرة نفسها ،ولكن دون أن يحيل على ابن سلام، على دأب العلماء الأقدمين في الصَّمت عن

[1]– فهد،توفيق.الكهانة العربية قبل الإسلام.تر:حسن عودة ورندة بعث،شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان ،دط؛ 2007،ص:120.

[2]–ينظر:الجوزو،مصطفى.نظريات الشعر عند العرب.دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت– لبنان، ط1 ؛2002 ،ص :136– 137.

[3]–الجمحي،محمد بن سلام.طبقات الشعراء.دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان،دط؛2001،ص:25.

مصادر أفكارهم؛ كما أشار إلى فكرة صناعيَّة الشِّعر أبو عثمان الجاحظ"[1].وسار على فكرتهم **القاضي الجرجاني**(ت392هـ)، الذي لمح على أنَّه وليد الدُّربة والمران، وكأنَّنا به ينظر إليه على أنَّه صناعة لا تُحكم أبجدياتها إلاَّ من خلال الممارسة المتكرِّرة، ويظهر هذا جليًّا للقارئ في قوله:"إنَّ الشِّعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذَّكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوَّة لكلِّ واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[2].

وهناك من حدَّده وفقا لبنائه وتشكيله، بدءا من **قدامة بن جعفر(ت227هـ)**، الذي قال:"إنَّه قول موزون و مقفّى يدلّ على معنى"[3].وأصرَّ في كتابه هذا على أنَّه يقوم على الصِّناعة، فمن أتقنها كان حاذقاً فيها، ومن لم يحكمها كان ضعيفاً فيها[4].وعلى نفس المنوال سار **ابن رشيق القيرواني(ت456هـ)**، الذي ألَّف مصدره الجليل في كلِّ ما يتعلق بصناعة النَّص الشِّعري ونقده، وسمه بـ:**"العمدة في صناعة الشعر ونقده"**.

وإذا أردنا أن نتكلَّم عن الفلاسفة والمفكِّرين؛ نجدهم بعدما اطَّلعوا على ثقافة الآخر(الثَّقافة اليونانيَّة) أدخلوها في تحديدهم الاصطلاحي للنَّص الشِّعري[5] حيث اعتبروه صناعة، لذلك نجد الفيلسوف **الفارابي (ت339هـ)** يرى بأنَّ النَّصَّ الشِّعريَّ صناعة تخييليَّة قياسيَّة، تأتي بعد الأقاويل الخطبيَّة، ويتجلَّى هذا- للقارئ- في قوله:"وبين المعاني عند هؤلاء هي كلّها خطبيَّة، إذ كانت كلها ببادئ الرَّأي...وعلى طول الزَّمن تحدث حوادث تحوُّجهم فيها إلى خطب وأجزاء خطب ولا تزال تنشأ إلى أن تحدث فيهم من الصنائع القياسيَّة صناعة الخطابة، ويبتدئ مع نشئها استعمال مثالات

[1]-مرتاض،عبد المالك.قضايا الشعريات.دار القدس العربي،وهران- الجزائر،ط1؛2009،ص:23.

[2]-القاضي الجرجاني؛علي بن عبد العزيز.الوساطة بين المتنبي وخصومه.تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط1؛2006،ص:23.

[3]- ابن جعفر،قدامة.نقد الشِّعر ،ص:64.

[4]-ينظر،المصدر،نفسه،ص:64-65.

[5]-ينظر:عزام،محمد.المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي،ص:345.

المعاني وخيالاتها مفهمة لها أو بدلا منها، فتحدث المعاني الشِّعرية.ولا يزال ينمو ذلك إلى أن يحدث الشِّعر، فتحصل فيهم من الصنائع القياسيَّة صناعة الشِّعر"[1].

أمَّا الفلاسفة، الذين جاؤوا بعد الفارابي مثل:**ابن سينا(427هـ)**،ابن رشد (595هـ) ابن حازم القرطاجني(684هـ)، لم يخرجوا كثيرا عن تحديد الفارابي، إذ اعتبروه صناعة كما ركَّزوا في تعريفهم للنَّص الشِّعري"على أنَّه قول "مخيَّل"أو"محاك"أولا ثم موزونٌ ثانيًا.ولم يجعلوا الوزن هو السِّمة الخاصَّة الوحيدة، التي تميِّز الشِّعر عن غيره من الأقاويل الأخرى.وعندما تحدَّثوا عن الشِّعر كقول محاك أو بوصفه أقاويل مخيلة أو حتَّى عن المحاكاة كأحد العنصرين الأساسيين، يقوم على أساسهما الشِّعر، فإنَّهم كانوا يقصدون الاستخدام الخاص للُّغة في الشِّعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثِّر بصفة عامة،وعلى التَّصوير البلاغي الحسي بصفة خاصة"[2].وبعد إعمال عقولنا في تحديداتهم الاصطلاحية للنَّص الشِّعري، نجدهم يتبعون قول المعلم الأوَّل(أرسطو) حذو القذَّة بالقذَّة في كتابه **"فن الشعر"**، لأنَّهم هضموه بعدما تأثَّروا به، وقدَّموا له شروحات مفيدة؛ استفاد منها حتَّى أصحاب الثَّقافة الوافدة علينا، وهذا ما أكَّد عليه**رمضان الصباغ** في قوله:"والجدير بالذكر أنَّ آراء الفلاسفة ليست إلاَّ ترديدا لأراء "أرسطو" مع بعض التعديلات الطفيفة في محاولة لجعلها مناسبة للشِّعرِ العربيِّ"[3].رغم أن أرسطو لم ينكر الجانب الاستشرافي، الذي يلعبه النَّص الشِّعري.

كما تبعهم في ذلك المؤرِّخ العربي الكبير، وفيلسوف علم الاجتماع **ابن خلدون(ت808هـ)** الذي قال:"واعلم أنَّ فنَّ الشِّعر من بين الكلام كانَ شريفا عند العرب...وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها، والملكات اللِّسانيَّة كلُّها إنما تكتسب بالصِّناعة والارتياض في كلامهم، حتَّى يحصل شبه في تلك الملكة"[4].إنَّ إعمال العقل في كلام ابن خلدون،يبيِّن لك بأنَّه لم يأت بالجديد بل كان متأثِّرا بمن سبقوه من الفلاسفة والنقاد ومقلدا لهم.

---

[1]–الفارابي،أبو نصر.كتاب الحروف.تح:محسن مهدي،دار المشرق،بيروت–لبنان،ط 2؛1990 ،ص :142 ."بالتَّصرُّف"

[2]–الروبي،ألفت كمال.نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.تر:رمسيس يونان،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ، دط؛2007،ص:151.

[3]–الصباغ،رمضان.في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية).دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع،الاسكندرية– القاهرة،ط 1؛2002،ص:42.

[4]–ابن خلدون،عبد الرحمان.المقدمة.دار الفكر،بيروت– لبنان،دط؛2007،ص:622.

III)- مفهوم التَّمرُّد بين اللُّغة والاصطلاح:

يُعدُّ النَّص الشِّعري، الذي شُغف به الإنسان مع زمن القراءة وقبله"من أقدم وأرسخ أشكال التَّعبير التي عرفها الإنسان؛ لأنَّه جنس أدبي كوني مشترك بين جميع الأمم والشُّعوب.كان ولا يزال ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانيَّة، إلى جانب أشكال ثقافيَّة وفنيَّة أخرى مثل:الغناء والرَّقص والحكي والتَّمثيل...وهو يتميَّز بمخاطبة الجانبِ الوجداني والتَّخيُّلي والرَّمزي في الإنسان، وبالتَّعبير عن المواقف والصُّوَّر والمشاعر، التي تعجز اللُّغة العاديَّة عن التَّعبير عنها "[1].

وكان للعرب-كما ذكرنا آنفا- شغف، وولع به إلى درجة التَّقديس له ولقائله ولبنائه الثَّابت الذي عهدناه-في مستوياته النَّحويَّة ،والصَّرفيَّة، والصَّوتيَّة، والدلاليَّة التي احتضنتها نظرية عمود الشِّعر- من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وكان من آثار الطَّابع البدوي، الذي أملى على صاحبه فتح نصِّه بذكر الأطلال، ووصف الدِّيار، والذي أصبح مذهب أغلب الجاهليين[2] ومذهب الاتِّباعيين، الذين كانوا يدعون إلى محاكاة القديم، ويرفضون كلَّ خروج وتمرُّد عليه.

لكن-عبر كلِّ العصور- هناك من كان يحمل بذور التَّمرُّد والثَّورة في ذاته بعدما ضاق ذرعاً بأصحاب الرُّؤية الاتِّباعيَّة. فآثر التَّمرُّد على النَّص النَّموذجي(الثَّابت)، وعن التَّحديدات المعياريَّة له من طرف أصحاب القراءة النَّقديَّة السَّائدة ،التي لم تتنبَّه إلى اختراقية النَّصِّ، بعدما أخذت الماضي مرجعاً لها، ولم يكن عند صاحبها همّ إلاَّ الحنين إلى ما مضى، وحراسة القَّائم الموروث، والدِّفاع عنه[3].فأوجد لنفسه أسلوبا وتحديدا خاصا للنَّص الشِّعري الجديد(المتحوِّل)،بعدما جادت به قريحته لأنَّ الشِّعر:"ليس هو الإطار الصارم الذي يؤطِّر القصيدة أو الالتزام الكامل بالعمود والتَّصريع وما إلى ذلك أو الكلام الموزون المقفَّى، الذي يؤدِّي إلى معنى كما جاء في حديث قدامة ابن جعفر...فهو الرُّوح التي تسكن كلَّ ذلك، وتتخطَّى كلَّ ذلك في انطلاقها الأثيري المرفِّ كأجنحة الفراشات، وهو في النِّهاية تكسير للعلاقات المتواطأ عليها بين الكلمات ، وخلق علاقات جديدة بينها مما يشحن

[1]- شريق،عبدالله.في شعرية قصيدة النَّثر،ص :05.

[2]-خفاجي، عبد المنعم.الحياة الأدبية في العصر الجاهلي.دار الجيل ،بيروت- لبنان،ط1؛1992،ص:255.

[3]-أدونيس،علي أحمد سعيد.كلام البدايات،ص:18.

هذه المفردات بتيار كهربائي، يصعق في ذهن المتلقِّي المسلمات القديمة المتَّصلة بعلاقات المفردات ببعضها البعض"[1] بل هو نزوعٌ إلى التَّمرُّد وتكسيرٌ للسَّائد، والخروج من ربقة التَّقليد.

وبما أنَّنا نترصَّد ظاهرة التَّمرُّد في النَّص الشِّعري العربي لعلمنا أنَّ"شعر التَّمرُّد ليس عبثا يصطنعه طائفة من اللاهين بقدر ما هو ظاهرة أدبيَّة تستجيب لواقع لغوي وفنِّي بكلِّ ما ينحني عليه هذا الواقع اللُّغوي والفنِّي من استجابة لقوانين الواقع السِّياسي، والاجتماعي، والميتافيزيقي كما يتلقاها الفنَّان"[2]، وبدافع منهجية البَّحث الأكاديمي، وقبل رصد هذه الظَّاهرة، وتتبُّعها عبر المسار التَّاريخي للنَّص الشِّعري عند العرب.نسعى عن طريق مساءلة المعاجم ، و الغوص في بطونها للحصول على الدَّلالة المعجميَّة والاصطلاحية للتَّمرُّد، تمهيداً لدراسة المراحل التَّأسيسيَّة له في المنجز الشِّعري العربي عبر الأعصر الأدبيَّة.

1)- التَّمرُّد لغـة:

جاء في **"أساس البلاغة"** مرد:هو مَارِدٌ من المرَّادِ ومُتَمَرِّدٌ،وشَيْطانٌ مَرِيدٌ ومِرِّيدٌ،وقد مَرَدَ يَمْرُدُ مُرُداً وَمَرُدَ مَرَادَةً،وتَمَرَّدَ عليَّ.ومرَّدَ البناء طوَّله وملَّسه..."[3]،فجار الله أورد الصيغ الاشتقاقية للفعل **"مَرَدَ"** دونما أن يحدِّد دلالتها، ليرسم في ذهن المتلقّي بأنَّ التَّمرُّد هو الخروج عن الثَّابت من الأعراف،والتَّطاول على الحدود وتجاوزها.

وقد جاء في **"لسان العرب"** المارِدُ: العاتي.مَرَدَ على الأمر،بالضَّمِّ، يَمْرُدُ مُروداً ومرادةً،فهو مَارِدٌ ومَرِيدٌ،تَمَرَّدَ:أقبل وعتا؛ وتأويل المرود أن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصنف.والمرِّيد:الشَّديد المرادة ؛المارِدُ من الرِّجالِ :العاتي الشَّديد وأصله من مَرَدَةِ الإنس والشياطين...ومَرَدَ على الشرِّ وتَمَرَّدَ أي عتا وطغى..."[4].

---

[1]- عبدالماجد،عمر.بودلير شاعر الخطيئة والتمرد.دار البشير،عمان-الأردن،ط1؛1997،ص:15.

[2]-العزب،محمد أحمد.ظواهر التَّمرُّد في الشِّعر العربي المعاصر.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط) ،جامعة الأزهر 1986،القاهرة،ص:06.

[3]- الزمخشري،أبو القاسم جار الله.أساس البلاغة.تح:محمد باسل عيون السّود،دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط1؛1998 ،ج2،ص:203.

[4]- ابن منظور،جمال الدين أبو الفضل محمد محمد بن مكرم بن علي.لسان العرب،مج6،ص:4172.

كما جاء في "**المصباح المنير**:"مَرَدَ يَمْرُدُ من باب قَتَلَ إذ عتا...ومُراد على وزن غراب قبيلة من مذحج سميت باسم أبيهم مراد ابن مالك بن أُدَد بن زيد بن يشجب بن يعرب بن زيد بن كهلان ابن سبأ قيل أسمه يُحابر،وإنَّما قيل له مراد لأنَّه تمرَّد على النَّاس أي عتا عليهم..."[1].

ومن باب إثراء البحث، استندنا في تحديد الدَّلالة اللغوية للتَّمرُّد على المعجم الغربي لاروسLarousse، فالفعل الشَّخصي "تمرَّد se révolter معناه:ثار ضدَّ السُّلطة الدائمة، ونهض في وجهها، وتمرَّد عن شخص ما أي: رفض طاعته والانقياد له.والتَّمرُّد**La révolte** هو النُّهوضُ ضِدَّ السُّلطة الثَّابتة و الدائمة،ورفض الطَّاعة"[2] .

من خلال إيراد الدلالة المعجميَّة للتَّمرُّد، وتتبُّعها في المعاجم العربيَّة، والمعجم الغربي، نخلص إلى أنَّ التَّمرُّد هو تجاوز للحدود، والتَّطاول عليها، و الخروج عن المتعارف عليه، والنُّهوض على السُّلطة السَّائدة والثَّابتة، وهذه المعاني تكاد تجتمع مع بعضها البعض، لتنسجم مع التَّحديدات الاصطلاحيَّة لظاهرة التَّمرُّد.

2)- التَّمرُّد اصطلاحا:

التَّمرُّد كمصطلح يحدِّده الدكتوران:"**مجدي وهبة**"و"**كامل المهندس**"بأنَّه:"الخروج عن نواميس المجتمع، وقوانين النِّظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أيّ سلطة"[3].وتعطينا الباحثة خولة محمد زايد أبعادا نفسيَّة للتَّمرُّد قائلة:"بأنَّه نمط سلوكي مبالغ فيه خارج عن حدِّ المألوف أو حدِّ السَّواء،وهوَّ شعور بالرَّفض لكلِّ ما يحيط بالفرد، وما يترتب عليه من سلوك قد يتَّصف بالعداء والكراهية والازدراء، لكل ما اصطلح عليه المجتمع من قيم، وعادات، ونظم، أو هو السُّلوك الرَّافض لكلّ ما استقرَّ عليه المجتمع وألفه من عادات وتقاليد"[4].

ويقرن الفيلسوف الوجودي ألبير كامو**Albert Camus** (**1913-1960**) التَّمرُّد بالفن، ويرى السَّبيل الوحيد للتَّخلُّص من العبث في الوجود هو التَّمرُّد، الذي أصبح سلاح الفنَّان، فالفنّ عنده هو الحركة، التي تنكر وتمجِّد في آن واحد.مستنداً على قول نيتشه:"ما من فنَّان يتحمَّل

---

[1]-الفيّومي ،أحمد بن محمد بن علي.المصباح المنير.مكتبة لبنان،بيروت،دط؛1987،ص:217.

[2]- Claude Moreau,Jean Louis Moreau.Larousse(pluridictionnaire).P :1196.

[3]- وهبة، مجدي وكامل المهندس.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص:120.

[4]-محمد زايد المطارنة،خولة.العلاقة بين الضُّغوط النفسية والتَّمرُّد.رسالة ماجستير في علم النفس(مخطوط)،جامعة مؤتة، فلسطين، 1995،ص:07.

الواقع"[1]ليعلِّق عليه قائلاً:"هذا صحيح.ولكن ما من فنَّان يستطيع الاستغناء عن الواقع.الإبداع نشدان وحدة ورفض العالم.ولكنه يرفض العالم بسبب ما ينقص هذا العالم، وأحياناً باسم ما هو.التَّمرُّد يلاحظ هنا في تعقيده الأوَّلي، خارج نطاق التَّاريخ، وفي الحالة المجرَّدة.فعلى الفن إذن أن يعطينا نظرةً أخيرةً على محتوى التَّمرُّد "[2].

الفنَّان حسب رؤية الفيلسوف الفرنسي **ألبير كامو Albert Camus (1913-1960)**لا يملك سوى التَّمرُّد على ما في العالم من عبث بإعادة تشكيل العالم تشكيلا فنيا منظما، ليقضى على كلّ نقص موجود فيه، حتَّى يُشبع حاجته إلى الحرِّية والكرامة من خلال تمرُّده[3] أمَّا **ذياب قديد** يرى بأنَّ التَّمرُّد هو:"رفض الواقع مع استبدال ما هو سيِّء بما هو أحسن منه وأفضل، فهو تغيير جذري في البنى السياسيَّة ، والاجتماعيَّة، والثقافيَّة، وتقديم بديل عن هذا"[4].

IV)-المسار الكرونولوجي لظاهرة التَّمرُّد في الشِّعر العربي:

البحث عن ظاهرة التَّمرُّد في الشِّعر العربي، يدفعنا للتنقيب والحفر في أركيولوجيا النَّص والكشف عن هذه الظَّاهرة، ورصد تطوُّرها وتمظهراتها عن طريق المسح الكرونولوجي، لتتبُّع جذورها عبر مختلف الأعصر، حتَّى نقف عن أسبابها؛ لأنَّه "لا يمكن أن نؤسِّس لمفهوم ما في المعرفة بشكل عام...من عدم فالحضور الكرونولوجي والجينالوجي حقيقة لا يمكن أن نتحرَّر منها ببساطة في هذا النَّوع من الأبحاث النَّظرية، التي تستلزم التَّتبع التَّسلسلي للسياقات والفضاءات، التي أنتجت هذه الأفكار والتَّصورات كقيَّم عامة، تمثل إبستيمية حقبة معيَّنة دون الأخرى"[5].وهذا ما سنحاول أن نقوم به،من خلال رصد هذه الظَّاهرة في النُّصوص الشِّعريَّة عبر التَّعاقب الكرونولوجي، أو عبر الأعصرِ الأدبيَّةِ الآتيَّةِ:

---

[1]-كامو،ألبير.الإنسان المتمرِّد.تر:نهادر رضا،منشورات عويدات ،بيروت-باريس،ط3؛1983،ص:314.

[2]- المرجع السَّابق،ص:314.

[3]-مجاهد،عبد المنعم.فلسفة الفن الجميل.دار الثقافة للنشر والتوزيع،الفجالة-القاهرة،دط؛1997،ص:120.

[4]- قديد،ذياب.المتنبي بين الاغتراب والثورة،عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،ط1؛2011،ص:252.

[5]-أحمد،إبراهيم..أنطونولوجيا اللغة عند مارتن هايدجر.الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت- لبنان،ط1؛2008،ص:27.

1)- في العصر الجاهلي:

يرفض بعض الباحثين العرب الإيغال في الزَّمن، لأجل التَّحديد الزَّمني للعصر الجاهلي، بل يرون أنَّ"من يبحثون في الأدب الجاهلي لا يتَّسعون في الزَّمن بهذا الاتِّساع، إذ لا يتغلغلون به إلى ما وراء قرن ونصف من البعثة النبوية، بل يكتفون بهذه الحقبة الزمنية، وهي الحقبة التي تكاملت للُّغة العربيَّة منذ أوائلها خصائصها، والتي جاء عنها الشِّعر الجاهلي"[1] وحجَّتهم في ذلك تكمن في تحديده بمقدار عمري لا يتعدَّى مائة وخمسين عاما قبل الإسلام، وما وراءه يمكن تسميته بالجاهلية الأولى، الذي لم ترتسم فيه المعالم الفكرية والثَّقافية للعرب بالتَّوثيق[2].

وكان النَّص الشِّعري في هذا العصر لايزال في أسر الطفولة؛لأنَّه حديث الميلاد صغير السِّن، لم يتجاوز عمره – إلى أن جاء الإسلام- مائتي عام[3].بل هذا النَّص الطفل بعد اكتماله أصبح ممثلا في القصيدة العربيَّة الجاهليَّة، التي كانت نموذجاً فنِّيًّا، له جماله المكتمل، و معماريته النَّصيَّة الثَّابتة والمقدَّسة وكلُّ خروج عليها، كان بمثابة خرق للأعرافِ الفنيَّة، وتدنيس للمقدَّس.

وهذا ما رآه **موسى منيف** عندما أطلق عليها لقب القصيدة النَّموذج، واستطرد في وصفها قائلا:"من هنا نستطيع تسميتها بالقصيدة النَّموذج، وعلى غرارها نظم الشُّعراء الجاهليُّون، إذ كان الخروج عن قواعدها، من باب الخروج عن قواعد التَّقليد، فقد كانت القصيدة تقاس بقيمتها لما كانت عليه القصيدة النَّموذج لذا كان الشَّاعر الجاهلي، يجهد نفسه للبقاء في دائرة هذا النَّموذج.مع المحافظة على العناصر الأساسيَّة، وهي الطبع، والصدق، والتَّصوير، والموسيقى"[4].وظلّ هذا التشبُّث بالقصيدة النَّموذج"نمطا ثابتا يمثل محور الالتقاء بين شعراء الأجيال الأولى، ممن صدروا عنه فلم ينصرفوا إلاَّ إليه"[5].لكن هذه النَّمطية اخترقتها أنماط أخرى تحكي قصَّة الرَّفض والتَّمرُّد، وتصوِّر حالات الثَّورة والتَّجديد، والنُّزوع نحو الإضافة بشكل أو بآخر[6]،وهذا التَّمرُّد والخروج من التَّبعية تجلَّى في هذه الفئة:

---

[1]-ضيف،شوقي .العصر الجاهلي.دار المعارف،القاهرة،ط22؛2000،ص:38.

[2]-ينظر:المرجع نفسه،ص:39.

[3]-ينظر :الجاحظ،ابن عثمان عمرو بن بحر.الحيوان.دار ومكتبة الهلال ،بيروت،ط3؛1990،مج1،ج1،ص:50-51.

[4]- موسى،منيف.في الشعر والنقد.دار الفكر اللبناني،ببيروت- لبنان،ط1،1985،ص:38.

[5]- التَّطَّاوي،عبدالله ويوسف خليف،مي.مقدمات في تاريخ أدبنا القديم.دار قباء للطباعة والنشر نالقاهرة، دط؛دت،ص:19

[6]- ينظر:المرجع نفسه،ص:19.

1-1)-الشُّعراء الصَّعاليك:

وخير ممثِّل-في العصر الجاهلي- لنزعة التَّمرُّد والرَّفض الشُّعراء الصعاليك*؛ هذه الطَّائفة التي رأى فيها **عبد الحليم حفني**" فئة خاصة، تتميَّز عن المجتمع بطابع خاص، شعاره الاعتداد بالنَّفس دون الأهل والقبيلة، ووسيلته العدوان في أيِّ صورة تتهيَّأ له، فيقطع الطَّريق حينما يتاح له قطعها، ويسطو ويغزو متى وجد إلى ذلك سبيلا، ويفتك حينما تمكِّنه الغرَّة،ويتلصَّص إذا لم يجد إلى ما سبق وسيلة، ويجعل غايته في ذلك كلَّه الحصول على الغنى،والمال في أغلب الأحيان أو تحقيق مآرب خاصة دائما"[1].

وهذه الصِّفات التي أضفاها عبد الحليم على هذه الفئة؛ ولَّدت فيهم روح التَّمرُّد**révolte** بل كان تصعلكهم عند دارسي سيَّرهم "ظاهرة قام بها أفراد احتقرهم المجتمع القبلي، فعاشوا على هامشه، ولكنَّهم استطاعوا بفضل المسار الذي خطُّوه لأنفسهم أن يضفوا على تسميتهم السلبيَّة الصَّعاليك أبعادا جديدة، ويرتفعوا بها بحيث صار يدلُّ على حركة نعِمت باهتمام الباحثين المعاصرين اهتماما يفوق الاهتمام، الذي عومل به هؤلاء الصَّعاليك إبَّان حياتهم"[2].

وكان لهذه الحركة المتمرِّدة قُوادا اصطلح أئمة الأدب، ومن خاض في سِيَّرهم على تسميتهم خلعاء العرب، وهجنائهم، وأغربتهم، وذؤبانهم ومن أشهرهم:الشَّنفرى(ت 70 ق.هـ)، السليك بن سلكة(ت17ق.هـ)، تأبّط شرا(ت85ق.هـ)، عروة بن الورد(تت30ق.هـ)...ويصرُّ الباحثون في المناحي السُّوسيولوجيَّة، لأفراد هذه الحركة أنَّ النِّظام الاجتماعي، الذي ساد المجتمع الجاهلي، والذي انقسم فيه الناس إلى سادة تربَّعوا على عرش الثَّروة، وإلى عبيد كانوا يرزحون تحت نير العبوديَّة،

---

*- **الصَّعاليك**: جماعات من الفتيان الشجعان الذين انتشروا في أنحاء الجزيرة العربية،يغيرون ويغنمون،ومن ثمّ يأوون إلى شعاب الجبال،وإلى الكهوف والوديان ينتهزون الفرصة فلا تفلت منهم،وينقضّون في بسالة،وحماسة على ضحاياهم،فتعرضوا في هذه الحياة لألوان من رخاء العيش إن غنموا،ولألوان من الشَّظف ومن التَّقشُّف إن لم يجدوا من يغيرون عليه؛ولعلَّ حالهم كانت اقرب إلى الحرمان والقسوة منها إلى العطاء والرِّضا.ولهم موقف حاسم من قبائلهم، فهم خارجون عليها،خالعون الولاء لها؛ ولعلَّ قبائلهم نفسها قد لجأت إلى طرد شذّاذها، فجمعهم التَّشرُّد،وألّفت بينهم الحياة القاسية، حتَّى غدوا شيئا مذكورا في المجتمع الجاهلي، وغدا جانبهم مرهوبا بعض الأحايين.ينظر:جمعة،أحمد خليل.فرسان من التَّاريخ.اليمامة للطباعة والنشر، دمشق-بيروت،ط1؛2001،ص:44-45.

[1]-حفني،عبد الحليم.شعر الصَّعاليك منهجه وخصائصه.مطابع الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،دط؛1987،ص:27.

[2]-حرب،طلال.مقدمة ديوان الشَّنفرى.دار صادر،بيروت-لبنان،ط2ح2007نص:05.

ويرسفون في أغلال الاضطهاد المادي والمعنوي، وأمام هذا الفارق الحاد بين الطبقتين في الثَّروة والمكانة الاجتماعيَّة، كان من الطبيعي أن يحدث الشقاق الذي يدفع الإنسان المعدم إلى التَّمرُّد[1].الذي أصبح خاصيَّة اشتهر بها الصَّعاليك، تجلَّت في نصوصهم الشِّعرية، التي خالفت المعيار، وخرجت عن السنَّة الشِّعريَّة، التي سنَّها شعراء القبائل، بعدما أعلنوا ولائهم للنظام القبلي حيث بوَّأهم مكانة مرموقة، بل-هذه الخاصية- حملت في طيَّاتها معالم "التَّمرُّد العام على قانون القبيلة، على نمط حياتها، على مثلها، على عاداتها ، وعلى تقاليدها[2].كلُّ هذا زاد من إصرارنا على تتبُّع أهم مظاهر التَّمرُّد الموضوعي و الفني في نصوصهم الشِّعريَّة، والتي تتمثَّل في:

أ)-التَّمرُّد على العقد القبلي والارتماء في أحضان الذَّاتيَّة:

كان للقبيلة وحدة مقدَّسة، ترتّبت عنها طائفة من التَّقاليد والأعراف الاجتماعيَّة أو ما اصطلح عليه بالعقد الاجتماعي**contrat social** ، الذي كان بمثابة دستور ينظِّم سياستها، ويحدِّد ما على أفرادها من واجبات، وما لهم من حقوق.والأساس الذي تقوم عليه نصوص هذا الدستور، هو العصبيَّة، المتمثِّلة في إحساس الفرد برابطته القبليَّة والتَّشبُّث بها، وإعلان الولاء لها[3].

والشُّعراء الجاهليُّون خير من تمثَّل معالم هذا العقد الاجتماعي، وأعلنوا ذوبان ذاتيتهم، وتماهيها في جسد القبيلة، ويتجلَّى هذا في قول الشَّاعر الجاهلي دريد بن الصّمة(ت8 هـ):

وَهَلْ أَنَا إلاَّ من غزيَّةَ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإنْ تَرْشُد غزيَّةُ أرشدِ[4]

ففي هذا البيت، يعلن الشَّاعر انتماء ضمير المتكلِّم(**أنا**) إلى ضمير الجماعة القبلي، حيث تذوب ذاتيته في ذاتيَّة القبيلة، ليتلاحما ويشكِّلا كلاّ واحدا لا ينفصل.بل كان يشيع في نصوصهم ما هو معروف عند عالم الاجتماع الفرنسي **إميل دوركهايم Émile Durkheim (1858-1917)** بالضمير الجماعي"الذي يعتبر ظاهرة اجتماعيَّة ،ولعلَّه الظاهرة الاجتماعيَّة الأكبر و الأشدُّ أوالية

[1]- عبد الحميد زيدان،عبد القادر.التَّمرُّد والغربة في الشِّعر الجاهلي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر،ط1،2003،ص:107.

[2]- المرجع السابق ،ص:11.

[3]-ينظر:الفاخوري، حنّا.الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم.دار الجيل ،بيروت- لبنان،ط1؛1986،ص88.

[4]-ابن الصَّمَّة، دريد.الديوان.تح:عمر عبد الرسول،دار المعارف،القاهرة،دط؛دت،ص:62.

وأصالة، لأنَّه يرسم النَّموذج الأعلى لشخصيَّة الجماعة ،وبالتَّالي الشخصيَّة التي يكون على الأفراد أن يرتدوها ليكونوا أعضاء في تلك الجماعة"[1].

لذلك التحمت ذات الشَّاعر بضمير الجماعة المتِّصل(**نا**)، وضمير الجماعة المنفصل(نحن). وشاعت هذه الضَّمائر في تشكيلهم الأسلوبي للنَّص الشِّعري آنذاك، ويبرز هذا –بشكل جليّ- في معلقة **عمر ابن كلثوم التغلبي(ت29ق.هـ) إذ يقول:**

أَبَا هِنْدٍ،فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخْبِرْكَ اليَقِينا

بأنّا نُورِدُ الرّاياتِ بِيضاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا المَلْكَ فِيها أَنْ نَدِينا[2]

ويستمرُّ على هذه الوتيرة الشِّعريَّة في استحضار ضمير الجماعة المتَّصل(**نا**) بمجموعة من الأفعال تدلُّ على روح الجماعة ، ومدى ولاء الشَّاعر لقبيلته إلى أن يقول:

وَنَحْنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَزازَى رَفَدنا فَوقَ رِفْدِ الرَّافِدِينا

وَنَحْنُ الحابِسُونَ بِذِي أَراطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينا

وَنَحْنُ الحاكِمُونَ إذا أَطَعْنا وَنَحْنُ العازِمونَ إذا عُصِينا

وَنَحنُ التَّارِكُون لما سَخِطْنا وَنَحْنُ الآخِذون لما رَضِيْنا[3]

وفي هذه الأبيات يستمرُّ عمرو بن كلثوم في الفخر بقومه وقبيلته، مستخدما ضمير الجماعة المنفصل(نحن) في أسلبته.إذ يفتح به كلَّ بيت من هذه الأبيات؛ معربا للقارئ عن تضخُّم أنا الجماعة عنده- من فرط ولائه للقبيلة-لأنّ ّ ه شاعر القبيلة وفارسها المهاب، والفخر بقبيلته وجماعته من الفخر بذاته.

لكن تاريخ الأدب العربي، الذي نتدارسه بشكل منتظم، وبنهم كبير في أوقات بحثنا. يذكر في طيَّاته جماعة تحلَّلت من العقد الاجتماعي بينها وبين قبائلها، وتمرَّدت على النِّظام السَّائد المفتقر إلى العدالة الاجتماعيَّة، والتَّقسيم السَّوي للثروة والاعتراف بحرِّية الإنسان المستعبد فيه.إنَّها جماعة الصَّعاليك ، التي تكلَّمنا عنها آنفا؛ هذه الجماعة التي آثرت التَّمرُّد والخروج من ربقة المجتمع القَّبلي

[1]- ضاوي،سعدي.مدخل إلى علم اجتماع الأدب.دار الفكر العربي،بيروت- لبنان،ط1؛1994،ص:84.

[2]-الزَّوزني،أبو عبد الله حسين بن أحمد.شرح المعلقات السبع.مؤسسة الرسالة ناشرون،بيروت-لبنان،ط1،2004،ص:165.

[3]- المصدرنفسه،ص:174

وكسَّرت الأكبال، التي كانت تحدُّ من حرِّيتها لأسباب لخَّصها **حنَّا فاخوري،** وفلسف لها **في** قوله:"وقد نبذتهم قبائلهم إمَّا لأنَّهم كانوا أبناء إماء، أو لأنَّهم أتوا بأعمال تتنافى وتقاليد تلك القبائل أو تعرِّضها لأخطار جسيمة. ولما كان الأمر كذلك انقطعت لأولئك الصَّعاليك كلَّ صلة بالمجتمع القبلي.وكلّ أمل بالعدالة الاجتماعيَّة، ورأوا أنفسهم مجرَّدين من وسائل الحياة المشروعة النبيلة في بلاد حفلت بالقسوة، وفي مسرح جغرافي لا يعرف إلاَّ الأجواء الجافَّة ،ورأوا من وراء فقرهم وجوعهم الثَّروات الطائلة في أيدي التُّجار وسكان الحواضر، فزادهم المشهد تمرّدا ونفورا، وراحوا يملؤون الفلوات والجبال والأودية رعباً وهولاً ويرفعون علم الصَّعلكة عاليا"[1].

لقد أصبح شذوذ هذه الجماعة على المجتمع القبلي سمة واضحة وخلقا مميَّزا،وهذا ما عبَّر عليه **عبد الحليم حنفي في قوله:**"حيث كان الواحد منهم يعتبر نفسه قوَّة مستقلَّة ،وكيانا مستقلا، ولذلك انفردوا بأنَّ الواحد منهم كثيرا ما يتصدَّى لقبيلة أو حيّ بأكمله، ويهدِّده ويتوعَّده بمفرده وكأنَّه قوة مماثلة لقوة قبيلة أو حي"[2].ويعكس لنا قوله جنوح روح التَّمرُّد عند أفراد هذه الجماعة، ومدى رفضهم للكيان القبليّ، الذي عاش في كنفه الشُّعراء متمتِّعين بكلِّ حقوقهم المدنيَّة، التي ضمنتها لهم القبيلة.

خرجت هذه الجماعة على النِّظام القبلي، وتمرَّدت على قوانينه.كما كفرت بالضَّمير الجمعي الذي ساد وسيطر على المجتمع، واستعاضوا عنه بالضَّميرِ الفرديِّ، الذي يوحي-في كثير من الأحيان- بالتَّمركز على الذَّات أو الأنوية **égocentrisme**.كما يوحي بالانغماس في حمأة الذَّاتية.

وهذا ما يلحظه القارئ للنُّصوص الشِّعرية لهذه الجماعة، حيث تغنَّى كلّ واحد منهم بذاته، وأشاد بها في مساحة نصِّه، مفتخرا بشجاعته وصبره؛ مشيدا بقوته التي صيَّرته بطلا أسطوريا **Héro mythique**، لا ينثني عزمه ، ولا تخور قواه أمام ضربات الدَّهر الموجعة وهاهو **الشنفرى(ت70ق هـ)** يسجِّل لنا نصَّ القطيعة والتَّمرُّد والتَّحلُّل من روابط العقد الاجتماعي (القبلي)؛ ليعلن انتماءه إلى عالم الحيوان، الذي أصبحت حيواناته الضَّارية في تصوُّره رهطا له.ويتجلَّى هذا في قوله:

وَلِي دُونَكُم أَهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

[1]- الفاخوري، حنَّا.الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم،ص:164-165.

[2]- حنفي،عبد الحليم.شعر الصعاليك منهجه وخصائصه،ص:320.

هُمُ الرَّهْطُ لاَ مُسْتَوْدَعَ السِرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهُمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَ يُخْذَلُ[1]

إنَّ **الشَّنفرى في** نصِّه الشِّعري الخالد، عبر أزمنة القراءة.كما يقول **أدونيس**:"يضع قبيلته(مجتمعه)وقيَّمها، لا موضع التَّساؤل وحسب، بل موضع الرَّفض ،أيضا .وهي في هذا نموذج شعري من نماذجنا الأولى، التي تثير من المشكلات أكثرها تعقيدا وأكثرها شاعريَّة في آن:مشكلات العلاقة بين الأنا والآخر، بين الذَّات والمجتمع، ومشكلات مجتمع آخر ينهض على قيَّم مغايرة.وتلك هي مشكلات الحرِّية والرَّغبة، مشكلات الحياة والتغيُّر مشكلات الإبداع"[2].**أدونيس** يفلسف لتمرُّد الشنفرى طبقا للتشظِّي الذَّاتي، الذي يحسُّ به الشَّاعر في مجتمع تحكمه قوانين وأعراف، تتعارض مع رؤيته الأنطونولوجية للوجود، التي تقوم على التَّحرُّرِ الذَّاتيِّ، و الانعتاق من سيطرة النِّظام القبلي السَّائد آنذاك.

وبعد إعلانه لهذه القطيعة ينكفئ على ذاته؛ مزهوا بنفسه التي اقترنت بالبطولة والفروسيَّة والصبر، ونأت عن سفاسف الأمور ،وأخلاق الجبناء والأنذال، ويبزغ هذا في قوله:

وَكُلُّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضَتْ أُوْلَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ
وَإِذَا مُدَّتِ الأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذَا أَشْجَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ
وَمَا ذَاكَ إلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المتَفَضِّلُ
وَإِنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِياً بِحُسْنَى وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهْيَ بُهَّلُ
وَلاَ جُبَّاءَ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَضَلُّ بِهِ المكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
وَلاَ خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِناً يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرِهٍ دُونَ خَيرِهِ أَلَفَّ إِذْ مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعْزَلُ

[1]- **السِّيد** بكسر السين الذئب،و**العملَّس** الذئب القوي السريع،و**الأرقط** النمر الذي في جلده بياضوسواد،و**الزهلول** الأملس و**العرفاء** الضبع الطويلة العرف،و**جيأل** اسم للضبع تقدمت عليه صفته.أنظر:حفني،عبد الحليم.شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى.مكتبة الآداب علي حسن،القاهرة،ط1؛2008،ص:09.

[2]-أدونيس.كلام البدايات،ص:87-88.

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ[1]

بعدما رحل **الشنفرى(ت70ق هـ)** عن قبيلته؛ باحثا عن ذاته؛ مشيدا بأناه جرَّاء القهر القبلي الّذي تغيب فيه الذَّات مع الآخر وتتوحَّد، وبعدما كان الشَّاعر العربي يرى العِزَّة في مدح قبيلته والفخر بها. نرى الشَّنفرى يحمل في نصِّه بذور التَّمرُّد على النِّظام القبلي، ليذوب في ذاتيته؛ معتزً بأناه؛ بروح رومنطقية"تمرُّديَّة آملة، تنهض أساساً على رفض القانون وعلى اللاَّخضوع، وعلى أنَّ الحياة بفرح وحرِّية هي القانون"[2].وظلَّ الافتخار بالذَّات والتَّمركز على الأنا ديدنا في شخص الشنفرى الشَّاعر، وبصمة طغت على ديوانه.اختلط فيها الزَّهو بالافتخارِ الذَّاتيِّ، ويظهر هذا جليًّا في قوله:

أنَا السِّمْعُ الأزلُّ فَلاَ أبالِي وَلَوصَعُبَتْ شَناخِيبُ العِقابِ

وَلاَ ظَمأً يؤَخِرُنِي وَ حَرٌّ وَلاَ خَمْصٌ يُقَصِّرُ من طِلابِ[3]

ويرى **محمود حسن أبو ناجي** أنَّه "لو تعمقنا في أكثر أشعار الشَّنفرى الموجودة في ديوانه نجد أنَّ الطابع الفردي صابغ على هذه الأشعار من هذا إكثاره من ضمير المتكلِّم عن نفسه"[4].ويواصل الشَّنفرى الاعتزاز بذاته متمركزاً حولها في نصِّه الشِّعري،ونستشفّ هذا في قوله في قوله:

وإنِّي زَعيمٌ أَنْ أَلُفَّ عَجاجَتِي عَلَى ذِي كِساءٍ مِنْ سَلاَمانَ أَوْ بُردِ

هُمْ عَرَفُونِي ناشئاً ذَا مَخِيَلَةٍ أَمْشِي خِلاَلَ الدَّارِ كَالأَسدِ الوَرْدِ

كَأَنِّي لم أُمْسِ في دارِ خَالِدٍ بتيماء لاَأَهْدِى سَبيلاً وَلاَ أُهْدِي[5]

وهكذا تصبح هذه الأنا المتضخِّمة في نصِّ الشَّنفرى، وهذا الإفراط في التَّغني بالذَّات؛ انعكاسا للكبت والضَّغط النَّفسي، الذي عانى منه في الفضاء القبلي المنتمي إليه.لذلك نرى"في أشعار الشَّنفرى اعتزازا صعلوكيا فرديا، وحديثا مستفيضا عن شجاعته وبأسه.دون التَّعرُّض عن الحديث عن قبيلته...وهذا ما لا نجده عند شعراء الجاهليَّة إلاَّ نادرا إذ أنهم كانوا مندمجين في شخصية القبيلة

[1]–الشَّنفرى،عمرو بن مالك.الديوان.تح:إميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي،بيروت–لبنان، ط2؛1997 ،ص :59–62.

[2]– أدونيس.كلام البدايات.دار الآداب،ص:94.

[3]– المصدر السَّابق،ص:30.

[4]– أبو ناجي، محمود حسن. الشنفرى (شاعر الصحراء الأدبي). الطباعة الشعبية للجيل، الجزائر، دط؛ 2007، ص: 82.

[5]- المصدر السَّابق،ص:42.

الجماعيَّة، ولا نلمس الجانب الشَّخصيَّ الفرديَّ إلاَّ قليلا"[1].

والتَّنصُّل من القبيلة، والإحساس بالاغتراب الذاتي**aliénation du soi** فيها. لم يكن حكرا على شاعرنا الشَّنفرى، بل القارئ للنُّصوص الشِّعريَّة، التي جادت بها قرائح هؤلاء الصَّعاليك الشُّعراء يجدهم"يحسون إحساسا مريرا بهوان منزلتهم الاجتماعيَّة، وعدم تقدير المجتمع لهم، لا لأنَّهم عاجزون، وإنَّما لأنَّ مجتمعهم ظلمهم، وحرمهم العدالة الاجتماعيَّة، التي يتوقون إليها"[2].

وبنفس الرُّوح الشِّعرية المتمرِّدة؛ نجد الشَّاعر **عروة بن الورد(ت30 ق هـ)** الملقَّب **بعروة الصَّعاليك**، يبوح للقارئ بتبرُّمه من المجتمع القبلي، الذي يعيش فيه،ونلمس هذا في ثنايا قوله في:

إذا المرْءِ لمْ يبعَثْ سواماً ولم يَرُح عليهِ،ولم تعطِفْ عليه أَقَـارِبُه
فَلَلْمَوتِ خيرٌ للفتى منْ حياتـِه فقيراً، ومنْ مولىً تدبُّ عقـارِبُه
وَسائِلةٍ:أَيْنَ الرَّحِيلُ؟وَسَائِلٍ وَمَن يَسْأَلِ الصُّعلُوكَ أَيْنَ مَذَاهِبُه
مَذَاهِبُهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إِذَا ضَنَّ عَنْهُ بِالفِعَالِ أَقَـارِبُهُ[3]

هذا هو مذهب الشُّعراء الصَّعاليك، الذين انتفضوا ضدَّ النِّظام القبلي، وتمرَّدوا عليه ، وفضَّلوا الارتماء في أحضان الصحاري الشَّاسعة، والفجاج العريضة على البقاء بدار الذلَّة والهوان "وكأنَّهم كانوا ينشدون بصنيعهم هذا إلى أن يلفتوا النَّاس إلى طلاقة الحرَّية الصحراويَّة،التي جعلت تضيِّق مظاهر السِّيادة القبليَّة من نطاقها"[4].

وعلى نفس الخطى سار الشَّاعر الصعلوكُ عروة بن الورد؛ متغنِّيا بذاته ؛ معلنا معالم الاشتراكيّة مع الجماعة التي انتمى إليها؛ ومتماهيا في ذواتهم؛ ضاربا أفضلَ الأمثلة- للقارئ- في التَّضحية والإيثار في قوله:

إنِّي امرؤٌ عَافِي إِنَائِي شِرْكَةٌ وَأَنْتَ امرؤٌ عَافِي إِنَائِكَ وَاحِدُ
أَتَهْزَأُ مِنِّي أَنْ سَمِنْتَ،وَأَنْ تَرَى بِوَجْهِي شُحُوبَ الحَقِّ وَالحَقُّ جَاهِدُ

---

[1]-المرجع السابق،ص:82.

[2]-جمعة،أحمد خليل.فرسان من التَّاريخ،ص:51.

[3]- ابن الورد، عروة.الديوان.تح:أسماء أبوبكر محمّد،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،دط؛1998،ص:48.

[4]-الطيب،عبدالله.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.دار الفكر،بيروت-لبنان ،ط1 ؛ 1970،مج2 ،ج3 ،ص:859.

أُقَسِّمُ جِسْمِي فِي جُسُومٍ كَثِيرَةٍ وَأَحْسُو قَرَاحَ المَاءِ ،وَالمَاءُ بَارِدُ[1]

فالقارئ لجلِّ النُّصوص الشِّعريَّةِ، التي نظمها الشُّعراء الصَّعاليك.يجد بعد فحصها والغوص في أعماقها الانكفاء على الذَّات والتململ في رمادها. لأنَّ نصَّ الصُّعلوك"يتضمَّن في بنيته العميقة انساقاً مضمرة تعلي من شأن **"الأنا"**، وتجعل من صنيعها نسقاً مهيمناً على الرغم من ثانويته أو هامشيته"[2].وحتَّى لا نقع في الاستطراد المملّ والإسهاب المخلّ، نكتفي بهذين الشَّاعرين كعيِّنتين دالتين على الشُّعراء الصَّعاليك، الذين تمرَّدوا على النِّظام القبليّ، وارتموا في أحضان ذواتهم.إذ باح النَّسيج اللّغوي لنصوصهم الشِّعريَّة على هذا التَّمرُّد، حيث كثرت فيه المقارنة مع الآخر لاستبعاده، وتوزَّعت فيه الضَّمائر المنفصلة والمتَّصلة، لتوحي بالانفصال عن الآخر والاتِّصال بالذَّات.

ب)– الاغتراب المكاني والتَّمرُّد على طقوسية الطَّلل:

يرتبط البشر ارتباطا وثيقا وحيويا بالمكان، الذي يعيشون فيه.فالإنسان ككائن حيّ؛ يعيش في جسده وبه، ويموت ويدركه الفناء إذا أصيب هذا الجسد الفاني.ولكن هناك مساحة تجاوز جسد الإنسان، ولكنها لا تقلّ أهمية بالنسبة لحياته[3]... هي مساحة المكان، الذي يسرح ويمرح فيه كلّ إنسان، ويقضي عليه عمرا من الزَّمن. تمتزج فيه أحلى الذِّكريات وأمرُّها، المرتبطة بشكل وشائجي معه.

لذلك كان المكان، وسيبقى مسرحا طقوسيا له قدسيته عند الإنسان، لأنَّه مارس عليه سلطة الاحتواء؛ بل هذه السُّلطة حوَّلت المكان–في حدِّ ذاته– إلى جزء من كيان الإنسان ووجدانه، وأصبح كلّ واحد منّا، يردِّد هذه العبارة: **نعيش في المكان، والمكان يعيش فينا، نعيش فيه كأجرام، ويعيش فينا كذكرى جميلة ، لكلِّ عبث مارسناه في مساحاته.**

وبما أنَّنا نتكلَّم عن النَّص الشِّعري الجاهلي(النَّص القديم)، وعن مظاهر التَّمرُّد الكامنة فيه، رأى أئمة الأدب والباحثون أنَّ هذا النَّصَّ كان يُفتح بالمقدمة الطَّلليَّة، التي يسجِّل فيها الشَّاعر الوقوف

---

[1]– المصدر السَّابق،ص:61.

[2]–عليمات،يوسف.جماليات التَّحليل الثقافي(الشعر الجاهلي أنموذجا).المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1؛ 2004، ص:53.

[3]–ينظر: لوتمان،يوري.دلالة المكان.تر:سيزا قاسم دراز ماخوذ من كتاب"جماليات المكان.سيزار قاسم وآخرون.عيون المقالات ص.ب:10958،باندونغ،الدار البيضاء–المغرب،ط2،1988،ص:60.

على المكان، برسومه، وأطلاله، وبيوته، ومغانيه، وديارِه، ومنازله[1] مع الصَّحب والبكاء على معالمه، التي عبثت بها الرِّياح السَّافية للشمال والجنوب، وعفت عن كثير من آثاره.وهذا ما يلاحظه كلُّ قارئ منَّا للقصائد الجاهليَّة المفتوحة "بالوقوف على ديار الحبيبات بعد رحيلهن والدعاء لها حينا والبكاء عليها أحيانا، ووصل ذلك بالحنين إلى صواحبها، واستعراض شيءٍ من ذكريات الشَّاعر عنهن، أو علاقته بهنَّ، بمثل هذا يبدأ معظم الجاهليين قصائدهم مسرفين أو مقتصدين"[2]

وقد شاع التَّغني بالمكان وافتتاح النَّص الشِّعري به؛ خاصة في المعلقات التي مثَّلت أرقى القصائد وأجودها وأحكمها في النَّسج اللُّغوي، والبعد الدلالي، وهذا ما نلحظه في قول **امرئ القيس(ت80 ق هـ)** في معلقته:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لما نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[3]

وعلى دربه سار الشَّاعر **طرفة بن العبد(ت60 ق هـ)**، فقال أيضاً:

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوْحُ كَبَاقِي الوَشْمْ فِي ظَاهِرِ اليدِ
وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيَّهَمْ يَقُولُونَ:لاَ تَهْلَكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ[4]

وبنفس الروح الاتِّباعية قال الشَّاعر الحكيم **زهير بن أبي سلمى(13 ق هـ)**:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّم
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَينِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نواشِرِ مِعْصَمِ[5]

---

[1]- من أراد الاستزادة والاستفادة من الأشعار التي قالها شعراء العرب في المكان وسرّ العلاقة الوشائجية بينه وبين ساكنيه، والتي عبَّر عنها الشُّعراء في نصوصهم الشِّعرية فعليه بقراءة كتاب"المنازل والدِّيار"لصاحبه"أسامة بن المنقذ(ت574هـ).والذي قال فيه محقِّقه"**مصطفى حجازي**":"قدَّم الكتاب مادة غزيرة من الشِّعر، الذي قالته العرب في المنازل، والدِّيار ،والرُّسوم ، والأطلال والدِّمن، والمعاهد، والمحال، والعرصات، والمغاني،والآثار،وما قيل في الرَّبع والبيت...الخ،فجاء ذا وحدة موضوعية تعين الدَّارسين على تتبع هذه الظاهرة في الشِّعر العربي،ولاسيما مقدمات القصائد، التي حظيت بالنصيب الأوفر من مختارات الكتب".ينظر:ابن المنقذ،أسامة.المنازل والدِّيار.تح:مصطفى حجازي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط2008،ص:10.

[2]–الكفراوي،محمد عبد العزيز.الشِّعر العربي بين الجمود والتطور.مكتبة نهضة مصر بالفجالة ،القاهرة، ط2 ؛1958 ،ص:25.

[3]- الزوزني،أبو عبد الله حسين بن أحمد.شرح المعلقات السبع ،ص:18.

[4]– المصدر نفسه ،ص:65-66.

[5]– المصدر نفسه، ص :101.

وعلى نفس السبيل سار شعراء المعلَّقات؛ متشبِّثين بالمقدِّمة الطَّلليَّة، التي أصبحت" ظاهرة كبرى وسمة بارزة في القصيدة العربيَّة؛ إنَّها تقليد فنِّي، نشأ مع الشِّعر منذ الجاهلية، ثمَّ تهيَّأت مجموعة أسباب ساهمت في بقائها واستمرارها على مرِّ العصور، فثبت شكلها واستقرَّ، وتبناها الشُّعراء وعنى الأقدمون بها"[1].لأنَّها غدت سنَّة شعريَّة ، ومعيارا فنيا لا يخرج عنه إلاَّ الشَّاذ.

وهناك من الدَّارسين المعاصرين من ربطها بالتَّأزُّم النَّفسي، الذي مرَّ به إنسان ذاك العصر مثل: **عزّ الدين إسماعيل**، وهناك من عدَّها رمزا لحبِّهم الدَّاثر حسب رؤية **شوقي ضيف**،وثالث رأى فيها جزءا حيا وأصيلا في التَّجربة والقصيدة، ينبعث من دافع نفسي، وليست مجرَّد تقليد فنِّي مثل ما مشت في هذا الطرح **حياة جاسم محمد**[2].وخالف **سعد إسماعيل شلبي** هؤلاء الثَّلاثة، ورأى فيها نوعاً من أنواع حبّ العربي لوطنه، ونلمس هذا في قوله:"نعدُّ الوقوف على الأطلال لوناً من ألوان حبّ العربي لوطنه.فالعربي يحبّ وطنه ويتمسَّك به، ويعلن ولاءه لترابه، ولا يهمله ولا ينساه.والوقوف على الأطلال وبكاؤها رمزا لهذا الولاء الرائع"[3].

لأنَّ الأطلال والمنازل والدِّيار؛ هي المكان الذي تواجد فيه الإنسان منذ أيام الولادة ، بل أصبحت بيته، والبيت الذي ولدنا فيه كما يقول الفيلسوف الظاهراتي **غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884-1962)**:"محفور، بشكل مادي، في داخلنا، إنَّه يصبح مجموعة من العادات العضوية"[4].وأحياناً أخرى نفلسف لتواجدها في فاتحة القَّصائد الجاهلية، باقترانها بالنسيب أو بالأحرى بذكر المحبوبة، التي أصبحت جزءا مكملا لجمالية فسيفساء المكان، بل غدا ذكرها مرهوناً بذكر المكان؛ لأنَّها جزء لا يتجزأ منه.ونستأنس للتدليل على هذا بقول القائل:

أُحِبُّ مَنَازِلَ الأَحْبَا بِ إِنْ غَابُوا وَإِنْ حَضَرُوا
وَأَسْقِيهَا دُمُوعَ العَيـ نِ إِنْ لَمْ يَسْقِهَا المِطَرُ

---

[1]–مارون،جورج خليل.تطوُّر الشِّعر في القرن الثاني الهجري.المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان،ط1؛2012،ص:87.

[2]–المرجع السابق ،ص:90-91.

[3]– شلبي،سعد إسماعيل.الأصول الفنيَّة للشعر الجاهلي.مكتبة غريب،شارع كامل صدقي، الفجالة– القاهرة، ط2؛ 1982، ص:135-136.

[4]– باشلار،غاستون.جماليات المكان.تر:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت–لبنان، ط5 ؛2000، ص:43.

بِقَدْرِ كَرَامَةِ الأَحْبَا بِ يُكْرَمُ بَعْدَهَا الأَثَرُ[1]

وهذه السنَّةُ الشِّعريَّة السَّائدة في النَّص الشعري الجاهلي، تمرَّد عليها الشُّعراء الصَّعاليك، فجاءت قصائدهم خلوا من هذه المقدمات الطَّللية، ويظهر هذا جليّا في قول الشَّنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللّيل مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيَاتٍ مَطَايَا وأَرْحُلُ[2]

ونأخذ هذه القصيدة، كشاهد على غياب المقدِّمة الطلليَّة في كثير من قصائد الشُّعراء الصَّعاليك إذ لم نقل جلَّها بعد الإحصاء ،وهذا ما توصَّل إليه الدارسون لشعر الصَّعاليك الجاهليين.فالمتفحِّص للبناء المعماري والتَّشكيل الأسلوبي لها، يقتنع بقول الدكتور فوزي عيسى، الذي حلَّلها بإجراءات منهجية خاصة بالنَّقد الحديث؛ مركِّزا فيها على الأسلوبية النَّفسية حيث قال:"وقد جاء البناء المعماري للقصيدة مخالفا للبناء التقليدي، الذي درجت عليه القصيدة الجاهليَّة في كثير من نماذجها، فكانت هذه المخالفة ضربا من ضروب التَّمرُّد الفنِّي، الذي يتَّسق مع تمرُّد الذات على المفاهيم والأعراف القبليَّة"[3].

ويرى **يوسف خليف** في كتابه"**الشُّعراء الصَّعاليك في العصر الجاهلي**" أنَّ التَّخلص من المقدمات الطَّلليَّة في نصوصهم الشِّعريَّة مردُّه إلى الوحدة الموضوعيَّة، التي اتَّسمت بها نصوصهم؛ لأنَّ المقدمة الطَّلليَّة في رأيه تُخِلُّ بالوحدة الموضوعيَّة، كما يزعم أن الشُّعراء اتَّخذوا لأنفسهم مذهباً آخر، استعاضوا به عن المقدِّمات الطَّلليَّة؛ هو مذهب جعلوا محوره حواء الخالدة(المرأة الحريصة على فارسها)[4].وهذا ما يلحظه القارئ لنصوصهم الشِّعريَّة، التي حفلت بها دواوينهم.

فبعدما كان الشَّاعر، يسكن إلى مكان المحبوبة، عارضه الصعلوك، وأصبح يجد السَّكينة في المحبوبة في حدِّ ذاتها؛ متمرِّدا بذلك على طقوسية المكان، التي احترمها الإنسان، وقد يعود هذا إلى اعتقاد الصُّعلوك بأنَّه يعيش خارج المكان، الذي تتوفَّر فيه سبل الأمن، والدّعة، والرَّاحة، التي تجعله يطمئن ويركن له بحميميَّة معبِّرة، لذلك تكسَّرت الوشائج العلائقيَّة، التي تربطه بالمكان، بل وتجعل المكان

[1]–ابن المنقذ،أسامة.المنازل والدِّيار،ص:12.

[2]–الشَّنفرى.الديوان،ص:57.

[3]–عيسى،فوزي.النص الشعري وآليات القراءة.دار المعرفة الجامعية ،القاهرة،دط؛2006،ص:136.

[4]–خليف،يوسف.الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.دار المعارف،القاهرة،ط3؛1978،ص:268.

جزءا من تجربته الشِّعريَّة والنَّفسيَّة.وقد يعود السبب أيضا إلى صراعه مع الآخر، الذي أزعج إقامته بأيّ مكان حلَّ به، فعاش لهذا السبب عيشة الطريد، الذي لم يهنأ بلذَّة الإقامة في المكان الواحد، فاستعاض عن المكان بالمحبوبة، التي وجد فيها سلوته،بل وجدها متنفسا لهمومه ومشاغله.

وهناك من الباحثين من خالف جمهور الباحثين في شعر الصَّعاليك؛ خاصة في تركيزهم على ظاهرة التَّمرُّد الفنِّي في نصوصهم الشِّعريَّة.إذ نجد في قول **عبد العزيز نبوي** في كتابه"**دراسات الأدب الجاهلي**" نفي أيّ تمرُّد فنِّي، ظهر على مساحات نصوصهم ،بل نجده يصرُّ على رأيه في قوله:"وشعر الصَّعاليك من النَّاحية الفنِّية جزء من الشِّعر الجاهلي يترسَّم وينسج على منواله، ولسنا نزعم كما يزعم بعض الباحثين أنَّهُ تمرُّد فنِّي في ذلك العصر إذ لا فروق حادة أو غير حادة في الأوزان، والقواقي، والصُّور ،أو التَّراكيب، أو الدلالات.وجلُّ ما في الأمر أنَّ كثيراً من قصائد الصَّعاليك لا تلتزم الشَّكلَ الفنِّيَّ الشَّائع في القصيدة الجاهليَّة من حيث البدء بمقدمة غزلية في أغلب الأحوال، ومن حيث تعدُّد الأغراض في القصيدة"[1].

إنَّ عبد العزيز نبوي في زعمه هذا، يناقض نفسه في قوله؛ لأنَّ عدم التزام الشَّاعر الصُّعلوك بالشَّكل الفنِّي (معمارية النَّص) في القصيدة الجاهلية، هو من بوادر التَّمرُّد والثَّورة على معيار القصيدة الجاهليَّة والمحاولة الأولى، لتكسير القالب الثابت و تحطيم بنية السَّائد.

وإذا استقصينا أسباب قوله هذا نردُّها إلى تجنِّيه على هذه الجماعة ورفضه لهم، كحركة ثوريَّة متمرِّدة على النِّظام القبلي، ونُظُمه الجائرة التي حكمته ردحاً من الزَّمن إلى أن جاء الإسلام وكسَّر أصنام الظلم، ونادى بالعدالة والمساواة، التي نشدها الصَّعاليك ،بل وناضلوا من أجلها في مجتمعاتهم وفي نصوصهم الشِّعرية.فالدكتور يرى أنَّ حركتهم نوع من العدوان الغريزي، ولا يجدر بالقارئ أن يسميهم ثوَّارا؛ لأنَّه بفعلته هذه يزيِّن القبيح، ويقدم للشباب أسوأ قدوة[2].

وقوله يشذُّ عن أقوال المتخصِّصين، الذين درسوا شعر الصَّعاليك، وكشفوا عن مزاياه وخصائصه ومميزاته إذ ما قارناه مع الشِّعر العربي آنذاك، وهذا ما كشفه وأقرَّبه **عبد الحليم حفني** في قوله:"إنَّ

[1]– نبوي،عبد العزيز.دراسات في الشعر الجاهلي.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط3؛2004،ص:170.

[2]–ينظر: المصدر نفسه،ص:163.

أيسر ما يجده الباحث في شعر الصَّعاليك، وأبرزه أيضاً، أنَّ شعرهم عامة متميِّز عن غيره من الشِّعر تمييزاً واضحاً،لا يحتاج إلى عناء كبير في تبينه، ولا إلى عمق نقد في الإحساس به"[1].

إنَّ الإحساس بالغربة عند الشُّعراء الصَّعاليك، رسَّخ فيهم فكرة الثَّورة والتَّمرُّد والخروج من ربقة النِّظام القبلي؛ وهذا الخروج ولَّد في نصوصهم- المؤجَّجة بلغة الرَّفض والتَّعاطي مع الواقع المرير في قبائلهم -تمردا فنِّيا.وتُعتبر غربة الشُّعراء الصَّعاليك؛ الغربة الحقيقية في العصرِ الجاهلي؛ لأنَّها كانت تمثلُّ ثورة وتمرُّدا على تقاليد القبيلة، وقوانينها، وأعرافها[2].وبهذا نكون قد أنهينا كلامنا عن مظاهر التَّمرُّد في العصر الجاهلي، والتي تجلت بشكل كبير ومنقطع النظير-خاصة-في النُّصوص الشِّعريَّة، التي جادت بها قرائح الشُّعراء الصَّعاليك.

2)-في العصر الإسلامي:

ظلَّ الشِّعر محافظا على مكانته في العصر الإسلامي، وبقي الشَّاعر صاحب نفوذ، ظفر باحترام المجتمع له.وحينما "جاء الدِّين الإسلامي..جاء بثورة، زلزلت كثيرا من قيم المجتمع العربي...ورؤية جديدة للحياة والعقيدة.. وكان لا بدَّ للإسلام أن يتَّجه إلى العقل في دعوته إلى الإيمان، وترك عبادة الأوثان..وهو بهذا يستند إلى العقلية العربيَّة، التي تثقَّفت على التَّفكير والقيم بالرغم من تعصبها الأعمى للوثنيَّةِ.وكان الرسول الكريم-وهو العربي الذي عاش جانبا كبيرا من حياته يرقب حياة العرب في الجاهلية- مدركا قيمة الشِّعر في الحياة العربيَّة،وقوَّة تأثيره في الرأي العام والوجدان العام"[3].

لذلك-ونحن نتصفَّح جانبا من سيرته العطرة في كتب الأدب-نجده استمع لقائله وأثابه،وهذا **كعب بن زهير(ت26هـ)** الذي أهدر دمَّه،عفا عنه بعد سماعه لرائعته **"بانت سعاد"**،التي مدح فيها شخص الرَّسول الكريم صلَّى الله عليه وسلم؛ مستعطفا إيَّاه علَّه يصفح عنه، وهذا ما فعله خير البرِّية محمد صلى الله عليه وسلم، بعد ما تشنَّفت أذناه الكريمتان نصَّه الشِّعري، الذي سلك فيه نهج الأوَّلين من الشُّعراء، ونسج على منوالهم،إذ قال:

---

[1]-حفني،عبد الحليم.شعر الصَّعاليك،ص:360.

[2]-ينظر:ظاهرة التَّمرد في أدبي الرصافي والزهاوي(دراسة تحليلية موازنة).رسالة ماجستير في الأدب العربي(مخطوط)،جامعة بغداد،كلية التربية-ابن رشد،2007،ص:18.

[3]- سويلم،أحمد.الرَّسول والشُّعراء.دار الهدى للكتاب،القاهرة،ط1؛2005،ص:11-12.

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُتيَّمٌ إِثْرَها لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
وَمَا سُعَادُ غَدَاةَ البَينِ إِذْ رَحَلُوا إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ
هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً لاَ يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْهَا وَلاَ طُولُ[1]

إلى أن وصل إلى قوله:

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ الله أَوْعَدَنِي وَالعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ الله مَأْمُوْلُ
مَهْلاً هَدَاكَ الذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ ال قرآنِ فِيهَا مَوَاعِيظٌ وَتَفْصِيْلُ
لاَ تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الوُشَّاةِ وَلم أُذْنِبْ وَلَو كَثُرَتْ عَنِّي الأَقَاوِيلُ[2]

فالرَّسول صلى الله عليه وسلم أدرك " بذوقه العربي الأصيل ما تضمَّنته تلك القصيدة من جمالِ الغايةِ وسموِّ الهدف، ونبل القصد، حتَّى اهتزَّ لها وقال لأصحابه وهم متحلِّقون حوله:أن اسمعوا.ثمَّ أخذ بردته ووضعها على كتفي كعب تكريما له وتعظيما لشعره"[3].

وكما استمع الرَّسول صلى الله عليه وسلم، لقصيدة **كعب بن زهير(ت26هـ)**، وأثابه عليها وغفر له، بعد استجلاء معانيها السَّامية والمؤثِّرة وبنائها المحكم، نجده- أيضاً- يستمع لشعر الشَّاعر الكافر **أميَّة ابن أبي الصلت(ت5هـ)**؛ وها هو الصَّحابي الجليل **الشَّريد** رضي الله عنه يقول:"ردفت رسول الله صلى الله عليه وسلم يوماً، فقال:هل معك من شعر أميَّة ابن أبي الصَّلت شيءٌ.فقلت:نعم،قال:هيه.فأنشدته بيتا،فقال:هيه.ثمَّ أنشدته بيتا فقال:هيه.حتَّى أنشدته مئة بيت"[4].

وهذا الحديث خير دليل على مكانة الشِّعر عند رسول الله صلى الله عليه وسلم، كمنجز كلامي، خاصة إذا كان مشبَّعا بالحكمة و الفضيلة، ودالا على الخير والشيَّم النَّبيلةِ، التي يسود أصحابها في مجتمعاتهم.والرَّسول استزاد الصَّحابي الجليل الشريد من شعر أميَّة رغم كفره ومحاربته له؛ لأنَّه كان

[1]-ابن زهير،كعب.الديوان.تح:درويش الجويدي.المكتبة العصرية ،صيدا-بيروت،ط1؛2008،ص:123.
[2]-المصدر السابق،ص:133.
[3]-حسن،حسين الحاج.النَّقد الأدبي في آثار اعلامه.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت- لبنان، ط 1؛ 1996،ص:120.
[4]-المنذري،زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي.مختصر صحيح مسلم.تح:مصطفى ديب البغا،دار الهدى،عين مليلة- الجزائر،دط؛دت،ص:448.

يتحنَّث في شعره ويذكر الله ويحذر من عقابه في الآخرة، لذلك نجد **الأصمعي(ت216هـ)** يقول:"ذهب أميَّة في شعره بعامة ذكر الآخرة"[1].

والإسلام كدين سماوي، لما جاء لم يأت ليحارب الشِّعر ويحرِّمه، بل دعا إلى تهذيبه وتوجيهه توجيها صحيحا، وحينما ذمَّ الحق سبحانه عزَّ و جلَّ الشُّعراء، الذين خرجوا على الرَّسول وحاربوه بكذبهم وافترائهم وتخرُّصهم.استثنى الصَّالحين منهم وأعطاهم حقَّ الانتصار، لربِّهم ونبيِّهم، وأنفسهم، بالكلمة واللِّسان.ويتجلَّى هذا للقارئ في قول الحقِّ سبحانه عزَّ وجلَّ: **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾**[2]

بالطبع وجد الرسول صلَّى الله عليه وسلم في الشِّعر ضالته خاصة أيَّام مغازيه مع المشركين، ولولا نفاذ الشِّعر وعمله في قلوب المشركين بعد سماعه من طرف شعراء الرَّسول مثل:**عبد الله بن رواحة(ت8هـ)،وكعب بن مالك(ت50هـ)،وحسان بن ثابت(ت 54هـ)**...لما قال لحسان قولته الشَّهيرة:"اهجهم،أو:هاجهم، وجبريل معك"[3].

ونحن نسوق هذه الأحاديث، لنبيِّن للقارئ مكانة الشِّعر عند العرب؛ فهو جزء من طبيعتهم وكيانهم، وترجمان لوجدانهم.لذلك لم يدعهم الرَّسول صلى الله عليه وسلم، للتخلِّي عنه وهجرانه، وهذا ما أكَّدت عليه **ابتسام مرهون الصفار** في قولها:"فالشِّعر جزء من حياة العرب، ووجودهم، ولا يمكن أن يهجروه في أيِّ حالٍ من الأحوال.كما لا يمكن أن يدعو الرَّسول إلى مخالفةِ الطبيعةِ العربيَّةِ والإنسانيَّةِ، لكون الشِّعر مظهراً من مظاهر الإبداعِ الفكري الإنساني،وهو العربي، الذي يعجب بالكلام الفصيح، ويهتزُّ للشعر الجميل"[4].

---

[1]- عون،الخوري يوسف.أغاني الأغاني(مختصر أغاني الأصفهاني).دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، ط 3؛ 1993،مج1،ج4،ص:318.

[2]- سورة الشُّعراء :الآية:224-227.

[3]- المنذري،زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي.مختصر صحيح مسلم،ص:517.

[4]-الصفار،ابتسام مرهون.الأمالي في الأدب الإسلامي.دار المناهج للنشر والتوزيع،عمان – الأردن،دط؛2006،ص:47-48.

وظلّ الشُّعراء في هذا العصر ينظمون الشِّعر وفقاً للأحداث، ومع أنفسهم وقبائلهم؛ مستضيئين بالإسلام وهديه.فالشِّعر لم يتوقَّف ولم يتخلَّف في هذا العصر...لأنَّ من عاشوا فيه عاصروا الجاهليَّة وعبَّروا بالشِّعر عن كلِّ عواطفهم ومشاعرهم،وبعد أن تمت عليهم نعمة الإسلام بفضل الله ظلُّوا يفخرون بصناعته،ويتباهون بنظمه[1].

والشُّعراء الذين انضووا تحت دعوة محمد صلى الله عليه، بعدما أسلموا وتمرَّدوا على الجاهلية الجهلاء، وثاروا ضد معتقدات أهلها،التي ألَّهت الأصنام، وانحنت للحجر، وعظَّمت الشَّجر وتقربت له بأنواع مختلفة من القرابين..وجعلت من النَّاس طبقات، القويُّ فيها هو السيِّد، والضَّعيف عبد يرسف في أغلال العبوديَّة.

لقد استطاع هؤلاء الشُّعراء أن ينظموا قصائد دافعوا فيها عن الإسلام وعن رسوله، وعبَّروا من خلالها عن ثورتهم ضدَّ الشِّرك والمشركين، وأعلنوا تمرُّدهم على الجاهليَّة الجهلاء، بكلِّ أبعادها الدينيَّة ،والسياسيَّة، والاجتماعيَّة، والثقافيَّة إلاَّ أنَّنا حين نتأمَّل البناء المعماري لقصائدهم بغية رصد ظاهرة التَّمرُّد الفنِّيِّ فيها؛ نجدها لم تخالف القصيدة النموذج قيد أنملة في نسجها على طريقة أسلافهم القدماء، لذلك سنحاول أن ندلِّل على قولنا من خلال قصيدتين نظمهما حسان بن ثابت الأنصاري(**ت54هـ**) أثناء مغازي الرسول صلَّى الله عليه وسلم، التي خاضها ضدَّ المشركين فهاهو شاعر الرَّسول يقول بعد واقعة الخندق:

هلْ رَسْمُ دارِسَةِ المقَـامِ يَبابِ متكلِّم لمحاورٍ بجـوابِ
قَفَرٌ عفا رَهْمَ السَّحـابِ رسومَهُ وَهُبوب كُلّ مطـلَّة مِربابِ
وَلَقَدْ رَأيتُ بها الحُلُولَ يَزِينُهُـمْ بِيضُ الوُجُوهِ ثَواقِبِ الأحْسابِ
فَدَعِ الدِّيارَ وَذِكرَ كُلَّ خرِيدَةٍ بَيضاءَ آنسةِ الحدِيثِ كَعَابِ
واشْكُ الهُمُومَ إلى الإلَـهِ وَمَا تَرَى مِنْ مَعْشَرٍ ظَلَمُوا الرَّسُولَ غِضابِ
سَارُوا بأجمعهم إليـه وألَّبـوا أَهْلَ القُرَى وَبوادِيَ الأَعْـرابِ
جَيشُ عُيَيْنَةُ وَابنُ حَـربٍ فيهـمِ متخمِّطين بِحِلْبَةِ الأحـزابِ
حتَّى إذا وردوا المدينـةَ وارتَحوا قتلَ الرَّسولِ وَمَغْنَمَ الأَسْلاَبِ
وَغدَوا عَلينَا قَـادِرِينَ بِأَيدِيهِم رُدُّوا بِغَيظِهِمْ عَلَـى الأَعْقَـابِ

[1]–ضيف،شوقي.تاريخ الأدب العربي(العصر الإسلامي).دار المعارف،نمصر–القاهرة،ط7؛1963،ص:42.

بهُبُوبِ مُعْصِفَةٍ تَفَرَّقَ جَمْعَهُمْ وَجُنود ربِّكَ سَيِّدَ الأَربَابِ
وَكَفَى الإلَه المؤْمِنينَ قِتالَهُم وَأثَابَهُمْ فِي الأَجْرِ خَيرَ ثوابِ[1]

وهذه القصيدة، نقض بها قصيدة **عبد الله بن الزبعري(ت10هـ)**،التي فتحها بقوله:

حتَى الدِيارَ مَحَا مَعارِف رَسْمِهَا طُولَ البِلَى وَتَرَاوحُ الأَحْقَابِ
فَكَأنَّمَا كَتَبَ اليَهُودُ رُسُومَهَا إلاَّ الكنيف وَمَعْقِدَ الأَطْنَابِ
قَفْراً كَأَنَّكَ لَمْ تَكُنْ تَلْهُو بِهَا فِي نِعْمَةٍ بِأَوَانِسٍ أَتْرَابِ[2]

وعلى نفسِ المنوالِ، نسج حسان قصيدته أيَّام الفتح ، والتي قال فيها:

عَفَتْ ذَاتَ الأَصابِعِ فَالجواءِ إلى عَذْراءَ مَنزِلُهَا خَـلاَءُ
دِيارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحاسِ قَفْرٌ تُعَفِّيهَا الرَّوامِسُ والسَّماءُ
وَكَانَتْ لاَ يَزالُ بِهَا أَنِيسٌ خِلالَ مُرُوجِها نَعَمٌ وَشاءُ
فَدَعِ هذا وَلَكِن مِن لَطِيفٍ يُؤَرِّقُنِي إذا ذَهَبَ العَشَاءُ
لِشَعْثاءَ التي قَدْ تَيَّمَتْهُ فَلَيْسَ لِقَلْبِهِ مِنْها شِفَاءُ[3]

إلى أن وصل في قصيدته إلى مرحلة الدِّفاع عن رسول الله،وهجاء سفيان بن أميَّة رضي الله عنه قبل إسلامه إذ قال:

هَجَوْتَ محمداً فأَجَبتُ عَنهُ وَعِندَ الله فِي ذَلِكَ الجَزاءُ
أَتَهجُوهُ وَلَسْتَ لَهُ بِكُفْءٍ فَشَرُّكُما لخيرِكِما الفِداءُ
هجوت مباركاً برًّا حنيفاً أَمينَ الله شِيمَتُه الوَفَاءُ
أَمَنْ يَهجُو رَسولَ الله مِنكُم وَيَمْدَحُهُ وَينصرُه سواءُ
فَإِنَّ أَبِي وَوَالِدهُ وَعِرْضِي لعرضِ مُحَمَّدٍ مِنكُم وِقاءُ
لِسانِي صَارِمٌ لاَ عَيبَ فِيهِ وَبَحْرِي لاَ تُكَدِّرُهُ الدِّلاَءُ[4]

[1]–ابن ثابت الأنصاري،حسان.الديوان،ص:22–23.
[2]– الجبوري ،يحي. شعر عبد الله بن الزبعري. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ط2؛1981،ص:29.
[3]- ابن ثابت الأنصاري،حسان.الديوان،ص:17–18.
[4]–المصدر نفسه،ص:20–21.

حسان بن ثابت الأنصاري(ت54هـ) في نصِّه الشِّعري الأوَّل، سار على نهج الأوَّلين في نظم قصائدهم، واتَّبع سنتهم إذ بدأ قصيدته بذكر المنازل والدِّيار، والتلطُّف بذكر الحبيبة، وأشاد بنصر الله لهم يوم الأحزاب وهجا المشركين والكفار، أمَّا في قصيدته الثَّانية، والتي قالها يوم الفتح ذَكَرَ الدِّيار والمنازل، وأردف ذكر الدِّيار والمنازل، بذكر الحبيبة، وأشاد بذكر روح القدس(جبريل عليه السلام)، ومدح الأنصار، ودافع عن رسول الله؛ مادحاً إيَّاه؛ وهاجيًّا من هجاه.

والباحث حين يمعن النَّظر في بناء القصائد، التي قيلت في العصر الإسلامي، التي اكتفينا منها بقصيدتين، من قصائد حسَّان بن ثابت شاعر الرَّسول صلَّى الله عليه وسلم كعيِّنةٍ.يرى افتقارها للتمرُّد الفنِّي في نسجها ومعماريتها؛ لأنَّ أصحابها ساروا على نهج شعراء الجاهليَّة، واتَّخذوا من القصيدة الجاهليَّة نموذجاً يحتذى به ،حتَّى وإن جاء مضمونها يحمل ثورة الإسلام على الجاهليَّة، وروح التَّمرُّد على معتقداتها وثقافتها البدائيَّة، التي ارتبطت بمعالم الأسطورة **mythe** في حدِّ ذاتها، وذلك لقربهم بعهد الجاهليَّة، ولا يراودنا الشكُّ ولا يعترينا إذا قلنا إنَّ الشِّعر ظلَّ على عهد رسول الله جاهليا[1].

إنَّ معظم الدارسين للشِّعر في العصر الإسلامي، يميلون إلى هذا الرأي رغم كون الإسلام رسالة حملت في طياتها بذور الثَّورة والتَّمرُّد-كما قلنا آنفا- على العصر الجاهلي، وهذا ما أكَّد عليه **مشهور خالد الرواشدة** في قوله:"مع أنَّ الإسلام كان ثورة شهدها المسلمون في مناحي الحياة كلّها، بقي الشِّعر في العصور، التي تلت العصر الجاهلي، يسير على النَّمطِ القديمِ، في بناء القصيدة التَّقليديَّة، رغم وجود بعض التَّأثيرات الإسلاميَّة في أشعار الشُّعراء في عصر صدر الإسلام"[2] .

والتَّمرُّد الفنِّي خلال هذا العصر لم يمس النَّص الشِّعري، ليس بسبب دعوة الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم، أو بسبب ترديد البعض لمقولة الأصمعي :"الشِّعر نكد، بابه الشَّرُّ إذا دخل في الخير ضعف"[3].بل ظلّ محافظا على رواءه وعلى قوَّته إلاَّ أنَّه لم يخرج من أطر التَّبعية للنَّص القديم؛ لأنَّ تطوُّره كان "تطورا طبيعيا لما انتهى إليه العصر الجاهلي.وآية ذلك أنَّ الشعراء حين اتَّصلوا بالدِّين اصطنعوا أساليب قديمة، ولم يجدِّدوا حسب مقتضى الحياة الإسلاميَّة"[4].

---

[1]-ينظر:الزيات،أحمد حسن.تاريخ الأدب العربي،ص:79.

[2]-الرواشدة،مشهور خالد.شعر كعب بن زهير دراسة فنية.مطبعة السفير،عمان-الأردن،دط؛2008،ص :35.

[3]- ابن قتيبة الدينوري،عبد الله بن مسلم.الشعر والشعراء،ص:174.

[4]-نوفل،سيد.شعر الطبيعة في الأدب العربي.مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية،القاهرة،دط؛1945،ص:113.

3)–في العصر الأموي:

بعد انتهاء الخلافة الرَّاشدة، والتي عرفت في تولي الصحابيين الجليلين **عثمان بن عفان(ت35هـ)** و**علي ابن طالب(ت40هـ)** الخلافة كثيرا من البلابل والقلاقل، التي حاكها أعداء الإسلام، لأجل هدم معالمه، وبغية نشر الفتنة بين أتباعه، والتي انتهت باغتيالهما، ليزداد الأمر أكثر تعقدا، وتسوء الظُّروف الحياتيَّة لولا أن قيَّض الله لها سبط رسول الله **الحسن عليه السلام(ت50هـ)**، ليتنازل **لمعاوية بن أبي سفيان(ت60هـ)** رضي الله عنه على الحكم، حقنا لدماء المسلمين، وتوحيدا لكلمة الأمَّة،ولَـمّا لشملها، الذي مزَّقه أعداء الدَّاخل؛ محقِّقاً بذلك نبوءة جدِّه محمد صلى الله عليه وسلَّم إذ قال:"ابني هذا سيِّدٌ، ولعلَّ الله أن يصلح به بين فئتين من المسلمين"[1].

بعد هذه الأحداث الجسام، التي مرَّت على الأمَّة الإسلاميَّة، والتي كادت أن تعصف بها، وتهدم ما بناه جيل الصَّحابة الأوَّل.أتت الدَّولة الأمويَّة بعد منازعات وإحن، وإيقاظ لفتن نائمة، وزادت معها رقعة الإمبراطورية متوسِّعة شرقا إلى بلاد السند والأفغان الشَّرقيَّة، وممتدة غربا بما وراء مصر إلى المحيط الأطلسي في إفريقيا.إذ انتقلت عاصمة الدَّولة إلى دمشق، في بيئةٍ ساحرة وخلاَّبة، زانتها المناظر الطبيعيَّة الجميلة من حدائق، وبساتين، وجبال، وأنهار، ووديان[2].

وخلال سيطرة الأمويين على مقاليد الحكم ، استتبَّ الأمر لهم، واستقرَّ نظام حكمهم بعدما صبغ بصبغة وراثيَّة، ونشأ في رحاب دولتهم"جيل جديد من العرب في ظلّ هذا الحكم المتميِّز وربي على قيَّمه الجديدة دون أن يقضي شطرا كبيرا من حياته في الجاهليَّة وشطرا آخر في الإسلام كما حدث للمسلمين الأوائل، ولم يربط بينهم وبين روح المجتمع العربيِّ القديمِ إلاَّ ذلك التُّراث الذي يمتدُّ بالضَّرورة في الفكر والنفس وإن فقد كثيراً من سيطرته، أو تغيَّر كثيرا في أشكاله"[3].

ولم يخل عصر من العصور من تواجد الشِّعر وأصحابه، بل كانوا وسيبقون زينة كلّ عصر؛لأنَّهم المترجمون عنه، وعن ملوكه وعن شعوبه وعن مناحيه السياسيَّة، والثقافيَّة، والاجتماعيَّة والدينيَّة، بلغتهم العليا، التي تتباين وتختلف عن اللُّغةِ العاديةِ.وفي العصر الأموي، كان للنَّصِّ الشِّعريِّ وقائليه النصيب

---

[1]–العسقلاني،أحمد بن علي بن حجر.فتح الباري في شرح صحيح البخاري.تح:عبد العزيز بن عبدالله بن باز ومحمد فؤاد بن عبد الباقي،دار المنار للطبع والنشر والتوزيع،القاهرة،ط1؛1999،ج7،ص:105.

[2]–ينظر: نوفل،سيد.شعر الطبيعة في الأدب العربي ،ص:118.

[3]–القط،عبد القادر.في الشِّعر الإسلامي والأموي.دار النهضة العربية،بيروت– لبنان،دط؛1987،ص:72.

الأكبر والحظ الأوفر عند ملوك بني أميَّة؛ لأنَّه ساعدهم في إرساء معالم الدَّولة الأمويَّة، وتقوية العصبيَّة العربيَّة، التي ناد بها ملوكها.

والقارئ لنصوص هذا العصر، يجدها تمتح في مضمونها وتشكيلها من النَّص القديم(الشِّعر الجاهلي)، بل يغيب عنك تلمُّس وتحسُّس أيَّ تمرُّد فنِّي ملحوظ،كان وليد ثورة على الرَّتابة ،التي صحبت البنية التَّحتيةInfrastructure والبنية الفوقيةSuperstructure آنذاك .ومن الباحثين من يرى في تشبُّثهم بمحاكاة شعراء الجاهليَّة، عودة إلى الارتماء في أحضان الازدهار الشِّعري، الذي عرفه العصر الجاهلي، فها هو **منيف موسى** يقول:"وما كاد يطلّ العصرُ الأموي، حتَّى عاد الشِّعر إلى أوج ازدهاره، فعاد إلى الشِّعر الجاهلي، ينسج على منواله،ويجري في ركابه"[1].

ولتقوية قولنا بالدَّليل، حتَّى لا يكون مجرد تخرُّص بلا علم، وضرب من الخطل وسوء التَّحليل، نحاول أن نطَّلع على بناء بعض النُّصوص الشِّعريَّة، التي جادت بها قرائح عيِّنةٍ من شعراء الدَّولة مثل: **عمرو بن ربيعة (ت93هـ)**، وثالوث الشِّعر الأموي: **الأخطل(ت92هـ)،وجرير (ت110هـ)، والفرزدق(ت114هـ)**.

فعمرو بن ربيعة(**ت93هـ**)، الذي يُعدّ أشعر المتغزِّلين عند النُّقاد، نجده ينسج على منوال شعراء الجاهليَّة في كثير من قصائده، فهاهو يقول:

خَلِيلَيَّ عُوجَا حَيِّيا اليَوْمَ زَيْنَبَا وَلاَ تَتْرُكَانِي صَاحِبِيَّ وَتَذْهَبَا

إذا ما قضينا ذات نفس مهمة إِلَيْهَا وَقَرَّتْ بِالهَوَى العَيْنُ فَارْكَبَا[2]

يبدأ **عمرو بن ربيعة(ت93هـ)**هذه القصيدة الغزلية ،بِنَفَس شعريَّة، تحاكي نَفَسَ امرئ القيس الشِّعريَّة، التي نفثها في نصِّه الشِّعري ، متغزلاً بزوجته أم جندب،؛قائلا فيها:

خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أَمِّ جُنْدُبِ نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤَادِ المعَذَّبِ

فإِنَّكُمَا إِنْ تَنْظُرَانِي سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ تَنْفَعْنِي لَدَى أُمِّ جُنْدُبِ[3]

[1]- منيف،موسى.في الشِّعر والنَّقد،ص:29.

[2]-ابن ربيعة،عمرو.الديوان.دار الكتاب العربي،بيروت-لبنان،ط2؛1996،ص:53.

[3]-أمرؤ القيس،عدي بن حجر.الديوان.دار المعرفة،بيروت-لبنان،ط3؛2006،ص:74.

وهاهو يستفهم نفسه في مخاطبة الآخر ،لإلزامه بإتمام طقس الوقوف على الطلل، والذي أضحى من التَّقاليد والأعراف الشِّعرية المتوارثة؛ محاكيا شعراء الجاهليَّة؛متشبِّثا بسنتهم؛ متَّخذا من أسلوبهم في نظم القصائد دليلا له، لمواصلة السير على دربهم، ويلحظ القارئ هذا في قوله:

أَلَمْ تَرْبَعْ عَلَى الطَّلَلِ المرِيْبِ عَفَا بَيْنَ المحَصَّبِ فَالطَلُوبِ

بِمَكَةَ دَارِساً دَرَجَتْ عَلَيْهِ خِلاَفَ الحَيِّ ذَيْلُ صَباً دَؤُوبِ

فَأَقْفَرَ غَيْرَ مُنْتَضِدٍ وَنُؤْيٍ أَجَدَّ الشَّوْقَ لِلْقَلْبِ الطَرُوبِ[1]

شاعر الغزل عمرو بن ربيعة في نصِّه الشِّعري ،الذي اجتزأنا منه هذه الأبيات الثَّلاثة، بعد ذكره للأطلال، ووصفه للحالة التي آلت لها، انعطف ليتغزل بمحبوبته" **نُعْم**" ،ومن ثم شرع في الفخر بفروسية أبناء قبيلته، وبأخلاقه العالية التي تنبع من عين المروءة.

وبعد ذكرنا لابن ربيعة، نندفع بفعل رغبة الباحث-التي تحثه باستمرار إلى التعمُّق في اكتشاف الظَّاهرة، وفحص ملابساتها-إلى الكلام عن ثالوث الشِّعر الأموي: **الأخطل (ت92هـ) وجرير(ت110هـ)، والفرزدق(ت114هـ)**، الذين شبَّههم **إيليا حاوي** بالمثلَّث الذي قامت عليه الدنيا، بعدما فاضل بينهم؛ قائلاً:"تقدَّم الأخطل الفرزدق في المدح، وتقدَّمه جرير في الهجاء والغزل والرِّثاء، وتقدَّمهما الفرزدق في الفخر، هكذا تمَّ الرَّأي من قبل في المفاضلة بين هذا المثلَّث، الذي أقام الدُّنيا في زمنه وما بعده"[2].

إنَّ الباحث في نصوص هؤلاء الشُّعراء الثَّلاثة، يجدها استنساخا لمعمارية وبناء النَّصِّ السَّائد الذي عرفته القصيدة الجاهلية،حيث لا يلمس أيَّ أثر للتَّمرُّد الموضوعي و الفنِّي على مستوى المحتوى و النَّسيج النَّصي، لقصائدهم الشِّعريَّة، بل كانت تقليدا باهتا للنَّص القديم(الشعر الجاهلي)، وهذا الذي انتبه إليه **أحمد نوفل** إذ قال عنهم، بعدما استنطق نصوصهم:"والثَّلاثة من بلاد بين النَّهرين ولدوا و نشأوا فيها،ثمَّ أقبلوا يساهمون في الأحداث السياسيَّة، ويضربون بسهم وافر.وقد امتثلوا الشِّعر القديم، وسلكوا في المدح الطريقة الجاهليَّة"[3].

فهاهو الشاعر **الأخطل(ت92هـ)**،يمدح الوليد بن عبد الملك،قائلا:

---

[1]- ابن ربيعة، عمرو.الديوان،ص:39-40.

[2]-ينظر:الحاوي،إيليا.شرح ديوان الفرزدق.دار الكتاب اللبناني،بيروت-لبنان،ط1؛1983،ص:12.

[3]- نوفل،سيد.شعر الطبيعة في الأدب العربي،ص:118.

حَيِّ المنازِلَ بَيْنَ السَّفْحِ والرُّحَبِ لَمْ يَبْقَ غَيْرُ وُشُومِ النَّارِ وَالحَطَبِ
وَعُقَّرٍ خَالِداتٍ حَوْلَ قُبَّتِها وَطَامِسٍ حَبْشِيِّ اللَّوْنِ ذِي طِبَبِ
وَغَيْرُ نِؤْيٍ قَدِيمِ الأَثَرِ،ذِي ثُلَمٍ وَمُسْتَكِينٍ أَمِيْمَ الرَّأْسِ مُسْتَلَبِ[1]

الأخطل بعدما أمر بتأدية طقوس التَّحية للطلل، وصوَّره تصويرا فوتوغرافيا، ومن ثمَّ عرَّج كعادة أسلافه على التَّغزُّل بالمرأة، بذكر تمفصلات جسدها ،الذي طالما مارس سلطة الإغراء والإغواء على الشُّعراء، إلى أن وصل إلى مدح الوليد بن عبد الملك قائلا:

إِنَّ الوَلِيدَ أَمِيْنُ اللهِ أَنْقَذَنِي وَكَانَ حِصْناً إِلَىَ مَنْجَاتِهِ هَرَبِي
أَتَيتُهُ وَهُمُومِي غَيرُ نَائِمَةٍ أَخَا الحِذَارِ طَرِيدَ القَتْلِ وَالهَرَبِ
فَآمَنَ النَّفْسَ مَا تَخْشَى وَمَوَّلَهَا قَذْمَ المَوَاهِبِ مِنْ أَنْوائِهِ الرُّغُبُ[2]

وعلى نفس الطريقة وبنفس المنوال، يمدح الشاعر **جرير**الحجاج بن **يوسف الثَّقفي (ت660هـ)**؛ قائلا:

مَتَى كَانَ المَنَازِلُ بِالوَحِيدِ طُلُولٌ مِثْلَ حَاشِيَةِ البُرُود
لَيَالِي حَبْلُ وَصْلِكُمْ جَدِيْدٌ وَمَا تُبْقِي اللَّيَالِي مِنْ جَدِيدِ[3]

إلى أن وصل إلى قوله في مدح الحجَّاج بن يوسف الثَّقفي:

رَأَى الحَجَّاجُ عَافِيَةً وَنَصْراً عَلَى رَغْمِ المَنَافِقِ الحَسُودِ
دَعَا أَهْلَ العِرَاقَ دُعَاءَ هُودٍ وَقَدْ ضَلُّوا ضَلاَلَةَ قَوْمِ هُودٍ
كَأَنَّ المُرْجِفِينَ وَهُمْ نَشَاوَى نَصَارَى يَلْعَبُونَ غَدَاةَ عِيد
وَظَنُّوا فِي اللِّقَاءِ لَهُمْ رَوَاحاً وَكَانُوا يُصْعَقُونَ مِنَ الوَعِيدِ
فجاءوا خَاطِمِين ظَلِيمَ قَفْرٍ إِلَىَ الحَجَّاجِ فِي أَجَمِ الأُسُودِ[4]

[1]-الأخطل،غياث بن غوث.الديوان.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط2؛1994،ص:30.
[2]-المصدر السَّابق،ص:32.
[3]-جرير،ابن عطية.الديوان.دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،دط؛1986،ص:95.
[4]- المصدر نفسه:95.

وبنفسِ الرُّوح الشِّعريَّة، وعلى نفس النَّمط، نرى الشّاعر **الفرزدق(ت114هـ)**، ينظم قصائده، مادحا، وهاجيا، ومفتخرا.وهاهو في هذه الأبيات يجمع بين الفخر والهجاء، الفخر بأبيه غالب وأبناء قومه، وهجاء جرير(الكليبي)، الذي كان مناوئا له في الحرب الشِّعريَّة، التي احتدمت بينه وبين الأخطل إذ نراه يتَّبع سنن أسلافه في قوله:

أَلِمَا عَلَى دَارٍ بِمُنْقَطَعِ اللِّوَى خَلاَءٍ تُعَفِّيْهَا رِيْحُ الجَنَايِبِ

مَنَازِلٌ كَانَتْ مِنْ أُنَاسٍ عَهِدْتُهُمْ غَطَارِيْفَ مُرْدٍ سَادَةٍ وَأَشَايِبِ

لَعَمْرُكَ مَا لِلْفَاخِرِينَ عَشِيرَةٌ تُفَاخِرُنِي وَلاَ لهَمْ مِثْلَ غَالِبِ

بَنَى بَيْتَهُ حَتَّى اسْتَقَلَّ مَكَانه فَسَامَى بِهِ الجَوْزَاءَ بَيْنَ الكَوَاكِبِ

وَبَيْتُ الكُلَيْبِيِّ القَصِيرُ عِمَادُهُ يُمَدُّ عَلَيْهِ اللُّؤْمُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ[1]

وإذا كان التَّمرُّد**révolte** في مفهومه"خروجاً عن السلطة"[2].فقد ظهرت- في هذا العصر الذي شهد تسابقا سياسيا محموما من طرف المناوئين لحكامه-حركاتُ تمرُّديةُ ثائرةُ خرجت من ربقة السُّلطة الأمويَّة منذ واقعة التَّحكيم، ومن بينها حركة الخوارج* المذهبيَّة.

لقد اتَّخذ شعراء الخوارج من الشِّعر، سلاحا لهم في معاركهم، التي خاضوها ضدَّ الدَّولة الأمويَّة، معبِّرين من خلال نصوصهم عن روح التَّمرُّد والثَّورة، لذلك كان هذا اللَّون من الشِّعر "زهديا ثوريا جامحا، يكبر الإنسان الخارجي إكبارا شديدا، لأنَّ كلّ إنسان ذهب في سبيل العقيدة يعد شهيدا، فهو المثل الأعلى في نظر أصحابه بعد استشهاده...مثلما أنَّ الجماعة الخارجية هي العصبة المثالية التي

[1]-الفرزدق،صعصة بن غالب.الديوان.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط1؛1987،ص:36.

[2] -Sillamy Norbert.Dictionnaire de psychologie.Buissieère camdane imprimeriers,France. P :233.

***-الخوارج**:عشرون فرقة مارقة من ربقة الإسلام تجتمع- على افتراق مذاهبها- على إكفار على، وعثمان، والحكمين، وأصحاب الجمل، وكلُّ من رضي بتحكيم الحكمين، والإكفار بارتكاب الذنوب،ووجوب الخروج على الإمام الجائر . انظر:البغدادي،عبد القهار بن محمد.الفرق بين الفرق.تح:نعيم حسين زرزور،المكتبة العصرية،صيدا-بيروت ،ط1 ،2009 ، ص:78-79.

تمثِّل الحق، فهي إذن تستحق المدح والثناء؛ومن ثم كان موضوع هذا الشِّعر هو الإنسان- الخارجي على وجه التَّحديد،والمحرِّك الداخلي فيه هو روح التَّقوى المتطرِّفة، فهو لذلك أدب قوي يزيد من قوته شدَّة التَّلازم بين المذهب الأدبي والحياة العمليَّة"[1].

ونحن نقرأ قصائد شعراء الخوارج، نلمح روح القوة الممتزجة، بروح التَّمرُّد على الآخر، وعلى الموت، الذي طالما هزأ منه الخارجي في ساحات الوغى، بدافع الزُّهد في الحياة، فهاهو الشَّاعر عبد الله بن أبي الحوساء الكلابي(**ت41هـ**) **يقول**:

ما إن أُبَالِي إذا أَرْوَاحُنَا قُبِضَتْ مَاذَا فَعَلْتُمْ بِأَوْصَالٍ وَأَبْشَارِ
تَجْرِي المِجَرَّةُ وَالنِسْرَان عَنْ قَدَرٍ وَالشَّمْسُ وَالقَمَرُ السَّارِي بِمِقْدَارِ
وَقَدْ عَلِمْتُ وَخَيْرُ القَوْلِ أَنْفَعُهُ أَنَّ السَّعِيدَ الذي يَنْجُو مِنَ النَّارِ[2]

وبنفس الروحِ المتوثِّبة والمتمرِّدة، نجد **أبا بلال مرداس بن أدية(ت61هـ)**-حين ألحَّ أبو زياد في طلبهم- يقول:

فَيَا رَبِّ لاَ تُسْلِمْ وُلاَتَكَ لِلْرَدَى وَأَيِّدهُمْ يَا رَبِّ بِالنَصْرِ وَالصَبْر
وَيَسِّرْ لَنَا خَيْراً وَلاَ تَحْرِمَنَّنَا لِقَاءَ ذَوِي الإِلْحَادِ فِي عَدَدٍ دُثْرِ

فَلَسْنَا إِذَا جَمَّتْ جُمُوعُ عَدُوِنَا وَجَاءوا إِلينَا مِثْلَ طَامِيَةِ البَحْر

نَكُفُّ إِذَا جَاشَتْ إِلَيْنَا بُحُورُهُمْ وَلاَ بِمَهَايِيبٍ نَحِيدُ عَنِ البُثْرِ

وَلَكِنَّنَا نَلْقَى القَنَا بِنُحُورِنَا وَبِالهَامِ نَلْقَى كُلَّ أَبْيَضٍ ذِي أَثَرِ

إِذَا جَشَأَتْ نَفْسُ الجَبَانِ وَهَلَّلَتْ صَبَرْنَا وَلَو كَانَ القِيَامَ عَلَى الجَمْرِ[3]

والقارئ لهذا النَّصِّ، ولنصوصهم التي تُشِعُّ بروح القوَّة والاستبسال من أجل الظفر؛ يرى فيها روحاً خارجيَّة عاتيَّة، مستصغرةً لأهوال الموت، الذي طالما أبطل قوَّة الأبطال، وأفزع الشُّجعان لذلك نُعت شعرهم وأدبهم بالأدبِ القويِّ، فهذا **أحمد أمين** يقول عنه:"أمَّا أدب الخوارج فأدب القوَّة، أدب

[1]-عباس،إحسان.شعر الخوارج.دار الثقافة،بيروت-لبنان،ط2؛1974،ص:09.
[2]- المصدر السَّابق ،ص:41.
[3]-المصدرنفسه،ص:51-52.

الاستماتة في طلب الحقِّ ونشره، وأدب التَّضحيَّة فلا تستحق الحياة البقاء بجانب العقيدة، وأدب التَّعبير البدوي، ...هو أدب غضبان،وإن بكى أصحابه، فهم يذرفون الدمع ليسفكوا الدَّمَّ، ويبكون الميتَ ليتشجع الحيُّ...لا يعرفون هزلاً في الحياة، ولا يعرفون هزلا في الأدب،ولا يعرفون خمرا ولا مجونا؛إنَّما يعرفون الجهاد والقتال والتربية المتزمتة القاسية "[1].

إنَّ هذه القوَّة، استمدها الشَّاعرُ الخارجي من معتقده ،الذي جعله ينظر إلى جسده ،كسلعة يبيعها في سوق المعامع، ليشتري بها رضا الله بعد إسخاط عدوِّه، لذلك نجده؛ زاهدا في دنياه مبتغيا لأخراه؛ متمرِّدا على الموت في معظم نصوصه الشِّعريَّة ؛محفزاً لذاته بالشرب من كأسه حتَّى الثَّمالة فها هو بطلهم **قطري بن فجاءة(ت78 هـ)**،يعلِّل نفسه،محقراً لها شأن الموت إذ يقول:

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعاً مِنَ الأَبْطَالِ وَيْحَكِ لَنْ تُرَاعِي
فَإِنَّكِ لْو سَأَلْتِ بَقَاءَ يَومٍ عَلَى الأَجَلِ الذِي لَكِ لَنْ تُطَاعِي
فَصَبْراً فِي مَجَالِ الموتِ صَبراً فَمَا نَيْلُ الخُلُودِ بِمُسْتَطَاعِ
وَلاَ ثَوْبُ البَقَاءِ بِثَوبِ عِزٍّ فَيُطْوَى عَنْ أَخِي الخَنَعِ اليرَاعِ
سَبِيلُ المَوْتِ غَايَةُ كُلِّ حَيٍّ فَدَاعِيهِ لأَهْلِ الأَرضِ دَاعِي
وَمَنْ لاَ يُعْتَبَطْ يَسأَمْ وَيَهرَمْ وَتُسْلِمْهُ المَنُونُ إِلى انْقِطَاعِ
وَمَا لِلْمَرْءِ خَيْرٌ فِي حَياةٍ إِذ مَا عُدَّ مِنْ سَقَطِ المَتَاعِ[2]

فالنَّاظر بعين البحث والتفحُّص علَّه يجد التَّمرُّد الفنِّي بعد قبضه على معالم التمرد والقوَّة في الجوانب السياسيَّة في قصائدهم أو بالأحرى في نصوصهم الشِّعريَّة، نجده يهلك تعبا قبل أن يصيب الهدف الذي ينشده، ويعود هذا إلى الثَّقافة العربيَّة الخالصة، التي ثقفها الخوارج، و التي نأت بجنبها عن فلسفة اليونان، وثقافة الفرس، لذلك كان نمط أدبهم من جنس أدب العرب[3]. فغلب على شعرهم الإغراق في النَّمطيَّة والتَّبعيَّة، وغلب عليه الفخر بالذات والجماعة، وغطَّته مسحة من الزُّهد وبدت عليه آثار رثاء أفراد الجماعة، التي شكَّلت كلاّ واحدا في سبيل انتصارها للحق المنشود.

[1]- أمين،أحمد.ضحى الإسلام.دار الكتاب العربي،بيروت- لبنان،ط1؛2005،ج3،729-730."بالتَّصرُّف"
[2]- المصدر السَّابق،ص:108-109.
[3]-ينظر:المصدر السابق،ص:731-732.

وقد رأى **أدونيس** في هذه الحركة وغيرها من الحركات الثَّورية تيَّارا حداثيا سياسيا وفكريا، انتفض على النِّظام القائم، وجعل بمقابله تيارا فنِّيا آخر خرج على التَّقاليد وعلى الموروث؛ منادياً بعصمة الأوائل في الفنِّ[1].ونحن حين نمعن في هذه الرُّؤية الأدونيسية لشعر الخوارج نراه يرى فيه ضربا من الثَّورَة والتَّمرُّد السياسي**révolte politique** على الحكم، رغم غياب التَّمرُّد الفنِّي في نصوصهم الشِّعريَّة.

وما نقوله عن شعراء الخوارج، نستطيع أن نقوله عن شعراء الشِّيعة وشعراء الحزب الزبيرى الذين انضووا تحت حركتين سياسيتين موازيتين لحركة الخوارج في التَّوجُه السِّياسي، الذي حمل في بطنه بذور التَّمرُّد السياسي على النِّظام الأموي، رغم تقاطع هذه الحركات في المرجعية الدينية وآليات فهم النَّص ،وآليات توظيفه على سطحِ الأرض.

4)–في العصر العبَّاسي:

للأمم والدوَّل أثناء قيامها أعمار تقدَّر بالسنين والقرون، ومن سنن الله التي أطردها في خلقه أن جعل هذه الأيَّام– التي ساهمت في تحديد عمرها –دولا بين النَّاس، لذلك قال عزَّ من قائل :"وَتِلْكَ ٱلأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ ٱلذِينَ ءَامَنُواْ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَآءَ وَاللَّهُ لاَ يُحِبُّ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿١٤٠﴾ "[2].

ولم يذكر لنا التَّاريخ في سجلِّه، الذي دوَّن فيه كلّ شاردة وواردة أمراً أغرب وأعجب من قيام الدولة العبَّاسيَّة على أنقاض الدولةِ الأمويَّة، وعلى عرشهم، الذي بنوه بالدهاء والسخاء، وقوَّة السلطان.ففي الرَّبيع الأوَّل من عام132هـ أعلن أبو العبَّاس السفَّاح من فوق منبر المسجد الجامع بالكوفة قيام الدولة العبَّاسية، وأفول نجم بني أميَّة،الذين ساهمت سياستهم القائمة على العصبيَّة

[1]–ينظر: أدونيس،علي أحمد سعيد.الثابت والمتحوّل.دار العودة،بيروت–لبنان،ط1؛1978،ص:.10-9.

[2]– سورة آل عمران:الآية:140.

العربيَّة، والولاء المستميتِ لها في تأليب الموالي من غير العرب لنصرة العلويين وبني العبَّاس في الإطاحة بعرش الأمويين[1].

ودولة العبَّاسيين، نشأت في عصر أطلق عليه العلماء العصر الذهبي ،لأنَّها كانت"دولة كثيرة المحاسن جمة المكارم.أسواق العلوم فيها قائمة، وبضائع الآداب فيها نافقة، وشعائر الدِّين فيها معظَّمة، والخيرات فيها دارَّة، والدنيا عامرة، والحرمات مرعية، والثُّغور محصنة، وما زالت على ذلك حتَّى كانت أواخرها"[2].

وفي هذا العصر، بلغت الخلافة أوج قوَّتها، وتمازجت الشُّعوب مع بعضها البعض على اختلاف عقائدها ومشاربها الثَّقافيَّة، وازدهرت الحضارة العربيَّة؛ وانصهرت مع الحضارات الأخرى، مكونة خليطاً فسيفسائيا رائعا ومدهشا، ظهرت بصمته في كلِّ المجالات، بدت آثاره على البنيتين:البنية التحتيَّة**Infrastructure**والبنية الفوقيَّة **Infrastructure.** وراجت سوق العلم بما فيها من سلع، واستطاع العرب التَّعرُّف على علوم الآخر من فلسفة ، وفلك، وطبّ، وتنجيم، وتاريخ وجغرافيا... بل ضربوا في كلِّ علم بطرف،عن طريق المثاقفة**acculturation** مع الآخر التي وطَّد أواصرها فنُّ التَّرجمة **art de la traduction**.

وفي هذه المرحلة الزَّمنيَّة، التي شهدت تحوُّلا كبيرا على جميع الأصعدة، خبت نار العصبيَّة العربيَّة، وأخذت الدَّولة الجديدة لونا فارسيا، بعدما كانت سابقتها عربيَّة اللَّون واليد و اللِّسان.وهذا التَّحوُّل وإن شجَّع على ظهور النَّعرات القوميَّة والعصبيَّات الجديدة، فقد وسَّع نواحي الثَّقافات، ونوَّع تركيب المجتمع[3].

وظلَّ للنَّص الشِّعري مكانته في هذا العصر،وظل الشَّاعر مقدَّما في المحافل والمجالس الأدبيَّة والفكريَّة، ومقرَّبا من الخلفاء؛ لأنَّهم وجدوا فيه منبعا للثقافة الثَّرَّة، ولسانا مترجما لحال الدَّولة وملوكها وشعوبها، ومتنفَّسا في جلسات السَّمر، واللهو، والسَّهر، التي يخفف فيها الإنسان من تعبه النَّفسي

[1]-ينظر:خفاجي،محمد عبد المنعم.الآداب العربية في العصر العباسي الأول.دار الجيل،بيروت-لبنان،ط1؛1992،ص:5-7.

[2]-ابن طباطبا،محمد بن علي.الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية.تح:عبد القادر محمد مايو،دار القلم العربي، حلب - سورية،ط1؛1997،ص:147.

[3]-ينظر:الشَّكعة،مصطفى.الشِّعر والشُّعراء في العصر العباسي.دار العلم للملايين،بيروت- لبنان،ط1؛1979،ص:07.

والجسدي- وفي كثير من الأحيان- الفكري.ولقد خطا به الشُّعراء المولَّدون خطوات جبَّارة، وقفزوا به قفزة نوعيَّة على مستوى الشَّكل والمضمون، وإن ظلَّ يمتح من النَّص الشِّعري القديمِ.

وإعلان القطيعة بين النَّص القديم والمحدث أو الجديد، ينمُّ عن ضيق الرُّؤية وضبابيتها،وهذا ما دفع **أمين المقدسي** إلى القول:"إذا وازنت بين الشِّعر القديم والشِّعر المولَّد فلا شكَّ أنَّك تجد في الأخير أثر التَّقدُّم ظاهراً للعيان، على أن ذلك لم يبلغ به مبلغا يخرجه عن المناهج، التي اختطها الأقدمون.خذ الوصف مثلاً فإنَّك تجده عريقا في الشِّعر يرجع إلى ما قبل الإسلام.على أنَّه كان قديماً، ينحصر في البداوة وما يشاكلها فصار-بعد أن اتَّسع الأفقُ العمرانيُّ لدى المسلمين...يتفنَّن في نعت أسباب الحضارة كالقصور، والبركِ، والجنائن، والولائم، والجيوش، والمراكب.ومثل ذلك تفنُّنه في الخمر وأنواع الغزل والمديح... "[1].

فشعر المولَّدين وإن لم يتنكَّر للنَّصِّ القديم ،بل انطلق منه حسب رأي **أمين المقدسي** إلاَّ أنَّه قاد ثورة وتمرُّدا كبيرا في الجانب الشَّكلي والموضوعي ؛ أدت إلى نشوء نظرية عمود الشِّعر، التي أرهص لها رواة النَّص الشِّعري: **أبو عمر بن العلاء(ت154هـ) الأصمعي(ت216هـ)، وابن الأعرابي(ت231هـ)**.بل وساهم في تشكيلها أئمة النَّقد: **الآمدي(370هـ)، والقاضي الجرجاني(392هـ)، والمرزوقي(421هـ)**، وكانت هذه النَّظرية المقاس أو المعيار، الذي يوزن به النَّص الشِّعري، ويصدر في حقِّه الحكم النَّقديjugement critique ،لذلك جاءت بسلبياتها على شعر المحدثين، وظلُّوا مع نصوصهم الشِّعرية خارج دائرة الشَّاعريَّة، التي رُسمت معالمها، وقيَّدتها نظرية عمود الشِّعر.

وبما أنَّ موضوع بحثنا، يلزمنا بترصُّد هذه الظَّاهرة في النَّصِّ الشِّعريِّ، عبر مختلف الأعصر، سنحاول أن نقاربها عند بعض الشُّعراء، الذين عدَّهم نقَّاد الأدب أرباب ثورة شكليَّة ومضمونيَّة، وحاملي لواء التَّمرُّد الموضوعي و الفنِّي في العصر العبَّاسي وهم:

1-4)-بشار بن برد(ت168هـ):

[1]-المقدسي،أنيس.أمراء الشعر في العصر العباسي.دار العلم للملايين،بيروت- لبنان،ط17؛1989،ص:86.

إذا كان بشار بن برد حسب رأي **طه حسين**، يفتقر إلى البشاشة، التي يختصُّ بها الوجه المشرق، الذي يستميل الإنسان ويستهويه، وأنَّه رجل ثقيل الظِّل أتاه الله حظا من الفن الموفور[1].يبقى حسب قول بطرس البستاني(1819-1983) ذلك الشَّاعر السَّاحر، الذي يلعب بالألفاظ والمعاني، ويجيد البديع والاستعارة والتَّشبيه، ويحسن التَّفنُّن في جميع أبواب الشِّعر،كما يُعدُّ من الشُّعراء المطبوعين، الذين وصلوا بين العصرين الأموي والعبَّاسي، ففي شعره تتجلَّى روعة القديم وجلاله، ورقَّة الجديد وجماله[2].

إنَّ **بشار بن برد**شاعر ثائر ومتمرِّد على ذاته، التي كانت تشعر بالقصور والنَّقص، وعلى مجتمعه، الذي طالما سخر أفراده منه، وعلى العرب، الذين تربى بين ظهرانيهم بدافع شعوبيته، وعلى معتقدهم الذي جاءت به الديَّانة الإسلاميَّة. لم يكن بشار محظوظا كغيره من الشُّعراء،نظرا للتأزُّم النَّفسيِّ، الذي كان يتصارع معه داخليًّا، ويتغلغل في عقله الباطن، ليولِّد لديه عقدة النَّقص **complexe d'infériorité**، التي كانت سببا في تفتُّق عبقريته الشِّعريَّة، وكلُّ هذا كان بدافع التَّشوُّه الخَلقي في تركيبته المورفولوجية.

لذلك نجد **محمد زغلول سلام** يرى هذا التَّشوُّه سببا في تأزُّمه النَّفسيِّ وتعاسته، ويتجلَّى هذا في قوله:"ويأبى القدر إلاَّ أن يزيد في تعاسته، وأن يباعد بين ما هو عليه من واقع الحال،وما كان يصبو إليه،فيولد قبيح الوجه بالعمى، ويأبى إلاَّ أن يُضاعَف هذا القبح فيصاب بالجدري فيزيده تشوُّها...فكان يخشى النَّاس أن ينبذوه به، وكان يقف منهم إذا تعرَّضوا لصورته موقفين، فيهيج تارة ويثور إذ ما رأى ضعفا من أمامه من شاعر أوغيره، فإذا كانت امرأة سلقها بلسان خبيث، وأمَّا إذا خشي من أمامه أن يشهر به سالمه وضعف أمامه"[3].

---

[1]-ينظر:حسين،طه.حديث الاربعاء.دار المعارف،القاهرة،ط14؛1993،ص:188.

[2]-ينظر:البستاني،بطرس.أدباء العرب في الأعصر العباسية.دار مارون عبود،لبنان،دط؛1979،ص:59.

[3]-سلام، محمد زغلول.دراسات في الأدب العربي(العصر العباسي).مطبعة التقدم عبد القادر التوني ،الاسكندرية ،دط ؛دت ، ص:25.

زادت هذه الصِّفات الخَلقيّة من جموح الشَّاعر وتمرُّده، واستطاع بفضل عبقريته أن يتمرَّد على العمى، لينسج لنا صورا شعريّة يعجز على تركيبها أولو الأبصار مثلما صنع في قصيدته، التي مدح فيها ابن هبيرة، والتي نجتزأ منها قوله:

كَأَنَّ مَثارَ النَّقعِ فَوقَ رُؤوسِنَا وَأَسْيافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ[1]

وقوله- أيضاً- في معشوقته عبدة والنِّسوة الخمس اللائي جئنه ،ليقول لهن شعراً، ينحن به على قريبٍ مات لهن؛ فقال فيهن رغم أنه لم يرهنَّ:

لَمَّا طَلَعنَ مِنَ الرَّقِيقِ عَلَيَّ بِالبُرْدانِ خَمْسَا
وَكَأَنَّهُنَّ أَهِلَّةٌ تحتَ الثِيَابِ زَفَفْنَ شَمْسَا
فَسَأَلَنَنِي مَن فِي البُيُوتِ فَقُلْتُ مَا يَحْوِينَ إِنْسَا
لَيتَ العُيُونَ النَاظِراتِ طُمِسنَ عَنَّا اليَومَ طَمْسَا[2]

استطاع بشار أن يتمرَّد على عماه ،كما استطاع أن يجد عن عينيه عوضاً من خلال أذنيه، فهانحن نسمعه في مجلس من المجالس- بعد أن سمع كلام امرأة يقال لها عبدة- يقول:

يَا قَومُ أُذُنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةً وَالأُذُنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانَا
قَالُوا بِمَن لاَ تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُمْ الأُذُنُ كَالعَينِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا[3]

إنَّ عقدة العمى كانت دافعا قويا في تكوين شاعرية بشار، فهي "التي دفعته إلى أن يقول أرقَّ مقطوعاته وأجمل قصائده، تلك القصائد، التي تمتُّه إلى مدرسة التَّجديد، وشجَّعت كثيرا من النُّقاد على أن يجعلوه رأس المجدِّدين، ويعتبروه شيخهم.فتلك القفزات التَّجديديَّة، التي بدت واضحة عنده، والتي ألح عليها محبُّوه ومشايعوه والمتحمِّسون له من النُّقاد إنما هي ثمرة عماه لو صحَّ هذا التعبير وكان

[1]- يوسف عون،الخوري.أغاني الأغاني.دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة،دمشق،مج1،ج3،ص:236.
[2]- المرجع السابق،ص:252-253.
[3]- المرجع نفسه ،ص:251.

للعمى ثمار"[1]. وهناك من الباحثين من أدرج فحوى كلام محمد زغلول سلام في ظاهرة التَّمرُّد الفنِّي في العصر العبَّاسي[2]،كما رأى استغناء بشار بن برد عن المقدمة الطللية، و برَّر هجومه عليها بقوله:

كَيفَ يَبكِي لِمَحْبَسٍ فِي طُلُولٍ مَنْ سَيَقْضِي لِحَبْسِ يَومٍ طَوِيلِ
إِنَّ فِي الحَشْرِ وَالحِسَابِ لَشُغلاً عَنْ وُقُوفٍ بِكُلِ رَسْمٍ مَحِيلِ[3]

لكنَّنا لما نقرأ ديوان **بشار بن برد(ت168هـ)** وخاصة مدائحه، نجده ينهج نهج الجاهليين بفتح قصائده بالمقدمة الطللية، ويحافظ على قالبها المعماري، كما نجده مولعا بالمقدمات الغزليَّة إلى حدِّ الإفراط، نظراً لتهالكه على النِّساء ولإباحيَّته، فنجد له في ديوانه أكثر من محبوبة وخليلة صرَّح بأسمائهن وهنَّ: **رباب،وسعدى،وسلمى،عبده،وخشابة،وصفراء،وخليدة**.بل نراه يتناص مع الشَّاعر الأعشى تناصًّا امتصاصيًّا في مطلع معلقته، متغزِّلا بحبيبته قائلا لهأ بنفس النبرة، التي خاطب بها الأعشى حبيبته، وعلى نفس المنوال النَّظمي:

وَدِّع عُبَيدَةَ إِنَّ البَيْنَ قَدْ أَفِدَا وَهَلْ تَرَى فِي رَحِيلِهَا دُونَهَا رَشَدَا[4]

فبشار رغم تجديده ورغم فتحه، لأبواب البديع إلاَّ أنَّه ظلَّ يجري في دائرة التَّقليد، وهذا ما أكَّد عليه **إيليا الحاوي** في قوله:"ولم يتَّجه في شعره شطر المعاناة الكونيَّة، والحرِّية، والعدالة، والمصير والصيرورة بل إنَّه أقام على الموضوعات التَّقليديَّة، وكان حريا به أن يعمَّق معاناة العاهة، وأن يعبِّر عن ذلك في شعر رؤيوي بعيد المنال"[5].بل نجد **مصطفى الشَّكعة** يرى بأنَّ بشار بن برد رغم نسبته إلى الشُّعراء المحدثين، وإلى الشُّعراء العبَّاسيين من طرف دارسي الشِّعر، يبقى مجرد رأي عابر؛ لأنَّه شاعر أموي غارق في أمويَّته من حيث مبنى قصيدته، ومنهج شعره، وأسلوب أدائه[6]

---

[1]- الشَّكعة،مصطفى.الشِّعر والشُّعراء في العصر العباسي،ص:107."بالتَّصرُّف"

[2]–ينظر:طحيمر العلي، فيصل حسين.التَّمرد في العصر العباسي الأوَّل.رسالة دكتوراه (مخطوط) ، جامعة مؤتة فلسطين ، 2004 ،ص:11–112.

[3]–ابن برد،بشار.الديوان.تح:محمد الطاهر بن عاشور،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،دط؛1966،ج4،ص:152.

[4]– ابن برد،بشار.الديوان ،ج3،ص:67.

[5]–الحاوي،إيليا.في النقد والأدب(العصر العباسي).دار الكتاب اللبناني،بيروت– لبنان،ط2؛1986،ج3،ص:26.

[6]–يظر: الشكعة،مصطفى.الشِّعر والشُّعراء في العصر العباسي،ص:06.

وبشار بدافع شعوبيته* نجده يتمرَّد على الجنس العربي،وإن أقرَّ أمام المهدي بأنَّه عربي؛ فهو عربي اللِّسان واليد، أمَّا الأصل فيبقى عجمي على حدِّ قوله[1].بل نجده كثير التغنِّي في شعره بشعوبيته الحاقدة والمستصغرة والمحتقرة للعرب ،فها هو يفصح عنها قائلا:

أَصْبَحْتُ مَوْلَى ذِي الجَلاَلِ وَبَعْضُهُمْ مَولَى العُرَيبِ فَخُذْ بِفَضْلِكَ فَافْخَر

مَولاَكَ أَكْرَمْ مِنْ تَمِيمٍ كُلِّهَـا أَهْلُ الفِعَالِ وَمِنْ قُرَيشِ المِشْعر

فَارْجِع إِلى مَوْلاَكَ غَيْرَ مُدَافِعٍ سُبْحَانَ مَوْلاَكَ الأَجَلِّ الأَكْبَر[2]

بشار في بيته الأوَّل ،يلجأ إلى ظاهرة التَّصغير(تصغير العرب إلى العريب)، التي تعتبر تقنية أسلوبية تحمل في طياتها دلالة الاحتقار والازدراء للعرب،كما يعلن ولاءه إلى الله، ويرفض أيَّ ولاء إلي أيِّ قبيلة، تمتُّ بصلةٍ إلى العرب وإن كانت قريش.كما نجده يرفع نسبه إلى جدِّه كسرى بدافع شعوبيته،والإقرار بخؤولة الرُّوم له،وهذا في قوله:

جَدِّي الذِي أَسْمُو بِه كِسْرَى وَسَاسَانَ أَبِي

وَقَيصرْ خَـالِي إِذا عَدَدتُ يَوماً نَسَبِي[3]

إنَّنا نجده-بدافع هذه الشُّعوبيَّة-يلجأ إلى الزندقة، التي تعتبر نوعا من التَّمرُّد الدِّيني والعقدي، فنجده بفعل ميله إلى معتقد أجداده الفرس القائم على الثَّنوية*، يلجأ الى القياس الفَّاسد، ليفاضل بين الأرض والنار، ليفضِّل الأخيرة بفعل رواسب الاعتقادِ المجوسيِّ الكامنة في نفسه إذ يقول:

---

*– **الشُّعوبية**:حركة أثارها الأعاجم دعوة منهم لمساواة الشعوب،بدعوى أن لا فضل لعرب على عجم،وواحدهم شعوبي،وكانت هذه الحركة موجهة ضد العرب؛ بل تولَّدت عن حقد دفين جراء سيطرتهم على المناطق التي سكنوها وتسلطهم عليها تسلطا إداريا، وسياسيا، وعسكريا، وثقافيا، ودينيا.بدأ أصحابها بالمساواة،وبعدما تحقَّقت لهم في العصر العباسي، تسابقوا على تحطيم العرب،وألقت هذه الحركة بظلالها على الأدب إذ كان لها أنصار من الشعراء والأدباء والفلاسفة والمفكرين، الذين نظروا إلى العرب نظرة احتقار واستصغار ،وقلَّلوا من شأنهم في منجزاتهم.ينظر :التنوجي،محمد . المعجم المفصل في الأدب.دار الكتب العلمية،بيروت- لبنان،ط2؛1999،ج2،ص:570-571.

[1]- ينظر:عون،الخوري يوسف.أغاني الأغاني(مختصر أغاني الأصفهاني)،مج1،ج3،ص:235.

[2]–ابن برد،بشار،الديوان.ج4،ص:62.

[3]- ابن برد،بشار.الديوان،ج1،ص:389.

*–**الثنوية**:هي فرقة تعتقد بوجود إلهين اثنين:إله الخير وإله الشر.وقد أطلق المجوس على إله الخير لقب"يزدان"،كما أطلقوا على إله الشر لقب"أهرمن".فعن إله الشر انبجست الظلمة والشرور وفاعليها ،وعن اله الخير انبثق النور والخير وفاعليه ،والوجود حسب

الأَرْضُ مُظْلِمَةٌ وَالنَّارُ مُشْرِقَةٌ وَالنَّارُ مَعْبُودَةٌ مُذْ كَانَتِ النَّارُ[1]

وتدفعه زندقته إلى تفضيل إبليس على آدم بدافع أصل الخلق عند كلٍّ واحدٍ منهما، فيقول مفاضلا بينهما:

إِبْلِيسُ أَفْضَل مِنْ أَبِيكُمُ آدَمَ فَتَبَيَّنُوا يَا مَعْشَرَ الأَشْرَارِ

النَّارُ عُنْصُرُهُ وَآدَمُ طِيْنَةٌ وَالطِّينُ لاَ يَسْمُو سُمُوَّ النَّارِ[2]

ولقد عالج شاعر المعرَّة زندقة بشار في قالب سرديٍّ ساخر- في رسالة الغفران- دار بينه وبين إبليس، إذ يسأله إبليس عن صنيعه، وبأن له يدا ليست لغيره من ولد آدم نظراً، لتفضيله له دون سائر الشُّعراء، الذين كانوا يرون فيه عنصر البلاء والشَّقاء والشَّرِّ على البشرية[3]. ورأى طه حسين في كتابه حديث الأربعاء أنَّ زندقة بشار كانت زندقة فارسيَّة، نظراً لإيثاره للنار على الطين، بل حسب رأيه كان فارسيا في كلّ شيء، حتَّى في أهوائه وميوله السِّياسيَّة، التي دفعته لكره العرب وحث الموالي على كرههم[4].

وهناك من الباحثين من ينكر زندقة بشار، التي وردت في نصِّه الشِّعري، وعلى رأسهم العلامة والشيخ **الطاهر بن عاشور(1879-1973)** ،الذي يرى أنَّها نصوص مصنوعة بغية إلحاق الأذى به في حياته ، أو من أجل تبرير صنيع من قتله بعد مماته[5]، وهذا الأخذ والرَّد في نفي أو إثبات زندقة بشار لا يعنينا في بحثنا هذا،لأنَّ الحبر الذي استنفذ فيها لا نستطيع تقدير حجمه وسعته، ومن أراد الاطلاع عليها فعليه بكتب تاريخ الأدب، وكتب السيرة الغيرية التي تناولت شخص بشار .

2-4)-أبو نواس(ت 199 هـ)

معتقدهم قائم على جدلية الصراع بين هذين الإلهين حتى تكون الغلبة -في نهاية المطاف-لإله الخير.ينظر:سعيد،جلال الدين.معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية.دار الجنوب للنشر،تونس،دط؛دت،ص:127.

[1]-جمعة،جمال.ديوان الزنادقة(كفريات العرب).منشورات الجمل،ألمانيا-بغداد،ط1؛2007،ص:185.

[2]-المرجع نفسه،ص:185.

[3]-ينظر:المعري،أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان.رسالة الغفران.تح:درويش جويدي،شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع،صيدا-ب يروت،دط؛2011،ص:172.

[4]- ينظر:حسين،طه.حديث الأربعاء،ص:193

[5]-ينظر:ابن برد،بشار.الديوان،ج1؛ص:25.

عندما نتجوَّل في المدن الكبيرة، ونلتهم مسافات شوارعها المختنقة بالمارة والمليئة بالمحلاَّت التِّجارية، يدفعنا الفضول الزَّائد إلى التَّحديق فيها، لنرى حانات اتَّخذت من أبي نواس عنواناً لها؛ هذا الاسم الذي اقترن باللَّهو، والمجون، والإباحية ، واقترن بالخمرة التي خلَّد اسمها في خمرياته ووجد فيها سرّا للحياة العابثة، التي تترجم- في كثير من الأحيان- الهروب من الواقع المعيش.و التي تدفع الإنسان إلى التَّمرُّد.

هناك من المحدثين من لقبه **ببودلير** العرب؛ لأنَّهُ حرَّر النَّص الشِّعري من الحياة الجاهزة، مستلهما في ذلك جدَّة الزَّمان والتَّحوُّلات، التي شهدتها الحياة في شتَّى مناحيها، فشعره شهادة على التَّغيير، وتعبيرا عنه في آن واحد[1].لقد **جاء أبو نواس**، ليحمل لواء التَّمرُّدَ الفنِّي، ويعلن ثورته الفنِّيَّة على القصيدة العربيَّة، وعلى نظامها السَّائد في معمارها، وتشكيلها الفنِّي والموضوعي،كما أعلن بدافع شعوبيته تمرُّده على قائلها، الذي ظلَّ في نظره مجرَّد أعرابي جلف وصلف، تربَّى على شظف العيش، ووعوثة الصحراء، وغذَّى جسده من أحناشها وقيصومها وشيحها، بل كان- في نصِّه الشِّعري- يندب الأحجار عاكفا عليها، وينوح على الدِّيار والأطلال التي عفت الرِّياح السافيَّة على كثير من معالمها في زمن التَّحضُّر والتَّمدُّن.

لقد جاء شاعرنا، ليتجاوز"التَّقليد ورموزه القديمة:الطَّلل، النَّاقة، الصَّحراء، وكلَّ ما يتَّصل بها،ساخرا من البداوة، والحياة البدويَّة، ونمط التَّعبير لهذه الحياة، ويدعو إلى نمط حياتي آخر، هو نمط الحياة في **"البلد"**،وهو يفترض بالضرورة نمطا آخر من التَّعبير"[2].بالطبع استطاع أبو نواس أن يؤسِّس لميلاد نص جديد بمقدِّمة جديدة؛ ألا وهي المقدِّمة الخمريَّة، التي تعكس رؤية جديدة للحياة المعاصرة، التي تتقاطع مع رؤية الشَّاعر العربي للحياة بصفة عامة في نصِّه الشِّعري.

أصبحت الخمر في نظر أبي نواس القطب، الذي تدور عليه رحى الحياة، ومجرَّة كونه، الذي تسير فيه جميع كواكب عالمه القائم على اللَّذة والإباحيَّة، ودواؤه من دائه، ومفتاح مسرَّاته، الذي يجلو عنه الهموم، لذلك نجده يقول:

دَعْ عَنْكَ لَومِي فَإِنَّ اللَّوم إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَت هِي الدَّاءُ

[1]-أدونيس،علي أحمد سعيد.مقدمة للشعر العربي.دار العودة،بيروت- لبنان،ط3،1979،ص:48.

[2]- أدونيس،علي أحمد سعيد.الثابت والمتحوِّل،ص:117-118.

صَفْرَاءُ لاَ تَنْزِلُ الأَحْزَانُ سَاحَتَهَا لَوْ مَسَّهُ حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ[1]

والدَّعوة التي دعا إليها **أبو نواس**؛ تُعدّ دعوة جديدة للثَّورة والتَّمرُّد الفنِّي على القصيدة النَّموذج، التي كانت تقليدا فنِّيا جميلا، ولع به شعراء العرب، وفلسف له حتَّى النُّقاد، ولم تخل هذه الدعوة من روح الشُّعوبيَّة المبغضة لكلّ ما هو عربي، وهذا الذي ذهب إليه **إيليا الحاوي** في قوله:"ولقد طلع أبو نواس على الشِّعر العربي بدعوة جديدة، تؤول إلى التَّعبير عن البيئة القائمة، والإشاحة عن البيئة الطَّللية القديمة وما يستتبعها.وأراد الشَّاعر أن يصف الرِّياض والخمارات والقصور والمعالم المستحدثة، وكانت دعوته مشوبة بالشعوبيَّة الواضحة مما لا مجال للتدليل عليه"[2].

وهذه الشُّعوبيَّة مزجها أبو نواس بثورته وتمرُّده الفنِّي، الذي حارب فيه المقدمة الطَّللية، ونادى بمجابهتها في معظم نصوصه الشِّعريَّة، التي مجَّد فيها الخمر ولوازمها من خمارة وندامى وكؤوس...فاتحا نصوصه بمقدمة جديدةٍ اصطلح عليها بـ:"**المقدمة الخمرية**"،ونستشف هذا في قوله:

عَاجَ الشَقِيُّ عَلَى دَارٍ يُسَائِلُهَا وَعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَّارَةِ البَلَـدِ
لاَ يُرْقِىءُ اللهُ عَيْنَي مَنْ بَكَى حَجَراً وَلاَ شَفَى وَجْدَ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتَـدِ
قَالُوا ذَكَرْتَ دِيَارَ الحَيِّ مِنْ أَسَدٍ لاَ دَرَّ دَرَّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنُو أَسَـدِ
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَإِخْوَتُهُـمْ لَيسَ الأَعَارِيبُ عِندَ اللهِ مِن أَحَـدِ[3]

وفي معظم قصائده، نراه يدعو إلى رفض الأطلال والتَّمرُّد الفنِّي على قدسيتها في نظم الشِّعر ويبشِّر بميلاد المقدِّمة الخمريَّة، ليتشبَّث بها الشُّعراء في نصوصهم ، وهذا ما نؤكِّد عليه من خلال اجتزاء النُّصوص الآتية من ديوانه:

الرقم	النَّـصُّ الشِّـعريُّ	الصفحة
01	دَعْ الأَطْلاَلَ تَسْفِيهَا الجَنُوبُ وَتُبْلِي عَهْدَ جِدّتِهَا الخُطُوبُ	35
02	دَعْ الرَّبْعَ مَا لِلرَبْعِ فِيكَ نَصِيبُ وَمَا إِنْ سَبَتْنِي زَيْنَبٌ وَكَعُوبُ وَلكِنْ سَبَتْنِي البَابِلِيةُ،إِنَّهَـا لِمِثلِي فِي طُولِ الزَّمَانِ لَسَلُوبُ	43
03	عُدْ عَن رَسْمٍ وَعَنْ كُثُـبِ وَإِلْهُ عَنْهُ بِابْنَـةِ العِنَـبِ	49

[1]-أبونواس،الحسن بن هانئ.الديوان،دار صادر،بيروت لبنان،دط؛دت،ص:07.

[2]- الحاوي،إيليا.في النقد والأدب(العصر العباسي)،ج3،ص:29-30.

[3]- أبو نواس،الحسن بن هانئ.الديوان ،ص:181.

04	لاَ تَبْكِ لَيلَى وَلاَ تَطْرَبْ إِلَى هِندِ وَاشْرَبْ عَلَى الوَرْدِ حَمْرَاءً كَالوَرْدِ	180
05	اعْدِلْ عَنِ الطَّلَلِ المحِيل،وَعَن هَوَى نَعتِ الدِّيَارِ وَوَصْفِ قَدْحِ الأَزْنَدِ	189
06	لاَتَبْكِ رَسْماً بِجَانِبِ السِّنْدِ وَلاَ تَجُدْ بِالدُّمُوعِ لِلجَرَدِ	192
07	لاَ تَعُوجَا عَلَى رُسُومِ دِيَارٍ دَارِسَاتٍ بِذِي النَّقَا أَوْ بُغَيدَا	225
08	دَعْ لِبَاكِيهَا الدِّيَارَا وَانْفِ بِالخَمْرِ الخُمَارَا	245
09	دَعْ الرَّسْمَ الَّذِي دَثَرَا يُقَاسِي الرِّيحَ وَالمطَرَا	338
10	لاَ تُعَرِّجْ بِدَارِسِ الأَطْلاَلِ وَاسْقِنِيهَا رَقِيقَةَ السِّرْبَالِ	489
11	انْسَ رَسْمَ الدِّيَارِ ثُمَّ الطُّلُولاَ وَاهْجُرْ الرَّبْعَ دَارِساً وَمُحِيلاً	498
12	دَعْ الوُقُوفَ عَلَى رَسْمٍ وَأَطْلاَلِ وَدِمْنَةٍ كَسَحِيقِ اليَمْنَةِ البَالِي	500
13	أَعْرِضْ عَنِ الرَّبْعِ إِنْ مَرَرْتَ بِهِ وَاشْرَبْ مِنَ الخَمْرِ أَنْتَ أَصْفَاهَا	675

–جدول توضيحي لمناداة أبي نواس بالتَّمرُّد والثَّورة الفنيَّة على الأطلال في النَّصِّ الشِّعريِّ–

عندما يُعمل القارئ عقله في هذه النُّصوص، ويقرأها بتؤدة وتأني كبير، ويتمعَّن في تشكيلها الأسلوبي، يجدها تحتوي على الكلمة المفتاح **mot clé**[1] والكلمة المفتاح ،التي كانت غالبة على جل النُّصوص الشِّعريَّة، التي جادت بها قريحة النَّواسي هي صيغ الأمر :(دع،عد،اعدل،انس أعرض)وصيغ النَّهي:(لا تبك،لا تعوجا،لا تعرج)؛هذه الصيغ التي تحمل معها دلالة التَّمرُّد والثَّورة الفنِّيَّة على السَّائد والموروث، الذي كان امتداداً للنَّص القديم،و الذي أصبح معيارا وأنموذجا لإصدار الأحكام النَّقديَّة على شاعرية الشَّاعر آنذاك.لقد أصبح أبو نواس قائد حركة شعرية مضادة في نظرتها للطلل حسب رؤية القدماء له، المحاطة بهالة من القداسة.

وإن اهتمّ النَّص الشِّعري القديم بوصف الخمرة وسورتها، والحالة التي يؤول إليها شاربها.يبقى أبو نواس، مبتدعا لافتتاح القصائد بالمقدمات الخمرية بلا منازع، إذ احتوت مطالع قصائده على الإشادة بالخمرة، وإباحة شربها للآخرين، كما احتوت على التَّهكم، بالذين يبدؤون قصائدهم بذرف الدموع على الأطلال[2]؛ معلنة على نزعة التَّمرُّد الفنِّي الذي نادى به.

[1]– ينظر:عبد الحي،أحمد.مفاتيح كبار الشعراء العرب.بلنسية للنشر والتَّوزيع،مصر–القاهرة،ط1؛2006،ص:81.

[2]–ينظر:الحوفي،أحمد محمد.تيارات ثقافية بين العرب والفرس.دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة –القاهرة ،ط3 ؛1978 ،ص:213.

3-4)-أبو تمام(ت231هـ):

إنَّ أبا تمَّام(**ت231هـ**)، يعتبر من الشُّعراء الكبار، الذين جدَّدوا في الشِّعر العربي إذ مسَّ تجديده بنية الشِّعر وتركيبه أو عموده.لقد تناول الشَّاعر أبوتمام الأغراض الفنِّية القديمة، واتَّبع فنِّيات تشكيل النَّص القديم، فوقف على الأطلال وبكاها بشجوٍ وشبَّب ومدح ورثى ووصف[1] إلاَّ أنَه أحدث، ثورة كبيرة ،وتمرُّدا فنيا لا نظير له.

لقد أضاف أبو تمام للنَّص الشِّعري الكثير من عناصر الإبداع الفنِّي، التي تنضوي تحت البديع* إذ بزَّ كثيرا من الشُّعراء، وهذا ما ذهب إليه **الصولي(ت335هـ)** في قوله:"وقد كان الشُّعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجلِّ الإحسان؛ وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل-وما قصر-لغرق ذلك في بحور إحسانه"[2].

جاء أبو تمام، ليحدث خلخلة فنِّيَّة على مستوى الألفاظ والجمل ودلالتها،التي كانت أسيرة التَّقليد الفنِّي، والعالم عندما كان غارقا في أسر دلالات العرف والعادة و التَّقليد،استطاع شعر أبي تمام أن يخلق دلالات جديدة، ويتشكَّل في جسد آخر ببعد غير مألوف، بل استطاع أبو تمام أن يجعل للنَّصِّ الشِّعري كيمياء خاصة به، تضفي على الكلمة إيحاءات مبتكرة، وتعطي للكلمة معنى لم يكن لها[3].

استطاع أبو تمام أن يجعل من البديع وألوانه موادا أوليَّة في بناء نصه، لتوشيحه وتوشيَّة حواشيه وتزيين متنه، معتمدا على لغة فنِّية عليا ومتمرِّدة على لغة من سبقوه أو من عاصروه ومن جاؤوا بعده، ونلمس هذه اللُّغة في قصيدته، التي نظمها بمناسبة فتح عمورية، التي نظمها لمدح قائد هذا الفتح العظيم المعتصم بالله (ت227هـ) إذ قال فيها:

---

[1]-الباقي،عبد الكريم.دراسات فنية في الأدب العربي.مكتبة لبنان ناشرون،بيروت-لبنان،ط1؛1996،ص:82.

***-البديع**:علم تعرف به وجوه تحسين الكلام وهو قسمان:معنوي يدخل فيه:الطباق،ومراعاة النظير ،والإرصاد ،والمشاكلة والمزاوجة ،والمبالغة...ولفظي يدخل فيه الجناس ،والسجع ،والموازنة،والقلب...انظر:عبد النور،جبور.المعجم الأدب،ص:48-49.

[2]-الصولي،أبوبكر محمد بن يحي.أخبار أبي تمام.تح:خليل محمود عساكر وآخرون،دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،ط 3 ؛ 1980،ص:38.

[3]-ينظر: أدونيس،علي أحمد سعيد.الثابت والمتحوِّل،ج2،ص:129.

السَّيفُ أَصْدَقُ إنباءً مِن الكُتُبِ في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللَّعِبِ
بيضُ الصَّفائحِ لاَسود الصَّحَائِفِ في مُتُونِهِنَّ جَلاَءَ الشَّكِّ من الرِّيَبِ
وَالعِلْمُ في شهب الرِّماحِ لامعة بينَ الخَمِيسَينِ لاَ في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ
أَينَ الروايَةَ بَلْ أينَ النُّجُوم وَمَا صَاغُوهُ مِن زُخْرُف فيهَا وَمِنْ كَذِبِ
تخرُّصاً وأحاديثاً ملفقـةً ليست بنبعٍ إذَا عدَّت وَلاَ غَرَبِ[1]

كما استطاع أن يتمرَّد حتَّى على قرَّاء نصِّه من خلال لغته، التي أنجز بها نصَّه –خاصة- في مستوياتها الأربعة،فأصبح القارئ المستهلك ،أو بالأحرى القارئ الذي تكمن قراءته في درجة الصِّفر، لا يصل إلى المعنى المنشود بعد عملية القراءة، وهذا الذي ذهب إليه محمد عزَّام في قوله:"وقد عابوا على أبي تمام إسرافه في طلب الطباق والجناس والاستعارات حتَّى صار كثيرا مما أتى به من معاني في شعره لا يُعرف"[2].وهذا ما حدث مع **أبي سعيد الضرير** حينما استفهمه عن سبب الغموض، الذي يجده قارئ النَّصِّ في شعره قائلاً له:لما تقول من الشِّعر ما يعرف؟ ليفحمه بردِّه الدال عل حضور بديهته، وعلى ذكائه المفرط قائلاً له:وأنت لما لا تعرف من الشِّعر ما يقال[3]؟

لذلك نجد أبا تمام(**ت231هـ**)، يُغرب في تشكيل صورته الشِّعرية بغية إثارة القارئ، وفتح باب التَّأويل عنده حتَّى يصل إلى المسكوت عنه**non dit** في النَّصِّ، ويربطه بالتَّجربةِ الشِّعريَّة للشاعر، التي تتمخَّض- في كثير من الأحيان- عن حالته النَّفسيَّة، لذلك سنورد في هذا الجدول مجموعة من النُّصوص الشِّعريَّة، التي احتوت على مجموعة من الاستعارات، التي استهجنها أئمة النَّقد القديم لما فيها من خروج وتمرُّد على عمود الشعر، ولما فيها من غموض قد يواجهه القارئ لشعر أبي تمام:

الرقم	النّــص الشِّعــري	الاستعارة	الصفحة
1	لقد انصعت **وَالشِّتَاءُ لَه وَجْـ ـهُ** يَرَاهُ الكُمَاةُ جهماً قَطُوباً	مكنية	ج1: 165

[1]-التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي.شرح ديوان أبي تمام .تح:محمد عبده عزام ،دار المعارف ،القاهرة ،ط 5؛ 1951، ج1 ،ص:40-42.

[2]-عزام،محمد.المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي.دار الشرق العربي،حلب-سوريا،دط؛دت،ص:265.

[3]-المحارب،عبد الله بن حمد.أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا.مكتبة الخانجي بالقاهرة،مصر،ط1؛1992،ص:104.

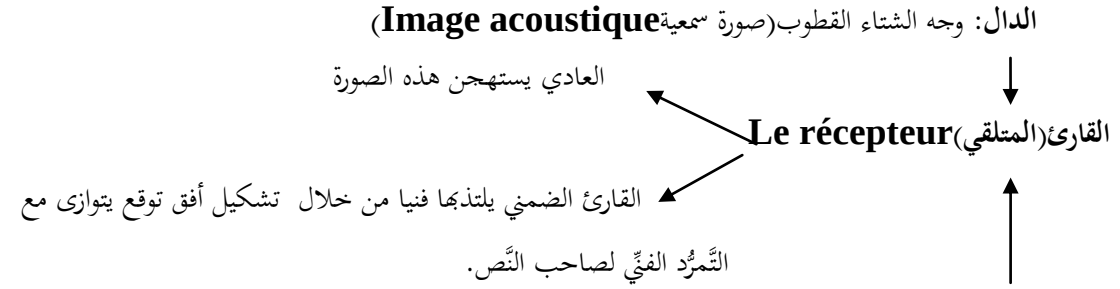
2	فَضَربتَ **الشِّتاءَ فِي أَخْدَعَيهِ** ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْداً رَكُوباً	مكنية	ج1: 166
3	فَالمالُ أَبَيَّ مِلْتَ لَيسَ بِسَالِمٍ **مِن بَطْشِ جُودِكَ** مُصْلِحا ًأَو مُفْسِدا	مكنية	ج2: 107
4	رَقَّتْ **حَوَاشِي الدَّهْرُ** فَهِيَ تُمَرْمَرُ وَغَدَا الثَرَى فِي حِلْيَةٍ يَتَكَسَّرُ	مكنية	ج2: 191
5	نَزَلَتْ مُقَدِّمَةُ المصِيفِ حَمِيدة ً **وَيَدُ الشِّتاءِ** جَدِيدَةُ لاَ تُكْفَرُ	مكنية	ج2: 191
6	يَا **دَهْرُ قَوِّمْ أَخْدَعَيْكَ** فَقَدْ أَضْجَجْتَ هذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ	مكنية	ج2: 404
7	فِي مَعْرَكٍ أَمَّا **الحِمَامُ فَمُفْطِرٌ** فِي هَبوَتَيْه وَالكُمَاةُ صِيَامُ	مكنية	ج3: 156

-جدول توضيحي لظاهرة التَّمرُّد على عمودِ الشِّعرِ عند أبي تمام-

القارئ لهذه النُّصوص ، يجد الشاعر أبا تمام يتمرَّد على عمود الشِّعر،ويتمرَّد فنيا على القارئ بخرق أفق التَّوقع ***horizon d'attente** عنده في تشكيله لهذه الاستعارات الغريبة والغامضة بالنسبة له ، والتي عرَّضته للاستهجان النَّقدي من طرف النُّقَّاد وخاصة صاحب **"الموازنة"**.

استطاع أبو تمام من خلال هذه الانزياحات الدلاليَّة**écarts sémantique** في تشكيله لهذه الاستعارات أن يخلق مسافة توتُّر بين الدَّال والمدلول، فمثلا في النَّص الأوَّل المأخوذ من القصيدة، التي مدح فيها **أبا سعيد محمد بن يوسف الثَّغري**، نجده يلجأ إلى تشخيص المجرَّدات، وذلك باستعارته للشتاء وجها قطوبا عابسا، ليلعب على أوتار الفهم لدى القارئ، ويشيد بممدوحه، الذي

*-أفق التَّوقع:المقصود به أن بعض النَّتاجات الأدبيَّة ذات القيمة، تستطيع أن تثير أفق توقعات القراء؛لأنها تجعل القيم التَّقليديَّة مثلا من ضمن الموضوعات المفكر فيها في النص الأدبي، وهذا يضع القارئ على مسافة ما من تلك القيم التي كانت التي كانت تشكل ذوقه وقناعته الخاصة في السابق، وهذه الخاصية تجعله قادر على تجاوز ذوقه القديم والتطلع إلى القيم الفنيَّة والدلاليَّة التي تحملها مثل هذه النصوص أو تنبه إلى الإحساس بها مما يؤدي إلى إحداث تغير في أفق التوقع نفسه.ينظر:لحمداني،حميد.الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف.منشورات كلية الآداب ظهر المهراز ،فاس-المغرب،ط1؛2009،ص:166.

توجه لغزو الروم في أقسى فصل من خلال تشخيصه للفصل في صورة إنسان عبوس قطوب كريه المنظر، ونستطيع أن نمثل هذه الصُّورة البيانية بالخطاطة الآتية:

البيانية).

–خطاطة توضِّح أثر التَّمرّد الفنِّي في استثارة فهم القارئ عن طريق الصُّورة البيانيَّة–

وفي الأخير نستنتج بأنَّ أبا تمام لجأ إلى التَّمرُّد الفنِّيِّ في استثارة فهم القارئ بكلِّ أطيافه؛ لأنَّه شاعرٌ فذٌّ، والشَّاعر كما يقول **جون كوين**:"لا يتحدَّث كما يتحدَّث كلّ النَّاس،لأنَّ لغته غير عادية، ولأنَّ الشيء غير العادي في هذه اللُّغة يمنحها أسلوبا يسمى الشَّاعرية"[1].وهذه الشَّاعرية التي وصفها جون كوين، تجلت في شخص شاعرنا، وكانت بمثابة تمرُّد فنّي، مارس طقوسه على جدران نصوصه الشِّعريَّةِ.

4–4)–شعراء الصُّوفيّة:

يعتبر التّصوُّف من أعمق التَّجارب الدِّينيَّة، التي مارسها الإنسان على سطح هذه المعمورة وأكثرها انطلاقا وتحرُّرا في العالم اللانهائي الممتد من عالم المحسوسات إلى عالم الحضرة الإلاهية[2]، وهو يعكس في هذا العصر رفض من انخرطوا في سلك هذه النَّزعة للحياة اللاهية واللاغية والمليئة بالتَّحلُّل، والإباحيَّة، والمجون، والتَّهالك على زهرة الدُّنيا.

[1]– كوين،جون.بناء لغة الشعر.تر:أحمد درويش،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،دط؛1990،ص:23–24.

[2]–زيدان،يوسف. شعراء الصوفية.دار الجيل،بيروت–لبنان،ط2؛1996،ص:5

كما يعكس لنا زهدهم الذي "نعتبره نمطاً سلوكيًّا يتَّجه إليه الإنسان بتأثيرات مختلفة قد تكون دينيَّة أو فلسفيَّة أو نفسيَّة أو خلقيَّة أو اجتماعيَّة، فلا غرو أن كان ظاهرة إنسانيَّة قديمة، عرفها الكثير من الأمم، وجاء مرتبطا في كثير من الأحيان بمذاهب فلسفيَّة أو عقائد دينيَّة، أو نزعات إصلاحية"[1].وكلّ هذا من أجل التَّمرُّدِ على الفاني وإيثار الحقِّ(الله)، ونشدان القرب من حضرته الإلهيَّةِ المقدَّسة، بربط أواصر المحبَّة، التي نطق بها الوجود مع جنابه.

وقد كان للشعر حضوره في هذا العصر، بعدما اصطلح عليه بالشِّعر الصُّوفي، وأضيف إلى أصحابه من المتصوِّفة، الذين ذابت قلوبهم محبَّةً لله وشوقاً لرؤيته؛ وأحياناً دفعتهم هذه المحبَّة، وهذا الشَّوق إلى الشَّطح* بنشدان الفناء في المحبوب، و الغياب في الحاضر، والحضور في الغائب، وقد مهدت لهم أميرة العشق الإلاهي **رابعة العدوية(ت180هـ)** هذا الطريق، ونلمس هذا في قولها:

أُحِبُّكَ حُبَينِ:حُبَّ الهَوَى وَحُبًّا لأَنَّكَ أَهْلاً لِـذَاكَا

فَأَمَّا الذِي هُوَّ حُبُّ الهَوَى فَذِكرٌ شُغِلْتُ بِهِ عَمَنْ سِواكَا

وَأَمَّا الذِي أَنتَ أَهْلٌ لَهُ كَشْفُكَ الحُجُبَ حَتىَّ أَرَاكَا

فَمَا الحَمْدُ فِي ذَا وَلاَ ذَاكَ لِي وَلَكِن لَكَ الحَمدُ فِي ذَا وَذَاكَا[2]

وسلك مسلكها- في هذا العصر- الشَّاعر الصُّوفي **ذو النون المصري(ت245هـ)**،الذي أفاض في تغنِّيه بحبِّه لخالقه قائلا في حضرته:

أَمُوتُ وَمَا مَاتَتْ إِلَيكَ صَبَابَتِي وَلاَ رُويتْ مِن صِدقِ حُبِّكَ أَوْطَارِي

مُنَايَ المنَى كُلُّ المنَى أَنْتَ لِي المنَى وَأَنْتَ الغِنَى كُلُّ الغِنَى عِندَ إِقْصَارِي

وَأَنْتَ مَدَى سُؤلِي وَغَايَة رَغْبَتِي وَمَضعُ شَكْوَايَ وَمَكْنُونُ إِضْمَارِي

تَحَمَّلَ قَلْبِي فِيكَ مَالاَ أَبُثُّـهُ وَإِن طَالَ سُقْمِي فِيكَ أَوْ طَالَ إِضْرَارِي[1]

---

[1]-ضيف،عبد الستار محمد.شعر الزُّهد في العصر العباسي.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1؛2005،ص:11.

*- **الشطح**:عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى،وهو من زلات المحقِّقين،فإنَّه دعوى بحقٍّ يفصح بها العارف من غير إذن إلهي،بطريق يشعر بالنباهة.انظر:الجرجاني،الشريف علي بن محمد بن علي.التَّعريفات.تح:نصر الدين تونسي،شركة القدس للتصدير ،القاهرة ،ط1؛2007 ص :210.

[2]-الحفني عبد المنعم.رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين.دار الرشاد،القاهرة،ط2؛1996،ص:18.

وبنفس الروح المحِبَّة والعاشقة لمحبوبها ، يغيب الشَّاعرُ الصُّوفيُّ **أبوعلي الرُّوذبار(ت322هـ)** في سبحات الجمال الإلهي، مستعملا لغة شفافة وموحيَّةً؛ تسيل غزلا وهياما بمحبوبها، التي آثرته على كلّ شيء في هذه الدُّنيا، لينقل لنا من خلالها وجده وشوقه قائلا:

رُوحِي إِلَيكَ بِكُلِّهَا قَدْ أَجْمَعَتْ لَو أَنَّ فِيكَ هَلاَكَهَا مَا أَقْلَعَتْ
تَبْكِي إِلَيكَ بِكُلِّهَا عَن كُلِّهَا حَتَّى يُقَال مِنَ البُكَاءِ تَقَطَّعَتْ
فَانظُرْ إِلَيهَا نَظْرَةً بِتَعَطُّفٍ فَلَطَالَمَا مَتَّعتَهَا فَتَمَتَّعَتْ[2]

والملاحظ لجميع النُّصوص الصُّوفيَّة، يرى شدة هيامهم بالذَّات الإلهية، وشوقهم للمحبوب، الذي يعكس لنا تمرُّدهم عن ملذات الدُّنيا، ورفضهم لزخرفها الزَّائل؛ مستعيضين عنها بحبِّ الله في حضرته المقدَّسة، إلى درجة التَّصريح بالحلول فيه، وهذا ما نجده في أشعار الحلاج(ت309هـ) الذي براه الشَّوقُ إلى خالقه فقاده إلى الشَّطح، والتَّشبُّث بقوله الدَّال على الفناء في المحبوب، ونلمس هذا في قوله:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا
نَحْنُ مُذْ كُنَّا عَلَى عَهْدِ الهَوَى تُضْرَبُ الأَمْثَالُ لِلنَاسِ بِنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا
أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ قِصَّتِنَا لَو تَرَانَا لَمْ تُفَرِّقْ بَيْنَنَا
رُوحَهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحَهُ مَنْ رَأَى رُوحَينِ حَلَّتْ بَدَنَا[3]

لقد كان هذا التَّصريح الشِّعري أو"الشهود الذي نتج عن المحبَّة، هو الذي أنطقه بما نطق به من الشَّطحات"[4]،التي كانت سبباً في قتله بعدما هتك سرَّ محبَّته، لذلك أنكر عليه الفقهاء والحكام واستدرُّوا إنكار العامة، لإخضاعه لحكم الإعدام نظرا لتجديفه وزندقته.وهذا ما دفع شعراء الصُّوفية إلى الارتقاء بلغتهم، والتَّمرُّد من خلالها عن أفهام العامة والفقهاء، الذين يؤمنون بظاهر النَّص؛ لأنَّ

---

[1]–كامل،مجدي.أحلى قصائد الصوفية.دار الكتاب العربي،سوريا– دمشق،ط1؛1997،ص:95.

[2]– زيدان،يوسف. شعراء الصوفية،ص:18.

[3]– الشيبي كامل مصطفى.شرح ديوان الحلاج.منشورات الجمل،بغداد،ط2؛1993،ص:342-343.

[4]–منصور إبراهيم محمد.الشِّعر والتَّصوف(الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر).دار الأمين للنشر والتوزيع،دمياط–القاهرة ،دط ؛1996،ص:43.

البوح بسرِّ المحبة في مساحات النَّصِّ لعوام القراء، يريق دماء أهل المحبَّة، وبيت شهاب الدين السَّهروردي(632هـ) يشهد على هذا، إذ يقول فيه:

بالسرِّ إِنْ باحوا تُباحُ دِماؤُهُمْ وَكَذا دِماءُ البَائِحينَ تُبـاحُ[1]

لقد حملت نصوصهم-سواء النَّثريَّة أو الشِّعريَّة- كلَّ سمات النَّصِّ المتمرِّد فنيا،وهذا ما عبَّر عنه **محمد علي الكندي** بقوله:"تعدُّ النتاجات الصُّوفيَّة من أخصب أنماط الكتابة في اللِّسان العربي،وتتوفَّر على عمق وثراء قلَّ نظيره في الكتاباتِ العربيَّة، بل لعلَّها الأسبق في تشكيل النَّصِّ المتمنِّع،وفتح آفاق الاحتمال، وقابلية النَّص الأدبي لقراءات متوالية ولا نهائية"[2].

وبما أنَّ الشِّعر الصُّوفي، ارتبط ارتباطا وثيقا بالزُّهد، نجد في جل مطالعه صيحة التَّمرُّد الفنِّي، التي تتجلى في عزوف كثير من أصحابه عن البناء المعماري للقصيدة العربية، التي أصبحت تقليداً فنيًّا أُلزم الشعراء باحتذائه؛ لأنَّ القارئ إذا نظر إلى تلك القصائد، التي جادت بها قرائح شعراء الصُّوفيَّة وجدها لا تلتزم بالشَّكلِ الفنيِّ الموروث للقصيدة من حيث اتِّخاذ المقدمة وتعدُّدِ الأغراضِ[3].والسبب يعود في ذلك إلى نشدانهم للحبِّ الأسمى، الذي لا يرتبط بالدُّنيا ومفاتنها ولذاتها الحسيَّة، بل نجده يرتبط باللَّذَّة الرُّوحيَّة الناجمة عن التَّماهي في المحبَّة الإلهيَّة، والعشق المثالي لمطلق الوجود.

وإن كان الشِّعر الصُّوفي كما يقول **عبد المنعم خفاجي**:"تطورا للشعر الديني الإسلامي وتطوراً للغزل العذري المتصوِّف الهائم في مسارح الجمال، وكان قسم منه تطورا لشعر الخمريات في الأدب العربي، وقسم آخر وهو الخاص بوصف الذَّات الإلهيَّة كان تطورا لفن الوصف في أدبنا القديم..."[4].لكنه تمرَّد على الجوانب الحسيَّة، التي تحملها هذه الأغراض، وسما بها إلى جوانب روحية تعبِّر عن الحبِّ الإلهيِّ، الذي يسعى من خلاله المريد المتنقل بين المقامات إلى تحقيق الفناء في محبوبه.

---

[1]- كامل،مجدي.أحلى قصائد الصوفية،ص:20.

[2]- كندي، محمد علي.في لغة القصيدة الصوفية.دار الكتاب الجديد المتحدة،بنغازي-ليبيا،ط1؛2010،ص:17.

[3]- ينظر: ضيف،عبد الستار محمد.شعر الزُّهد في العصر العباسي،ص:543.

[4]- خفاجي،محمد عبد المنعم.الأدب في التُّراث الصُّوفي.دار غريب للطباعة،القاهرة،دط؛دت،ص:165.

لقد أصبحت الخمرة والمرأة المتغزَّل بها رموزاً لحالة الهيام والحبِّ الإلهي، يشفر بها نصَّه مع إرادته للمعنى البَّاطنيِّ عند القارئ الضمني* ، والشَّاعرُ الصُّوفيُّ كما يقال:"يصف الخمر، ويقصد الخمر الإلهي وَيُتيَّم بـ:**"لبنى وسعدى"** ويقصد الذَّات العليا"[1] .

لقد شاع استخدام اللُّغة الرَّمزية والإشاريَّة عند شعراء الصُّوفيَّة، ومن بينهم الشَّاعر والإمام الفقيه والصُّوفي الكبير **عبد القادر الجيلاني(ت561هـ)**، الذي اتَّخذ من الخمرة رمزا، لسر محبته الإلهية في قوله:

سَقَانِي إِلهِي مِن كُؤُوسِ شَرَابِـهِ فَأَسْكَرَنِي حَقًّا فَهِمْتُ بِسَكْرَتِي
وَحَكَّمَنِي جمْعُ الدِّنَانِ بِمَا حَوَى وَكُلُّ مُلُوكِ العَالَمِـينَ رَعِيَّتِي
وَفِي حَانِنَا ادخُلْ تَرَى الكَأْسَ دَائِراً وَمَا شَرَبَ العُشَّاقُ إِلاَّ بَقِيَتِي[2]

وهناك نقطة أخرى نريد أن ننوِّه إليها، فيها بوادر التَّمرُّد على القصيدة العموديَّة والتَّأسيس لشعريَّة النَّثر، حيث وُجد من الشُّعراء والأدباء من مارس كتابة الشِّعر في شكله النَّثري المتمرِّد والخارج على سلطة النَّص النَّموذَج، منطلقاً من تجربة شعريَّة رؤياوية، جعلته يغيب عن الالتزام بحدود وضوابط المعيار. استطاع أن يترجمها في كتابة مخالفة،ساعدته في تشكيل عوالمه والثَّورة على كلِّ ثابت والاستئناس بكلّ متحوِّل،لأنَّ الكتابة كما يقول الناقد الفرنسي رولان بارت Roland Barthes:"تضطلع بحقيقة مزدوجة:فهي تنشأ لا ريب من المجابهة بين الكاتب ومجتمعه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية:تنشأ الكتابة من غائية اجتماعية ترمي بالكاتب-كنوع من التحويل(الترانسفير) المأساوي-إلى المنابع الصِّناعية لإبداعه"[3].

***- القارئ الضمني**:مصطلح أطلقه آيزرIser (1926-2007)على القارئ،الذي لديه القدرة على تشفير أفق التوقعات الماضية،وإعادة بناء السياقات الاجتماعية والتاريخية للنص،ومن ثم فك شفرات ذلك الأفق بما يمكنه من فتح إمكانات النَّص من خلال التفاعل بين النص وقارئه،وكل ذلك من أجل التحرر من أحادية المعنى. ينظر: قطوس ،بسام. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر.دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع،الإسكندرية،ط1؛2006،ص:176.

[1]-الخطيب،علي.اتِّجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي.دار المعارف،القاهرة،دط؛1983،ص:90.

[2]-الجيلاني ،عبد القادر.الديوان.تح:يوسف زيدان،دار الجيل ،بيروت- لبنان،دط؛1989،ص:86.

[3]- بارت،رولان.الكتابة في درجة الصفر.تر:محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،حلب-سورية،ط1؛2002ص:23-24.

ونحن حينما نسوق هذه الأمثلة نلقي تلك القطيعة، التي أراد أن يحدثها بعض الدَّارسين، حتَّى وإن كانت موجودة في بنية النَّصِّ الشِّعرِيِّ والنَّص النَّثرِي إلاَّ أنَّ المتمعِّن في كلاهما والقارئ لهما يوافق **شريف رزق** فيما ذهب إليه حينما قال:"وقد ظلَّ هذان النَّوعان الأساسيان يتداخلان ويتواشجان؛ وبخاصة حين بدأ الشِّعر، يتخلَّص تدريجيًّا من منهجه الموسيقي القديم، فيسقط القافية ثم الوزن،أيضا، ويعتمد السَّردية، ويتخفَّف من المجاز اللُّغوي، كما توسَّع النَّثر في قيم شعريَّة خالصة؛كالتَّكثيف، والإيقاع، و التَّخييل، فلم يعد الشِّعر هو الشِّعر، ولا ظلَّ النَّثر هو النَّثر، وظلَّ كلاهما يتواشجان عبر المسيرة الإبداعيَّة الطويلة"[1].

فمن هؤلاء نجد العارف والصُّوفي **محمد بن عبد الجبَّار النّفري(354هـ)** ،الذي اخترق بلغته معايير لغة النَّثر ،التي كتبت إبَّان عصره، حيث جاء في **"مواقفه"** بلغة مفارقة ومنزاحة، لم يغلب عليها الإسراف في الصَّنعة، والتَّهالك على السَّجع، الذي يُفقد النَّصَّ ألقه وبريقه، بل تمرَّد على استاتيكية هذا المعيار وجاء بلغة شاعرة ومنزاحة في مستواها التَّركيبي والدَّلالي، ليترجم لنا تجربة الصُّوفي المتشوِّق إلى خالقه، حيث حققَّ رؤاه ، ووقف أمام خالقه ، ليمتح من ماء عين محبَّته، فهاهو يقول في **"موقف العزِّ"**:"أوقفني في العزِّ ...وقال لي:لولاي ما أبصرت العيون مناظرها،ولا رجعت الأسماع بمسامعها.

وقال لي:لو أبديت لغة العزِّ لخطفت الأفهام خطف المناجل ودرست المعارف درس الرِّمال عصفت عليها الرِّياح العواصف.

وقال لي:لو نطق ناطقُ العزِّ لصمتت نواطق كلّ وصف، ورجعت إلى العدم مبالغ كلَّ حرف.

وقال لي:أين من أعدَّ معارفه للقائي لو أبديت له لسان الجبروت، لأنكر ما عرف،ولمار مور السَّماء يوم تمور مورا"[2].

كما استطاع أن يخلق لغة الإدهاش والمفارقة – أيضا– في مخاطباته، إذ نجده يقول في **"المخاطبة الثَّالثة"**:"يا عبد انتقل بقلبك عن القلوب التي لا تراني، إنَّ لي قلوبا أبوابهم إليَّ مفتوحة وأبصارهم إليَّ ناظرة تدخل إليَّ بلا حجاب هي بيوتي التي فيها أتكلَّم بحكمتي وفيها أتعرَّف إلى خليقتي،فانظر قلبكَ

[1]–رزق،شريف.الأشكال النثرُشعريَّة في الأدب العربي.مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1؛2016،ص:09.

[2]–النَّفري،محمد بن عبد الجبَّار.تح:أرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة،ط1؛1934،ص:01.

فإن كان من بيوتي فهو حَرَمي فلا تُسكِن فيه سواي لا علمي فليس علمي من بيوتي ولا ذكري فليس ذكري من بيوتي،إنَّك إن أسكنت فيه ساكناً حجبتني فانظر ماذا تحجب"[1].

واستشهادنا **بالنّفري** لم يأت اعتباطا؛ لأنَّه صنع أرضية، قامت عليها شعرية الحداثة، وحملت نصوصه بذور التَّمرُّد والثَّورة على الثَّابت في الكتابة النثريَّة، وأقرت بشعريَّة قصيدة النَّثر، التي قوبلت بالاعتراض من طرف بعض الدَّارسين، بل جاءت نصوصه مثقلة بثمار الرُّؤيا، التي لا يدركها إلاَّ القارئ الضِّمني، ولا يتذوَّق طعم معانيها إلاَّ الأديب الأريب، وعندما نسوق كلامنا، نقرُّ للقارئ بأنَّه وُجد من جاء قبله، وخلق لغة الإدهاش والتَّكثيف والإيحاء في نصوصه النَّثريَّة، التي استمدَّت شعريتها منها، مثل أبي زيد البسطامي (234هـ)، أو بعض الأدباء الفلاسفة، الذين جاؤوا بعده مثل أبي حيان التَّوحيدي(414هـ).

وهؤلاء الذين ذكرناهم بما فيهم النّفري كانوا أصحاب نزعة صوفيَّة مثل أبي حيان التَّوحيدي ومنهم من كان صوفيًّا صميماً وقحًّا ،حيث استطاعوا أن يتربَّعوا على عرش النَّص الصُّوفي، الذي أهملته الدِّراسات السَّابقة، ولم تعره الاهتمام الكامل، ولو ولَّى القراء والدارسون وجوههم شطره، لرأوا فيه أرضا خصبة وغنية بالظَّواهر الأدبيَّة، والنَّحويَّة، والفلسفيَّة،...وتبيَّن لهم بأنَّه نص، يحمل في طيَّاته الرُّومانسيَّة الحالمة المتدفِّقة بفيض العواطف، والرَّمزية الموغلة في الإبهام، التي تحتاج إلى جهد كبير من التَّأويل وتفكيك شفرات العلامات للوصول إلى الدلالات.

كما يجدونه ذلك النَّص المتمرِّد، الذي يستثير المناهج السياقيَّة، والنَّسقيَّة، والقرائيَّة للحفر في أرضه بغية تنويع التَّأويلات وعدم الاكتفاء بالدلالة الأحاديَّة المتمركزة على قراءة واحدة، وإفاضتنا في الكلام عن النَّص الصُّوفي جاءت للتَّأكيد بأنَّ" النَّثر إحدى واجهتي الأدب الصُّوفي ومن الخطأ الانصراف عنه في قراءة الجماليَّة الصُّوفيَّة، لأنَّ ما قام به الشِّعر من أدوار فنِّيَّة وموضوعيَّة، قام به النَّثر، والذي حقَّقه الشِّعر في الحياة الصوفيَّة على الصعيدين الفكري والاجتماعي، لم يبق فيه النَّثر مكتوف الأيدي"[2].

---

[1]- المصدر السَّابق،ص:148.

[2]- بن عبيد ياسين.الشِّعر الصُّوفي الجزائري المعاصر المفاهيم والانزياحات عمرو بن حفص أنموذجا.وزارة الثقافة الجزائر،دط؛دت،ص:102.

فمن خلال استقرائنا لهذه النُّصوص ، يمكننا القول بأنَّ التَّجربة الصُّوفيَّة، جاءت لتعلن تمرُّدها وتجاوزها للنظام الثَّقافي والديني ،كذلك جاءت لغة تجربتهم الصَّوفيَّة، لتعلن-بدورها- تمرُّدها وتجاوزها للسَّائد الشَّرعي (الظاهر)، تأسيسا للغة الأصل(الباطن)[1].لذلك كان الغالب على نصوصهم التَّشفير**codage** من خلال استحضار المصطلح الصوفي و التَّرميز ،أمَّا المصطلحات الصُّوفيَّة، يستطيع القارئ الاستعانة- لإدراك كنهها- بالمعاجم الخاصة بلغتهم الإشارية، وأمَّا الرَّمز فيبقى دائما في حاجة للقراءة والتَّأويل مما جعل نصوصهم أرضا خصبة للدراسات الحداثيَّة، التي وجدت في النَّص الصُّوفي معالم الحداثة الفنيَّة[2]، التي بنيت على الانزياح، والإيحاء الرَّمزي، واللُّغة الشِّعريَّة الشفَّافة والرقيقة.

لقد ظلت لغة النَّص الشِّعري الصُّوفي، لغة إشاريَّة ورمزيَّة، تحمل كلَّ معاني التَّمرُّد الرُّوحي والفنِّي عند معظم الشُّعراء الصُّوفيين، الذين لم يعاصروا هؤلاء الشُّعراء، بل جاؤوا بعدهم مثل:**ابن الفارض(ت632هـ)، وابن عربي(ت638هـ)، وجلال الدين الرومي(ت672هـ)**.

5) – من بداية عصر الانحطاط والانحسار إلى عصر النَّهضة والإحياء:

هناك كثير من الباحثين يرون بأنَّ الحدَّ الفاصل بين العصر الذهبي للشِّعر العربي وعصر الانحطاط والانحسار، قد تمَّ مع بداية سقوط بغداد على يد الإمبراطورية المغولية تحت قيادة القائد هولاكو سنة665هـ،فالنَّص الشِّعري تأثَّر بضعف الدولة السياسي، وانهيارها الاقتصادي وتقهقرها العلمي والثَّقافي، لذلك دبَّ إليه الضُّعف وسرى في أوصاله.وبدأ يفقد بريقه وتألُّقه في أزهى عصوره السَّالفة رغم وجود بعض الطفرات، التي صحبها ظهور بعض الشُّعراء العظام في هذا العصر وما تلاه من عصور.

فهذه المحن والظَّواهر، التي سقطت على رأس الأمَّةِ"اجتمعت لتدفع الشُّعراء للاهتمام بتوافه الأشياءِ وبالظواهر السطحيَّة، والمعاني العامة، التي لا تحتاج إلى عمقِ تفكير أو صدق انفعالٍ.واستحال الشِّعر إلى صناعةٍ ذهنيَّةٍ تشبه الصناعات اليدويَّة، التي تحتاج إلى مهارة يد الصانع وحذقه،كما استحال

[1]- أدونيس،علي أحمد سعيد.الصوفية والسوريالِيَّة.دار الساقي،بيروت،ط3؛دت،ص:175.

[2]- ينظر:منصور إبراهيم محمد.الشِّعر والتَّصوف(الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر)،ص:55.

وسيلةً رخيصةً، لاكتساب الرِّزق، يقوم على استخدامها غير ذوي المواهب الحقيقية إلى جانب الموهوبين، الذين قعدت بهم ثقافتهم المحدودة ولغتهم المبتذلة على التَّحليق والإبداع"[1].

و الباحث عن نزعة التَّمرُّد الفنِّي ، نعتبر بحثه ضرباً من الخطلِ والجنون، سواء بعد سقوط بغداد وصولا إلى حكم المماليك، ليمضي بنا الزَّمن إلى سيطرة العثمانيين على سدَّة الحكم، لذلك نستأنس بقول **محمد منيف**، الذي تتبَّع النَّص الشِّعري في هذه المرحلة :"وبتفكُّك الدَّولة العبَّاسيَّة وانهيارها، وبوقوع المشرق العربي، تحت غزوات المغول والتتار، ومن ثم تحت نير الاحتلال العثماني،كبا الشِّعرُ العربيُّ كبوته، وانتفت منه الأصالة، فلم يعد سوى ألغاز وشعر تأريخ، ومشطرات وألاعيب بهلوانية، وذلك بسبب السِّياسة التي اتَّبعها العثمانيون، في العصر الذي سمي عصر الانحطاط"[2].

ويأتي عصر النَّهضة العربيَّة، الذي توازى مع عصر الإحياء؛حيث تم بعث النَّص الشِّعري والعودة به إلى منابعه الأصيلة، بتحريض من طرف كوكبة من الشُّعراء على رأسهم الشَّاعر **محمود سامي البارودي(1839-1904)**، و**أحمد شوقي(1868-1932)**، **وحافظ إبراهيم(1871-1932)**... الذين أعلنوا تمرُّدهم على الأوضاع، التي آلت لها الأمة العربية إبَّان الحكم العثماني في شتَّى مناحي الحياة، رغم بقائهم في أسر التَّقليد؛ لأنَّهم عادوا ودعوا إلى محاكاة القدماء، والنسج على منوالهم فجاء شعرهم- رغم جزالته وقوَّة سبكه- خاليا من أي تمرُّد فني، يمس الجانب التَّشكيلي.

وظلَّ النَّص الشِّعري على هذه الحال إلى أن انطلقت بوادر الدَّعوة إلى التَّمرُّد الموضوعي و الفنِّيِّ، التي أرهص لها الشَّاعر **خليل مطران(1871-1949)** ،وتلقفتها جماعة الديوان وشعراء المهجر، وعلى رأسهم شعراء الرَّابطة القلميَّة، الذين حرَّكوا - عبر نصوصهم الشِّعريَّة- دواليب التَّمرُّد الموضوعي و الفنِّي، وقادوا من خلالها بوادر الثَّورة الاجتماعيَّة، والفكريَّة، والفلسفيَّة والدينيَّة، والفنيَّة، بعدما أصبح النَّص الشِّعري عندهم وليد الرُّؤيا الشِّعريَّة**vision poétique** التي انبثق عنها هذا التَّمرُّد، وهذا ما سنتعرف عليه في الفصل الثَّاني بعد استقراء منجزاتهم الشِّعريَّة و النَّقديَّة ،للوصول إلى التَّمرُّد والرُّؤيا فيها .

[1]-هدارة، مصطفى.دراسات في الأدب العربي الحديث،ص:11.

[2]-موسى،منيف.في الشِّعر والنَّقد،ص:340.

الفصل الثَّاني

الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة

الفصل الثَّانـي

الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة

I)- التَّصوُّر المفاهيميُّ للشِّعر عند العرب في منجزهم الشِّعري.

II)- التَّصوُّر المفاهيميُّ للشِّعر والشَّاعر عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:

1)- الرُّؤيا في منجزهم الشِّعري.

2)- التَّمرُّد في منجزهم الشِّعري.

III)- الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز النَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:

1)- النَّقد من بداية الماهيَّة إلى تحوُّلاَت المهام.

2)- مهمَّة النَّاقد.

3)-ثنائية الرُّؤيا والتَّمرُّد في كتاب الغربال.

توطئة:

إنَّ النَّص الشّعري ،الذي حكمت عليه أقدار الإبداع أن يخرج من عالمه الميتافيزيقي المجهول إلى عالم النُّور، ليجد أمامه جموعا لا تعد ولا تحصى من القرَّاء، لتلقّيه واستقباله والتَّلذُّذ بطعمه ومصارعته بغية الوصول إلى ما يخفيه في أحشائه من دلالات عميقة؛ لم يعد مجرد كلام موزون ومقفى ومخيَّل، يأتي بعد جهد صناعي، تدفعه الدربة والمراس حسب التَّحديدِ الكلاسيكي العتيق، والذي صار مستمرا ومعمولا به –ردحا من الزمن– إلى أن هبت رياح الثَّورة والتَّمرُّد مع طلائع الرُّومانسيَّة، وعلى رأسهم شعراء المهجر، فأصبح هاجسا للرُّؤيا الشّعريَّة، وأصبح قائله بمثابة الرائي والنبي الثَّائر والمتمرِّد على السَّائد في مجتمعه؛ لأنَّ المذهب الرُّومانسي لما نشأ على أنقاض الكلاسيكيَّة" دعا إلى حرِّية الفنّ ولاذ بالشِّعر المجنَّح بأشجان العاطفة، الممعن في الأحلام و الخيالات والرُّؤى وحبِّ الطبيعة...والمؤمن بالتَّمرُّد والثَّورة على كلِّ ما هو قديم"[1]

لقد تبخَّرت المفاهيم والتَّحديدات الاصطلاحية له، التي كانت وليدة، لرؤية سلفيَّة تقليديَّة اتِّباعيَّة، بل أصبح "في جوهره وفي جلّ معانيه الموسَّعة اتِّصالا بالعالم الخارجي وبعوالم الوجود الواقعيَّة والخياليَّة، هو اتصال بعوالم الواقع والحلم، وهو إحساس بذلك الوجود وتفاعل معه، وتعبير عنه بطرق حسيَّة، وعقليَّة، وتجريديَّة، وهو بالأساس تجربة رؤيويَّة ورمزيَّة، تستخدم اللُّغة لبلوغ مقاصدها وأهدافها"[2].

وهذا ما سعى إليه شعراء المهجر، الذين شكَّلوا مدرسة، آمنت بالتَّجربة الرؤيويَّة الباعثة بحقّ على التَّمرُّد والثَّورة على البنى الفوقيَّة والتحتيَّة في المجتمع العربي، التي جعلته مجتمعا أسيرا لأنساق ثقافيَّة واجتماعية قديمة، وهذا ما رآه **محمد زكي العشماوي** في هذه المدرسة بعد ما قارن بينها وبين "**شعراء الديوان**"و"**جماعة أبولو**" إذ نجده يقول:"إذا تتبَّعنا هذا كلَّه أدركنا الفرق الكبير بين مدرسة المهجر، التي ثبتت على ثورتها، وحافظت إلى حدّ كبير على سمات مدرسة محدَّدة لا تخطئها العين...هذه المدرسة التي أضافت إلى الشِّعر العربي الكثير إذ جعلت من الطابع الإيحائي، غالبا على التَّعبير الفنِّي في القصيدة متخطيَّة بذلك المفهوم القديم للنَّص الشِّعري، الذي حصره في النَّسيج

[1]–خفاجي عبد المنعم.دراسات في النَّقد العربي الحديث ومذاهبه.دار الطباعة المحمدية بالأزهر ،القاهرة ،ط 2؛دت،ص: 127."بالتَّصرُّف"

[2]– قيسومة،منصور.مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث،ص:25."بالتَّصرف"

والتّأليف والصياغة والبناء والوشي والتّحبير؛ متجاوزة إيّاه بمفهوم جديد، يضارع مفهوم أفلاطون الذي وضع الشّاعر في مصاف الرّائي والنّبي"[1].

ومن رحم الشّعر المهجري، انبثقت الرّابطة القلميَّة، التي مال أصحابها إلى الدّعوة للتّجديد والتّطوير في شعرهم؛ منطلقين من فكرة البحث عن عالم جديد قائم على العدل والمساواة؛ وهذه الفكرة في حدّ ذاتها دفعتهم إلى التّمرُّد والثّورة على القيود الفنيَّة القديمة، لبناء النموذج الأمثل للفنّ الطامح[2]، والاستشراف والتنبؤ بمستقبل زاهر للإنسان، الذي عانى الويلات على وجه هذه البسيطة؛ مؤمنين بأنَّ النّص الشّعري الحقيقي، هو النّص الذي يحمل في مساحاته روح التّمرُّد على مظاهر الظُّلم في شتَّى الجوانب والمناحي، والثّورة على رتابة العالم القاتم للاستشراف والتنبؤ بعالم مثاليٍّ، وبنائه على أرض الواقع، حتَّى ينعم فيه الإنسان بحريته، ويفخر بإنسانيته من خلال أساليب فنيَّة جديدة، تعكس بوادر الرُّؤيا و روح التّمرُّد.

لقد استطاع شعراء الرّابطة القلميَّة أن يؤسّسوا لمفاهيم جديدة للشّاعر ولنصّه الشّعري، فأصبح الشّاعر عندهم رائيا ونبيا؛ وأصبح نصُّه عبارة عن رؤيا ووحي، يتلقاه من منابعه العليا، يساهم به مساهمة فعالة في محاربة شقاء الإنسانيَّة، ومحاربة من يقفون وراءه، لذلك يجد القارئ وهو يبحث في كتاباتهم، ويفتّش في نصوصهم الشّعريَّة"أنَّ أصحاب جبران سعوا جاهدين-كما سعى الرُّومنطيقيون- إلى تركيز تصوُّر جديد للشّعر والشّاعر، أساسه تحويل الشّعر عن الأغراض التّقليديَّة إلى الحديث عن النَّفس وأشجانها، وتقلُّب حالها واختلاج مشاعرها، والعمل على تبيُّن مطامحها واستشراف عالم، تصبو إلى إقامته...ليصبح قائله الذي استنَّ هذه السُّنَّة المبتدعة، وتجاوز الحدود التّقليديَّة المرسومة له؛ شاعرا ذا "رؤيا"، أو كائنا متميّزا"[3].

لذلك سنحاول في هذا الفصل أن نقبض على مفاصل الرُّؤيا الشّعرية والتّمرُّد من خلال تصوُّرهم الجديد للشّاعر كمفهوم، ولنصّه الشّعري وذلك من خلال استقراء النُّصوص ومساءلتها .

---

[1]- العشماوي،محمد زكي.دراسات في النقد الأدبي المعاصر.دار الشروق،القاهرة،ط1؛1994،ص:115-116. " بالتّصرُّف"

[2]- ينظر:العيسي،فضل سالم.النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية.دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان- الأردن، ط1،2006،ص:151.

[3]- قوبعة، محمد.الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشّعر العربي،ص:159 ."بالتّصرُّف".

كما سنسعى-في نفس الوقت- إلى القبض على هذين المصطلحين في المنجز النّقدي عند شعراء الرّابطة القلميَّة؛ مركّزين على دستور النّقد عندهم، والمتمثّل في كتاب النّاقد العظيم **ميخائيل نعيمة(1889-1988)** والموسوم بـ:"**الغربال**"،منطلقين من النّص والخطاب، نسائل النّص ونحفر في عمق أرض الخطاب حتّى، نقارب الأنساق اللُّغوية الدّالة على الرُّؤيا والتّمرُّد، لنؤكّد للقارئ، بأنّ نصوصهم الشّعريَّة، كانت تمشي بالتّوازي مع التّنظيرات النّقديَّة، التي جاءت في هذا السِّفْرْ(الكتاب).

I)- التّصوُّر المفاهيمي للشّعر عند العرب في منجزهم الشّعري:

كثيراً ما نقرأ في المدوّنات، كما نصغي في المؤتمرات والمحافل النّقديَّة إلى أصوات تقول:"إنّ أعرف النّاس بالفنّ هم أصحابه، والشُّعراء هم أعرف النّاس بخبايا فنِّهم؛ لأنّهم أصحاب شعور رقيق وحسّ مرهف،وإذا ما قوّموا أشعارهم وأشعار بعض أهليهم قوّموها بصدق، ووصفوا ما بها من اعوجاج؛ راجين لها الاستقامة والجودة، لذلك قدّموا للقارئ في نصوصهم الشّعريَّة نظرتهم المفاهيمية للشّعر والشّاعر مذ كان الشّعر"[1].

كما قدموا لنا تصوُّرهم شعرا عبر التّعاقب الكرونولوجي؛ بدءا من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا؛ لأنّهم قاموا بخلقه ونسجه، فالشّاعر كما يقول **عبد المنعم خفاجي**:"لا يخلقه الشّعر ولكن الشّاعر هو الذي يمدُّ العالم بعلم النّظريّات الشّعريَّة والشّعر"[2].وبعد البحث الدؤوب من خلال استقراء نصوص المدونات الشّعريَّة، التي تفنّن أصحابها في نسج قصائدها، نلمح هذا التّصوُّر المفاهيمي عند الشّاعر المخضرم* **الحطيئة(ت45هـ)** في وصيته، التي أقرَّ فيها بصعوبة النّص الشّعري ،وأنّه لا يتأتّى إلاّ لأهل الخبرة والكفاءة، ويتجلّى هذا في قائلا:

فالشِعرُ صَعبٌ وطَويلٌ سُلَّمَـهُ

---

[1]-الغرباوي،محمد محمد محمود.أحكام الشُّعراء على أشعارهم وأشعار أهليهم حتى نهاية العصر الأموي.دار الكتب ، القاهرة ، ط1 ؛2006 ، ج 1 ،ص:01."بالتصرُّف"

[2]- خفاجي،محمد عبد المنعم.الشّعر والتّجديد.دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ، دط ؛ دت، ص:11.

*- **المخضرم**: الشّاعر الذي عاش في العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، ومن أشهر هؤلاء الشُّعراء:لبيد بن ربيعة، حسان بن ثابت،كعب بن زهير، النابغة الذبياني، الحطيئة، عبد الله بن رواحة.ينظر:نصار، نواف.المعجم الأدبي.دار ورد للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،ط1؛2007،ص:185-186.

إذا ارتَقَى فِيهِ الذِي لاَ يَعلَمُـهُ
زَلَّت بِه إِلىَ الحَضِيضِ قَدَمُـهُ
والشِّعرُ لاَ يَسْتَطِيعُهُ مَن يَظلِمُـهُ
يُرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ فَيُعْجِمُـهُ
وَلَمْ يَزَلْ مِن حَيثُ يَأتِي يَخرِمُهُ
مَنْ يَسِمُ الأَعداءَ يَبقَى مَيسَمَـهُ[1]

أمَّا شاعر الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم **حسان بن ثابت(ت45هـ)**،كان يرى الشِّعر مرآة عاكسة لعقول الرِّجال، وأنَّ الحكم على شاعريَّة الشَّاعر وتفوُّقِه على أقرانه تكمن في الصِّدق، الذي يتخلَّل شعره، سواء كان فنيّا أو موضوعيّا، وقد ترجم هذا للقارئ في قوله:

وَإنما الشِّعرُ لُبُّ المرْءِ يَعْرِضُـهُ عَلَى المجَالِسِ إنْ كَيْساً وَإنْ حُمُقاً
وَإنَّ أَشْعَرَ بَيتٍ أَنْتَ قَائِلُـهُ بَيتٌ يُقالُ إذا أَنْشَدتَهُ صَدَقَا[2]

وقد وُجد في عصر بني أميَّة شعراء لا يحصرهم العدّ ،كان لديهم تصوُّرهم المفاهيمي للشِّعر و المتوكِّل اللَّيثي(ت85هـ)كان واحداً منهم إذ أعطانا تصوُّره هذا قائلا:

الشِّعْرُ لَبُّ المرْءِ يَعْرِضُـهُ والقَولُ مِثْلُ مَواقِعِ النَّبْلِ
مِنهُ المقَصِّرُ عَن رَمِيَّتِـه وَنَوافِذٌ يَذْهَبْنَ بالخَصل[3]

فالشِّعر في نظره وحسب رؤيته–التي تناص فيها مع حسان بن ثابت في البيت الأوَّل– يحدِّد لنا المستوى الفكري والثقافي لقائله، وهو كقول مثله مثل النبل، الذي يُرمَى به الهدف، منه من يحيد عن مركز الهدف، ومنه من يصيبه في كبده، فيظفر صاحبه بالخَصْل(الرِّهان)،أي هناك الجيِّد الذي يبوِّئ أصحابه المكانة المرموقة، ومنه الرَّديء الذي يتأخَّر بأصحابه، ويعكس لنا عدم نضوجهم الفكري والثَّقافي.

[1]–الحطيئة،جرول بن أوس بن مالك.الديوان.تح:مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان،ط1؛1993،ص:185.
[2]–حسان بن ثابت.الديوان،ص: 174.
[3]–الجبوري،يحي.شعر المتوكِّل الليثي.مكتبة الأندلس،بغداد،دط؛دت،ص: 277–278.

وكان لشعراء العصر العبَّاسي –أيضا–تصوُّرهم المفاهيمي للشِّعر في نصوصهم الشِّعريَّة، فهذا الشَّاعر المطبوع **البحتري(ت284هـ)**،يرى أنَّ النَّص الشِّعري وليد الطبع ونتاجه، فهو الذي يأتي فيض البديهة، وعفو الخاطر، خاليّا من التكلُّف والصنعة، متمرِّدا على حدود المناطقة والحقائق الفلسفيَّة المعقَّدة والتَّجريد الذهني، بل رأى أنَّ الشِّعر إشارة ولمحة مطبوعة، وليس خطبا مطولة، غلب عليها الهذر، والثَّرثرة الجافة، ويظهر هذا جليّا في قوله:

كلَّفْتُمُونا حُدودَ مَنْطِقِكـمْ في الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

وَلَم يَكُنْ ذُو القُرُوحِ يَلْهَجُ بال مَنْطِقِ مَا نَوعُهُ وَمَا سَبَبُهْ؟

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهُ[1]

وعلى نفس الجادة، سار الشَّاعر الثَّائر والمتمرِّد **المتنبي(ت354هـ)**، الذي كبح جماح الشِّعر، ليمتطي صهوته، ويكون بذلك فارس الشُّعراء، وواسطة العقد، إذ أعطانا تصوُّره– عن طريق المقارنة بين جيِّده ورديئه– حول الشِّعر.

فالشِّعر في نظره، منه ما هو مجرَّد هذيان لا يستسيغه القارئ، ولا يتمتَّع به فنيّا ولا جماليّا، ومنه ما يصدر عن الحكمة، التي تولِّدها التَّجربة، و تصقلها الثَّقافة، فيستقبلها القارئ **lecteur** ليمتِّع حاسة الجمال عنده،ويشبع مجاعتها؛ كما يتَّخذها نبراسا، يضيء له درب حياته المظلم، ويُكسب قائله البراعة والفضل والسبق، وندرك هذا التَّصوُّر في قراءتنا لهذين البيتين إذ قال فيهما:

إِنَّ بَعْضاً مِنَ القَرِيضِ هُذاءٌ لَيسَ شَيئاً وَبَعْضَهُ أَحْكَـامُ[2]

مِنهُ مَا يَجْلُبُ البَرَاعَةَ وَالفَضلَ وَمِنهُ مَا يَجْلُبُ البِرْسَـامُ*

وكان لشاعر المعرَّة– في هذا العصر–رأيه وتصوُّره للشِّعر و لخلوده واستمراريته وتجاوزه للمكان والزمان، لأنَّه منجز لغوي، ذو معان خالدة وباقية على مرّ الزَّمن.يدرك الفناء الخيل وراكبيها من

---

[1]–البحتري،الوليد بن عبيد بن يحي.الديوان.تح:حسن كامل الصيرفي،دار المعارف،مصر–القاهرة ،دط،1964،مج 1، ص:209.

[2]–المتنبي،أبو الطيب.الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت– لبنان،دط؛1983،ص:167.

*– **البرسام**:داء معروف وفي بعض كتب الطب أنَّه ورم حار يعرض للحجاب، الذي بين الكبد والمعي ثم يتَّصل بالدماغ.ينظر:الفيومي،أحمد بن محمد بن علي.المصباح المنير،ص:16.

الأبطال؛ مستثنيّا قوافي الشِّعر ومعانيه، موجِّها بذلك النُّصح للشعراء ليتأنَّقوا في حشو ألفاظ أشعارهم بالمعاني الشَّائقة والرَّائقة، حتَّى يخلد شعرهم، ويُخَلِّد ذكرهم بخلوده، ونلمح هذا في قوله:

لاَ خَيلَ مِثلَ قَوافِي الشَّعرِ جَائِلَةً أَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ أَعْناقاً وآطالاَ

إِن يَنْقُلِ الحَتْفَ عَن عاداتِهِ بَطَلاً فَما تَزالُ مَعانِيهُنَ أَبْطالاَ[1]

والشَّاعر **ابن الرومي(ت283هـ)** من الشُّعراء، الذين أعطوا تصوُّرهم للشِّعر، فالشِّعر في نظره ليس حكرا على العرب دون غيرهم من الأمم، فهو شركة وقسمة بين النَّاس، وكلّ شاعر مجيد إلاَّ وتخلَّل نصَّه الشِّعري ما يعاب عليه من طرف نقاد الكلام وجهابذته مثله مثل الشَّعر الأسحم، الذي خالطه الشَّمط، والقارئ يلحظ تصوُّره هذا في ردِّه على الشَّاعر النصرانيِّ **ابن بويب**، الذي عاب شعره بعد أن رآه لا يرقى إلى مصاف الشِّعر، الذي قالته العرب، فهجاه قائلا:

تَأَمُّلِ العيبِ عَيْبُ مَا فِي الذِي قلتُ رَيْبُ

وَالشِّعْرُ كالشَّعر فِيهِ مَعَ الشَّبِيبةِ شَيبُ

فَليصْفَح النَّاسُ عنه فَطَعْنُهم فيه غَيْبُ

حَتَّى يَعيشَ جَرِيرٌ لِعيبِهِ أَوْ نُصَيْبُ

كَمْ عَائِبٍ كُلَّ شَيءٍ وَكُلُّ مَا فِيهِ عَيْبُ

وَالجَيبُ ذيلٌ لديهِ للنُّوكِ والذَّيلُ جَيْبُ

إِيَّاكَ يا بن بُوَيْب أن يُسْتشارَ بُوَيْبُ

فَإِنَّما أنا لَيثُ عادٍ وَأَنْتَ كُلَيْبُ

لاَ تَحْقِرَنَّ سُبَيباً كمْ جَرَّ سَبًّا سُبَيْبُ

قَدْ تُحْسِنُ الرُّوم شِعْراً مَا أَحْسَنَتْهُ العُرَيْبُ

يَا مُنْكِرَ المجْدِ فيهم أَلَيْسَ مِنْهُمْ صُهَيْبُ؟[2]

وحتَّى لا نطيل البحث في مدوَّنات شعراء العصر العبَّاسي، نكتفي بهؤلاء الشُّعراء ؛لأنَّهم زبدة العصر، وهم خير ممثِّل لغيرهم من الشُّعراء"أمَّا شعراء القرون المظلمة –التي تلت سقوط حاضرة العلم ومركز الثَّقافة والإشعاع بغداد على يد التتار، الذين طمسوا معالمها و أطفئوا سرجها–استثنيناهم نظرا

[1]–المعري،أبو العلاء.ديوان لزوم ما لا يلزم.تح:كمال اليازجي،دار الجيل،بيروت–لبنان،دط؛2001،مج2،ص:189.

[2]–ابن الرومي،أبو الحسن علي بن العباس.الديوان.دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط2؛2002،ج1،ص:127–128.

لهلهلة وضعف نصوصهم الشِّعريَّة الركيكة، التي غلب عليها التَّصنُّع والتكلُّف، فهم شعراء ألفاظ رواء في العين ولا شيء في اليدين، بل إنَّ شعر الكثير منهم، لا هو شعر لفظ ولا هو شعر معنى، يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا"[1].

وبعد الحال المتدهورة، التي وصل إليها الشِّعر العربي في العصور المظلمة أو بالأحرى في عصور الضعف والانحطاط، التي أصبح فيها النَّص الشعري مسخا مشوَّها، أغرقه التَّصنُّع وجنى عليه التَّكلُّف، جاءت مدرسة الإحياء، التي كانت ثمرة من ثمرات النَّهضة العربيَّة، التي شهدتها مصر بعد حملة نابليون بونبارت **Napoléon Bonaparte** (**1769–1821**) إذ فتحت الأبواب أمام مثقفي هذا القطر وغيره من الأقطار؛ لكي يطَّلعوا على ثقافة الآخر، وعلى فلسفته، ونظمه الاجتماعيَّة والفكريَّة، ومذاهبه الأدبيَّة؛ هذه الأخيرة التي تأثَّروا بها، وعلى رأسها المذهب الكلاسيكي (الاتِّباعي).

وهذه الحركة لم تأت من العدم، بل كان لها رجالها، الذين أرهصوا لها، وأرسوا مبادئها وأقاموا أسسها، وشيَّدوا معالمها، وقاموا بتأصيل مبادئ الفلسفة الاتِّباعية في الشِّعر العربي وهم:ناصف اليازجي، وابنه إبراهيم، عليا المبارك، ورشيد تقي الدين في لبنان، وفي مصر نجد كلاّ من حفني ناصف، وعلي مبارك، وفي الشَّام محمد كرد علي، وفي تونس الخضراء محمد بيرم لنختم مع العراق، التي نمثلها في شخص محمد شكري الألوسي، فهؤلاء الرِّجال أحيوا التُّراث القديم، وقاوموا انحطاط الأدب وتدهور أساليبه عن طريق نشره والنسج على منواله بروح عصريَّة جديدة[2].

والذي يهمنا في هذه المدرسة الشُّعراء أصحاب النَّزعة الكلاسيكيَّة، الذين قاموا بمحاكاة وتقليد القدماء والنسج على منوالهم، مثل الشَّاعر **محمود سامي البارودي(ت1321هـ)** والشَّاعر **الأمير أحمد شوقي(ت1932)**، والأهم في ذكر هذين الشَّاعرين، هو ذكر تصوُّرهم المفاهيمي للشِّعر وكيف تمثلوه في نصِّهم الشِّعريِّ؟

---

[1]–أمين، أحمد.فيض الخاطر.دار موفم للنشر،الجزائر،دط؛2011،ج1،ص:418."بالتَّصرُّف"

[2]–ينظر:نشاوي،نسيب.مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيَّة في الشِّعر العربي المعاصر.ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط؛1984،ص:42.

فمحمود سامي البارودي(ت1321هـ)، الذي يُعدُّ عند كثير من الباحثين؛ رائدا من رواد مدرسة الإحياء والبعث؛ وباعثا للقصيدة العربيَّة من مرقدها إذ قفز بالشِّعر قفزة نوعيَّة ردَّت إليه روح الحياة، وحرَّرته من قيود الضعف، ووصلته بعصور الازدهار، متخطيّا أسوار العصرين المملوكي والعثماني[1].كان يفخر بنصِّه الشعريّ، الذي جادت به قريحته، ويرى فيه سبيل هداية، يسلكها كلُّ شاعر، ويظهر هذا في قوله:

وَلِي مِنَ الشِّعْرِ آيَاتٌ مُفَصَلَةٌ تَلُوحُ فِي وَجْنَةِ الأَيَّامِ كَالخَالِ

يَنْسَى لَهَا الفَاقِدُ المحْزونُ لَوعَتَهُ وَيَهْتَدِي بِسَنَاهَا كُلَّ قَوَّالِ[2]

استطاع الشَّاعر من خلال فخره واعتزازه بشعره أن يعطينا تصوُّره للشعر من خلال إبراز سلطة الوظيفتين النَّفعيَّة والجماليَّة،التي يمارسهما النَّصّ الشِّعريّ على متلقِّيه، حتَّى يبقى أسيرا لسحره؛ وعاكفا على حيَّاضه، لينهل من معينه الثرّ والعذب، ولكي يروي عطشه النَّفعي و الجماليِّ، ونخلص إلى هذا من خلال إعمال عقولنا ووجداننا في قوله:

تَرَنَّمْ بِأشْعَارِي وَدَعْ كُلَّ مَنْطِقٍ فَمَا بَعْدَ قَولِي مِن بَلاَغٍ لِمُفْلِقِ

هُوَ العَسَلُ المَاذِي طَوراً وَتَارَةً يَثُورُ الشَّجَا مِنْهُ مَكَانَ المخَنَّقِ

يُغَنِّي بِهِ شَادٍ وَيَحْدُو رِكَابَهُ بِهِ كُلُّ حَادٍ بَينَ بَيدَاءَ سَمَلَّقِ

فَطَوراً تَرَاهُ زَهْرَةً بَيْنَ مَجْلِسٍ وَطَوراً تَرَاهُ لَهْذَماً بَيْنَ فَيْلَقِ

وَمَا كَلَفِي بِالشِّعْرِ إلاَّ لِأَنّـهُ مَنَارٌ لِسَارٍ أَوْ نَـكَالٌ لِأَحْمَقِ

عَلِقْتُ بِهِ طِفْلاً وَشِبْتُ وَلَمْ يَزَلْ شَدِيداً بِأَهْدَابِ الكَلاَمِ تَعَلُّقِي

إِذَا قُلْتُ بَيْتاً سَارَ فِي الدَّهْرِ ذِكْرُهُ مَسِيْرَ الحَيَا مَا بَيْنَ غَرْبٍ وَمشْرِقِ

يَهِيْمُ بِهِ رَبُّ الحُسَامِ حَمَاسَةً وَتَلْهُو بِهِ ذَات الحُسَامِ المنَمَّقِ

بَلَغْتُ بِشِعْرِي مَا أَرَدْتُ فَلَمْ أَدَعْ بَدَائِعَ فِي أَكْمَامِهَا لَمْ تُفَتَّقِ

[1]–محمد،حسين علي.الأدب العربي الحديث الرُّؤية والتَّشكيل.مكتبة الرشد ناشرون،السّعودية–الرياض ،ط2؛2001 ،ص:65.

[2]– البارودي،محمود سامي.الديوان.تح:علي الجارم ومحمد شفيق معروف،دار العودة ،بيروت،دط؛1998،ص:454.

فَهَذَا نَمِيرُ الشِّعْرِ فَاقْصُدْ حِيَاضَهُ لِتَرْوَى وَهَذَا مُرْتَقَى الفَضْلِ فَارْتَقِ[1]

أمَّا شاعرنا الأمير و الأثير **أحمد شوقي(ت1350هـ)**، الذي"يكاد النُّقاد يجمعون على أنَّه كان تعويضا عادلا عن عشرة قرون خلت من تاريخ العرب بعد المتنبي لم يظهر فيها شاعر موهوب يصل ما انقطع من وحي الشِّعر، ويجدِّد ما اندرس من نهج الأدب...بل كان رحمه الله محافظا في دينه ولغته وفنِّه؛ سائرا على الدَّرب، الذي سار عليه فحول الشُّعراء من القدماء"[2].كان له تصوُّره المفاهيمي للشِّعر.

فالشِّعر حسب تصوُّره ؛ نصٌّ يجمع في حوزته الذِّكريات الجميلة والسيِّئة،كما يظمُّ بين جوانحه العواطف الجيَّاشة، والحكم البالغة والمؤثِّرة، فإذا خلا من هذه الثَّلاثة، فهو مجرَّد تفعيلات وأوزان مقطَّعة، ويظهر هذا جليّا في قوله:

وَالشِّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً أَوْ حِكْمَةً فَهُوَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ[3]

إنَّ هذا التَّصوُّر المفاهيمي، للشعر عند شعراء العرب بدءا من حقبة الجاهليَّة إلى عصر النهضة العربيَّة،كان تصوُّرا موحَّدا و غارقا في الاتِّباعيَّة، والتي تجلَّت في آراء الشُّعراء المحافظين والكلاسيكيين مثل البارودي، وأحمد شوقي وغيرهم من أئمة الكلاسيكيَّة الجديدة، الذين رغم انتفاضتهم إلاَّ أنهم نهجوا وساروا على سنة موروثة ومتوارثة[4].

II)- التَّصوُّر المفاهيميُّ للشِّعر والشَّاعر عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:

إنَّ التَّصوُّر الكلاسيكي للشعر لم يبق قارا وثابتا، بل مر بمرحلة التَّجاوز والتَّخطِّي للمفاهيم الكلاسيكيَّة، التي كانت أسيرة التَّقليد والمحاكاة؛ خاصة مع ظهور المذهب الرومانسي، الذي كان ثورة عارمة على المذهب الاتِّباعي؛ فتغيَّرت معه المفاهيم والرُّؤى في شتَّى مناحي الحياة الإنسانيَّة؛ لأنَّ الرُّومانسيَّة**romantisme** كانت"ثورة على تلك التَّقاليد، ومحاولة للخروج من إطار الاتِّباع المقيِّد

[1]- المصدر السَّابق،ص:381-382.

[2]-الزيات،أحمد حسن.تاريخ الأدب العربي.دار المعرفة،بيروت-لبنان،ط6؛2000،ص:370."بالتَّصرُّف"

[3]-شوقي،أحمد.الديوان.دار العودة،بيروت،ط1؛1988،ج2،ص:103.

[4]-ينظر:الحاوي،إيليا.في النقد والأدب.دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط2؛1986،،ج5،ص:13-14.

لحرِّية التَّعبير، والخروج إلى نطاقٍ فكريّ وثقافيّ أرحب، يستطيع أن يستوعب آمال الإنسان وآلامه وشوقه الدائم لتحقيق ذاته"[1].

وبما أنَّنا نتكلَّم عن شعراء الرَّابطة القلميَّة في بحثنا هذا، نجدهم خير ممثِّل للمذهب الرُّومانسي في الوطن العربي مع المدارس الأخرى، التي عاصرتهم مثل:جماعة الديوان، مدرسة أبولو...لأنَّهم تبنَّوا الرُّؤى والأسس، التي نادى بها الرُّومانسيون، وناضلوا من أجل ترسيخها في منجزاتهم الشِّعريَّة، والنَّثريَّة، والنَّقديَّة،حيث تسربت إليهم هذه المفاهيم عن طريق المثاقفة **acculturation**.

فبعثت فيهم روح التَّمرُّد والثَّورة والتَّجديد،كما دفعتهم لخلق تصوُّر مفاهيمي للشعر، سداه التَّمرُّد ولحمته الرُّؤيا، وهذا ما ذهب إليه **حلمي بدير** عندما قال:" فقد أمعنوا في الاطِّلاع والثقافة، و أمعنوا في درس الآداب العالميَّة، إمعان شغف أكثر من أيِّ شيء آخر، ساعدت عليه ظروف الحياة الأدبيَّة في الغرب بعامة، وكان من الطبيعي أن تخرج مدرسة تجديدية فكرا ومضمونا وشكلا.تنادي بما نادت به مدرسة الديوان، وتغيِّر في مفهوم الشِّعر عند العرب تغييراً- ولاشك جوهريا"[2].

ونحن في دراستنا-هذه- التي نخوض غمارها بشغف مجنون، لا نبالغ إذا ذهبنا إلى القول"بأنَّه لم يتخلَّف شاعر عن الحديث عن ماهية القول الشِّعري، وحدوده، ومنزلة الشِّعر وقيمتها بما عرف عن البعض بالحديث عن التَّجربة الشِّعريَّة نثرا، أو الحديث عن الشِّعر شعرا، وهو ما نقصد إليه هنا"[3].

وبما أنَّنا ركزنا اهتمامنا -في بحثنا هذا- على شعراء الرَّابطة القلميَّة، الذين كانوا خير ممثِّل للاتِّجاه الرومانسي، وجدناهم يعبِّرون عن تصوُّرهم المفاهيمي للنَّص الشِّعري، ورؤيتهم الأفلاطونيَّة لصاحبه؛ هذه الرُّؤية التي رفعته فوق البشر، وجعلت منه قضيَّة ميتافيزيقيَّة، أهدر فيها المنظِّرون من الفلاسفة، والنُّقاد، والشُّعراء كثيرا من الحبر.كما التهموا، لأجلها كثيرا من الورق بعدما ضمَّنوه تخريجاتهم الفلسفيَّة والنَّقديَّة، وصلت بهم إلى حدِّ الهوس.

---

[1]-بدير،حلمي.الشِّعر المترجم وحركة التَّجديد في الشعر المعاصر.دار المعارف،القاهرة،ط2؛1991 ،ص:129.

[2]- المصدر نفسه،ص:196.

[3]-نوفل يوسف.طائر الشعر (عش الفيض...فضاء التأويل).الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،ط 1 ؛2010 ،ص:39.

فهذه الثلّة من الشُّعراء، اتَّخذت من نصوصها الشّعريَّة مطيَّة للإمعان في إعطائنا التَّصوُّر الحقيقي للنص الشّعري ولقائله ، وهذا ما لاحظه **محمد لطفي اليوسفي** عند استقرائه للنُّصوص الشّعريَّة، التي طرحها أصحاب التيَّار الرُّومانسي العربي في السَّاحة الإبداعيَّة؛ هذا التيَّار الذي خرج شعراء الرَّابطة القلميَّة من عباءته ، وأشار إليه في ثنايا قوله:"لذلك جاء النَّص الشّعري الرومانسي منشغلا بذاته إلى حدِّ الهوس، فصارت الكتابة فيه نوعا من التنظير للشعر"[1].

ونحن نرصد ونتتبَّع- بشغف كبير- التَّصوُّر المفاهيمي للشعر عند شعراء الرابطة من خلال المدوَّنات الشّعريَّة **corpus poétiques**، التي جادت بها قرائحهم المتوقِّدة على القارئ ليتيه في عوالمها المسكونة بأطياف التَّمرُّد، الموجَّهة من طرف الرُّوح الأعظم للرُّؤيا؛ استطعنا أن نضع أصابع بحثنا عليه، وعلى رؤيتهم لصاحبه ؛بعدما قمنا بتقسيمه إلى شقّين :شقّ يربط النَّص الشّعري بعالم الرُّؤيا الميتافزيقي، الذي يحضر فيه المقدَّس والمدنَّس؛ وشقّ يرى فيه، جسدا يكره الثابت ويؤمن بالمتحوِّل؛ جسدا مسكونا بروح التَّمرُّد إلى حدِّ الشَّطط:

1)- الرُّؤيا في منجزهم الشّعري:

لقد سبقنا كثير من الدَّارسين للمنجز الشّعري المهجري، ولمحَّوا في دراستهم إلى مقاربة ظاهرة الرُّؤيا**vision** من خلال التَّشكيل الأسلوبي الكامن في اللُّغة، التي أُنجزت بها نصوصهم الشّعريَّة[2] لكنَّنا اختلفنا معهم في الطريقة الإجرائية؛ انطلاقاَ من البوح بها في نصوصهم الشّعريَّة.

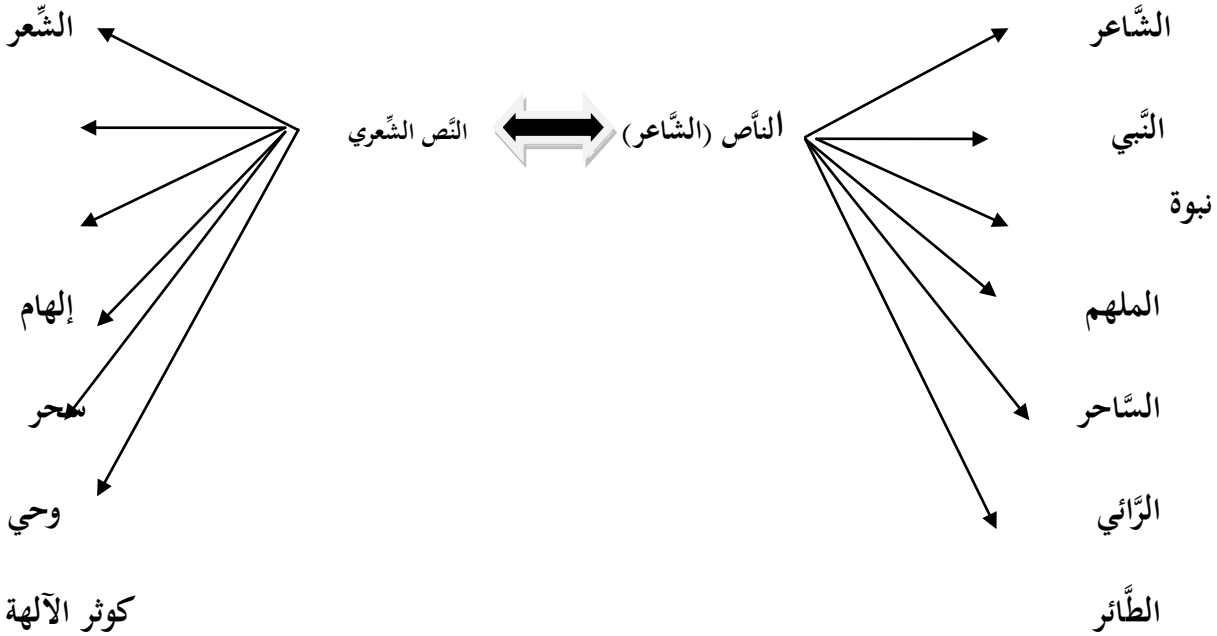
ومن خلال قراءتنا لها وإعمال عقولنا فيها، استطعنا أن نصل إلى ثلاثة من رواد الرَّابطة القلميَّة استطاعوا أن يشغلوا أنفسهم، لإعطائنا تصوُّرهم الرُّؤيوي للنص الشّعري، واهتمامهم بقائله، الذي رفعوه إلى مكانة عاليَّة، ونزلوا به منزلة مرموقة، وجعلوا بينه وبين الإنسان العادي برزخا وحجرا محجورا،

[1]-اليوسفي،محمد لطفي.المتاهات والتَّلاشي في النَّقدِ والشّعرِ.المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط1؛ 200ص:58.

[2]-ينظر:شيخة،محمد الأمين.التَّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي (مخطوط) ، جامعة محمد خيضر، بسكرة-الجزائر،2009،ص:21.

بعدما طعَّموا كتاباتهم الفنِّيَّة بأسلوب جديد، نستطيع أن نطلق عليه مصطلح"**الأسلوب المهجري**" الذي استطاع بفضل جِدَّته أن"يعطى للأدب العربي لونا جديدا في مجال النَّثر والشِّعر على السواء"[1].

وهؤلاء الثَّلاثة هم:**جبران خليل جبران(1883-1931)**، **ورشيد أيوب(1871-1941)**، **وإيليا أبوماضي(1896-1957)**،فكلٌّ واحدٍ منهم عبَّر في مدوَّناته؛ شعراً عن مفهوم النَّصِّ الشِّعريِّ، وعن تصوُّرِهِ لقائله، وهذا المفهوم سنفصح عنه من خلال استحضار هذه الخطاطة الجامعة:



-خطاطة توضِّح التَّصوُّر المفاهيمي للنَّص الشِّعري وصاحبه عند شعراء الرَّابطة القلميَّة-

ونحن نجسِّد معالم القراءة الاستكشافيَّة في هذه الخطاطة مع التَّركيز على هذه الألفاظ، سواء المرتبطة بالشَّاعر(النَّاص) مثل:(**النَّبي، الملهم، السَّاحر، الرَّائي، الطائر**)، والألفاظ المرتبطة بمنجز الشَّاعر أو بالأحرى بنصِّه الشِّعري مثل:(**نبوة، إلهام، سحر، وحي، كوثر الآلهة**)؛ وجدناها تنضوي تحت **الحقل الدلالي*** لـ:"**الرُّؤيا**"، كما توصَّلنا إلى أحقِّيتها في ممارسة لعبة التَّعويض على

[1]-الجندي،أنور.أضواء على الأدب العربي المعاصر.دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،دط؛1968،،ص:238.

*-**الحقل الدلالي**:يفهم من الحقل الدَّلالي مجموعة الوحدات المعجمية،التي تطرح كفرضية عمل،وتحتوي على تنظيم بنائي مضمر،حيث يساعدنا على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التَّحليل السيمي:إضافة كلمات جديدة وإقصاء كلمات أخرى

المحور الاستبدالي، مع تلاؤمها واقترانها ،انطلاقا من النَّسق الثَّقافي –المستمدِّ من التُّراث الإنساني–في تصوُّره للنَّص الشِّعري وصاحبه، لتبرز لنا الفهم الجديد للشعر ولصاحبه الذي جاء لتكسير السَّائد من الفهم الوارد في المدوَّنات النَّقديَّة العربيَّة القديمة، التي تكلَّمنا عنها آنفا.

ومن خلال هذا السِّجال المعرفي، نصل إلى أن النَّص الشِّعري أو الشِّعر في حدِّ ذاته–حسب فهم شعراء الرَّابطة القلميَّة–أصبح رؤيا، تحمل في طياتها استشرافا لمستقبل الإنسان، الغامض والمبهم؛ وهذه الرُّؤيا في حدِّ ذاتها لا تصدر عن إنسان عادي وبسيط، بل صاحبها يكون على قدرها فهو: شَّاعر رَّاء، و ملهم، ونبيّ، وطائرٌ قدسيّ، يسبح بجناحيه في معارج الآلهة، ليستمد من وحيها، الذي يحمل في طيَّاته بصيص الأمل، علَّه يزيل قلق البَّشريَّة، ومخاوفها من الغد، ويحرِّرها من سيطرة مادة المدنيَّة المزعومة، وعبادة فكرة الأجداد، ويدفعها لتحطيم صنم التَّقليد والمحاكاة**Imitation**، ويوفِّر لها الجوّ الصُّوفيّ الحالم، المحطِّم لفكرة الحدّ، والإقليم والجنس، والصراع المذهبي و الأيديولوجي.

وللتدليل على ما جاء في الخطاطة المعبِّرة عن عصارة فهم الشُّعراء الثَّلاثة، نلجأ للبحث في أرض النَّصِّ والحفر في أعماقها؛ استنادا على مدوناتهم الشِّعريَّة، حتَّى نجلِّي للقارئ فهم الفكرة التي نحملها، وفهم الفهم للنَّص الشِّعري، وفهم التَّصور له من طرفهم:

1-1)-جبران خليل جبران(1883-1931):

إنَّ الشَّاعر و الفيلسوف المتمرِّد **جبران خليل جبران**، الذي اعتبره **حنا فاخوري** رجل الطبيعة الفنيَّة، ومزيجا من الفكر العميق، وقبسة من الالتماع الفنِّي والإشراق النوراني[1]...يعدُّ عميد الرَّابطة القلميَّة الأكثر نزوعا إلى صدم التَّقاليد، وصاحب نزعة أفلاطونيَّة(مثالية)، تنمُّ عن رؤيا الشَّاعر؛ إذ سرى في كتاباته روح شاعريّ دائم التَّحليق، غامض الإيحاءات، قريب من منابع الصُّوفيَّة الشَّرقيَّة[2].

قصد الوصول إلى وصف عالم دلالي فرعي.ينظر:بن مالك،رشيد.قاموس مصطلحات التَّحليل السيميائي.دار الحكمة،الجزائر،دط؛2000ص:38.

[1]- ينظر:الفاخوري،حنَّا.الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث).دار الجيل ،بيروت،ط1؛1986،،ص:218.

[2]-ينظر:الأشتر،عبد الكريم،ص:18.

هذا الشّاعر الفذّ، الذي أحدث زلزالا ودويّا في النّسق المفاهيمي للشعريَّة العربيَّة بعدما خلخل الثّابت فيها، ودعا إلى الثّورة على ما نادت به. كان له"دور رائد في وضع الشّعر العربي على عتبة الحداثة جنبا إلى جنب مع الشّعر العالمي، وفي تطويع هذا الشّعر لترجمة مخبوءات النّفس الشّاعرة.فأظهر بذلك مرونة كبيرة في صياغة قوالبه، لم يكن شعرنا يحلم بالوصول إليها سابقا، كما كشف لنا المخبوءات الفنيَّة للغتنا العربيَّة"[1].

كما استطاع- بفضل نبوغه- أن يعطينا تصوَّره للنَّصِّ الشّعري، الذي أصبح مسكونا بهاجس الرُّؤيا.ونلمح هذا في شعره المنثور* **vers libres**، الذي عكس لنا تمرُّده على معمارية القصيدة العربيَّة في شكلها ومضمونها؛ متأثرا في ذلك بالشّاعر الأمريكي والت ويتمان **Walt Whitman**(**1819-1892**)، والشّاعر الإنجليزي **وليم بليك William Blake** (**1757-1827**)، والفكر التّنويري الغربي، الذي أرهص لوجوده فلاسفة التّنوير، الذين ثاروا على سلطة العقل، بعدما أهابت به الكلاسيكيَّة، التي كانت غارقة إلى رأسها في تقليد موروث الأجداد.

كما قاموا بتأسيس التّيار الرُّومانسي، الذي جثم على أنقاضها، حيث وجد فيه شاعرنا هو وشعراء الرَّابطة ضالتهم المنشودة، وأملهم الوحيد والفريد للخلاص من قيود التّبعيَّة، والتّحرُّرِ من أغلال التّقليد والمحاكاة العمياء للسلف في موروثهم الشّعري.

لقد استطاع **جبران خليل جبران**(**1883-1931**) أن يظهر لنا تصوُّره للنَّصِّ الشّعريِّ-الذي تكلمنا عنه آنفا- في قصصه ومقالاته التي انصرف إلى كتابتها وضمَّنها شعره المنثور بعدما نشرها في جريدة المهاجر بدءاً من سنة**1903**[2] حيث قام بإدراجها في كتب معنونة مثل:"السَّابق"، "رمل وزبد"، "التَّائه" ،"دمعة وابتسامة"، "العواصف"، "البدائع والطرائف".

---

[1]- جابر،يوسف حامد.قضايا الإبداع في قصيدة النثر.دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،دط؛1988،ص:37.

***-الشعر المنثور vers libres :** هو آخر ما اتّصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين والإنجليز فملتن وشكسبير أطلقا الشعر من قيود القافية،ووالت وتمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها إذ أطلق الشعر من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية.انظر:الريحاني،أمين.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، دط ،2014 ص:272.

[2]- ينظر: الجندي،أنور.أضواء على الأدب العربي المعاصر،ص:239.

هذا الشِّعر المنثور، رأى فيه كثير من الباحثين نثراً من طراز الشِّعر؛ نظراً لاحتوائه على المجاز الرَّائع الذي يستحبُّ في النَّص الشِّعري[1].ومن خلال الجدول الآتي، سنحاول أن نبيِّن للقارئ أهمَّ كتبه و أهمَّ المقالات والقصص، التي ضمَّتها هذه الكتب حيث خرَّج لنا فيها تصوُّره للشِّعر ولصاحبه:

الرقم	الكتاب	عنوان النص الموجود في الكتاب	الصفحة
01	السَّابق	الشُّـــعراء	37
		اليقظة الأخيـــرة	46
02	يسوع ابن الإنسان	رومانيوس الشَّاعر اليوناني:يسوع الشاعر	156
		رجل من لبنان بعد تسعة عشر قرنا	214-211
03	دمعة وابتسامة	موت الشَّـــاعر حياته	148-147
		شعراء المهـــجر	166
		الشَّـــاعر	182
		صوت الشَّـــاعر	197
04	العواصف	الشَّـــاعر البعلبكي	279
		الشَّـــاعر	286-285
05	البدائع والطرائف	العهد الجـــديد	332
		حرقة الشيـــوخ	355

-جدول توضيحي لأهم أعمال جبران التي حملت تصوُّره للشِّعر والشَّاعر-

[1]-ينظر:المقدسي،أنيس.الفنون الأدبيَّة وأعلامها في النَّهضة العربية الحديثة.دار العلم للملايين،بيروت- لبنان، ط 6 ؛2000، ص:329.

وعندما نقرأ كتاب "**السَّابق**" لجبران- وبعد استقراء ما فيه من نصوص – نجد صاحبه يعطينا تصوُّره للشِّعر ولقائله في نصَّين ضمن هذا الكتاب: النَّص الأوَّل موسوم بـ"**الشُّعراء**"، والنَّص الثَّاني موسوم بـ:"**اليقظة الأخيرة**".

إنَّ النَّص الأوَّل، هو عبارة عن قصَّة أربعة شعراء جمعتهم المائدة على إناء من الخمر؛ إذ شرع كلّ واحد منهم في وصف الخمرة الموجودة فيه ؛ مستعينا في ذلك بملكته الشِّعريَّة، حيث كان وصفهم متسلسلا ومكمِّلا لبعضه البعض بدءا من وصف الأوَّل، لينتهي عند الشَّاعر الرابع، الذي امتدت يده إلى الإناء ووضعه على شفتيه، وأتى على آخر نقطة فيه؛ لأنَّه كان يشعر بالخمرة ذاتها وغابت عنه الأوصاف، التي أضفاها الثَّلاثة عليها مثل: العبير، والغناء ورفرفة الأجنحة[1] إلى أن انتهى شربه بقوله لهم:" إنَّني لا أشعر بغير الخمرة ذاتها، ولذلك يجب أن أشربها لتوقظ حواسي الخاملة، وتشعل روحي بنار بركتكم العلوية وحبِّكم الطهور"[2] .

جبران في هذه القصَّة، يعكس لنا تصوُّره الرُّؤيوي للشِّعر والشَّاعر بدعما اتَّخذ من شخصية الشَّاعر الرَّابع قناعاً**masque***، وبيَّن للقارئ والمتلقِّي بأنَّ الشَّاعر كائن تباركه السماء، وأنَّ شعره وحي مقَّدس.

وبنفس التِّقنيَّة، نجده في نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"**اليقظة الأخيرة**" يتَّخذ من شخصية السَّابق، التى نرى فيها تلميحا للمسيح عليه السلام أو ليسوع، الذي قسَّم محبَّته على كلِّ أطياف أمَّتة إلاَّ أن جموعها قابلت هذه المحبَّة بالنكران والسُّخريَّة، مما دفعه لإعلان تمرُّده عليهم و نقدهم وكشف

---

[1]- ينظر:جبران ،خليل جبران.السَّابق(المجموعة الكاملة المعربة).تر:الأرشمندريت أنطونيوس بشير،ص:37.

[2]-المصدر نفسه ،ص:37.

*- **القناع**:في النَّقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع **masque** للدلالة على شخصية المتكلِّم أو الرَّاوي في العمل الأدبي،ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلِّف نفسه حيث يتخذ من شخصية من شخصيات عمله، التي تعتبر مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة.ينظر:وهبة،مجدي وكامل المهندس.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.مكتبة لبنان،بيروت،ط2؛1984،ص:297.

زيفهم[1].وفي ثنايا نصِّه يمرر لنا تصوُّره للشِّعر ولصاحبه؛ الذي أفرغه على ألسنة أبناء أمَّته إذ يظهر جليًّا في قولهم:"إنَّه يبصر **بنور الله**، ويتكلم **كأنبياء المتقدّمين**، فيحسر القناع عن نفوسنا، ويحطِّم أقفال قلوبنا، وكما يعرف النَّسر مسالك الثَّعالب، يعرف هو أيضاً طرقنا ومسالكنا"[2].

إنَّ هذا النَّص، يعكس لنا مهمَّة الكشف والنبوءة والرُّؤيا، التي اضطلع بها الشَّاعر ونصُّه الشِّعري؛ هذه المهمة الحداثيَّة، التي تختلف اختلافا جذريا عن المهمة السلفيَّة الموجودة في مدوَّنات النَّقد العربي القديم والنَّقد الاتِّباعي، الذي حذا حذوه، وهي تعكس لنا"رؤية جبران القائمة على الثَّورة ونشدان الكمال والجمال في الأدب، وعلى رفض التَّقليد والتَّشويه والتَّقعُّر"[3].

وبنفس الخطى الثَّابتة، يسير شاعرنا، ليعطينا تصوُّره مرَّة أخرى في كتابه **"يسوع ابن الإنسان"**؛ في نصَّين:النَّصُّ الأوَّلُ موسوم بـ:**"رومانيوس الشَّاعر اليوناني"**،أمَّا الثاني فوسمه بـ:**"رجل من لبنان بعد تسعة عشر قرنا"**.في نصِّه الأوَّل ينقل للقارئ فكرته، التي جسَّد فيها شاعريَّة النَّبي يسوع، أو بالأحرى المسيح عليه السَّلام،الذي كان حريًّا بالأَثَرَة عند جبران، ويظهر هذا جليّا في قوله:"كان **يسوع شاعرا.وكان يري لعيوننا ويسمع لآذاننا**، وكلماتنا الصَّامتة كانت على شفَّتيه، وأصابعه كانت تلامس ما لم نقدر أن نحسَّ به وكانت تطير من قلبه عصافير مغرِّدة لا عديد لها بعضها إلى الشَّمال وبعضها إلى الجنوب،وكانت الأزهارُ اللَّطيفةُ تسدِّد خطواته نحو السموات"[4].

[1]- ينظر:جبران ،خليل جبران.السَّابق(المجموعة الكاملة المعرَّبة) ،ص:43-46.

[2]-المصدر نفسه،ص:46.

[3]- فانوس،وجيه.دراسات في حركية الفكر الأدبي.دار الفكر اللبناني،بيروت،ط1؛1991،،ص:34.

[4]-جبران خليل جبران.يسوع ابن الإنسان(المجموعة الكاملة المعرَّبة) ،ص:156.

كما نجده –في نصِّه هذا– يلحّ مع الإصرار على شاعريَّة المسيح المتجلِّية في تراتيله المقدَّسة التي وصلت إلى كلِّ إنسان، يوجد على ظهر المعمورة؛ متعاليَّة على معادلةِ الزَّمن، ومتجاوزة لتخوم المكان؛ هذه الشَّاعريَّة، التي تُلزم كلّ شاعر بالصَّمت والإصغاء لأمير جميع الشُّعراء ليسوع ابن الإنسان[1].

وبنفس الزَّفرة السَّاخنة والحارقة، نجده في نصِّه الثَّاني؛ يتوسَّل شخص المسيح في مناجاته له لينقل للقارئ عقيدة التَّقمُّص والاستنساخ، التي ساعدته على معايشة خلوده فعلا واسما من خلال استحضار محطَّات مفرحة ومحزنة من سيرته، ليرسخ للقارئ شاعرية المسيح، التي وحَّد فيها بين المقدَّس والمدنَّس في فكر الإنسان؛ معليا بذلك من شأن النَّصِّ وقائله من خلال القدرة على الرُّؤيا الكاشفة ، والتنبؤ الاستشرافي لمستقبل الإنسان في هذا الوجود.

ويتجلَّى لنا هذا في قوله:"يا سيِّد **الشُّعراء**،يا سيِّد ما قيل وأنشد من الكلام...وها أنا أحيا ثانيةً فأراك محارباً بين المحاربين، **وشاعرا بين الشعراء**، وملكاً فوق جميع الملوك...يا سيَّد **الشعراء**، يا سيد رغباتنا الصَّامتة.إنَّ قلب العالم يخفق مع نبضات قلبك،ولكنَّه لا يحترق مع أناشيدك، إنَّ العالم يجلس، ليصغي إلى صوتك بفرحٍ وطمأنينةٍ...أيُّها الشَّاعر ،أيُّها المرنِّم،أيُّها القلب الكبير، ليبارك الرَّبُّ اسمك، والبطن الذي حملك، والثَّديَ الذي أرضعك.وليسامحنا الرَّبُّ "[2].

هذا النَّص– الذي تناولناه– يلفت انتباهنا إلى الاستنتاجات، التي وصل إليها أدونيس عند اطِّلاعه على أعمال جبران ، التي أعجب بها أيَّما إعجاب، إذ نجده يقول:"إنَّ جبران كان يجمع في شخصه صوت الثَّائر وصوت النَّبي.ولهذا كان حدسه الشِّعري حدث تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمح إلى عالم آخر جديد.ومن هنا كان الشِّعر عنده فرادة؛ كان تجاوزا وإضافة"[3].

[1]– ينظر: المصدر نفسه ،ص:156–157.

[2]–المصدر نفسه،ص:211–214.

[3]–أدونيس،علي أحمد سعيد.مقدِّمة للشِّعر العربي،ص:81.

وفي استحضاره، لشخص المسيح كشاعر، يعكس لنا تأثُّره برواد الرومنتكية، الذين رأوا في المسيح "**الرومنتيكي الأكبر**"؛ لأنَّه بفضل إيمانه ورفضه استطاع، أن يقيم المسيحيَّة، التي اعتبرت في فهم كثير من الباحثين روح الرُّومنطيقية[1]

أمَّا في كتابه "**دمعة وابتسامة**"، وجدناه يرسِّخ تصوُّره ومفهومه للقارئ في أربعة نصوص جادت بها قريحته؛ وهي كالآتي:"**موت الشَّاعر حياته**"، و"**شعراء المهجر**"، و"**صوت الشَّاعر**" و**الشَّاعر البعلبكي**".في نصِّه الأوَّل الموسوم بـ:"**موت الشَّاعر حياته**"، يعكس لنا الاغتراب والاستلاب، الذي يعيشه الشَّاعر في مجتمع متنكِّر لفضله في قصَّة شاعريَّة جميلة، صوَّر لنا فيها الشَّاعر، وهو ينازع الموت على فراشه، ويستجدي المنيَّة بعدما جاءته في صورة امرأة ترتدي ثوبا ناصعا؛ حاملة في يديها إكليل زنبق من نبت الحقول العلويَّة، لتغمض عينيه وتأخذه إلى عالمه العلوي؛ تاركا سكان مدينته في سباتهم، الذي طال أمده، وعند انقطاعه لم يتذكَّروه إلاَّ بتمثال حجري يخلِّده وبيوم سلبوه من زمن ما بعد الشَّاعر حتَّى يجعلوه له عيدا[2].

وهو يصف لنا ساعات الاحتضار، يمرِّر تصوُّره للشَّاعر، ولحمولته النَّصيَّة بعدما عانى الويلات في مدينته، التي ضاقت به ذرعاً، ونلمس هذا في قوله:"شاعر جاء، ليُفرح قلب الإنسانِ بأقواله الجميلة، يموت جوعاً في مدينة الأحياء الأغنياء.نفس شريفة هبطت مع **نعم الآلهة** لتجعل الحياة عذبةً، تودِّع دنيانا قبل أن تبتسم لها الإنسانيَّة"[3].

ووجدناه في نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"**شعراء المهجر**" نعى الشِّعر بعدما أصبح يجثم في مربض الأغنياء حينما تحكَّم فيه المتشاعرون، ونستطيع أن نقبض على روح هذا النَّعي في قوله:"ولو درت أرواح هوميروس وفرجيل وأعمى المعرَّة وملتون أنَّ الشعر المتجسِّم من **النَّفس المشابهة الله** سيحط رحاله في منازل الأغنياء لبعدت تلك الأرواح عن أرضنا، واختفت وراء السَّيَّارات.ما أنا من المتعنِّتين

[1]- ينظر:منصور،إبراهيم محمد.الأثر الصُّوفي في الشعر العربي المعاصر،ص:85.

[2]- ينظر:جبران خليل جبران.دمعة وابتسامة(المجموعة الكاملة العربية).ص:147-148.

[3]- المصدر نفسه،ص:147.

ولكن يعزُّ عليَّ أن أرى **لغة الأرواح** تتناقلها ألسنة الأغنياء، **وكوثر الآلهة** يسيل على أقلام المدَّعين...الشِّعر يا قوم **روح مقدَّسة** متجسِّمة من ابتسامة تحيي القلب أو تنهدة تسرق من العين مدامعها.أشباح مسكنها النَّفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وإن جاء الشِّعر على غير هذه الصوَّر فهو كمسيحٍ كذَّابٍ نبذه أوقى"[1].

ولا يكاد **جبران** ينهي نصَّه، حتَّى نجده يلقي بحزمة من التَّضرُّعات إلى آلهة الشِّعر إدانو لعلَّها تغفر للألى، الذين أصبح شعرهم مجرد ثرثرة غابت فيها الفكرة المحمَّلة بالرُّؤيا،كما نجده يتضرَّع لأرواح الشُّعراء السَّاكنة في أعالي عالم الخلود، ليلفت انتباهها إلى ثقل النَّص الشِّعري في عصره، الذي حضرت فيه البهرجة الخارجية والتَّصنُّع الشَّكلي، وغابت روحه الشفَّافة، وفي الأخير نراه يستجدي السماح من الشُّعراء الحقيقيين مبدياً رؤيته للنَّصِّ الشِّعريِّ، الذي أصبح في زمنه مادة تدري بها الأيدي ولا تدري بها النُّفوس[2].

من خلال إعمال عقلنا في نصِّ جبران، نذهب إلى مدى تشبُّث جبران بتصوُّره للنَّص الشِّعري وصاحبه إذ نجده يحيطهما بهالةٍ من القداسةِ، لا يظفر بها شعراء الشَّكل والمادة، بل هي حكر على شعراء الكشف والرُّؤيا، الذين حمَّلوا نصوصهم بطاقةٍ استشرافيَّة لمستقبل الإنسانيَّة، وأعطوها حلولاً للتَّخلُّص من تعاستها وشقائها، عكس شعراء القشور، الذين جاء شعرهم تقليداً باهتاً للنُّصوص القديمة، حينما كانت تُسكب في كؤوس الملوك، والأمراء، و الأغنياء.

وهذا النَّص، يلتقي مع قول جبران الذي أورده أثناء تقديمه لديوان**"تذكار الماضي"** لصديقه الحميم **إيليا أبي ماضي(1889–1975)**؛ مبرزا فيه مفهوم النَّص الشِّعري، الذي يختلف مع المفهوم الكلاسيكي، ورؤيته لصاحبه، ونلتمس هذا في قوله:"الشِّعر عاطفة تتشوَّق إلى القصي غير المعروف، فتجعله قريبا معروفا، وفكرة تناجي الخفي غير المدرك فتحوِّله إلى شيء ظاهر مفهوم.أمَّا الشَّاعر فهو **مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنويَّة** ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، **وأذن باطنيَّة،**

[1]–المصدر السَّابق،ص:166.

[2]–المصدر نفسه،ص:166.

تسمع من همس الأيَّامِ واللَّيالي ما لا تعيه الآذان...**الشَّاعر طائر غريب يفلت من الحقول العلويَّة**، ولكنه لا يبلغ الأرض حتَّى يحنَّ إلى وطنه الأوَّل، فيغرد حتَّى في سكوته، ويسبح في فضاء لا حدَّ له ولا مدى مع أنَّه في قفص"[1].

وفي نصِّه الثَّالث، الذي وسمه بـ:"**الشَّاعر**" **و**بروحه الشَّاعرة، يوضح لنا تصوُّره أكثر في جمل شعريَّة حالمة وشفَّافة، ليبرز لنا مدى جهل النَّاس للشَّاعر ولفنِّه، الذي يقدِّمه لهم؛ بعدما باركته الآلهة، وجادت السَّماء به وبصاحبه، حتَّى ينعم بهما أهل الأرض في عصر قُلبت فيه المفاهيم، وأصبح يُعظَّم فيه القاتل والمستبدّ، ويهان فيه الثَّائر والمتمرِّد عليهما، ومخلِّص الإنسانيَّة من شرِّهما، ويظهر هذا جليًّا في قوله:"الشَّاعر حلقة تتَّصل بين هذا العالم والآتي.منهل عذب تستسقي منه النُّفوس العطشى.شجرة مغروسة على ضفَّة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة...**ملك بعثته الآلهة ليعلِّم الناس الإلهيات**.نور ساطع لا تغلبه ظلمة ولا يخيفه مكيالٌ ملأته عشتروت إلهة الحب وأشعله أبولون إله الموسيقى..."[2].

و النَّص الأخير من كتاب"**دمعة وابتسامة**"، نجده حافلا بروح الإنسانيَّة**humanisme** التي نادى بها شعراء الرُّومانسية، واستلهمها شعراء الرَّابطة القلميَّة، واقتبسوها من أعمالهم، هذه الرُّوح، التي نادت بالأخوَّةِ الواحدةِ؛ أخوَّة تجمع البشر في كف واحدة، وتكسِّر الحدود، وتتمرَّد على الأعراف الفَّاسدة والنِّحل الضالة، وتتنكَّر للفهم القاصر وللأنانيَّة الجشعة، التي سالت تحت أقدامها دماء الضُّعفاء والمقهورين.

ونجد هذه الإنسانيَّة منحة إلهيَّة متجلِّية في صوت الشَّاعر، الذي جمعه **جبران** مع صوت النَّبي من أجل زرع روح المحبَّة ، ولم الشَّمل حولها؛ عاكسا للقارئ تصوُّره الرُّومنطيقي للشَّاعر الذي ضارع النَّبي في رسالته الإصلاحيَّة، فهذا بوحيه وهذا بشعره، فكلاهما يعمل من أجل إيقاظ الإنسانيَّة من غفلتها

[1]-نقلا عن:مقدمة جبران.ينظر:إيليا أبوماضي.الديوان.تح:حجر عاصي،دار الفكر العربي،بيروت لبنان، ط1 ؛ 1999 ، ص:39- 40.

[2]- جبران خليل جبران،دمعة وابتسامة(المجموعة الكاملة العربية)،ص:182.

وتحريرها من أوهامها...وتوحيدها على المحبَّة، وندرك هذا في قوله:"القوَّة تزرع في أعمال قلبي، وأنا أحصد وأجمع السنابل وأعطيها أغماراً للجائعين، الرُّوح يحيي هذه الجفنة الصغيرة، وأنا أعصر عناقيده وأسقيها للظامئين.**السماء تملأ هذا السِّراج زيتا وأنا أنيره وأضعه في نافذة بيتي من أجل العابرين في ظلمة اللَّيل**.أنا فاعل هذه الأشياء لأنِّي أحيا بها.وإذ منعتني الأيَّام وغلَّت يديَّ اللَّيالي، فالموت أخلق بنبيٍّ منبوذٍ في أمَّتهِ، وشاعر غريب بين أهله"[1].

إنَّ **جبران** يصور لنا في نصِّه الوظيفة السَّامية للشاعر، التي ربطها في كثير من نصوصه بأمر إلهيٍّ، ليعطيها بعدها القداسي.كما صوَّر لنا وظيفة النَّص الشِّعري في تحقيق التَّواصل بين أفراد البشر، ونشر المحبَّة والتَّسامي بالنَّفس البشريَّة عن متاهات الحياة الماديَّة، وهذا ما سعى له الشِّعر منذ نشأته وإبَّان ميلاده الأوَّل إذ كان"يهدف إلى تحقيق مبدأ التَّواصل مع الحياة الإنسانيَّة برمَّتها، ويسعى إلى إيقاظ جذوة خلية الحياة والمشاركة الفعليَّة في مسيرة النَّماء والارتقاء بالبشريَّة إلى مصاف السُّموِّ والتَّقدُّم، ويتداخل ضمن المنظومة الحياتيَّة للأفراد والجماعات؛ من أجل الوصول إلى حياةٍ إنسانيَّة كريمة تسودها المحبَّة، كما يسودها الإخاء والصَّفاء الرُّوحي بين البشريَّة"[2].

وفي كتابه "**العواصف**"، نجده ينشد تصوُّره هذا، ويترجمه للمتلقِّي في نصِّين؛ النَّص الأوَّل وسمه بـ: **الشَّاعر البعلبكي**"، والنَّص الثَّاني وسمه بـ:" **الشَّاعر**"، ففي النَّص الأوَّل يحكي لنا قصَّة ذات مشهدين[3]؛ المشهد الأوَّل دارت مجرياته في مدينة بعلبك سنة112 قبل الميلاد فتحها باستقبال الأمير لحكيم من حكماء الهند جاء لمدينته؛ داعيا إلى عقيدة تقمُّص الأرواح**réincarnation*** وانتقالها من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر، وفي الوقت الذي لم ينته الحكيم من كلامه في شرح معتقده قاطعه وزير الأمير، ليتكلَّم الأمير؛ سائلا الحضور عن الشَّاعر، معطيا الأمر للبحث عنه حتَّى

---

[1]- المصدر السَّابق،ص: 197.

[2]-المتعب،فيصل أحمد محمد.النَّقد الاجتماعي في الشِّعر العربي الحداثي.رسالة ماجستير(مخطوط)،جامعة أم القرى السَّعودية،2003،،ص :02.

[3]- ينظر:جبران خليل جبران.العواصف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:276-279.

*-**التقمُّص réincarnation** :الاعتقاد بأنّ النفس بعد الموت،تنتقل إلى جسد آخر،كانت جزء من عقيدة المصريين وجماعة فيثاغورس،وبعض الفرق المسيحيَّة والهندوس.ينظر:الريحاني ألبرت وآخرون.الموسوعة العربيَّة.دار الريحاني للطباعة والنشر،بيروت،ط1؛1955،ص:242.

جاء نعيه بأنَّه وجد ميِّتا في حديقة القصر، فهبَّ الأمير مع الجميع لدفنه في مكانه وهو ينظر إليه وينقل لنا معاناته من إهمال الأمير والأمَّة له في حياته وشعوره بالاغترابِ الزَّمكاني والنَّفسي،قائلا:"لقد أهملناه إذ كان حيًّا يملأ جوانب البلاد من أشباح نفسه ويعطر الفضاء بأنفاسه، فإذ ما أكرمناه ميِّتا تسخر بنا الآلهة، وتضحك منا عرائس المروج والأوديَّة"[1].

وتشاء الأقدار أن يستدعي الأمير الحكيم الهندي، ويسأله عن ناموس التَّقمُّص، فيطمئنه الحكيم بأنَّ النَّاموس سيعيده أميرا، ويعيد الشَّاعر شاعرا، لينعم عليه ويُكفِّر عن ظلمه له ليسدل جبران السِّتار عن المشهد الأوَّل، وينقلنا إلى المشهدِ الثَّاني الذي أقامه على عقيدة التقمُّص، لتبدأ أحداثه في مصر سنة 1912 للميلاد حيث أمر أن ينشده شعرا، فأنشده شعر الجاهليين، والمخضرمين، وموشَّحات الأندلسيين، فلم يرقه هذا؛ لأنَّه يفتقد إلى الحداثة الشِّعريَّة، ولم يرض على فعله حتَّى أنشده شعر الشَّاعر البعلبكي، الذي مات مقهورا في عالم وجودهِ الأوَّل؛ هذا الشَّاعر، الذي كسَّر السَّائد ، وتمرَّد على الثابت.

لقد تذكَّر الأمير شاعره، واستوصى به خيرا في وصلته الشعرية، التي قال فيها:"إنَّما الشَّاعر طائر غريب المزايا يفلت من **مسارحه العلوية** ويجيء إلى هذا العالم مغرِّدا، فإذا لم نكرمه يفتح جناحيه، ويعد **طائرا إلى مواطنه**"[2].

أمَّا في نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"**الشَّاعر**"- وبنفس الحرقة وبنفس اللَّوعة- يصوِّر لنا غربة الشَّاعر الملتبس بشخصه، ويعلنها جهارا في بداية الكتابة بروح أسرها الحزن، وتملَّكها القهر من جرَّاء الاغتراب**aliénation** الذي يعيشه الشَّاعر بكلّ ضروبه وأنواعه:الاغتراب المكاني، والاغتراب الزماني، والاغتراب النفسي، حيث انقطعت بوادر التَّواصل بينه وبين أبناء أمَّته؛ نظرا لجهلهم لمنزلته ولمكانته، ونظرا لعدم إدراكهم لغة التَّخاطب(النَّص الشِّعري)، التي يتكلَّم بها ؛ لذلك نجده في النِّهاية، يصرُّ على اغترابه، ويخبرنا باستمراريته وعدم انقطاعه، حتَّى تتخطَّفه المنايا ،وتسافر به إلى موطنهِ العلوي ، لينعم بلذة الاستقرار السرمدي.

---

[1]- المصدر السَّابق،ص:277.

[2]-المصدر نفسه،ص:279.

ونلمس هذا في قوله:"أنا غريبٌ في هذا العالم.أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسيَّة ووحشة موجعة غير أنَّها تجعلني أفكر أبدا بوطن سحري لا أعرفه وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصيَّة ما رأتها عيني.أنا غريب عن نفسي...أنا غريب عن جسدي...أنا غريب في هذا العالم وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي، ولا لقيت من يعرفني، ولا من يسمع بي...وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي...أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة، وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب وسأبقى غريبا، حتَّى تخطفني المنايا وتحملني إلى **وطني**"[1].

في هذا النَّص، يعكس لنا تصوُّره للشَّاعر ولنصِّه من خلال إعلاء شأنهما، ونسبتهما إلى عالم مثالي وعلوي ، وعن اغترابه ومعاناته في مجتمعه ما ولَّد بينه وبين أفراد المجتمع شرخا ومسافة من التَّوتُّر، و يرجع هذا إلى فرادة الشَّاعر، وإلى فرادة عالمه عندما تتملكه لغة الشِّعر، و الدكتور **عزيز السيد جاسم** أكَّد على هذا حينما قال:"إنَّ عالمه ليس العالم الماديِّ للنَّاس الآخرين، عندما يستولي عليه الشِّعر.بعبارة ثانيَّة إنَّه عالم الرُّؤى، والأخيلة ،والأحلام والتَّأمُّلات، هو غير العالم الواقعي المعيش.وفي العلاقة بين العالمين:المادي والرُّؤيوي يبدأ اغتراب الشَّاعر،الذي لا يستطيع الشَّاعر-ذاته- التَّحكُّم بحدوده مهما نضجت تجربته الشِّعريَّة، ومهما امتدت به خبرة الزَّمن"[2].

وآخر أعمال جبران، والتي أعطانا فيها تصوُّره هو كتاب"**البدائع والطَّرائف**" بعدما ضمَّنه نصَّين، حملا هذا التَّصوُّر للنَّص الشِّعري وصاحبه حيث وسمهما بـ: "**العهد الجديد**"و"**حرقة الشُّيوخ**".

في نصِّه الأوَّل، ومن خلال لعبه باللُّغة وفي اللُّغة، و عن طريق استحضار الثنائيات الضديَّة يتكلَّم لنا عن الشرق، الذي يترنَّح بين جزر القديم ومدّ الجديد، وعن سيِّديه:سيِّد يأمر وينهى لكنه شيخ يحتضر، وسيِّد صامت وهادئ، لكنه جبَّار مفتول الذِّراعين، يعرف عزمه ويثق بكيانه ويؤمن بصلاحيته، وعن رجلين: رجل الأمس ورجل اليوم.

ففي ثنائية الرَّجل، يستحضر الشُّخوص الآتيَّة:السِّياسي، ورئيس الدِّين، والصُّحفي والحاكم، و الزَّوج ، والعالم، والشَّاعر، ليعطينا وجهةَ نظره في وجهي كلّ واحد منهما؛ انطلاقا من مبدأ

[1]-المصدر السَّابق،ص:285-286."بالتَّصرُّف"

[2]-جاسم،عزيز السيد.الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت- لبنان، دط؛1985،،ص:10.

التّضاد[1].وهو يستحضر الشّاعر، يستحضر معه تصوُّره الحقيقي له و لمنجزه الشّعريّ، حيث نجده يختلف مع التّصور القديم للدرس النّقدي، ونلمح هذا في سؤاله للشّاعر قائلا:"أشاعر أنت يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء، وينثر الأزهار في الأعراس ويسير وراء الجثث الهامدة ...أم موهوب وضع **الله في يده قيثارة يستولدها أنغاما علويَّة**، تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيِّبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول؟إن كنت الأوَّل فأنت من المشعوذين، الذين لا ينبِّهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون...وإن كنت الثّاني فأنت **بصيرة مشعشعة وراء بصرنا،وشوق عذب في قلوبنا،ورؤيا ربانيَّة في قلوبنا**"[2]

وفي نصِّه الثّاني، الذي هو عبارة عن قصيدة وسمها بـ:"حرقة الشيوخ" يبكي ربيع زمن الإنسان، يبكي عمر الشّباب الذي بكته العرب، ويتحسَّر عن أيّامه الجميلة بمسراتها وأفراحها التي محاها الزّمن وأحلَّ محلَّها ويلات العذاب والشّقاء، الذي يعيشه الشّيخ بعدما سلب منه تنين الزّمن ثمرة عمره البهيج ، ونلمس هذا في قوله:

يا زَمانَ الحبِّ،قد ولى الشَّباب وَتوارَى العُمْرُ كَالظِّلِّ الضَّئيلْ
وامَّحَى الماضي،كَسَطرٍ مِن كتاب خطَّه الوَهْمُ عَلَى الطِّرْسِ البَلِيلْ
وَغَدَتْ أيَّامنا قَيْدَ العَذاب فِي وُجُودٍ بالمسرَّاتِ بخيلْ
فالذي نعشقه يأْساً قَضى وَالذِي نَطلبُهُ مَلَّ وراحْ
وَالذِي حُزْنَاهُ بِالأَمْسِ مَضَى مِثلَ حُلْمٍ بينَ ليلٍ وصباحْ[3]

ونحن نقرأ نصَّه بنهم، وجدنا بيتا، يتجلَّى فيه تصوُّره المقدَّس للنَّص الشّعري حيث بدأه بالفعل الماضي**"تلونا"**، والذي لا يستحضر في التَّركيب إلاَّ في حضرة قراءة الكتاب المقدَّس، ويتجلَّى هذا في قوله:

وَتلَوْنا الشِّعْرَ حَتَّى سَمِعَتْ زُهُرُ الأَفلاَكِ صوتَ الأَنْفُسِ[1]

[1]-جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:332-334.
[2]- المصدر نفسه،ص:334.
[3]- المصدر السابق،ص:355.

وفي الأخير نستنتج بأنَّ جبران-بفضل حنكته الشِّعريَّة وبفضل ثقافته الموسوعيَّة ذات المرجعيات المختلفة والمتنوِّعة- استطاع أن يستحضر الشِّعر في جل كتاباته أيّا كان جنسها الأدبي، حيث جعل من الشِّعر" فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشِّعر والنثر، بين الشِّعر والسَّرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي، باختصار أعطى الشِّعر حقّ عبور اللُّغات والأجناس الأدبيَّة، باحثا عن ذلك الذي يجعل من الشِّعر لغة الاستثناء، نكاد نلمسه ولا نعرف كيف نسمِّيه"[2].

كما استطاع أن يحافظ على تصوُّره للشَّاعر وللشعر في جلّ نصوصه المقتبسة من مؤلفاته، التي تناص فيها تناصا ذاتيا* يوحي بإصراره على أنَّ الشِّعر رؤيا واستكشاف واستشراف للمجهول، وأنَّ صاحبه راء ،ونبي، وملهم ،يأتيه المدد من السماء.

2-1)- رشيد أيوب(1872-1941):

يُعَدّ **رشيد أيوب** من أعضاء الرَّابطة البارزين، ومن شعرائها النابهين الذين استطاعوا أن يعطونا- من خلال استقراء نصوصهم الشِّعرية- تصوُّرهم الموَّحد والمشترك للنَّصّ الشِّعري وصاحبه، إذ نجده يذهب إلى ما ذهب إليه **جبران خليل جبران** في إضفاء القداسة على الشَّاعر وعلى نصِّه من خلال ربط حبالهما بحبال السَّماء حيث يسكن الوحي والإلهام وربَّتُهما.فالنَّص الشِّعري- حسب تصوُّره له- مسكون بروح الرُّؤيا، والشَّاعر راء، يفخر بانتسابه إلى السماء وطائر علوي، يحلق في أجواء عالمه الفسيح.

ولقد استطعنا أن ندرك هذا التَّصوُّر في ديوانه، الذي صدَّره بالعتبة النَّصية"**أغاني الدَّرويش**"، التي هي عبارة عن تركيب إضافي*، يعكس لنا نتاجه الشِّعري، الذي أضافه إلى لقب الدَّرويش

---

[1]- المصدر نفسه ،ص:355.

[2]-بنيس،محمد.حداثة السؤال.المركز الثقافي العربي،بيروت- لبنان،ط2؛1988،ص:75.

***-التَّناص الذَّاتي**:التِّكرار الذي يحدث لناص واحد عبر قصيدته أو قصائده من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر.ينظر:مرتاض، عبد الملك.السبع معلقات.منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،دط؛1998،ص:211.

***- التركيب الإضافي**: ما تركب من مضاف ومضاف إليه مثل:كتاب التلميذ.صوم النهار،وحكم الجزء الثاني أنه مجرور أبدا.ينظر:الغلاييني ،مصطفى.جامع الدروس العربية،المكتبة التوفيقية،مص القاهرة ،دط ،2003، ص:17

derviche، بعدما أُطلق عليه[1]. إذ يحيلنا من خلال حمولته السيميائيَّة على ذلك الإنسان الزَّاهد في متاع الحياة، والغريب بين أفراد أمَّة ،تجهل قيمته ومكانته وقدرته على إحداث التَّغيير والتَّحوُّل في الثَّابت من خلال ما يتمتَّع به من قوَّة استشرافيَّة ورؤيا شموليَّة للعالم ونظامه.

ولنكون أكاديميين في طرحنا، قمنا بإحصاء كلّ النُّصوص، التي ضمَّنها ديوانه، لنطلع القارئ عليها في الجدول الآتي:

الرَّقم	عنـــوان النَّصِّ	الصفحة
01	وولى وماعرفناه	8-7
02	قصـري	10-9
03	جزيرة النسيـان	16-15
04	لست منـهم	25
05	النَّســر	40-39
06	أنفس الشُّعراء	40-31
07	من خلال الضباب	48-47
08	خيمة النـاطور	50-49
09	السطر الغامـض	67
10	معنى الحيـاة	77
11	هذا هو الشَّاعر	80-79
12	هي الدُّنيـا	89-88

-جدول توضيحي للتَّصوُّر المفاهيمي للشعر والشَّاعر عند رشيد أيوب-

الحسّ الشِّعري في هذه النُّصوص- التي ضمَّنا عناوينها في الجدول-يعكس لنا تصوُّر **رشيد أيوب** للشِّعر وصاحبه، بعدما فقدا قيمتهما في الشَّرق، وأصبحا من سقط المتاع عكس الغرب، الذي بوَّأهما منزلة مقدَّسة؛ لأنَّه رأى فيهما خلاصا للبشريَّة، وهذا ما أشار إليه **عبد المنعم خفاجي** في قوله:"له

[1]- ينظر: الفاخوري،حنا.الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)،ص:618.

نفس شاعرة لا ترى للحياة معنى بغير شعر،والشِّعر أخسر البضائع صفقة وأخسرها قيمة في الشَّرق، وهو أقل منه قيمة في الغرب،عند قوم لا يعرفون لغة الشَّاعر ولا يقيمون لأمَّة الشَّاعر نفسها وزنا"[1].

لذلك نجده في نصوصه الشِّعريَّة، يكثر من الكلام عن الشِّعر والشَّاعر، وعن اغتراب هذا الأخير في زمنه وفي وطنه، وعن تجاهل النَّاس له. لا يعرفه إلاّ خالقه بعدما منحه القدرة على الرُّؤيا والكشف، وهذا جسَّده في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"ولى وما عرفناه"**إذ نجده يعكس لنا حيرة النَّاس في إدراك كنه هذا المخلوق، الذي يتمتَّع بلغة شعريَّة غريبة المعاني، ترتفع عن لغتهم اليوميَّة المبتذلة، ويتمتَّع بمزايا مختلفة عن مزاياهم ويظهر هذا في قوله:

وَقفْنا عِندَ مَرْآه حَيارَى مَا عَرفْناهُ
عَجِيبٌ فِي مَعانِيهِ غَرِيبٌ فِي مَزاياهُ
له سربال جوّاب غبار الدهر غشاه
وَوَجْهٌ لَوَّحَتْهُ الشَّمـ سُ غَارتْ فِيهِ عَيْنَاهُ
سَأَلنا النَّاسَ مَنْ هذا فَقَالُوا يَعْلَمُ اللّهُ[2]

وفي نصِّه الشعري الثَّاني والموسوم بـ**"قصري"**،نجده ينكفئ على ذاته؛ حتَّى يصوِّر لنا مكانته العليا، فقصره و مسكنه موجود في السَّماء؛ كما نجده يمرِّر لنا تصوُّره للشِّعر، الذي يضارع الوحي، ونلحظ هذا في قوله:

قَصْرِي بَناهُ **الوَحْيُ** رَحْبَ المِجال فِي القُبَّةِ الزَرْقاءِ مُنذُ الوُجُودْ
فَارقُصْنَ فِيهِ يَا بَنَاتَ الخَيَال يَا حَبَّذا مِنْكُنَّ هَزُّ القُدُودْ[3]

وبنفس اللُّغة الجبرانيَّة، يشكو لنا اغتراب الشَّاعر في عالمه، ومرارة سجن واقعه الأليم، ويصرِّح بتمرُّده على دنياه، حتَّى تطفأ جذوة حياته، وتحلِّق روحه إلى قصره العلوي، وندرك هذا في قوله:

أَنَا على دربي بِظِلِّ الأمانْ أَشْدُو كَدرويشٍ غَرِيبٍ شَرِيدْ
وَكُلُّ يَوْمٍ لِي بِرَغْمِ الزَّمانْ فَوْزٌ على الدُّنيا وَعَيشٌ رَغِيدْ

[1]– خفاجي،محمد عبد المنعم.قصَّة الأدب المهجري،ص:645.

[2]–أيوب،رشيد.أغاني الدرويش.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،مصر،دط؛2014،ص:07.

[3]– المصدر السَّابق،ص:09.

حَتَّى إِذا مَا نَامَ هذا الجَنانْ لحَِقْتُ أَحْلامِي **بِقَصْرِي البَعِيدْ**[1]

وفي نصِّه الثَّالث الموسوم بـ**"جزيرة النسيان"**؛الذي نجد في سيميائية عنوانه دلالة ضياع الشَّاعر في أمَّته ووطنه، وتيهه القاتل في مجتمعٍ لا يعطي قيمة لجارِ الآلهةِ، ويصوِّر لنا قدسيَّة الشِّعر بعدما منحه حقَّ التِّلاوة من السجلِّ المخلَّد، ليعليَّ من شأنه، ويتجلَّى هذا في قوله:

وَبينَما أَنَا يَومـاً جَزِيـرَتِي أَتَفَقَّدْ
وَجَدْتُ فِيها كِتابـاً خَطَّ الشَّبـابُ المبَدَّدْ
إِمْضاءُ دَمْعِي عَلَيـهِ وَأَنْجُمُ اللَّيـلِ تَشْهَدْ
كَمْ نُحْتُ فِي الحُبِّ نوحاً صَداهُ بَاقٍ يُـرَدَّدْ
وَقُلْتُ فِي الشَّوْقِ شِعْراً مَا زَالَ **يُتلَى** وَيُنْشَـدْ
فَراجِعِي يَا لَيالِـي مَا فِي **السِّجِلِّ المُخَـلَّدْ**
تَرَي بِأَوَّلِ سَطْـرٍ مِن جانِبِ اسمِي مُقَيَّدْ
مَا زالَ فِي الأَرْضِ حَيًّا وَفِي سمَا الحُبِّ فَـرْقَدْ[2]

كما نجده يكرِّر هذا التَّصوُّر، حيث يتناص مع نفسه تناصّا ذاتيا دالا على إصراره على التشبُّث به، ونلمس هذا في نصِّه الرَّابع الموسوم بـ:**"لست منهم"**، ونصِّه العاشر الموسوم بـ:**" معنى الحياة"** إذ نجده في نصِّه الرَّابع، يعلن قطيعته وتمرُّده على الآخر، ليصوِّر لنا بأنَّ الشَّاعر صاحب رؤيا كونيَّة مغايرة لرؤيتهم، وحواسه المرهفة تقفز بوظيفتها خارج العالم المحسوس، فها هو يقول:

لَوْ يَنظُرُونَ بِعَينِي وَيسْمَعُونَ بِأُذُنِي
عَافُوا سُلَيمَى وَجَاءوا لِيأْخُذُوا الزُّهدَ عَنِّي
لَكِنَّنِي لَسْتُ مِنهُم كَلاَّ وَلاَ هُمْ مِنِّي
وَرُحْتُ وَالشِّعرُ دَأبِي **وَمَنزِلِ الوَحْيِّ** كُنِّي
إِنْ جَنَّ لَيلِي أُناجِي أَوْ ذَرَّ فَجْرِي أُغَنِّي
بَلَى **وَرَبَّةِ شِعْرِي** كُوخِي كَجَنَّةِ عَدْنِ[1]

[1]- المصدر نفسه،ص:10.

[2]- المصدر السَّابق،ص:15-16.

وها هو-أيضا- يؤكِّد لنا تصوُّره هذا في نصِّه العاشر،قائلا:

أَحْسُدُ الشَّاعرَ يَبْكِي فِي سُكُونِ الظُّلماتِ
وَبَنَاتُ النَّعشِ تَبدُو حَولهُ كَالفَتَيَاتِ
بِجِباهٍ لاَمِعاتٍ وَعُيونٍ غَامِزاتِ
تُنْزِلُ **الوَحْيَ عَليهِ** مِنْ أَعَالي السَّمواتِ
ثُمَّ تُدنِيهِ إِلَيها فَيَرَى مَعْنَى الحيَاةِ[2]

وهذا التَّصوُّر- وجدناه- يعيد نفسه، كما يجترُّ بعضه البعض في النُّصوص الباقيَّة، فالشِّعر عند **رشيد أيوب** وحي يُتلى، والشَّاعر نبيّ، وطائر علوي مسكنه السَّماء، حيث توجد ملهمته وملهمات الشُّعراء من ربَّات الشِّعر.

كما استطاع أن يوظِّف تصوُّره، حتَّى في شعره المنثور، الذي وضعه إلى جنب شعره العادي حيث نلحظ القصيدة الموزونة وبجانبها قصيدة من الشِّعر المنثور إذ نجده في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**هذا هو الشَّاعر**"، يتمنَّى من كلِّ أعماق قلبه لو كان كلّ النَّاس شعراء؛لأنَّهم أصحاب أنفس نبيلة، رغم مثاليتها إلاَّ أنَّها لم تتنصل من مشاركتها الآخرين الهموم والأحزان مع مقاسمة الأفراح؛ نشدانا للمحبَّة التي تجمع الجميع، حيث تذوب ثلوج الأنانيَّة، وتتكسَّر أصنام الظُّلم...إيمانا منها بمبدأ الالتزام.

وبما أنَّنا نكتب من أجل القارئ، ومن باب التَّدليل والاستشهاد، لتعضيد قولنا وتقويته، فنحن ندعوه إلى إعمال عقله أثناء قراءته لقوله:"تلك النَّفس، التي تعلو إلى **أَوْج السَّماء**، وتتغلغل بين النجوم، وتتلذَّذ بالجمال، منصتة إلى رنَّة الأفلاك، مثلها التي تهفو إلى الجلوس مع إخوان، جمعتهم الآداب وأحاطت بهم المحبَّة.تلك النَّفس، التي تحبّ تغريد العصافير، وهينمة النسيم، وخرير السواقي، مثلها التي ترقص طربا لدى استماعها:فلان عمل الخير وصنع المعروف...تلك النَّفس، التي تحبُّ

[1]- المصدر نفسه،ص:25.

[2]-المصدر نفسه،ص:78.

الانفراد والوحدة، مثلها التي تميل إلى القلوب المجتمعة والطوايا النقيَّة، وتأنس بالاجتماعات التي لا يشوبها بغض ولا رياء.**فيا ليت النَّاس كلُّهم شعراء"**[1].

وقد ارتأينا أن نكتفي بهذا القدر من الشَّواهد من باب الاقتصاد، حتَّى لا نُدخل السأم والملل على القارئ، ولنصل معه إلى أنَّ الرَّابطة كمدرسة أدبيَّة، تأسَّست على المبادئ العامة للمذهب الرُّومانسي، وبصفة خاصة على ما يتعلَّق بتصوُّر ومفهوم الشِّعر في النَّظريَّة النَّقديَّة الرُّومانسيَّة[2].

3-1)- إيليا أبو ماضي(1889-1957):

لقد نال الشَّاعر المهجري الكبير **إيليا أبو ماضي** حظوة بالغة الأهمية لدى النُّقاد والدَّارسين،نظرا لما خلَّفه من نصوص شعريَّة ثريَّة بلغتها الرومانسيَّة الحالمة، يستطيع القارئ عند استقبالها أن يحصل على المتعةِ الشِّعريَّة*، وكثيرة هي الألقاب التي حصدها من متتبِّعي منجزاته الشِّعرية؛ فهو فيلسوف الرَّابطة القلميَّة[3]، وشاعر التَّأمل و التَّساؤل والتَّفاؤل والحنين، الذي آثر الثَّورة والتَّمرُّد على الشِّعر التَّقليدي؛ مجددا-بذلك- في الشَّكل والمضمون،ومحرِّراً الشِّعر من بعض قيوده، التي كبَّلته رَدَحا من الزَّمن[4] .

كما استطاع أن يعطينا تصوُّره ومفهومه للنَّص الشِّعري، الذي استحال عنده إلى رؤيا والقارئ، يستشفُّ هذا من خلال الألفاظ، التي كان يستحضرها على المستوى التَّركيبي في جلِّ نصوصه الشِّعريَّة عندما كان ينسج ويحوك للقارئ نظرته ورؤيته للشَّاعر ولنصِّه الشِّعريِّ بعدما ضمَّنها دواوينه الثَّلاثة:"**الجداول**"،و"**الخمائل**"،و"**تبر وتراب**"، حيث قمنا بتتبُّعها وإحصائها، لندرجها في الجدول الآتي، حتَّى نسهِّل للقارئ عملية البحثِ الشَّاق؛ ربحا للوقت وتجنبا لكلفة المشقَّة والعناء، وحتَّى يدرك- بعد إعمال عقله فيها- بأنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة" حقَّقوا نقلة نوعية واضحة في إعطاء

---

[1]- ينظر: المصدر السَّابق،ص:89-90.

[2]- بنعلي،قريش.(مفهوم الشِّعر عند جماعة أبولو بين التصور النظري والإبداع الشعري الشَّابي أنموذجا) مجلة النَّقد والدراسات الأدبية واللغوية،العدد الثالث،(2015)،جامعة جيلالي ليابس،سيدي بلعباس- الجزائر،ص:145.

*- **المتعة الشعرية:** هي الإحساس بلذَّة طعم النَّص وجماله،حيث نجده يغلب على القصائد المستقبليَّة أو الاستشرافيَّة. ينظر: مستقبل الشعر وقضايا فنية.دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1؛1994،ص: 08.

[3]-ينظر:شيخة، محمد الأمين.التَّشكيل الأسلوبي في الشِّعر المهجري الحديث، ص:30.

[4]-ينظر:جحا،ميشال خليل.شعراء أعلام من المشرق العربي،ص:27-29.

مفهوم جديد لحقيقة الشِّعر، ومهمَّة الشَّاعر.وبلغوا حدودا بعيدة في تغيير روح القصيدة العربيَّة ومعجمها"[1].

الرَّقم	الدِّيـــوان	عنـوان النَّص	الصفحة
01	**الجداول**	العميـــان	76-73
		هـــي	121-118
		موت العبــقري	137-134
		غرامـــية	210-209
02	**الخمـائل**	الشَّـاعر والملك الجائر	231-221
		وقـــائلة	253-250
		الكأس البـاقية	319-317
		الشَّـاعر في السماء	337-333
		حديــث موجة	445-441
		بين مــدّ وجزر	424-418
03	**تبر وتراب**	امتنـــان	498-493
		روعـة العيـد	545-543
		أخـو الورقـاء	593-590
		شاعـر الديـر	597-594
		لا يدرك الهرم النجـوم	601-598
		بنـــت القفر	607-605
		الشَّـــاعر	619-615
		ما زال في الأرض حيـا	623-620
		يا قـــائد القوم	627-624

[1]- المرجع السَّابق،ص:41.

		سكت الشادي وبح الوتر	639-635
		لم يهدم الموت إلاَّ هيكل الطين	643-640

-جدول توضيحي لأهم أعمال إيليا أبي ماضي التي حملت تصوُّره للشِّعر والشَّاعر-

من خلال هذا الجدول الذي عرضنا فيه أهم أعمال الشَّاعر المهجري **إيليا أبي ماضي** المتمثِّلة في دواوينه التي ذكرناها آنفا، نحاول تحليل بعض النُّصوص، التي انتقيناها بعدما طرح لنا فيها الشَّاعرُ تصوُّره المفاهيمي للشِّعر والشَّاعر.

لقد وجدناه-بعد البحث الدؤوب-يقدم لنا هذا التَّصوُّر في ديوانه **"الجداول"**، الذي تأثَّر فيه ببعض مذاهب الرَّابطة، حيث تمرَّد على الطابع الكلاسيكي القديم، معطيًا العنان لنفسه، لكي ينطلق في حلبة المدرسة الجديدة، منبهرا بالفكرة أكثر ما يبهره الثوب[1].

هذا الدِّيوان ،الذي كتبه بين السنين المحصورة بين1915-1925للميلاد، وعمره يتأرجح بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين حيث استفاد من علاقته مع أقطاب الرَّابطة القلميَّة فسخط كما سخطوا على الطابع التَّقليدي للشِّعر العربي، واستطاع أن يتمرَّد عليه انطلاقا من تمرُّدهم[2]، بل وجدناه يتناص معهم تناصاً داخليًّا*- تجلَّت فيه آليات الإيحاء- وهو يعطينا تصوُّره ليظهر لنا مدى تأثُّره بصديقيه الأثيرين عنده جبران **خليل جبران** و**رشيد أيوب**.

ففي نصِّه الشِّعريّ الموسوم ب:**"العميان"** نجده يردُّ على الجاهلين، الذين لم يحفظوا للشُّعراء قدرهم، ولم ينزلوهم منزلتهم، التي بوَّأها لهم الله إذ جلَّى فيهم سرَّ النُّبوَّةِ، وجعلهم خاصته وأباح لهم مسارح الإلهام، ليسرحوا ويمرحوا فيها، وأدخلهم عوالم الأحلام، ليقتبسوا من نارها ويضيئوا دحامس الظَّلام، التي حجبت النُّور عن البشريَّة، ونلمس هذا في قوله:

كَمْ خَفَضنا الجَنـاحَ لِلجَاهِلينَا

---

[1]-الرمادي،جمال الدين.من أعلام الأدب المعاصر.دار الفكر العربي،القاهرة،دط؛دت،،ص:271.

[2]-ينظر:عبد الصبور صلاح.نبض الفكر.دار المريخ للنشر،الرياض،دط؛1982،،68-69.

***-التناص الداخلي**:هو تفاعل نص الكاتب مع النصوص الأخرى المعاصرة على اختلاف مصادرها وأجناسها،سواء كانت نصوص منتمية للمذهب الأدبي والانتماء المدرسي للمبدع أو بعيدة عنه.ينظر:عبد اللطيف أحمد،أمل أحمد.التَّناص في رواية إلياس خوري.باب الشَّمس.رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها(مخطوط)،جامعة النجاح الوطنية ،فلسطين ،2005، ص:94.

وَعَـذَرْناهُـمْ فَما عَذَرُونَا
خَبِرُوهُـمْ يَا أَيُّهـا العَاقِلُونَا
إنَّما نَحنُ مَعْشَرُ الشُّعَراءِ يَتَجَلَّى **سِرُّ النُبُوَّةِ** فِينَا
ذَكِّرُوهُـمْ فَرُبَّ خَيرٍ كَبِيرٍ
فَعَلَتْـهُ الهُداةُ بِالتّذْكِيرِ
إنّمـا النَّاسُ مِن تُرابٍ وَنُورٍ
فَبَنُـو النُّورِ يَعْبُدُونَ النُّـورَ وَبَنُو الطِّينِ يَعْبُدونَ الطِّينَ
قِيلَ عَنْ قُصُـورِنَا مِن هَباءِ
تَتَـلاَشَى فِي ضَحْوةٍ وَمَساءِ
أَو سَطُـورٌ بِالماءِ فَوقَ الماءِ
لَوْ سَكَنْتُمْ قُصُورَنَا بَعضَ سَاعةْ لَنَسِيتُمْ شُهُورَكُـمْ وَالسِّنِينَا
لَوْ دَخَـلْتُمْ هَيَاكِلَ الإلْهامِ
وَسَرَحْـتُمْ فِي عَالَمِ الأَحْلاَمِ
وَاجْتَلَيْتُمْ سِـرَّ الخَيَالِ السَّامِي
وَعَرَفْتُمْ كَمَا عَرَفْنَا اللَّهَ لَخَرَرْتُمْ أَمَامَنا سَاجدِينَا[1]

كما نجده- في نصه هذا- يستحضر أصحاب الرُّتب القياديَّة في الدولة مثل:الملك، والقائد والوزير، الذين يمتلكون السُّلطة المسيطرة والقادرة على إحداث التَّغيير في مجتمعاتهم، لينقل لنا أمنية كلّ واحد منهم في أن يصبح شاعرا؛ نظرا للسلطة الأكبر التي يمتلكها الشَّاعر، والقدرة العجيبة التي تمكِّنه من إزاحة هؤلاء الثَّلاثة من على عروشهم، وإحداثِ التَّغيير الجذري في أممهم، ودوَّلهم، وبين وشعوبهم.

ونجده، يستدعي ثلاث شخصيات شعريَّة تراثيَّة؛ شخصيتان من تراث الآخر وشخصيَّة من التُّراث العربي، وهي تتجسَّد في ثلاثة شعراء:**هوميروس Homère(ق8ق م)، وجون ملتون John**

[1]-أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان لجداول).دار كاتب وكتاب ،بيروت- لبنان ، دط؛ 1988،،ص:73-75.

Milton(1609–1674)، **وبشار بن برد(ت168 هـ)** اشتركت في عاهة العمى، لكنها كانت تمتلك رؤيا استشرافية، ساعدتها على التَّمرُّد على السَّائد وإحداث التَّغيير في الثَّابت، ويظهر هذا في قوله:

كم ، مليك، كم من قائد، كم وزير ودّ لو كان شاعرا مسكينا

عـاشَ "**ملتن**"فَلَمْ يَكُنْ مذكورا

"**وَهوميرُوس**" كَالشَّيخِ كانَ ضَرِيرا

وَلَقَدْ ماتَ "**ابن بردٍ**"فَقِـيرا

أَرأيتـم كَمَا رَأَى العميَانُ؟ أَفَلَسْتُمْ **بِنُورِهِمْ تهتـدُونا**[1]

وفي نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"**موت العبقري**"، الذي أزمعنا أخذه، كشاهد للتدليل على إثبات تصوُّره المفاهيمي للشِّعر والشَّاعر، بل والاكتفاء به بعدما قرَّرنا التَّركيز على نصِّين شعريين من كلِّ ديوان، جادت به قريحة شاعرنا ؛ لأنَّنا وجدناه يتناص ذاتيًّا مع نفسه وداخليًّا مع الجماعة في نصوصه الشِّعرية، ليحوم حول تصوُّره الجديد، الذي يحمل في طياته روح التَّمرُّد على التَّصوُّر الكلاسيكي القديم.

لقد وجدناه– في هذا النَّص– يرتكز على غرض من أغراض الشِّعر القديم ألا وهو الرِّثاء* لينعي لنا فقيد الأمَّة العربيَّة العلاَّمة المرحوم **سليمان البستاني (1856–1925)**؛ فاتحا نصَّه بأبيات من الحكمة، سار فيها على منوال القدماء، ليهوِّن للقارئ والمتلقِّي خطب الموت؛ لأنَّه– في نظره– سنَّة أطردها الله في خلقه، فهم شِرْكَةٌ فيه، قائلا:

لاَ حُدودَ وَلاَ مَقاييسَ فِي الموتِ تَساوَى الجَمِيعُ فِي ساحاتِهِ[2]

لقد جلَّى لنا– في نصه هذا–تصوره الرؤيويِّ للنَّصِّ الشِّعريِّ وصاحبه، من خلال رثائه الحار للفقيد، حيث صوَّره كساحر، أعطاه الله القدرة على التَّأثير بسحر الكلمة، والجملة والعبارة إذ نجد

---

[1]–المصدر نفسه،ص:76.

***– الرثاء**:ما يقوله الشَّاعر في مدح الميت وتعداد مناقبه من كرم وشجاعة وتقوى وسعة علم وسماحة أخلاق...إلخ وهو من أغراض الشعر المشهورة عند العرب،والذين اشتهروا به، الخنساء في رثاء أخيها صخر.ينظر:نصار،نواف.دار ورد للنشر والتوزيع،عمان،ط1؛2007،،ص:84.

[2]–أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان لجداول)،ص:134.

النَّص يتشكل منها، ليحمل لنا رؤيا الشَّاعر، بل نجده يصوِّر لنا قدرة الإعجاز عنده، وهو ينقل لنا أهم أعمال الشَّاعر هوميروس إلى العربيَّة[1]، حتَّى غدا –حسب رأيه–واحدا من روَّاته، بل هو صاحب الآيات البيِّنات، التي انقطع تسلسلها حينما هجم عليه الحمام، وخطفته يد الرَّدى، ومربط الفرس في نصِّه هذا، يتجلَّى لنا في قوله:

فَقَدَ الخَلْقُ واحداً مِنْ بَنِيه وَأَضَاعَ القَريضُ خَيرَ حُماتِه
شَاعِرٌ، كَانَ يَرقصُ الدَّهرَ أَحياناً وَيَبكِي حِيناً عَلَى نَغَمَاتِه
ذَهَبَ **السَّاحِرُونَ والسِّحرُ** باقٍ في عُيُونِ المهَى وَفِي كَلِمَاتِه
نَقَلَ الأَعْصُرَ الخَوالِي إلينا في كِتابٍ، لله من معجزاتِه
فَرأينا **هوميرِ** يُنشِدُ فِينَا شِعْرَهُ مثلَ وَاحِدٍ مِنْ رُواتِه
مَا بَكَينا الرُّفات لما بَكَينَا كمْ رفاتٍ في الأَرْضِ مِثلَ رُفاتِه
بَلْ بَكَينَا لأَنَّنا قَدْ حُرِمْنا بِالمئُونِ المزيد مِنْ **آياتِه**[2]

استطاع **إيليا أبو ماضي** – في نصِّه الشِّعريِّ وفي نصوصه الأخرى ،التي حفلت بها دواوينه، والتي سنستعرضها فيما بعد– أن يقرِّب المسافة بين الشَّاعرِ والسَّاحرِ وبين الشِّعرِ والسِّحرِ، ويستحضر هذه المسميات كنماذج أوليَّة انتقلت إليه عبر اللاَّشعور الجمعي، الذي تجلت لنا فيه وحدة الرُّؤية في المعتقد الشَّعبي لكلّ من الشِّعر والسِّحر و صاحبيهما عند كلّ شعوب العالم حيث"يلتقي الشِّعر والسِّحر حسب التَّصوُّر العالمي في منابع الموهبة ومصادر الإلهام، فكلّ من الشَّاعر والسَّاحر شخص ملهم، يوحى إليه ويستمد سلطانه من قوى غير منظورة، ويعيش على شفا عالمين:عالم الجنّ وعالم الإنس، عالم الغيب وعالم الشَّهادة"[3].وكلّ منهما حسب المعتقد الشَّعبي القديم، كان صاحب رؤيا استشرافية، تخترق الحجب الكثيفة لتصل إلى النُّور، الذي يهتدي به الإنسان في سيره على الطَّريق؛

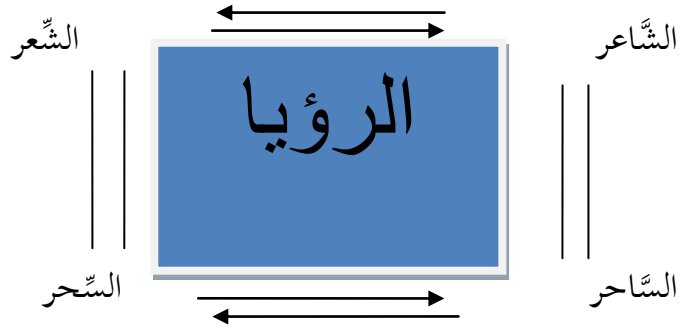
[1]- استطاع سليمان البستاني أن يقدم عملاً جباراً للأجيال العربيَّة من خلال ترجمته ونقله للإلياذة و الأوديسة إلى اللغة العربيَّة؛هذا العمل الذي فرغ منه بعد سبعة عشر سنة.ينظر:الريحاني،ألبرت وآخرون.الموسوعة العربية.دار الريحاني للطباعة والنشر،بيروت،ط1؛1955،ص:168.

[2]- أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان لجداول)،ص:136-137.

[3]–المناعي، مبروك.الشعر والسحر.دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط1؛2004،،ص:65.

نظرا للتَّشابه الكبير بين خارقية السِّحر وخارقيَّة الشِّعر، فالأولى تعمل في الوجود والثانيَّة تعمل في اللوغوس[1].

لذلك جمعت الدِّراسات بين الشَّاعر والسَّاحر؛ نظرا لتشابههما في القدرة على التَّأثير واشتراكهما في الرُّؤيا الاستشرافيَّة، التي ترهن مصير الأشخاص والأمم، انطلاقا من المعتقد والعرف الشَّعبي، الذي حفظ لكليهما مكانته، فما من قبيلة وما من أمَّة إلاَّ وتعلَّقت بأهداب السَّاحر، وتمسكت بأذيال الشَّاعر



-خطاطة توضِّح المشترك بين السَّاحر والشَّاعر-

أمَّا في ديوانه "**الخمائل**"،الذي صدر سنة1946 لم يتوقَّف الشَّاعر في إعطائنا تصوُّره للشَّاعر ولنصِّه الشِّعريِّ، ومن نصوصه الأربعة، التي ضمناها الجدول وقع اختيارنا على نصَّين شعريين نقرأ مضمونهما، حتَّى نستخرج هذا التَّصوُّر .

إنَّ هذان النَّصَّين هما:"**الشَّاعرُ والملك الجائر**"،"**والشَّاعر في السَّماء**"،ففي نصِّه الأوَّل،ينزع الشَّاعر إلى القصَّة، حتى يجلِّي لنا تصوُّره للشَّاعر ومكانته، ففي هذه القصَّة الشِّعرية **histoire poétique** يأمر الملك الجائر، الذي يمثل السُّلطة المستبدَّة الشَّاعر، الذي يمثل السُّلطة المعارضة والمتمرِّدة أن يصف جاهه، الذي طالت يداه كلَّ ما في الوجود من قصور، ورياض، وجيوش، وغابات، وناس...حتَّى غدا-حسب تخرصه- إلها لهذا الكون، الذي جمع هذه المخلوقات. لكن الشَّاعر تتملَّكه نوبة هستيريَّة من الضَّحك، و يعصي أمر الملك ويتمرَّد على سلطته لأنَّه ملهم، يرى

[1]- ينظر:الماجدي،خزعل.العقل الشعري،ص:296.

مالا تراه عينا الشَّاعر؛لأنَّ ملكه غطَّى وحجب ملك الملك الثرثار، ويتَّضح هذا في بداية القصَّة، ويظهر جليًّا في قوله:

ضَحِكَ الشّـاعِرُ مِن مَا سَمِعَتهُ أُذُناهُ
وَتَمَنَّى أَن يُداجِـي فَعَصـتْهُ شَفَتاهُ
قَـالَ:إِنِّ لاَ **أَرَى** الأَمـرَ كَـمَا **تَراهُ**
إِنَّ مُلكِـي قَدْ طَوَى مُلكَكَ عَنِي وَمَحاهُ[1]

وفي هذا الحوار، يصحِّح الشَّاعر للملك المفاهيم، فالشَّاعر هو الذي يبرز جمال القصر بوصفه، ويرسم لوحة الرَّوض بكلماته الشَّاعرةِ، ويحرِّض الجيشَ بخطاباته المتوثِّبة، ويستدعي البحر ليتخذه رمزاً لتجربته الشِّعريَّة...لكن القصَّة في ملمحها الدراماتيكي تتأزَّم وتتعقَّد، لانقطاع قناة التَّواصل بين الشَّاعر والملك الثَّائر، حتَّى نصل إلى المشهدِ الحزين والمؤلم، والمتمثِّل في قطع رأس الشَّاعر.

يمر عامل الزَّمن، الذي ترك آثاره السيِّئة على الموجودات، وتخطف المنيَّة الملك، ليلتقي مع الشَّاعر المقتول، الذي بقي ملكه خالدا خلودا سرمديا، لأنَّه ملك الرُّؤيا الاستشرافيَّة، التي بوَّأته وبوأت أقواله الاستمراريَّة والخلود، عكس الملك المتمتِّع بالرؤية الضيِّقة المنحصرة في حاسَّة البصر،لذلك نجد الشَّاعر **إيليا أبي ماضي**، يختم قصَّته الشِّعرية في مرحلة التَّنوير، تنوير عقل المتلقِّي بمدى قدرة النَّص الشِّعري على إحداث التَّغيير والتَّبديل في الوجود إذ نجده يقول:

وَالشَّـاعِرُ المقْتولُ باقِيةٌ أَقْوالُهُ فَكأنَّها الأَبَدُ
الشَّيخُ يَلْمسُ فِي جَوانِبها صُورَ الهَوَى وَالحِكْمَةَ الوَلَدُ[2]

وبهذا التَّصوُّر للنَّص الشِّعري ولصاحبه؛ هذا التَّصوُّر، الذي نقله لنا الشَّاعر من خلال هذه القصَّة الشِّعرية "تبقى روح الشِّعر خالدة لن تختفي من العالم ما دامت في العالم هذه الغريزة، التي تردّ الإنسان دائما إلى الصدق وتبصِّره بالحقيقة"[3].

---

[1]- أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان الخمائل)،ص:221.

[2]-المصدر السَّابق،ص:221.

[3]--العشماوي،محمد زكي.الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد.دار النهضة العربية للطباع والنشر ،بيروت ، دط ؛1983 ،ص:103.

أمَّا في نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"**الشَّاعر في السَّماء**"؛ هذا النَّص المفعم بروح النوستالجيا **Nostalgie*** **أو روح** الحنين إلى الوطن بكلِّ ما فيه، و إلى حمولة الذِّكريات التي تختزنها هذه الكلمة، والتي يعيشها الشَّاعر في ذاته.هو عبارة عن حوار**Dialogue** دار بين الله والشَّاعر، حيث رقَّ الله لحاله حينما رآه يرسف في أغلال الشَّقاء، وأثبت له بأنَّ المسكن الأليق به و بنصِّه الشِّعري هو السَّماء حيث يجاوره، وينعم بما سخَّر له من مخلوقات.وهذا الحوار يعكس لنا التصوُّر المقدَّس للنَّص الشِّعري وصاحبه، مكانهما السَّماء، مكان وجود البارئ إذ نجده يقول:

رَآنِي اللَّهُ ذَاتَ يَـومٍ فِي الأَرْضِ أَبْكِـي الشَّقاءْ
فَرَقَّ وَاللَّـهُ ذُو حَنـانٍ عَلى ذَوِي الضُّـرِّ وَالعَناءْ
وَقالَ لَيـسَ التُّرابُ داراً للشِّعر فارجِـعْ إِلى **السَّماءْ** [1]

لكن الشَّوق والحنين إلى لبنان جعله يضيق ذرعا بعالمه الافتراضي، الذي شكَّله من خلال قدرته الخياليَّة التي يمتلكها، حتَّى استغرب الله لأمره ونلحظ هذا في قوله:

لَكِنَّنـي لَمْ أَزَلْ حَزِينـاً مُكْتئِبَ الرُّوحِ فِي العـلاَءْ
فَاستَغْرَبَ الله كَيـفَ أَشْقَى فِي عَالَمِ **الوَحْـي وَالسَّناءْ**[2]

وما تحمله السَّماء من دلالات سيميائيَّة**Indices sémiologiques**، تدلُّ على هذا التَّصوُّر وتشي به؛ فهي تجسيد للعطاء اللامحدود، وتجسيد للمكانة المقدَّسة، وهي موطن الآلهة والوحي، الذي كان- في كثير من الأحيان- يتجسَّد في رؤى، يحملها النَّص الشِّعري حسب المفهوم الرومانسي للشِّعر، وحسب تصوُّره للشِّعراء، الذين غدوا أنبياء بفعل رؤاهم، التي مكَّنتهم من الجلوس والتربُّع على كلِّ الهامات؛ انطلاقا من قول الشَّاعر الرومانسي الغربي فيكتور هوغو**Victor Hugo(1802-1885)**،الذي ألهب في فترة من الفترات خيال شعراء الرَّابطة وأثَّر فيهم:

إنّه الشَّاعرُ الجالِسُ عَلَى كُلِّ الهاماتِ
فِي كُلِّ زَمانٍ شبيهاً **بِالأَنبياء**

---

*– **النوستالجيا Nostalgie**:شعور بالحزن ناجم عن الخوف من البعد ،يتمخض عنه الحنين إلى المكان والإنسان. **Voir :** Claude Moreau,Jean Louis Moreau.Larousse(pluridictionnaire) ,P :954

[1]- أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان الخمائل)،ص:333.

[2]–المصدر السَّابق،ص:334.

مِن حَقِّهِ أَنْ تَشْتُمَهُ أو تُثْنِي عَلَيهِ
كَالشُعْلَةِ التي ننفُضُها
فَتجعلِ المستقبلَ يتوهَّجُ[1]

وينتهي هذا النَّص الشِّعري الجميل بإقرار الله ،لوفاء الشَّاعر لوطنه"**لبنان**"، بعدما اعتبرها سماء ولطالما كانت- هذه الأخيرة- موطنا للشِّعر والشُّعراء إذ جسَّد لنا قول الله:

فَقَالَ:مَـا أَنتَ ذُو جُنُونٍ وَإِنَّمَا أَنْتَ ذُو وَفـاءْ
فَإِنَّ لُبنـانَ لَيسَ طَوداً وَلاَ بِـلاَداً،لَكِنْ سَمَـاءْ[2]

وفي ديوان"**تبر وتراب**"الذي يعتبر آخر مجموعة شعريَّة **لإيليا أبي ماضي**، لم يمهله القدر لطباعته ونشره؛ بل تكفَّلت دار العلم للملايين ببيروت،بجمع قصائده المتفرقة وطباعتها تحت عنوان الديوان المذكور سالفا سنة1960 [3].

يوجد في هذا الديوانِ الشِّعري أكثر القصائد-إذ ما قارنَّاه بالديوانين السَّابقين- اللّذين قدَّم لنا فيهما الشَّاعر تصوُّره للنَّص الشِّعري وصاحبه في الأغراض الشِّعريَّة الثَّلاثة:المدح، والوصف والرِّثاء.وإذ ما أمعنا وركَّزنا في الألفاظ ،التي كان يستحضرها في نسيج نصِّه- وهو يصوِّر لنا رؤيته في ديوانه هذا- وجدناها تنضوي تحت مضلَّة الرُّؤيا أو بالأحرى، تنتمي للحقل الدلالي للرؤيا، فالنَّص الشِّعري هو عبارة عن:سحر، ورؤيا ونبوَّة، وصاحبه هو:السَّاحر، والنَّبي المصطفى، والرَّائي.

الشاعر يكرِّر تصوُّره للقارئ، ويجتره من خلال تناصه الذَّاتي في ديوانه هذا مع الديوانين السَّابقين،أو من خلال تناصه الداخلي، الذي كان متأثِّرا فيه بالمناخ الفكري الجديد لأعضاء الرَّابطة، وعلى رأسهم العميد **جبران خليل جبران**،"فقد أتيح له أن يتنفَّس المناخ الفكري الجديد في ظلال عميد الرَّابطة ومستشارها وأعضائها.هؤلاء الذين تعهَّدوا مناخهم الفكري بالعناية والرِّعاية، حتَّى ظهرت ثمار ذلك في شعر الكثير ومنهم شعر أبي ماضي"[4]

---

[1]- نقلا عن: بلاشير،ريجيس.أبو الطيب المتنبي.تر:إبراهيم الكيلاني،منشورات إتحاد كتاب العرب ،دمشق ،دط؛2001 ، ص:14.

[2]- المصدر السَّابق،ص:337.

[3]-ينظر:عبد النُّور،جبور،المعجم الأدبي(الهامش)،ص:505-506.

[4]-أحمد داود،محمد علي سيد.الاتجاهات الفنيَّة في شعر إيليا أبي ماضي في مادة الأدب والنقد.أطروحة دكتوراه (مخطوط) ،جامعة الأزهر،القاهرة،ص:366.

أمَّا في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"امتنان"**، الذي نظمه ؛محتفلا بميلاد ديوانه **"تبر وتراب"** نجده يفلسف للقارئ تصوُّره قائلا:

مَا لِقلبِي يَلِجُّ فِي الخَفَقـانِ مَا أَنا عَاشِـقٌ وَلاَ أنا جَانِ

أَبْتَغِي أَنْ أَقولَ شيئا فَيعـصانِي لِسانِي **وَالسِّـحر** تحت لِسانِي

أَنا كَالطائِرِ الذي اندَفَقَ السِّحرُ عَلَيهِ فَغَصَّ بِالأَلْحَـانِ[1]

ثمَّ يستطرد ،ليتكلَّم لنا كعادته عن موطن الشُّعراء وعن الرُّؤى، التي حفلت بها نصوصهم الشِّعريَّة ،وقطعت لهم تذكرة السَّفر عبر الأزمنة،وضمنت لهم الاستمرارية والخلود، قائلا:

نَتَرَاءَى عَلى الصَّعِيدِ صَعـالِيكَ وَلَكِن أَرْواحُـنا فِي العَنانِ

إِنْ ظَمِئْنا وَعَزَّ أَنْ نَرِدَ المِـ ـاءَ رَوانا تَصَوُّرُ الغُـدْرانِ

وَإِن غَابَتِ النُّجُومُ اهْتَدَينـا **بِالرُّؤَى** بِالرَّجـاءِ بِالإِيمـانِ

لاَ يَعُدُّ الوَرَى عَلَينـا الليالِي نَحنُ قَومٌ نَعـيشُ فِي الأَزْمانِ[2]

وفي نصِّه الشِّعريِّ الموسوم بـ:**"الشَّاعر"**،الذي قدمه؛ رثاءً لعميد الرابطة **جبران خليل جبران**،نجده-أيضا-يركِّز فيه على نقل تصوُّره للقارئ حول الشَّاعر، هذا المخلوق الذي حباه الله رؤيا استشرافية منحها للأنبياء. لها أبعاد أنطونولوجيَّة، تمسُّ الكون بما فيه، وتربطه بما يوجد في العالم الماورائي، فلولاه لشَقِيت الإنسانيَّة،وتكدَّرت الحياة، ولأدرك خالقه الحزن، ونبصر هذا في قوله:

عِنـدَمَا أَبْدعَ الكَونَ رَبُّ العَالَمِـينا

وَرَأَى كُلَّ الذي فِيـهِ جَمِيلاً وَثَمِـينا

خَلَـقَ الشَّاعِرَ...

كَيْ يَخْـلُق للناسِ عُيُـونا

تُبْصِرُ الحُسـنَ...

وَتَهْواهُ حَراكاً وَسُكُـونا

[1]- أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان تبر وتراب)،ص:493.

[2]- المصدر السَّابق،ص:497.

وَزَمَـاناً ومَكَـاناً وَشُخُوصاً وَشُؤونا
فَارْتَقَى الخَلْقُ
وَكَـانُوا قَبلَهُ لاَ يَرْتَقُـونا
وَاسْتَمَرَّ الحُـسْنُ فِي الدُّنيا ودامَ الحُبُّ فِينا
إِنَّهُ **رُوحٌ كَـرِيمٌ** لَبِسَ الطِّينَ المهِينا
وَنَبِيٌّ بَهَـرَ الخَلْقَ،وَما أَعْلَنَ دِيـنا[1]

إنَّ هذا التصوُّر يكرِّره الشَّاعر في مرثياته، لأصدقائه من شعراء الرَّابطة، بعدما دهمهم الموت وتخطفتهم أيديه؛ لصديقه **أمين الريحاني** في نصِّه الموسوم بـ:"**مازال في الأرض حيًّا**"، ولصديقه **نسيب عريضة** في نصه الموسوم بـ:"**لم يهدم الموت إلا هيكل الطين**"، ولصديقه **ندرة حدَّاد** في نصِّه الموسوم بـ:"**سكت الشَّادي وبحّ الوتر**".

الألفاظ التي كان يستحضرها **إيليا أبوماضي** من معجمه الشِّعري، وهو ينقل لنا تصوُّره المفاهيمي للشَّاعر ولنصِّه الشِّعري، وجدناه–كما قلنا آنفا– يكرِّرها عن طريق التَّناص الذَّاتي مع نفسه والتَّناص الداخلي مع شعراء الرَّابطة القلميَّة، وعلى رأسهم عميدها جبران ، الذي ترك أثره الكبير في أعضاء الرَّابطة، بل أحدث فيهم تغييراً جذريًّا بعد أن غيَّر في مجريات الشِّعريَّة العربيَّة، حيث أعطاها بعدا حداثيا متجدِّدا، تناقلته الأجيال اللاحقة لِتُأسِّس لشعريات جديدة.

2)– التَّمرُّد في منجزهم الشِّعري:

بعدما حدَّدنا معالم التَّصوُّر المفاهيمي للشِّعر والشَّاعر عند شعراء الرَّابطة القلميَّة من خلال استقراء نصوصهم الشِّعريَّة، سنعرِّج لنتكلَّم عن تصوُّرهم ورؤيتهم للتَّمرد في منجزهم الشِّعري، الذي دفعهم إلى السَّير على طريق جديدة ومبتكرة، تختلف مع الطريق والنهج الذي سلكه القدماء، ونادى باحتذائه رواد المدرسةِ الإحيائيَّةِ في فهمهم للنَّصِّ الشِّعريِّ ونسجه، وبما أنَّهم كانوا رومانسيين حتَّى النخاع؛ استطاعت رومانسيتهم أن تخلق بدواخلهم حساسية متأجِّجة.

[1]- المصدر نفسه،ص:615-616.

ولقد كانت هذه الحساسيَّة، هي الدافع الرئيسي لحمل لواء التَّمرُّد لدى الأدباء والمبدعين، وهي القوَّة المحرِّكة لخلجات التَّعبير الفنِّي، وتحريك ملكة الإبداع، وهذا ما أكَّد عليه **فاروق القاضي** في كتابه"**آفاق التَّمرُّد**"، حينما كان يتكلَّم عن أدب التَّمرُّد وأدبائه إذ نجده يقول:"لفرط حساسية الأدباء والفنَّانين المبدعين الصادقين، كانوا دوما في طليعة المتمرِّدين.في كثيرٍ من الأحيان تكون النَّفسُ المتمرِّدة هي الدافع للتعبير الفنِّيّ وتفجير ملكة الإبداع.تنطلق الآهة الجماليَّة كشرارة لا تلبث أن تنتشر كالنَّار في الهشيم"[1].

كما نجد لسمة العبقرية**marque de la génie –** التي توافرت لدى شعراء الرَّابطة القلميَّة – دورا كبيرا في خلق روح التَّمرُّد عندهم"لأنَّ التَّمرُّد على الواقع و المألوف والكائن بالفعل والمتعارف عليه من أهم سمات الشخصيَّة العبقريَّة،التي تحرِّكها- دائما- شهوة عارمة للابتكار والتجديد، الهدم وإعادة البناء، النَّقد والإبداع، وغنى عن القول إنَّ الموقفَ الثَّوري أو الطابعَ المتمرِّد للعبقريِّ هو ما يدفعه إلى التَّميُّز عن الحشد، وإنَّه لولا هذا التَّميُّز لماتت عبقريته وسط الجموع المتشابهة،غير النَّاقدة، غير المبدعة، المستسلمة لما ولدت عليه في المجتمع من أفكار ومعارف، ونظم، وسلوكيات، وأنماط في الفكر والمعرفة"[2].

وكما أحصينا-آنفا- تصوُّرهم للشاعر ونصِّه في منجزهم الشِّعري، سنحاول أن نحصي معالم التَّمرُّد فيه ،الذي بينوا فيه للقارئ مدى رفضهم لمحاكاة القدماء، وهي تلزم الشَّاعر أن يكون تجسيداً لسابقيه، وتلزم –أيضا-النَّص بأن يكون صورة طبق الأصل**Photo copie** في الشَّكل والمضمون.
وهذا التَّمرُّد، الذي قاده شعراء الرَّابطة القلميَّة؛ رفضا للتَّقليد والمحاكاة ،يعتبر"دعوة سليمة، لما في التَّقليد والمحاكاة من إعاقة للنهوض والتَّطور...فالمقلِّد في فهمهم، هو صاحب نفس متحجِّرة لا تنبض بأيِّ إحساس، وذلك يعود لأنَّه يسير على دروب مطروقةٍ محددة المعالم، وإن خرج عنها ظلّ وتاه"[3].

[1]-القاضي، فاروق.آفاق التَّمرُّد.المؤسسة العربيَّة للدراسات والنَّشر، بيروت،ط1؛2004،،ص:22-23.
[2]-عمارة،عاطف.الشَّخصيَّة العبقريَّة.المكتبة السيكولوجيَّة،القاهرة،دط،1996،ص:14.
[3]-عبد الكاظم الأسدي،سامر فاضل.مفاهيم حداثة الشِّعر العربي في القرن العشرين2012،ص:100."بالتَّصرُّف"

وبنفس الطريقة، سنعمل على استقراء النُّصوص الشّعريَّة للشعراء الثّلاثة:**جبران خليل جبران، ورشيد أيوب، وإيليا أبي ماضي**، ونضمّنها في جداول، لكي نسائلها ونحدِّد فيها- للقارئ- معالم التّمرُّد، الذي كان هاجسا تسلَّط على شعراء المهجر حيث كان الدّافع في وجوده هو التّغيُّرات والتّحوُّلات السّياسيَّة، والاجتماعيَّة ، والاقتصاديَّة، والفكريَّة، التي طرأت على العالم بالعموم و الأمَّة العربيَّة بالخصوص.

وقد يسألني سَّائل لماذا ركَّزت على هؤلاء الثّلاثة في تحديدك لمعالم الرُّؤيا؟، وتركّز عليهم في تحديد معالم التّمرُّد؟ فأجدني أجيبه قائلا:لأنَّهم كانوا خير ممثل لتحديد معالِم الرُّؤيا والتّمرُّد في منجزاتهم الشّعريَّة، وهم –بذلك- يشكلون عيِّنة، نعتبرها جزءا يعبِّر عن كلِّه، الذي تشكَّل منه :

1-2)-جبران خليل جبران(1883-1931):

ظلت الأعمال،التي ملأها جبران خليل جبران بروح التّمرُّدِ**révolte** على السَّائد والرَّتيب في المجتمع وفي منجزاته الأدبية سواء كانت نثرا أو شعرا مصدر إلهام للملايين في العالم. الصغير منهم والكبير على حدّ سواء[1].

و استطاع كشاعر موهوب أن يعكس لنا تمرُّده في منجزه الشّعري، نظرا لتبنيه لفنون أدبيَّة حديثة كالشّعر المنثور، الذي جمع فيه بين الوجدانيَّة، والرَّمزية، والتَّجريد، والمثاليَّة المفرطة.حيث قمنا باقتفاء أثر هذا التّمرُّد والقبض عليه في بعض من أعماله الشّعريَّة الخالدة ،لنناقش محتواها مع القارئ بعد ضبطها في الجدول الآتي:

الرقم	الكتاب	عنوان النص الموجود في الكتاب	الصفحة
01	السَّابـق	العالم والشَّـاعر	41-40
02	رمل وزبد		120-93

[1]-Voir :Suheil Bushrui and Joe Jenkins. Khalil Gibran man and poet. Oneworled Publication ,USA, ed1 ;1998,P :287.

03	التَّائـه	القصـيدتان	254-253
04	دمعة وابتسامة	شعراء المهـجر	166
05	العواصـف	المخدِّرات والبضائع	240-237
		رؤيــا	243
07	البدائع والطَّرائف	لكم لبنانكم ولي لبناني	307
		العـهد الجديد	234

-جدول توضيحي لمعالم التَّمرُّد في المنجز الشِّعري لجبران خليل جبران-

ونحن نقلب صفحات كتاب"**السَّابق**" من أجل محاصرة مفهوم التَّمرُّد في منجزات **جبران**، وقعت عيوننا على نصّ موسوم **بـ:"الشَّاعر والعالم"**؛هذا النَّص العصي والمتمرِّد على أصحاب القراءة البسيطة والسطحيَّة،نظرا لتشفير**Codage** بعض دواله من طرف صاحبه، التي استحضرها كرموز في متن نصِّه، واستطاع أن يفكَّ تشفيرها**Décodage** في عنوان النَّصِّ.

وانطلاقا من القراءة التَّأويلية، التي تُعتبر الرَّكيزة الأساسية في عملية الأداء التَّحليلي والاستقرائي لتحصيل رؤية معيَّنة في تفسير النَّص[1]نستطيع أن ندرك بأنَّ هذا النَّص الحواري الذي دار بين الحيَّة والحسُّون؛ الحيَّة التي استحضرها جبران كرمز للعَالِم المتسلِّح بلغة العلم والمنطق وحكمة الفلاسفة، والحسون كرمز للشَّاعر المنطلق والمتحرِّر والمتمرِّد.

لقد أُعجبت الحية بطيران الحسُّون، ودعته بأسلوب إغرائي، ليتسلَّل إلى ثقوب الأرض وأوكارها حيث تدبّ الحياة، لكنه رفض بعدما أثنى عليها وعلى حكمتها وعلمها؛ داعيا إيَّاها للطيران، حتَّى تلتحق بعالمه العلويِّ الرحب.

ثمَّ أشفقت عليه؛ لأنَّه يفتقد ويفتقر إلى الوصول إلى أسرار العمق، كما يجهل أسرار الممالك الخفيَّة، التي تعرف تفاصلها جيِّدا.لكن الحسُّون أقرَّ لها بذاك، وقال لها متأسِّفا: إنَّك لا تغرِّدين**!** وظلَّ

[1]- أمحمد،عيساني وآخرون.من مناهج النقد الفلسفي(الهيرمنيوطيقا:فلسفة التأويل).دار الغرب للنشر والتَّوزيع، وهران،دط؛2007،ص:108.

هذا الحوار الجدلي مستمرا بين الاثنين...إلى أن ختمه الحسُّون بقوله:وا أسفاه، إنك لا تغردين**!** وا أسفاه،وا أسفاه يا حكيمتي فإنَّك لا تطيرين**!**[1]

في هذا النَّص، الذي استعان فيه **جبران** بالرَّمز، أراد أن ينقل لنا مدى الفرق بين الشُّعراء والعلماء، فالعالم يبقى في نظره متسلحا بلغة العقل، التي تخاطب العقل؛ لكي توصله إلى الحقائق بطريقة مباشرة، لكن الشَّاعر– في نظره– كائن متمرِّد، تسلَّح بلغة إيحائيَّة متمرِّدة على لغة العلماء؛ لغة تخاطب الشُّعور والوجدان، وتهيم في مسارح الرُّؤى والخيال، تجعل من القلب دليلها في مجاهل التِّيه؛ فهو شبيهٌ لطائر الحسُّون، الذي حباه الله جناحين يحلّق بهما في كلّ أرجاء العالم، ومنحه صوتاً مُزج بالسِّحر، ليحدث أثرا عجيبا في مستمعه، حتَّى ينتشله من واقعه المرير، ويرحل به إلى عالم العاطفة ، والوجدان، والخيال، والرُّؤى...ونشفع لتحديد الفرق بين العالم والشَّاعر عند جبران بقوله في" **رمل وزبد**" :"بين العالم والشَّاعر مرج أخضر،فإذا اجتازه العالم صار حكيما، وإذا اجتازه الشَّاعر صار **نبيا**"[2]

هذه الرؤية الجبرانية؛ كانت بدافع إخلاصه للمذهب الرُّومانسيِّ، الذي يدين به هو وأعضاء الرَّابطةِ القلميَّةِ، إذ يرى أصحابه "أنَّ عماد الشِّعر هو العاطفة الشِّعريَّة، التي هي الإحساس القوي بحياة غريبة، والشعور العنيف بتجربة شعريَّة حادَّة، والانفعال النَّفسي الذي تثيره فينا الأشياء والأحداث والمعاني والأشخاص، مما ينبعث عنه لحن موسيقي منسجم يتملؤه الشَّاعر ويستوحيه ويخضع له، ولعل هذا العالم الشِّعري، يماثل من وجوه عديدة عالم الرُّؤى والأحلام"[3].

أمَّا في كتابه الموسوم بـ:"**رمل وزبد**" ينقل لنا تمرُّده– في جمله الشِّعريَّة المنثورة – على المفهوم الكلاسيكيِّ للشِّعر الذي حصره في الألفاظ الحاملة للأفكار، والتي تأتي في نسق تركيبي يرفده الوزن والإيقاع وتحمِّله القافية،لينقل للقارئ تصوُّره الرُّومانسي للشِّعر؛فالشِّعر حسب قوله:"ليس رأيا تعبِّر الألفاظ عنه، بل هو أنشودة تتصاعد من جرح دام أو فمّ باسم...إنَّما الشِّعر كثير من الفرح والألم والدهشة، مع قليل من القاموس"[4].

---

[1]– ينظر:جبران،خليل جبران.السَّابق(المجموعة الكاملة المعرَّبة) ،ص:40–41.

[2]– ينظر:جبران،خليل جبران.رمل وزبد(المجموعة الكاملة المعربة)،ص:113.

[3]–خفاجي،محمد عبد المنعم.الشعر والتَّجديد.دار العهد الجديد للطباعة،القاهرة،دط؛دت،ص:09.

[4]– ينظر:المصدر السَّابق،ص:99–100..

أي أنَّ النَّص الشِّعري عنده هو تعبير وجداني، ينقل صاحبه من خلاله خلجات النَّفس وعذابات الذَّاتِ المقهورة،كما يُشفق في نصِّه على البائسين ويفكر في نجدتهم، ولا يحقر أحدا منهم، بل يسعى جاهدا للتَّخفيف من آلامهم الحادَّة، ومحاربة كلّ أصناف الظلم المِمَارس عليهم ومجابهة سدنة هذا الصنم، الذي ظلّ جاثما على رؤوس الفقراء والمساكين من جرَّاء السياسة الرعناء، التي مارسها الحكام، والطغاة، والمستبدِّين[1].كما يستبعد أن يكون النَّص الشِّعري مجرد لعب بالألفاظ واستحضار للقاموس؛لأنَّه تصوير للذات ونقل فوتوغرافي لمعاناة الآخر بلغة الإيحاء والتَّرميز.

أمَّا في كتابه الموسوم بـ:**"التَّائه"** ،نستحضر نصَّه الموسوم بـ:**"القصيدتين"**،**و**الذي كان عبارة عن قصَّة، نقل لنا فيها تمرُّده على شعر المناسبات وعلى أصحابه، ففي هذه القصَّة، التي حدثت مجرياتها في أثينا، يلتقي شاعران على جادة الطَّريق ويتبادلان الأسئلة فيما يتعلَّق بنظمهما للشِّعر، فأخبر الشَّاعر الأوَّل صديقه بأنَّه نظم مُطَوّلَة في تمجيد زوس الأعلى*Zeus**،أمَّا الثَّاني فأخبره بأنَّه نظم ثمانية أبيات لتذكار صبي يلعب في الحديقة، وبعد ألف سنة ضمنت قصيدة الشَّاعر الثَّاني لنفسها ولصاحبها الاستمرارية والبقاء والخلود عن طريق حب النَّاس لها واعتزازهم به، بيد أنَّ القصيدة التي نظمها الشَّاعر الأوَّل في إلهه، بقيت حبيسة بطون الكتب وحكرا على الباحثين والدارسين[2].

جبران يرسخ في ذهن القارئ الفكرة، التي ترى في النَّص الشِّعري الحقيق بنسبته إلى الشِّعر هو النَّص، الذي ننقل من خلاله فرحة الكبير والصغير لا النَّص المناسباتي، الذي ظلَّ وسيظل أسير المدح والهجاء... والشَّاعر الحقّ في تصوُّره هو الشَّاعر، الذي ينقل لنا صورة الإنسانيَّة في الطفولة والكهولة وعند عتبات الشَّيخوخة، وَيسجِّل لنا حتَّى لحظات احتضارها.

وفي كتابه الموسوم بـ**"دمعة وابتسامة"** نجده في نصِّه الموسوم بـ:"شعراء المهجر"، يجاهر بتمرُّده على مفهوم الشِّعر في المدوَّنات القديمة بعدما حصره المنظرون في الوزنِ والقافيةِ حتَّى غدا كلّ دعيّ للشِّعر، متعلِّق بأهداب علم العروض، يخال نفسه شاعرا ونصَّه شعرا، لذلك نجده يقول:" لو تخيَّل الخليل أنَّ

---

[1]-بقاعي ،شفيق وهاشم، سامي.المدارس والأنواع الأدبية.منشورات المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،دط؛1979،ص:68.

*- **زيوس Zeus**:يعتبر زيوس في الأساطير اليونانية رب الأرباب والأديان المتربع على عرش الألمبوس،وهو سيد مجلس الآلهة،يطلعونه على كل شيء ليتصرَّف بقدرته في الكون، فيرفع من يشاء ويهلك من يشاء.ينظر:تادرس،خليل.أحلى الأساطير الإغريقية.دار كتابنا للنشر،لبنان،دط؛دت،ص:34.

[2]-ينظر: ينظر:جبران،خليل جبران.التَّائه(المجموعة الكاملة المعربة)،ص:253-254.

الأوزان، التي نظم عقودها وأحكم أوصالها، ستصير مقياساً لفضلات القرائح وخيوطا تعلَّق عليها أصداف الأفكار لنشر تلك القيود وفصم تلك الأوصال"[1]. بل نجده يتناص تناصَّ ذاتيّا مع النُّصوص السَّابقة، ليعلن للقارئ بأنَّ الشَّاعر، يهديه قلبه لا عقله، ووجدانه هو الذي يملي عليه نصوصه.

ونحن نعمل عقولنا وأذواقنا أثناء قراءتنا لكتابه الموسوم بـ:"**العواصف**" قبضنا على نصَّين جلَّى لنا فيهما الشَّاعر العبقري جبران تمرَّده، ففي نصِّه الأوَّل والموسوم بـ:"**المخدرات والبضائع**"، يثور ويتمرَّد على النَّظرة القاصرة، لأهل الشَّرق للشَّاعر، هذه النَّظرة التي تريده أن يبقى أسير مدح السَّلاطين والحكَّام والبطاركة، هؤلاء الثَّلاثة، الذين جسَّدوا لنا التحام السُّلطة الدينيَّة مع السَّلطة الدنيويَّة للزيادة من شقاء الإنسان، حيث ساموا الإنسانيَّة كلَّ أنواع البطش والظلم والخسف، بعدما كالوا **لجبران** أوصافا للنيل منه مثل: المتطرِّف، عدو الإنسانيَّة الفوضوي، والكافر، والملحد؛ هذه النَّظرة التي تحسَّر منها جبران أثناء نقلها للقارئ إذ نجدها، تتجلَّى في قوله:"يطلب الشَّرقيُّون من الشَّاعر أن يحرق نفسه بخورا أمام سلاطينهم وحكامهم وبطاركتهم.وقد تلبَّد فضاء الشَّرق بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر، ولكنهم لا يكتفون، ففي أيَّامنا هذه مدَّاحون يضارعون المتنبي، وراثون يضاهون الخنساء، ومهنِّئون أكثر طلاوة من صفيّ الدينِ الحليّ"[2].

أمَّا النَّص الثَّاني الموسوم بـ:"**رؤيا**"، ينشد فيه: الحرِّية ،والحبّ، والتَّمرُّد على لسان ثلاثة أشباح، التقى بهم عند صخور الشَّاطئ ، وسمع إلى قولهم الموحَّد:"الحب وما يولِّده،**والتَّمرُّد** وما يوجده، والحرِّية وما تنمِّيه، ثلاثةُ مظاهر من مظاهر الله، والله ضمير العالم العاقل"[3].فكلّ من الحريَّة، والحبِّ، والتَّمرُّدِ، هي الأقانيم الثَّلاثة، التي نادت بها الرُّومانسيَّة، ودعت إليها المسيحيَّة التي يعتنقها الشَّاعر، بل واعتبرتها مظاهرا للتجلِّي الإلهي، فبالحرية تُكسَّر الأغلال، ويشعر الإنسان بالعدالة، ويستلذُّ طعم الاستقلال الذَّاتيِّ، وبالحبِّ تُمحى خطوط الأقاليم، وتذوب ثلوج العنصريَّة والعرقيَّة، وتتبلور معالم الإنسانيَّة، حيث يشعر النَّاس في ظلِّها بالمساواة، والإخاءِ والتعايش السِّلمي، وبالتَّمرُّد، يأتي الجديد

[1]- ينظر:جبران،خليل جبران.دمعة وابتسامة(المجموعة الكاملة العربية)،ص:166.

[2]- جبران،خليل جبران.العواصف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:237-238.

[3]-المصدر نفسه،ص:243.

بعد تكسير الثّابت والثّورة على السّائد، الذي جمّد الفكر، وأرهق النّفس، واستبدّ بالجسد، وجعل للحياة لونا واحدا قاتما مجّته الأبصار.

كما نلمس في كتابه الموسوم بـ:"**البدائع والطرائف**"روح التّمرُّد، التي ضمّنها نصّه الأوّل الموسوم بـ:"**لكم لبنانكم ولي لبناني**" والنّصّ الثّاني الموسوم بـ:"**العهد الجديد**".ففي نصّه الأوّل، والذي يشي عنوانه للقارئ بالقطيعة بين الشاعر وأهل لبنان المزيّفين، الذين استنزفوا خيراته، وفرقوا جموعه، وظلموا فقراءه واضطهدوهم بالقوانين والشّرائع الظالمة...أمّا أبناء لبنان الأحرار، الذين سعد جبران بالانتماء إليهم ففيهم الفلاحين، والرُّعاة، والكرّامين، والآباء، والرِّجال ، والبنائين ،والفخّارين، والحاكَة،وصانعي الأجراس والنواقيس[1].

وهم-أيضا-الشُّعراء،الذين أضفى عليهم تصوُّره الجديد لهم ولنصِّهم الشِّعريِّ، فهم المجدِّدون في قوالب نصوصهم، وهم المتمرِّدون، والثّائرون المشحونون بروح التّمرُّد، وعنفوان الثّ ًورة روّضوا المحيط وظفروا بمحبّة النّاس ،نظرا لكفاحهم من أجل الطّبقات الكادحة والرازحة تحت نير الطّبقة الارستقراطيَّة، التي تربّعت على عرش لبنان رَدَحا من الزّمن، ويتجلّى لنا هذا في قوله:"هم الشُّعراء، الذين يسكبون أرواحهم في كؤوس جديدة، ،وهم شعراء الفطرة والمعنى والزجل.هم الذين يغادرون لبنان، وليس لهم سوى حماسة في قلوبهم، وعزم في سواعدهم ويعودون إليه وخيرات الأرض في أكفِّهم وأكاليل الغار على رؤوسهم.هم الذين يتغلّبون على محيطهم أينما حلُّوا، ويجتذبون القلوب إليهم أينما وجدوا.وهم الذين يولدون في الأكواخ ويموتون في قصور العلم.هؤلاء هم أبناء لبنان، هؤلاء هم السُّرج التي لا تطفئها الرِّياح، والملح الذي لا يفسده الدَّهرُ.هؤلاء هم السَّائرون بأقدام ثابتة نحو الحقيقة والكمال والجمال"[2].

كما نجده في نصِّه الثّاني، يتناص تناصّا ذاتيّا مع النُّصوص السابقة، التي أبرزنا فيها تمرُّده على شعراء المناسبات وعلى شعرهم الغارق في أوحال المدح ،والهجاء، والرِّثاء، بل أبى أن يكون فردا منتميا إلى جمهوريتهم الزّائفة، التي خنقها التّقليد واللُّهاث وراء سنَّة الآباء[3].

---

[1] -ينظر: جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:307.

[2] - المصدر نفسه،ص:307.

[3] - ينظر: المصدر نفسه،ص:334.

إنَّ هذه النُّصوص، التي انتقيناها، وبيَّنا فيها نزعة التَّمرُّد ، والتي دفعت الدَّارسين لشخصيته من خلال فنِّه، سواء كان شعرا، أو رسما، أو نحتا أن يصفوه"بأنَّه كان شخصا مغرقا في الخيال مغاليا في التَّمرُّد، شديدا في مناوأة التَّقليد والمقلِّدين، حريصا على الظهور بمظهر الحكيم الزَّاهد الذي يأخذ باللُّباب وينبذ القشور"[1].

كما توحي لنا، بأنَّ **جبران** كان في نصوصه، صاحب فلسفة إنسانيَّة جعلته؛ قلقا على ما ينتظر الإنسانيَّة من خطر إذا ظلت متشبِّثة بالتَّقاليد البالية، ولم تتمرَّد عليها انطلاقا من رؤيا استشرافية لمستقبلها، وهذا ما أكَّد عليه **أدونيس** حينما قال:"وجبران كان منخرطا في التَّاريخ من أجل تغيير الواقع، والحياة، والإنسان، فهولا يقول وحسب، بل يعمل كذلك لتحقيق مهمات تاريخيَّة كبرى.فهو في نتاجه يجمع بين إضاءة الحاضر(الكتابة الإصلاحية الثَّورية) وإضاءة المستقبل(الكتابة التي تحاول الكشف عن المجهول وتجاوز الواقع إلى ما وراءه)"[2]

2-2)-رشيد أيوب) (1872-1941) :

استطاع **رشيد أيوب** أن يُحَمِّل بعضا من نصوصه الشِّعريَّة تمرده كغيره من شعراء الرَّابطة القلميَّة، الذين ثاروا على سنن النَّصِّ القديم، كما ثاروا على الأوضاع الراهنة والظروف القاهرة، التي كبَّلت الإنسان في وطنه وخدَّرت عقله وجسمه. وكانت لدينا القدرة الكافيَّة على القبض على أهمِّ النُّصوص الشِّعريَّة الواردة في ديوانيه:**"أغاني الدرويش"** و**"الأيوبيات"**إذ قمنا بضبطها إحصاءً في الجدول الآتي:

الرقم	الديـــوان	عنــوان النص	الصفحة
01	**أغاني الـدرويش**	لست منــهم	25
		الشّــاعر	79
02	**الأيوبيــات**	فرديناند وجيشه	35-34
		من أنــا	56-55

-جدول توضيحي لمعالم التَّمرُّد عند رشيد أيوب في نصوصه الشِّعريَّة-

[1]- شرارة،عبد اللطيف.معارك نقدية قديمة ومعاصرة.دار العلم للملايين،بيروت-لبنان،ط1؛1984،ص:173.

[2]-أدونيس،محمد سعيد على.الثَّابت والمتحوِّل.دار العودة،بيروت،ط1؛1978،ج3،ص :165.

في ديوانه"**أغاني الدرويش**" عثرنا على نصّين:الأوَّل وسمه بـ:"**لست منهم**"والثَّاني وسمه بـ:"**الشَّاعر**" حيث وجدناه في عتبة نصِّه الأوَّل، يعلن عدم انتمائه إلى الماديين، الذين حصروا الحياة في المادة وسخروا منه، ليتمرَّد عليهم وعلى رؤيتهم الضَّيقة للحياة، والتي حصروها في المال والقرب من الصبايا، لأنَّه شاعر يمتلك الرُّؤيا التي تبصِّره بحقائق الأشياء، وتجيز له التَّمرُّد على المفتقرين إليها، ويظهر هذا جليّا في قوله:

لَو يَنْظُـرونَ بِعَينِي وَيَسمَعُـونَ بِأُذُنِي
عافُوا سُلَيمَى وَجاءُوا لِيأخُذُوا الزُّهْـندَ عَنِّي
لَكنِّـي لَسْتُ مِنهُم كَـلاَّ وَلاَّ هُم منِّي[1]

في هذا النَّص، نلمح إشارة لطيفة أو تلميحا ذكيّا، ينمُّ على تمرُّده على المقدمة الغزليَّة، التي عجَّت بها نصوص القدماء، إذ نجده يستحضر اسم العلم "**سليمي**"، الذي يحيل من خلاله إلى المقدمة الغزلية، التي حفلت بها قصائد القدماء ونادى المقلِّدون والمحافظون للحفاظ عليها من خلال استحضارها في مقدمة النَّص الشِّعري.

وفي نصِّه الثَّاني، نجده يحذو حذو زميله **جبران** في شعره المنثور ونثره الشِّعري، ويتناص معه تناصا داخليّا؛ أعطاه القدرة على نفي الشِّعريَّة عن كلّ من يحصرها في شكلها التَّركيبي، الذي تطغى عليه الأوزان والقوافي، وهذا النَّفي حتما يحيل إلى نزعة التَّمرُّد على الفهم القاصر، للنَّص الشِّعري، ولوظيفة صاحبه، فالشَّاعر الحقّ عنده، هو الذي يؤلِّه الحبّ، ويضيف إلى الحياة ما يُجمِّلُها ويُزَيِّنُها، ويقدِّس الجمال في المخلوقات، ويرنو إلى العاطفة، ويتبتَّل في محراب الإنسانيَّة.

ونحن نقرأ تصوُّره للشَّاعر والوظيفة المنوطة به، وكأنَّنا به، يعرض علينا بنودا من البيان الرُّومانسي إذ نجده يقول:

ليس الشَّاعر الذي ينظم القصائد ويُحكم القوافي.

الشَّاعر الذي يرتاح إلى الظلام لأنَّه يحبُّ النُّور

الشَّاعر الذي يدخل إلى محراب نفسه ويجدها تقدم قلبه ذبيحة للحبِّ فلا يردعها

الشَّاعر الذي تزيِّن حلقته سلسلة الحياة

[1]- أغاني الدَّرويش،ص:25.

الشَّاعر الذي يراه الأعمى المستعطي

الشَّاعر الذي لا يفرح بنفسه إلاَّ بحزنها

الشَّاعر الذي يحبُّ النفوس المتواضعة علما منه أنَّ هناك الجمال والحكمة

الشَّاعر الذي يحبُّ الحياة مملوءة بالعواطف

الذي يحسب النَّاس كلّهم إخوانه في الإنسانيَّة[1]

أمَّا في ديوانه"**الأيوبيات**"،نجده في نصِّه الموسوم بـ:"**فرديناند وجيشه**"، يتشفَّى من الأتراك الذين هُزموا في الحرب البلقانية الأولى، بعدما كانوا سببا في اغترابه عن وطنه هو و الأسراب المهاجرة من بني جنسه، ويألو على نفسه جهدا أن يُحَمِّل نصَّه الشِّعري تمرُّده على عدوه المتجسِّد في الأتراك؛ لأنَّه شاعر ثائر وحرّ لا يصبو إلى الرُّتب ولا يبيع ذمَّته بالذَّهب، وهي رسالة كلّ شاعر اتِّجاه وطنه المكلوم وأرضه المغتصبة، ويتجلّى هذا في قوله:

لاَ شاعَ شِعرِي بِما احْتَوَى دُرَراً وَلاَ تَباهَت بِنَظْمِي العَـرَبُ
وَشُلَّ زَنَدٌ قَدْ انْتَظَى قَلَـماً مِنهُ يَسِيـلُ القَرِيضُ وَالأَدَبُ
إِنْ لمَ أَصُغْ مِنْ قَصـائِدِي غضَباً تَهْتَزُّ مِنها العِدَى وَتَرتَـهِبُ
فَلَسْتُ مِمَنْ صَبا إِلى رُتَـبٍ وَلَستُ مِمَنْ يُغَيِّرُهُ الذَّهَـبُ[2]

وفي نصه الموسوم بـ:"**من أنا**" يتساءل ذاتيّا عن ماهيته، ليجيبنا بأنَّه شاعر عُلوي الرُّوح صاحبُ رؤيا،جعلته تختلف عن النَّاس في نظرتهم للحياة بفعل الاغتراب الاجتماعي، الذي عايشه بين ظهرانيهم، بل نجده يتمرَّد عليها ليشكل لنا رؤى أنطونولوجيَّة مشرَّبة بروح الرُّومانسي الذي توحَّد مع الطبيعة، وعايشها وعايشته في تجاربه الشِّعريَّة لدرجة التَّماهي والتوحُّد الصوفي واستطاعت أن تبثَّ فيه روح التَّمرُّد المسكون فيها.

ونلمس هذا في قوله:"يرى الناس الدُّنيا كأنَّها عروس منعَّمة ذات جمال ورونق وأمَّا أنا فأراها عجوزا هرمة.يرون الجو صافيا مشرقا، فأراه مظلما.يرون وجه الزَّمان فارحا فأراه كالحا.يغنون ويطربون

[1]-المصدر نفسه،ص:79.

[2]-أيوب،رشيد.الأيوبيات،ص:35.

وهيهات يلذّ لي سوى ضجيج الأمواج، وخرير السَّواقي، وتغريد العصافير.يشربون الماء ويسكرون بالخمر، وشتان بيني وبينهم ؛لأنَّ نفسي لا تشرب إلاّ من ندى اللَّيل المتلألئ على الأوراق الساقطة من شجر الخريف، ولا تسكر إلاَّ من النَّسيم المتحرِّش في الوادي الساكن الحامل أسرار الحياة...فأنا سميرُ اللَّيالي، وأليفُ العصافير، وجليس السَّواقي ورفيق الأمواج، وعشيق الوحدة والسكون.أنا شاعر يمشي على الغبراء ولكن **روحه تجول في أعلى الفضاء**"[1] .

3-2)- إيليا أبوماضي(1889-1957):

حينما نجول بعقولنا وأرواحنا ومداركنا في الرِّياض الشِّعريَّة، التي جادت بها القريحة المعطاء لإيليا أبي ماضي، نقبض على معالم التَّمرُّد فيها؛ سواء كان تمرُّدا، يمسُّ الشكل أو المضمون، حيث وجدناها موزعة في روائعه المرتَّبة في الجدول الآتي:

الرقم	الديـــوان	عنــوان النص	الصفحة
01	**الجـداول**	الفاتحـــة	9-7
02	**الخمـائل**	الشَّـاعر والملك الجائر	231-221
		الفيلـسوف المجنح	236-232
03	**تبر وتراب**	في يوبيل شكيب أرسلان	498-493
03	**الديـوان**	صاحب القـلم	345-343
		الشَّاعر والأمَّـة	228-225

-جدول توضيحي لمعالم التَّمرُّد في شعر إيليا أبي ماضي-

ونحن نقرأ ديوانه"**الجداول**" عثرنا على نصِّه الشِّعريِّ الموسوم **بـ:"الفاتحة"**، والذي أعلن فيه تمرُّده على التَّصوُّر المفاهيمي التَّقليدي، الذي خرج من بوتقة المدوَّنات النَّقديَّة القديمة، وتشبَّثت به المدرسةُ

[1]- المصدر نفسه،ص:55-56.

الكلاسيكيَّة العربيَّة المتجسِّدةُ في شخوص الشُّعراء المحافظين والمقلِّدين، إذ نجده يرفض انتسابه لمن يحصر النَّص الشِّعري في شكليته الثَّابتة والرَّتيبة والمقصورة على الشَّكل والوزن ويظهر هذا في قوله:

لَستَ مِنِّي إِنْ حَسِبْتَ الشِّعْرَ أَلْفاظاً وَوَزْناَ
خَالَفَتْ دَرْبَكَ دَرْبِي وَانْقَضَى مَا كَانَ مِنَّا
فانطَلِـقْ عَنِّي لِئلاَ تَقْتَنِي هَمًّا وَحُزْنَا
وَاتَّخِذْ غَيرِي رَفِيقاً وَسِوَى دُنْيايَ مَغْنَى[1]

وبنفس الرُّوح الشِّعريَّة الوثَّابة والمتمرِّدة، نراه يعلن للقارئ انتماءه المدرسي الرُّومنطيقي الذي يشيد بالرُّؤيا والإلهام في استحضار النَّص الشِّعري في حالات الجذب، التي تعتري الشُّعراء؛ متمرِّدا على شعراء الصَّنعة والتَّقليد، ونلحظ هذا في نصِّه الموسوم بـ:"**الفيلسوف المجنح**"، المتموضع في ديوان "**الخمائل**"إذ نجده يقول:

يَأَيُّهَا الشَّادِي المغَرِّدْ فِي الضُّحَى أَهْواكَ إِنْ تُنْشِدْ وَإِنْ لمَ تُنْشِـدِ
الفَنُّ فِيكَ سَجِيَّةً لاَ صَنْعَةً وَالحُبُّ عِندَكَ كَالطَبِيعَةِ سَرْمَدِي
فَإِذا سَكَتَّ فَأَنْتَ لَحْنٌ طَـائِرٌ وَإِذا نَطَقتَ فَأَنْتَ غَيرُ **مُقَلِّدِ**[2]

كنا نجده يثور ويتمرَّد على التَّقليد، الذي ورَّثه شعراء الجاهلية لمن خلفهم من الشُّعراء بعدما أصبح سنَّة متداولة، وعلامة ظاهرة للعيان في جغرافية النَّص الشِّعري، والمتمثل في الوقوف على الأطلال، وذرف الدُّموع على الماضي السَّحيق في نصِّه الشِّعري الموسوم ب:"**صاحب القلم**"؛ هذا النص المشرَّب بروح الثَّورة النوَّاسيَّة، ونستشف هذا في قوله:

لَيسَ الوُقُوفُ عَلَى الأَطلاَلِ مِن خُلُقِي وَلاَ البُكاءُ عَلَى ما فاتَ مِن شِيَمِي[3]

وهذه الثَّورةُ على التَّقاليد، التي اقتسمها شعراء الرَّابطة القلميَّة بما فيهم **إيليا**، ترجم لها **ميخائيل نعيمة** في قوله:" لقد كان من ثورة الرَّابطة القلميَّة على التَّقليد أن خلقت شعرا لا أثر فيه للفخر والحماسة والهجاء، والتَّسكُّعِ في المدح، والتفجُّع الكاذب في الرِّثاء، والغزل على أساليب القدماء"[1].

---

[1]- أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشَّاعر إيليا أبي ماضي (ديوان لجداول)،ص:09.

[2]– أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي (ديوان الخمائل)،ص:232.

[3]–أبو ماضي،إيليا.الديوان،ص:344.

أمَّا في نصّه الثّاني والموسوم بـ:"**الشّاعر والأمَّة**"، المأخوذ من ديوانه، والذي يعكس لنا الدور الريادي والقيادي، الذي يقوم به الشّاعر في أمّته، فهو محرِّكها إلى الثّورة على الظلم، والتّمرُّد على الطغيان، خاصة إذا مورس من طرف السُّلطة الحاكمة، إذ نجده يحكي لنا قصة أمَّة، بلغت من العزّ مكانا، تحسد عليه حينما تولى حكمها حاكم عادل ومخلص، وبعد موته انقلب حالها وتبدَّلت أحوالها بعدما آل الحكم فيها إلى حاكم طاغيَّة عاد بها القهقرى، وأخَّرها عن دورها الرَّيادي ومركزها القيادي، ليصف لنا شاعرها الحائر على حالها، والذي ظل يحمل بداخله ثورة متأجِّجة، وتمرُّدا عارما، يشهده من ينظر إلى حاله، ونلمح هذا في قوله:

كَانَ فيها شَاعِرٌ مُشْتَهِـرٌ ذُو قَوافٍ بَينَها مُشْتَهَرَهْ
كُلَما هَزَّتْ يَداهُ وَتَـراً هَـزَّ مِن كُلِّ فُؤادٍ وَتَرَهْ
تَعِسُ الحَظِّ،وَهَـلْ أَتْعَسُ مِنْ شاعِرٍ في أمَّةٍ مُحْتضَرَهْ؟
يَقْرَأ النَـاظِرَ في مُقْلتَيهِ **ثَوْرَةً ظَـاهِرَةً مُسْتَتِرَهْ**[2]

فالقارئ لهذا النَّص الشِّعري، يرى الشَّاعرَ يبارك التَّمرُّد والثَّورة في الشَّاعر، ويخرجهما من النسق النَّصي إلى النَّسق الاجتماعي؛ لأنَّهما يدفعانه إلى إيصال رسالته إلى أفراد الأمَّة من أجل تغيير الأوضاع الرَّاهنة المغلَّفة بالظلم، الذي يمارسها الحاكم بعدما استكان له المحكوم؛هذه الرِّسالة التي شحنها بما جاء في قوله:

مَالَكُم تَشْتَكُونَ مِن مُحْتَـكِمٍ رُضْتُمْ أَلْسِنَتَـكُمْ أَنْ تَشْكُرَهْ
وَجَعَلتُمْ مِنكُـمْ عَسكَرَهُ وَحَلَفْتُمْ أَنْ تُطِيعُوا عَسْـكَرَهْ
كَيفَ لاَ يَبْغِي وَيَطْغَى آمِـرٌ يَتَّقِـي أَشْجَعُكُمْ أَنْ يَنْظُرَهْ
مَا اسْتحالَ الهِـرُّ لَيثاً إِنَّما أُسُدُ الآجـام صَارَتْ هِرَرَهْ
وَإذا اللَّيثُ وَهَتْ أَظْفـارُهُ أَنْشَبَ السِّنـورُ فِيهِ ظُفُرَهْ[3]

---

[1]- نعيمة ميخائيل.(نسيب عريضة شاعر الطريق).مجلة الآداب،العدد الخامس،(1935)،دار العلم للملايين،بيروت،ص:06.

[2]- أبو ماضي،إيليا.الديوان،ص:226.

[3]-المصدر نفسه،ص:228.

وبهذه الجمل الشّعريَّة المشرَّبة بالاستفهام الاستنكاري، ينقل الشّاعر عدوى التّمرُّد إلى المتلقّي(أفراد الأمة)، حتَّى لا يستكينوا للظالم، ولا لسياسته الشُّوفينية، التي تحوِّلهم إلى عبيد، خُلقوا لإرضاء السيِّد على حساب حرِّيتهم، بل إلى أصنام منتصبة وساكنة.

وهذه هي الوظيفة الحقيقيَّة للنَّص الشِّعري، فليس له الحقّ في أن يبقى أسير لعبة اللُّغة في اللُّغة، بل يجب أن يخرج إلى اللَّعب بلغته في المجتمع فهو" سيقف بطبيعة تكوينه وبحكم فصيلة دمِّه في مواجهة كلّ السُّلطات، التي تكرِّس لهدم روح الإنسان، سيقف بإزائها بكلّ ما تحمله من قناعات جاهزة وعادات جامدة، فاضحا حججها المعلنة بالحفاظ على القيم"[1]، وتبقى هذه المسؤولية منوطة- أيضا- بصاحبهِ كما يجب على صاحبه أن يستشعر البطولة في ذاته، التي صوَّرت المدرسة الرُّومانسية صاحبها في صورة الثَّائر والمتمرِّد على المجتمع[2].وهذا ما أدركناه في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، وما تمثَّلوه في نصوصهم خير دليل على ذلك.

III)- الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز النَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:

بعدما تكلَّمنا عن حضور الرُّؤيا والتَّمرُّد في النُّصوص الشِّعريَّة، التي أنتجها شعراء الرابطة القلميَّة من خلال تصوُّرهم المفاهيمي للنَّص وصاحبه، نحوِّل رحلنا ونعرِّج لنتكلَّم للقارئ عن هذين المصطلحين في منجزهم النَّقدي؛ لأنَّ شعراء الرَّابطة، شكَّلوا مدرسة أدبيَّة لها أصولها و قواعدها، ولها تنظيراتها النَّقديَّة مثلها مثل المدارس الأدبيَّة العربيَّة التي عاصرتها.

وعلى سبيل المثال نذكر مدرسة **الديوان**، التي اقتصر تنظيرها النَّقدي في إنجاز الكتاب، الذي سميت به، وبعض البيانات النَّقدية عند شعرائها كما لا نستثني مدرسة **أبولو**، التي أصرَّ أصحابها على التنظير النَّقدي المصاحب لمنجزهم الشِّعري، وعكسوا فيه ثورتهم وتمرُّدهم على القديم، حيث تجلَّى في كتاب **"الخيال الشعري عند العرب"**؛ هذا المؤلَّف الذي خطّه الشَّاعر **أبو القاسم الشابي**(

[1]- عبد الحي،أحمد.الشاعر والسُّلطة.إيتراك للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1؛2004،ص:12.

[2]-ينظر:المسيري،عبد الوهاب وزيد،محمد علي.مختارات من الشِّعر الرومانتيكي الإنجليزي.المؤسَّسة العربية للدراسات النشر،بيروت،ط1؛1979،ص :09

1909–1934).كما شاركه في الطريق زميله الشَّاعر **أحمد زكي أبو شادي**(**1892–1955**) بكتابه"**دراسات أدبيَّة**"، وكتابه"**قضايا الشِّعر المعاصر**"، ومجموعة من البيانات النَّقديَّة، التي صدَّر بها بعض دواوينه، وضمَّنها كثيراً من مقالاته.

والدافع لهم لخطو هذه الخطوات، هو انبهارهم بشعراء المدرسة الرُّومانسيَّة الغربيَّة، حيث نقلوا لنا تأثُّرهم بمنجزاتهم النَّقديَّة، التي أسَّسوا فيها المعالم الأولى للرومانسيَّة بعدما جاءت، لتهدم نزعة التَّبعيَّة والتَّقليد في نفوس الجيل الجديد، متمرِّدة بذلك على المدرسة الكلاسيكيَّة وقد ترجمت أعمالهم ذات الصيت الذائع، التي نذكر منها:"**مقدمة كروميل**" لفكتور هوغو**Victor Hugo** (1802-1885)، وكتاب "**الخيال**" لكولردج **Cooleridge (1772-1834)**، وبيانات **شيلي Shelley (1792-1822)**... وغيرها من أعمال الشُّعراء النُّقاد، الذين جالوا وصالوا في حلبة المدرسة الرُّومانسيَّة حيث استطاع **علي حدَّاد** أن يحصي لنا أسماءهم[1] في كتابه"**الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشَّاعر ناقدا**".

وبما أنَّ النَّقد يقوم على المقاربة المنهجيَّة، وإصدار الأحكام على النُّصوص الشِّعريَّة وأصحابها بعد جولة طويلة من القراءات المتعدِّدة والمختلفة، التي تمارسها سلطة النَّاقد على النَّص، نجده يشدُّنا إليه ويجذبنا بمغناطيسيته إذا كان صادرا من الشُّعراء أنفسهم، وهذا ما أشار إليه الدكتور **عبد الله محمد العضيبي** عندما قال:"والنَّقد عند الشُّعراء يغري بالتَّتبع؛ لأنَّ الشَّاعر هو الفنَّان الذي سيفضي إلينا بأفكار عن فنِّه، وبالأصول والقواعد والسمات المرعيَّة، لهذا الفنِّ الجميل.وفرق بين أن يفسر الفنَّان فنَّه ويحدِّد ملامحه، وبين أن يتناوله غيره.فصاحب البيت أدرى بما فيه"[2].

[1]– ينظر:حدَّاد،علي.الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا.منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،دط ؛2000، ص:19 –20.

[2]–،العضيبي عبد الله محمد.النَّقد عند الشُّعراء حتَّى نهاية القرن الرَّابع الهجري.منشورات الاختلاف،بيروت– لبنان، ط1؛2013ص:13.

وقد ظهر في الرّابطة القلميَّة شعراء نقاد، أدلوا بآرائهم النّقديَّة، التي جاءت في المصدر النّقدي، الذي يعكس لنا تطوُّر الرُّؤية النّقديَّة عندهم، و المتمثِّل في كتاب"**الغربال**" لصاحبه ميخائيل نعيمة، الذي نعتبره دستور المدرسة، حيث بشر برؤى ومقاييس جديدة، للتعامل مع النّص وصاحبه، كما أعطى تصوُّرا جديدا لعمليَّة الإبداع، إذ أصبحت في نظره وليدة الرُّؤيا والكشف والاستشراف.

واستطاع أن يصرح فيه بالثّورة على القديم، الذي ظلَّ سائدا، والدعوة الملحَّة إلى تكسيره والتمرُّد عليه شكلا ومضمونا، وهذا ما أكَّد عليه كلاّ من **سعد البازعي وميجان الرويلي–** عندما تتبَّعا نقاط تفاعل النّقد العربي مع النّقد الغربي–في قولهما:"كما كان هناك الكاتب اللبناني المهجري ميخائيل نعيمة، الذي يُعدُّ كتابه **الغربال** عملا نقديا هاما بما يحمله من ثورة وجدانيَّة تجديديَّة توازي، زمنا وأهميَّة، ما حمله، كتاب **الديوان**،ولم يكن من الصدفة أن يكتب العقَّاد مقدِّمة كتاب نعيمة"[1] .

وحتَّى نكون من الإنصاف بمكان، لا نستثني البيانات النّقدية، لبعض من شعراء الرّابطة القلميَّة، التي بلوروا من خلالها نظرتهم للنّص الشّعري وصاحبه إذ دفعتهم هذه النّظرة للتّمرُّد على القديم وأنصاره من المحافظين، الذين كانوا في نظر محمد مندور أثناء الرَّعشة الشّعريَّة ، التي يُقذف فيها النّص، يقومون بعمل تسجيلي للأحداثِ، فهم – عنده–أقرب إلى الصُّحفيين منهم إلى الشُّعراء ؛ لأنَّهم كانوا بمنأى عن القيَّادة وتوجيه الأحداث، حيث آثروا الرُّكون إلى البلاط فمدحوا ووصفوا ورثوا... وغابت في نصِّهم الممانعة والمعارضة في المضمون والشكل[2].

وسنحاول في هذا الفصل أن نصبّ تركيزنا على كتاب "**الغربال**" لميخائيل نعيمة، لأنَّه جسَّد فيه معالم الرُّؤيا والتّمرُّد في أهم القضايا النّقديَّة التي عالجها فيه؛ ولأنَّه يعتبر–أيضا–من أهمِّ الكتب" التي

[1]- ينظر:لبازعي،سعد والرويلي،ميجان.دليل الناقد الأدبي.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء–المغرب،ط5 ؛2007، ص: 362.

[2]–نقلا عن:مقدمة الدكتور محمد مندور. لمرزوق،حلمي علي.الملحمة الوطنية وقضية الشعر الحديث.مكتبة الإسكندرية القاهرة ،دط؛دت،ص:12–13.

قامت بتثوير النَّقد العربي وصياغة مبادئه الأساسية،حيث خلَّصته من الشَّوائب المتبقِّيَّة والمتحجِّرة، كما قدمت بعض مبادئ النَّقد الحديث"[1].

واستطاع صاحبه أن يأتي بالجديد، ويمس بفكره وطرحه أهم القضايا، التي ظلَّت عالقة في مشجب النَّقد، بعدما عانى من الجمود والتَّحجُّر ردحا من الزَّمن، ولم يقدِّم الجديد للقارئ التَّائه عصرئذ في تقليد رؤساء مدرسة الإحياء النَّقديَّة، التي مثلها الشَّيخ **حسن المرصفي(ت1889)** في القَّاهرة في كتابه **"الوسيلة"**؛ كما مثلها غيره من الشُّعراء النُّقاد والمفكرين المصلحين في كلّ أصقاع المعمورة، لأسباب فنِّية، تسير تحت ضوء المحاكاة والتَّقليد للقدماء، ولأسباب سياسيَّة تسعى للحفاظ على اللِّسان العربي؛ انطلاقا من استحضار ما ورد في الدَّواوين الشِّعريَّة القديمة والمنجز النَّقدي القديم، لأخذها كوسيلة ونموذج ديداكتيكي، يربط الناشئة بتراثهم وهويَّتهم وذلك بعد المعاناة المريرة من ويلات الاستعمار، ومن سياسته الرعناء السَّاعية إلى تدجين المجتمعات العربيَّة، وطمس هويتها الدينيَّة، والفكريَّة، والأدبيَّة.

استطاع صاحب هذا المصدر الثرّ " أن يتمرَّد ويثور على الجمود والتَّعصُّب، وأخذ على عاتقه أسسا جديدة، لتطوير الشِّعر وتجديده، وحدَّد لذلك أصولا، تتناول فكرة الحرِّيَّة والتَّحرُّر من الصياغة القديمة، ومزج الشِّعر بالرُّؤية والنَّظر، والخوض في مسائل الحياة وما بعد الحياة، وبثَّ إحساسا جديدا ودافئا في الكلمة، وخلق عالما من الكتابة لم يسبق له نظير...ليكون بذلك ناقدا منظِّرا"[2].

1)- مفهوم النَّقد بين اللُّغة والاصطلاح:

1-1)-النَّقد لغة :

عندما نسعى؛ جادِّين في البحث في القواميس العربيَّة والغربيَّة، للعثور على الدلالة المعجميَّة للفظة**"النَّقد"**؛ نجدها لا تخرج في دلالتها عن التَّمييز، والفرز، والكشف، والإظهار لحقيقة الشيء.

---

[1]- نقلا عن :حافظ صبري.النَّقد في الأدب العربي الحديث دراسة موسعة.تر:مؤمنة بشير العوف.الأب روبرت ب وكامبل الياسوعي.أعلام الأدب العربي المعاصر سير ذاتية.الشركة المتحدة للتوزيع،بيروت-لبنان،ط1؛1997،ص:151-152.

[2]- العشماوي،محمد زكي.أعلام الأدب العربي الحديث.دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع،دط؛2000،ص:119.

جاء في "**مقاييس اللغة**":"النُّون والقاف والدَّال أصل صحيح يدلُّ على إبراز شيء وبروزه.من ذلك:النَّقْدُ في الحافر، وهو تَقَشُّرُهُ.حافرٌ نَقْدٌ:مُتَقَشِّرٌ.والنَّقْدُ في الضِّرْسِ:تَكَسُّرُهُ، وذلك يكون بتكشُّفِ لِيطِه عنه.ومن الباب :نَقْدُ الدِّرْهَمِ، وذلك أن يكشف عن حاله في جودته أو غير ذلك...وتقول العرب:مازال فلان ينقد الشَّيءَ،إذ لم يزل ينظر إليهِ"[1].

كما جاء في "**أساس البلاغة**"التَّخريج الحقيقي والتَّخريج المجازي لدلالة اللَّفظة معجميّا:"نَقَدَ النَّقَّادُ الدَّراهِمَ :ميّز جيِّدها من رديئها.ونَقْدٌ جَيِّدٌ ونُقُودٌ جِيادٌ...والطائر يَنْقُدُ الفَخَّ:يَنْقُرُهُ.ونَقَدَ الصبي الجوزة بإصبعه... ومن المجاز:هو من نقادة قومه:من خيارهم.ونقد الكلام وهو من نَقَدَةِ الشِّعرِ ونُقَّادِهِ"[2].

وجاء في "**مختار الصِّحاح**":"نَقَدَهُ الدَّراهِمَ وَنَقَدَ لَهُ الدَّراهِمَ أي أعطاه إيَّاها فانْتَقَدَها أي قَبَضَها وَنَقَدَ الدَّراهِمَ وانْتَقَدَها:أخرج منها الزَّيفَ،ودرهم نَقْدٌ أي وَازِنٌ جَيِّد"[3].

ونجد في المؤلَّفات الغربيَّة، التي عالجت المصطلحات بأبعادها وحمولاتها الاجتماعية، والنَّفسيَّةِ، والفلسفيَّة، والسياسيَّة، والأنثروبولوجيَّة نفس الدلالة، ففي كتاب "**الفلسفة من الألف إلى الياء**" **La philosophie de Aà Z** نقبض على التَّأثيل الحقيقي للفظة"النَّقد critique ،التي جاءت من الكلمة الإغريقيَّة Krinein ، والتي تعني في مدلولها المعجمي:ميَّزdiscerner أو فرز: trier"[4].

1-2)- النَّقد اصطلاحا:

وفي تركيزنا على التَّحديدات الاصطلاحيَّة لمصطلح النَّقد، وجدنا أساتذتنا الكرام، ينطلقون من الدَّلالة المعجميَّة للَّفظة؛لأنَّ التَّعريف اللُّغوي- دائما- يعتبر سندا قويّا، يساعد الباحثين والمهتمِّين بمقاربة الظواهر اللغويَّة والأدبيَّة الكامنة في النَّص الأدبي في تخريجاتهم الاصطلاحيَّة، و باعتمادنا عليه نصل إلى التَّحديد الاصطلاحي الدقيق والشمولي للمصطلح سواء كان لفظة أو تركيبا.

---

[1]- ابن فارس،أبو الحسين بن زكريا.المقاييس،ص:913.

[2]-الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر.أساس البلاغة.،ج2،ص:297.

[3] -الرَّازي،محمد بن أبي بكر.مختار الصحاح.تح:مصطفى ديب البغا،دار الهدى،عين مليلة-الجزائر ،ط4 ؛1990 ، ص:426.

[4]-Clément,Ellisabèth et des autres. La philosophie de A à Z. Hatier, Paris ,s éd ;2000,P :96.

لقد عرَّفه **شوقي ضيف** قائلا:"النَّقد تحليل القطع الأدبيَّة وتحديد ما لها من قيمة فنيَّة"[1] أي أنَّ النَّاقد حينما يرتكز على عكاز التَّحليل**bâton d'analyse** ليقطع أرض النَّص ويكتشف مجاهلها، ويسبر غورها، يقوم بعمليَّة الفرز والتمييز، حتَّى يُصدر حكمه، ويُعطي تقييمه للمتلقِّي المتلهِّف، لاستكشاف النَّص عن طريق النَّص النَّاقد للنَّص في حدِّ ذاته.

كما يعرفه **عبد المنعم خفَّاجي** قائلا:"والنَّقد في أدقِّ معانيه هو فنّ دراسة الأساليب وتمييزها"[2] والدكتور في تعريفه هذا، يقصد بالأسلوب**style** طريقة الكتابة، التي تميِّز صاحب النَّص عن غيره من الكتَّاب المبدعين، حيث يعمل النَّاقد على الإحاطة بها، حتَّى يقوم بتحليل النَّص بعد استكشافه وإصدار أحكامه التقييمية عليه وعلى صاحبه؛ انطلاقا من الأسلبة الموجودة فيه.

كما نجد في تصوُّر **أحمد غنيمي هلال** للنَّقد تحديدا اصطلاحيّا، قد يفيدنا في المسك على مفاصل المصطلح إذ نجده يقول:"ويقوم جوهر النَّقد الأدبي عن الكشف عن جوانب النُّضج الفنِّي في النتاج الأدبي،وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتَّعليل.ثمَّ يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها"[3].فالنَّقد عنده يقوم على مساءلة النَّص عن طريق القراءة الاستكشافيَّة القائمة على الشرح والتَّحليل من أجل الوصول إلى المتعةِ الفنِّيَّة، التي تختلف نسبيّا من نص إلى آخر بغية إصدار حكمه على النَّص، الذي يختزنها في أحشائه.

أمَّا في المعاجم والموسوعات الغربيَّة، نجدها ترى في النَّقد حكما تقييميّا للمنجز الإبداعي،فمثلا حينما نطَّلع على المعجم الموسوعي لاروس**Larousse**نصل إلى التَّحديد الاصطلاحي الآتي:"النَّقد: **Critique**:هو فنُّ الحكم على الأعمال الفنِّيَّة والأدبيَّة"[4]،وهذا الحكم لا يأتي إلاَّ بعد معاينة الأعمال، وتمييز مكوناتها الداخليَّة مع فرزها و القراءة في صميم أساليب إنجازها

---

[1]- ضيف،شوقي.النَّقد.دار المعارف ،القاهرة،دط؛1979،ص:09.

[2]-خفاجي،محمد عبد المنعم.دراسات في النَّقد العربي الحديث ومذاهبه.دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، ط2؛دت،ص:09.

[3]-هلال،محمد غنيمي.النَّقد الأدبي الحديث.دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دط؛1997،ص:10.

[4]- Claude Moreau,Jean Louis Moreau.Larousse(pluridictionnaire),P :363.

2)- مهمَّة النَّاقد:

عند ميلاد النَّص الشِّعري بعد مخاض عسير؛ يولد معه النَّص المقارب له أو النَّص النَّاقد الذي ينتجه صاحبه، المصطلح عليه بـ:"**النَّاقد**"،هذه اللَّفظة، التي تدل في مورفولوجيتها على اسم الفاعل المأخوذ من الفعل الثلاثي" **نَقَدَ**"، الدَّال على العمل والفعل الإجرائي، الذي يمارسه النَّاقد على النَّص، ليكتشفه ويُصدر حكمه عليه بعد التَّمييز والتَّمحيص لأسلوبيته، التي أُنتج وبُني بها،حتَّى يكون بمثابة المرسلة**message**؛ يعمل جاهدا لإرسالها للقارئ البسيط، الذي تعثر به قراءته في خطواته الأولى أثناء مواجهة للنَّص المفتوح، الذي يحتاج إلى قارئ موهوب لديه ذهنيَّة تفكيكيَّة وتحليليَّة، ويتمتَّع بذائقة فنيَّة تدفعه لتحسُّس مواطن الجمال في النَّص،وصاحب قدرة تأويليَّة، توصله إلى ما هو مسكوت عنه فيه بعد إنتاجه لدلالات جديدة.

هذا التَّوصيف للنَّاقد، يدخل في المهمَّة المنوطةِ به، كعنصر فاعل ومتفاعل مع النَّص والملابسات السياقيَّة، التي أحاطت بصاحبه، ومع القارئ ذي الفضول الزائد، الذي دفعه لاستكشاف معالم النَّصِّ بطريقة مختزلة عن طريق النَّاقد، الذي أصبح" العين البصيرة، التي تحذر بالأخطار المحدِّقة بالمجتمع من قريب وبعيد، كما كان باكورة إنذار تبشير بميلادٍ جديدٍ"[1].

والنَّاقد بما يمتلك من مرجعيَّات ثقافيَّة مختلفة ومتباينة، وبما يمتلك من علوم مساعدة على فهم النَّص المبدع في مستوياته الأربعة(الصَّوتي والصَّرفي والتَّركيبي والدَّلالي) إذ ما نظرنا له كإنجاز لغوي.وبما يمتلك-أيضا- من موهبةٍ وذائقة. ضف إلى ذلك إدراكه للمقاربة المنهجيَّة، التي يستحضر فيها المناهج السياقيَّة، التي تعمل خارج النَّص، والمناهج النَّسقيَّة، التي آمنت بمركزية النَّص، والمناهج خارج النسقيَّة، التي آمنت بالقراءة والتَّلقِّي **lecture et réception**

هذه الممتلكات جعلته صاحب مهمة خطيرة، خُلق لممارستها من أجل استقراء كلِّي لحياة المبدع، و فهم النَّص والحكم عليه وإنارة المناطق المظلمة لدى المتلقِّي؛ هذا الثَّالوث الذي فرضت الممارسة النَّقديَّة حضوره في عالم النَّاقد، والتي نوجزها في النقاط الآتية:

[1]-حسن،حسين الحاج.النقد الأدبي في آثار أعلامه.المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت- لبنان، ط 1؛ 1996،ص:25.

1-2)- مهمَّته أمام المبدع (النَّاص):

النَّقد كعمليَّة إجرائيَّة، ألزم صاحبه أن يكون صاحب علاقة وطيدة بالمبدع أو النَّاص(صاحب النَّص)؛ لأنَّه في المقاربة السياقيَّة لا يستطيع بأيّ حال من الأحوال أن يختزل صاحب النَّص أو يستغني عنه بل نجده شديد التَّعلُّق به لفهم النَّص، ومعاينة تجربة صاحبه الموجودة في ثناياه، استنادا على الجانب البيوغرافي * له، الذي يعرض بالتَّدقيق المركَّز سيرة النَّاص للكشف على الملابسات التَّاريخيَّة، والاجتماعيَّة، والنَّفسيَّةِ، التي أثَّرت فيه ، حتَّى طرأ أثرها وظهر جليًّا في مساحات نصِّه، والتَّطرُّق إلى دراسة سيرة المبدع ليست وليدة اليوم، فقد ظهرت في المدوَّنات العربيَّة القديمة مثل:طبقات فحول الشُّعراء **لابن سلام الجمحي (ت232هـ)**،والشِّعر والشُّعراء **لابن قتيبة(ت276هـ)**، وطبقات الشُّعراء **لابن معتز(ت296هـ)**، والأغاني **لأبي فرج الأصفهاني(ت356هـ)**...

وتبلور الاعتماد على الجانب البيُّوغرافي للمبدع في الدَّرس النَّقدي العربي الحديث عن طريق المثاقفة **acculturation** مع ما أنتجه روَّاد المنهج التَّاريخي في الغرب أمثال: **جول ميشله Jules Michelet(1798-1874)**، **سانت باف Sainte Beuve(1804-1869)**، **وغوستاف لانسون(1857-1934) Gustave Lanson**، وظهر تأثيرهم المدرسي على عميد الأدب العربي **طه حسين**، وغيره ممن اعتمدوا على المقاربة التَّاريخيَّة للنَّص الشِّعري.

وبهذا الفعل، يقدم لصاحب النَّص دفعا قويا، إذ يعرِّفه إلى القرَّاء ويجعله مشهورا**célèbre** ويربط بينه وبينهم برباط وثيق، فكم من شاعر، وأديب، ومبدع كان مغمورا وقابعا في منطقة الظِّل، ولولا النَّاقد، الذي قدَّمه بعمله للقرَّاء لظل ملفوفا في حنوط الغياب والنسيان كالمومياء، وعلى النَّاص أو المبدع أن يقرَّ بفضل النَّاقد عليه ولا يكن جحودا، وهذا ما أكَّد عليه **علي جواد الطاهر** في قوله:"وهو يخدم المنشئ خدمة كبيرة إذ يقربه من القرَّاء،ويؤيِّد مكانته لديهم إذ يقف من نصوصه محلِّلا معلِّلا ومكتشفا ما يخفى على المنشئ نفسه...وإذا كان المنشئ صادقا مع نفسه اعترف للناقد

---

*-**بيوغرافيا Biographie**:هي سيرة الفرد أو مجموعة الحوادث التي كونت وجود الفرد Voir :Lebaron Frédéric.La sociologie de A àZ.Dunod,Paris ,sans é ;2009,P ;18.

باكتشافاته، بل نجده بدافع صدقه وإخلاصه يقبل ما يقدِّمه النَّاقد من ملاحظات على هنات هنا وعيوب هناك، فإذا قبلها عاد إلى نصِّه يصلحه في ضوئها، ويحترز من الوقوع فيها أثناء إنجازاته الجديدة"[1] .

وبفضل النَّاقد وبموجب مهمَّته، التي تربطه بصاحب النَّص، يستحوذ النَّاص على قلوب قرائه ويصنع لنفسه قاعدة جماهيرية، ومنزلة في نفوس محبِّيه، ولولا النَّاقد ونقده لبقي الأدباء والمبدعون مغمورين، لم يوجد لهم أثر على وجه الحياة ،ولا اسم ولا رسم في عالم الخلود[2].

ومن المهمَّات المنوطة بالنَّاقد صوب المبدعين، النَّظر في أعمالهم بتمحيص وتدقيق؛ يجعله قادرا على تحديد مواطن القوَّة والضَّعف في نصوصهم، والقبض على قسمات الجمال مع تحديد بؤر الإسفاف والقبح من أجل تصويبهم وتصحيح مسارهم، حتَّى يتداركوا مواطنَ الضَّعف ويتخلَّصوا منها، ويستلهموا من مواطن القوَّة ويدعموها عن طريق تجديد النُّصوص**renouveler les textes** ووضعها في قالب جديد وحلَّة أنيقة، تمارس وظيفتها الإغرائية* **Fonction sédectuve** على القارئ.

والنَّاقد- بحكم وظيفته وبحكم عمله الإجرائي، الذي يمارسه على نصوص المبدعين- مسؤول عن إتمام عمله، وعلى مواجهة النُّصوص المبدعة والمنجزة دون أن يلتفت لأصحابها ودونما أن تأخذه رحمة وشفقة على منجزيها، حتى يُظهر الغثّ من السَّمين، ويُجلِّي الرَّغوة من الصريح، ويفصل الزَّبد عن ما ينفع النَّاس في الساحة الأدبيَّة.

أمَّا إذا قصَّر في عمله كان خائنا للميثاق النَّقدي؛ وكان من المساهمين في تردِّي الحياة الأدبيَّة، وهذا ما ذهب إليه **طه حسين**،حينما لام شيوخ الأدب(النُّقاد)، ولام نفسه على تقصيرهم في واجباتهم أمام المبدعين من الشباب، والتغاضي على محاكمة نصوصهم، ونستشف هذا في قوله:"أمَّا

---

[1]-الطاهر،علي جواد.مقدمة في النقد الأدبي.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت-لبنان، ط2؛1988،ص:347.

"بالتَّصرُّف"

[2]-ينظر:حسين،محمد عارف محمود وعلم،حسام محمد.النَّقد الأدبي والرحلة من التَّشكيل إلى التَّأصيل.دار الكوثر ، الزقازيق- القاهرة،ط1؛2006 ،ص:60.

*-الوضيفة الإغرائية**Fonction sédectuve** : تتجلَّى الوظيفة الإغرائية في البناء الجمالي الموجود في نسج النَّصِّ، الذي يفتح شهي التلقي عند القارئ ويخلق فيه نوعا من الشَّبقية واللذة اتجاه النَّصِّ فيقبل عليه بنهم. ينظر:جنيت جيرار.عتبات.تر :عبد الحق بلعابد.الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت- لبنان،ط1؛2008،ص:88.

أنا فألوم الأدباء الذين يسمون بالشُّيوخ، وألوم نفسي قبل أن ألوم أحدا غيري، على إهمال النَّقد والإعراض على هؤلاء الشباب، فلو أنَّنا مضينا فيما كنَّا فيه نُقَوِّم المعوجّ،وندلّ المفسدين على وجوه الإصلاح، لاستقامت لهؤلاء الشباب ،أو لهؤلاء الذين يسمون أنفسهم شبابا، حياة أدبيَّة صالحة لا يشوبها الغرور، ولا يفسدها الادِّعاء العريض، ولكان لهم إنتاج أدبي أقوم من هذا الذي يملئون به الأسواق، ويفسدون به الأذواق،ويسيئون به إلى القرَّاء"[1].

وليس كلّ المبدعين على قلب رجل واحد من الأخلاق، فمنهم من نفخه الغرور، فرأى في نفسه العصمة الذَّاتية بدافع نرجسيته، ونظر إلى أعماله نظرة إعجاب، ووضعها في مكان عاجي لا تصل إليه سهام النَّقد، وفيهم من يذعن للنَّاقد ويهشّ ويبشّ في وجهه، ويأخذ بنقده على محمل الجدّ.

وخير مثال لهؤلاء هو الشَّاعر **علي محمود طه***(**1903–1949**) صاحب ديوان "**الملاَّح التَّائه**" الذي تعرَّض للنَّقد في منجزه الشِّعري من طرف طه حسين، فلم يمتعض ولم ينكر بل استقبل النَّقد بروح رياضيَّة، وبأخلاقٍ عاليَّة، وهاهو **طه حسين**، ينقل شهادته في الرَّجل قائلا:" لم يكد يقرأ النَّقد، حتَّى انتهت إلينا عنه أحاديث الرّضا،ثم أقبل بنفسه يتحدَّث إلينا بهذه الأحاديث، ويقبل منا ما أقنعه، ويناقشنا فيما لم يقنعه، وانصرف عنَّا كخير ما ينصرف الأديب عن النَّاقد، ليس في صدره غلّ ولا حقد، وليس في نفسه لوم ولا موجدة، وإنَّما هي المودَّة التي يجب أن تكون بين الرجالِ حين يعرض بعضهم لأثار بعض بالنَّقدِ الخالص، الذي لا ميل فيه مع الهوى ولا انحياز فيه إلى الشهوات"[2]

وكم في هذه الشهادة، التي قدمها **طه حسين** من دروس، نستخلصها ومن بينها التزام النَّاقد، ومسؤوليته أثناء تأديَّته لعمله إذ نجده يحاكم العمل، ويفصله عن مكانة صاحبه، ورضا صاحب النَّص بالحكم النَّقدي وتقبله بكل أريحيَّة، وبأخلاقيات عالية لا شذوذ فيها.

---

[1]– حسين، طه.حديث الأربعاء.دار تلانقيت للنشر،بجاية–الجزائر،دط؛2016،ج3،ص:180.

*– شاعر من شعراء مصر،ولد بالمنصورة، تخرج برتبة مهندس من المدرسة التَّطبيقية، كان من المكثرين في نظم الشِّعر،تقلَّد كثيراً من الأعمال الحكومية، توفي بالقاهرة ودفن بمسقط رأسه مخلفاً وراءه مجموعة من الدواوين الشِّعرية منها:الملاح التَّائه،ليالي الملاح التَّائه، أرواح شاردة،زهر وخمر...ينظر:مراد، يحي.معجم الشُّعراء،ج2،ص:550.

[2]–المرجع السَّابق ،ص:181.

2-2)-مهمته أمام المنجز الأدبي(النَّص):

إنَّ المبدع في لحظات الإشراق والتَّجلي الإبداعي، يُلهم ويدخل في طور المخاض العسير الذي يأتي بعده ميلاد النَّص الأدبي وإنتاجه وبعثه من عوالم المجهول إلى عالم المعقول مهما كان جنسه، وهويته، ومرجعياته.

إنَّ النَّص الأدبي هو "ذلك التَّشكيل الراقي، الذي يملك الهيمنة التَّامة على العناصر والأدوات الفنيَّة والجماليَّة، التي تستطيع أن تخلق معادلا موضوعيّا للمشاعر والانفعالات والأفكار،ويحافظ على المقاصد والتَّأثيرات على الفهم والإمتاع والجمال"[1]؛ بل هو ذلك الإنجاز اللُّغوي، الذي يعجنه صاحبه بطينة اللُّغة العليا أو بالأحرى اللُّغة الشَّاعرة، التي تدغدغ إحساس ومشاعر المتلقِّي، وتلعب على أوتار عواطفه، وتثيره ليستجيب لصاحب النَّص، وينهض لتلبية كلّ طلب إنساني، وتحقيق فائدة اجتماعيَّة؛ لأنَّه بقي في ذهن الدَّارسين منذ القديم إلى يومنا هذا محصورا بين ثنائية الإمتاع الفنِّي والفائدة النَّفعيَّة.

بعد مرحلة الإنتاج وخروج النَّص إلى فضاء القراءة، تأتي مرحلة التَّلقِّي **réception** حيث يتعدَّد القرَّاء، فمنهم القارئ، البسيط الذي تكمن قراءته في درجة الصِّفر قد يكتفي بقراءة العنوان دون أن يبحر في متاهاته بدافع افتقاره لآليات التَّفسير، والتَّحليل، والتأويل، التي زخرت بها المناهج المقاربة للنَّص،ومنهم القارئ الحذق أو الضِّمني، الذي يمتلك المفاتيح لفكِّ تشفير النَّص وتفسير علاماته، وملء فجواته، وإنتاج دلالات جديدة، تترجم لنا المخبوء فيه والمسكوت عنه.

فإذا أردنا أن نعرف هويَّة هذا القارئ الأخير، نجده هو النَّاقد في حدِّ ذاته صاحب المهام المتعدِّدة،الذي يستفزه النَّص الإبداعي، حيث يدخل معه في علاقة تراء داخلي، فيدعوه بحمولاته الثَّقافيَّة، ليسرح ويمرح في جنباته، ويجنى قطافه الدانيَّة،ليقدِّمها للقارئ، حتَّى يشبع فيه مجاعة القراءة ، ويستنهض لديه حاسة الجمال[2].

---

[1]- رحماني،أحمد بن عثمان.النَّقد التَّطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري.عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن ،ط1؛ 2008 ،ص:102.

[2]- ينظر:العيد،يمنى.في معرفة النص.دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط3؛1985،،ص:138.

هو صاحب القراءة الواعيَّة والحذرة، المستكشفة والمفسرة، وهل القراءة إلاَّ النَّقد في حدِّ ذاته؟ !، وهذا ما ذهبت إليه **يمنى العيد** عندما حدَّدت لنا القراءة قائلة:"إنَّ مفهوم القراءة، بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنَّص.وإنَّ النَّقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكِّن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثَّقافيّ في المجتمع، أي أن يكون معنيًّا بالحياة، التي تنمو وتتغيَّر حوله، فيساهم هو، ومن موقعه في المجتمع في تطويرها"[1].

ومهمَّة النَّاقد أمام النَّص أن لا يقف مكتوف اليدين، يحملق فيه بكلتا عينيه، ويتأمَّل في نسجه وبنائه، بل يجب عليه أن يشحذ همَّته، ويسائله ويستنطقه عن طريق القراءة خاصة إذا كان " نصّا أدبيّا، حمَّال أوجه، زاخرا بالفجوات، مليئا بالإشارات، يتلفَّع بسحابات من الضبابيَّة والغموض"[2].

وأحيانا تحضر قراءته في نقده التَّأثُّري والانطباعي، الذي يترجم لنا الأثر، الذي تتركه التَّجربة الشِّعريَّة في النَّاقد، وهي تختلط بأحاسيس ومشاعر وعواطف المبدع، التي يصل إليها عن طريق تذوُّقه للعمل الإبداعيِّ المنجز، فيخترع مقاييس يقارب بها النَّص، وأحيانا تحضر قراءته بكلِّ أنماطها:القراءة التَّفسيرية السَّاعية إلى الكشف عن المعنى، والقراءة التَّأويليَّة، التي تعمل جاهدة لصناعة المعنى حسب مرجعيَّاته الدينيَّة، والثَّقافيَّة، والأيديولوجيَّة، والقراءة الخلاَّقة الهادفة إلى إنتاج دلالات جديدة، مسقطا إيَّاها على عصره وواقعه المعيش[3].

وهو يستحضر هذه القراءات، لخدمة القارئ الأوَّل، حتَّى ينتج له نصًّا ثانيًّا هو النَّص النَّاقد أو الميتانص**métatexte***، ومهمته في نصِّه النَّقدي هو استعمال اللُّغة الشَّارحة والمفسرة للنَّص الإبداعي من أجل القبض على مواطنِ الجمالِ في النَّصِّ، وإبراز الهنات الشكليَّة في النَّسقِ النَّصِّيِّ و إضاءةِ المناطق

[1]-العيد،يمنى.الرَّاوي: الموقع والشكل.مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت-لبنان،ط1؛1987،ص:13.

[2]- الكردي،عبد الرحيم.قراءة النَّص مقدمة تاريخية.مكتبة الاداب،القاهرة،ط1؛2006،ص:09.

[3]-ينظر:المرجع نفسه،ص:9-11.

*- **الميتانص métatexte** :هو النص المسكون بروح الميتانصية métatextualité،القائمة على علاقة التعليق على نص من قبل نص آخر...تتجلَّى للقارئ في النصوص الشارحة والناقدة والمفسّرة .ينظر :مانغوغو ،دومنيك المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر:محمد يحياتن،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت-لبنان،ط1؛2008،**ص:78**.

المظلمة لدى القارئ، وحتَّى يؤدي نصُّه النَّقديُّ دوره الفعَّال يجب عليه أن يبدع في إنجازه؛ لأنَّ النَّقد إبداع قبل أن يكون محاكمة ومساءلة للنُّصوص، وهذا ما ذهب إليه **هادي نهر** في قوله:"إنَّ النَّقد إبداع بالدَّرجة الأولى، ولا بد للعمل النَّقدي أن يحتوي على بعض العناصر الإبداعيَّة القادرةِ على خلق فضاء جمالي يكون في مستوى الفضاء الشِّعري للنَّص الأدبي"[1].

والاهتمام بجمالية النَّص النَّاقد، جاء لخلق مؤثراتٍ فيه بغية استثارة القارئ، ليستجيب لقراءته والتَّزوُّد من معينه، والتَّماهي في سطوره؛ لأنَّه"نص أدبي آخر،يمكن أن يجد فيه قارئه من المتعة الفنِّيَّة ما يجده في النُّصوص الأدبيَّة"[2].

3-2)- مهمَّته أمام القارئ (المتلقِّي):

عندما ينتهي المبدع من خلق نصِّه ، يوجد بإزائه طرف ثان،ملكت القراءة شغاف قلبه، ينتظر هذا النَّص بشغف كبير،ليستقبله على شكل مرسلة(رسالة) **message** سيطرت عليها الوظيفة الشعرية**fonction poétique**، وبدافعيَّة حبِّه للقراءة، يجد نفسه مدفوعا، لتلقِّيه والتزوُّد من لغته، و من أفكاره لإثراء قاموسه ، وللاطِّلاع على حركيَّة النَّسق الثَّقافي والاجتماعي، الذي ولد فيه النَّص، والاستمتاع بنسجه الجمالي، لمشاركة الأديب تجربته الكتابيَّة، التي أسَّسها على جماليَّة الكتابة، ليجمع بين أناه وأنا الكاتب في أنا مشتركة.

هذا القارئ، الذي أصبح في دراسات ما بعد الحاثة حجر الزَّاوية، لأنَّه في نظر أصحابها وعلى رأسهم رولان بارت**Roland Barthes (1915-1980)**، هو الصَّاحب الحقيقيُّ للنَّص ؛ لأنَّه يخلقه من جديد عن طريق قراءته، وملء الفجوات الموجودة في مساحاته وإنتاج دلالاته، التي لا تنتهي بتردُّد القرَّاء عليه، وإظهار المسكوت عنه والمخبوء فيه.

ومهما قيل عن هذا القارئ، سواء كان عاديّا أو ضمنيّا إلاَّ أنَّه يظلّ في حاجة ماسَّة إلى النَّاقد؛ لأنَّه القارئُ العالمُ بأسرار مهنته، التي خوَّلته حقَّ مواجهة النَّصِّ وتشريحه وتفكيكه لإصدار الحكم عليه، وهذا ما ذهب إليه **عبد العزيز عتيق** في قوله:"ومهما كان ذكاء القارئ وقدرته على فهم الأدب، فإنَّه يظلّ بحاجة إلى معونة النَّاقد...فعن طريقه نستطيع أن نرى ما يكمن في روائع الأدب من صفات القوَّة والجمال.والنَّاقد كثيرا ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماما، أو يترجم إلى تعبير محدَّد

[1]- نهر،هادي.البحوث اللغوية والأدبية.عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،ط1؛2009،ص :100.

[2]- عبد الرحمان محمد،إبراهيم.النَّظرية والتَّطبيق في الأدب المقارن.دارالعودة،بيروت،لبنان،دط؛1982،ص:14.

واضح بعض إحساساتنا الشّائعة المبهمة لنا أو يرشدنا إلى جوانب غير منظورة فيما نمرُّ به في طريقنا وقد نعرفه معرفة جيِّدة "[1].

ونجده- في كثير من الأحيان- يمارس مهمَّة وسلطةَ المعلِّم على المتعلِّم، فيأخذ بيد القارئ ويلقِّنه فنّ النَّقد وأبجدياته، حتَّى يحذقها ويتقنها. ويعطيه دروس دعم في المقاربات المنهجيَّة، التي يواجه بها النَّص، سواء كانت سياقيَّة، تعمل داخل النَّص أو نسقيَّة، تنطلق من الذَّات النَّاصَّة(المبدعة للنَّص) المتموقعة في سياقات مختلفة وصولا إلى منجزها الإبداعي.

فهو يعمل بهذه الطريقة، لزرع روح النَّقد في القارئ، ولتخريج جيل من النُّقَّاد المتمرِّسين المحكمين للصنعة، التي لم تأت بالصدفة؛ بل جاءت بعد جهدٍ جهيد، وعمل مضني وشاق، استطاع القارئ بعد الدُّربة في بذله أن يكون متمرِّسا، وأن يصبح ناقدا لوذعيّا.

وفي كثير من الأحيان، يجد هذا القارئ ضالته عند النَّاقدِ قبل أن يدركها عند مبدعِ النَّص، وهذا ما ذهب إليه **طه حسين**، وهو يحوك خيوطَ العمليَّة الإبداعيَّة، ويربط أوصالها بالذَّوات الثَّلاث(النَّاص، والنَّاقد، والمبدع) والنَّص الأدبي، معليا من شأنِ النَّاقد، وهو يقوم بديداكتيك النَّقد**didactique de la critique**، إذ نجده يقول:"وربما أتيحت للنَّاقد مزايا لا تتاح للأديب المنشئ، فالنَّاقد مرآة لقرَّائه كالأديب، والقرَّاء مرآة للنَّاقد كما أنَّهم مرآة للأديب أيضا،ولكن النَّاقد مرآة صافيَّة واضحة جليَّة، كأحسن ما يكون والوضوح والجلاء،وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة القارئ، وكما تعكس صورة النَّاقد"[2].

إنَّ النَّاقد يقدِّم للقارئ أجمل النُّصوص لأعظم الأسماء المبدعة، ليقرأها ويمتصَّ نصوصها بألفاظها ومعانيها، ويعطيه حقَّ محاكمتها أثناء ممارسة التَّطبيق عليها من خلال المقاربات المنهجيَّة من أجل الكشف على جماليَّتها وشعريَّتها في نسجها، ووضع اليد على مواطن النزيف فيها بغية معالجتها من خلال توجيه عقل مبدعها لمراجعتها مرَّة ثانيَّة، فالمبدع إذا كان سفينة تخوض بحر الإبداع، وتشقّ أمواجه بحيزومها، يبقى النَّاقد هو ربَّان هذه السفينة، الذي يمسك بكفَّتها ليوجِّهها الوجهة الصحيحة، ليأتي القارئ ويكون مرافقا له في وظيفته، حتَّى يأخذ منه أسرارَ المهنة، ومعالمَ الصنعة.

3)-ثنائية الرُّؤيا والتَّمرُّد في كتاب الغربال:

[1]- عتيق، عبد العزيز.في النّقد الأدبي.دار النهظة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ط2؛1982،ص:268.

[2]- حسين،طه.فصول في الأدب والنقد. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،دط؛2013،ص :11.

يعدُّ هذا الكتاب إنجيل النَّقد **évangile de la critique** لمدرسة شعراء الرَّابطة القَّلميَّة، ألَّفه ناقد المدرسة وشاعرها الملهم **ميخائيل نعيمة** وهو الكتاب الثَّاني، الذي صدر من أعماله سنة 1923 في أرض الكنانة بعد مسرحية الآباء والبنون، التي تعتبر باكورة أعماله إذ صدرت قبله في سنة1918[1].

وكان الدافع وراء تأليفه، طلب أوفده إليه صديقه **محي الدين رضا** على شكل رسالة، يرجو منه نشر مقالاته ومنظوماته لتكون نموذجا، لكلّ من يحب السير على الأساليب الحديثة[2]، ولقد تمّ ما كان يصبو إليه ميخائيل نعيمة، وهاهو يحدثنا عن رسالة **محي الدين رضا** وعن جمعه للمقالات واختياره لعنوان **"الغربال"** الذي يتصدَّر هذه المقالات، ويكوِّن علامةً لسانيَّة دالة **signe linguistique** على محتواها قائلا :"تلك الرِّسالة كانت الدافع المباشر على نشر الغربال.فقد رحت أجمع المقالات النَّقديَّة، التي صدرت لي في الفنون والسَّائح منذ سنة 1913 وحتَّى ذلك التَّاريخ، وعندما فرغت من جمعها وترتيبها كانت همَّتي الأكبر أن أجد لها اسما مناسبا.فكان الغربال أوَّل ما خطر لي في بال، وراقني الاسم لانطباقه على المسمى، ولخفَّة لفظه، وبعده عن التصنُّعِ والتبذُّل"[3]

واستطاع الأديب المصري **محمود عباس العقاد(1889-1964)** زعيم مدرسة الدِّيوان أن يدبِّج مقدِّمته بقلمه، ويذكر للقارئ مدى القرابة والصِّلة بين ما صبا إليه في مدرسة الدِّيوان، وبين ما توصَّل له **النعيمي** في غربال؛ متحدِّثا عن الفهم الصَّحيح للشعر، الذي يعكس روح التَّمرُّد، وينبع من عينِ الرُّؤيا الشِّعريَّة، التي تحفل بها النُّصوص، ويظهر هذا جليًّا في قوله:"والحقُّ أنَّني قد وقعت من قراءة هذه الصَّفحات على قرابة صحيحة، وجوار ملاصق في الحيّ، الذي أسكنه من هذه الدُّنيا الأدبيَّة الجديدة.رأيت قلما جاهدا في طلب الشِّعر الصَّحيح شعر الحياة، لا شعر الزِّحافات والعلل، ورأيته ينعى على الشِّعر الرَّثّ، الذي تركنا بلا شعر...ورأيته يريد من الشَّاعر أن يكون **نبيًّا** وينكر أن يكون بهلوانا، ويريد من الشِّعر أن يكون **وحيا وإلهاما**"[4].

---

[1]-ينظر: نعيمة،ميخائيل.أحاديث مع الصحافة،ص:45.

[2]-نعيمة،ميخائيل.سبعون.،ص:205-206.

[3]-المصدر السابق،ص:206.

[4]-ينظر: مقدمة العقاد لكتاب ميخائيل نعيمة. الغربال.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط15؛1991،ص:06.

وقبل أن نقبض للقارئ على الرُّؤيا والتَّمرُّد، في هذا المنجز النَّقديِّ، الذي يعكس لنا الفكر والرُّؤيا المشتركة والنَّظرة الجماعيَّة لأفراد الرَّابطة القلميَّة، التي كان ميخائيل نعيمة فردا من أعضائها، وهذا ما أشار إليه **مصطفى البسطويسي** في قوله:" وكتاب الغربال، يعبِّر تمام التَّعبير عن أفكار جماعة الرَّابطة القلميَّة، التي كان ميخائيل نعيمة مستشارا لها.ويعبِّر كذلك عن روح التَّجديد، التي كان ينادي بها أدباء المهجر في الميدان الأدبي"[1].

وبدافع ذاتي، وحرصاً منا على إضاءة المناطق المظلمة، التي تعتِّم مساحات التَّلقِّي عند القارئ، وبدوافع منهجيَّة، ارتأينا أن نقرأ عنوان هذا الكتاب قراءة سيميائيَّة، حتَّى نملأ الفجوات الفارغة، و نستخرج ما هو مسكوت عنه في النَّص.

1-3)- لعبة القراءة وسيميائيَّة العنوان:

إنَّ أيّ كاتب-دونما اللُّجوء إلى تصنيفه- وهو ينجز نصَّه الإبداعي، يستحضر القارئ **lecteur**في ذهنه؛ لأنّ القارئ أصبح هاجس المبدع، وفزَّاعته التي تحضر في حقل إبداعه، وتثير زوبعة عاصفة من الرُّعب على طيور أفكاره، لذلك نجده يركِّز على عمله، ويبذل جهدا كبيرا لإخراجه في صورة مكتملة، ومنسَّقة، وجميلة، حتَّى يفتح شهيَّة التَّلقِّي عند القارئ.

ومنذ القديم، كان مكوِّنا رئيسيّا في العمليَّة الإبداعيَّة، وكان حضوره فيها إجباريّا"إذ نجد أصداءه في التَّداول الشِّعريِّ القديم في الإنشاد، فالشَّاعر وهو ينشد قصيدته، يفترض قارئا، إمّا أن يكون هو الممدوح أو المثقَّف، الذي يحضر عمليَّة الإنشاد والإلقاء، وفي تلك الأفعال الواردة بصيغة الأمر، التي يبدأ بها العلماء، والنُّقاد ،والفقهاء في كتاباتهم مثل افهم واعلم"[2] .

وإلى يومنا هذا، نجده يحافظ على حضوره في ذهن المتلقِّي، بل مع مناهج ما بعد الحداثة **postmodernisme** أصبح الأب الشرعي للنَّص بعد فترة زمنيَّة، تسيَّد فيها المؤلِّف مع أصحاب المقاربات السِّياقيَّة، ثم تسيَّد فيها النَّص مع أصحاب المقاربات النَّسقيَّة.

---

[1]-عطا،مصطفى البسطويسي.قضايا النَّقد الأدبي بين كتابي الغربال والديوان.دار المعارف،القاهرة،ط1؛2003 ،ص:15.

[2]- لعميم،محمدآيت.المتنبي الروح القلقة والترحال الأبدي.المطبعة والوراقة الوطنية، الداوديات-مراكش،ط 1؛2010، ص:286.

والتّركيز عليه وعلى عمليَّة القراءة، اتَّضحت بشكل كبير مع مدرسة كونستانس الألمانية، التي كان من روادها هانس روبرت ياوس**Hans Robert Jauss (1921-1997)**وفولفانغ أيزر**Volvgang Iser (1926–2007)**.وفي محاولة قراءتنا لسيميائيَّة عنوان كتاب الغربال لاستنطاقه باطنيّا، واستخراج المخفي في العمق، نتشبث بمصطلح أفق التَّوقُّع **horizon d'attente**الذي جاء به ياوس فالأعمال الجديدة في تشكيلها وبنيتها، تخرق أفقَ التَّوقُّع، الذي بناه المتلقِّي على تلقِّيه للأعمال القديمة مما يدفعه لمراجعة نفسه، وإعادة تشكيل أفق توقع جديد مع الأعمال الجديدة، التي مارست عليه سلطتها الإبداعيَّة بما تختزنه في داخلها من انزياح عن المعيار والنَّموذج.

وبما أنَّنا نركِّز على العنوان**titre**، الذي أولته الدِّراسات الحديثة أهميَّة كبيرة؛ لأنَّه العتبة الأولى، التي يلج من خلالها القارئ إلى النَّص، ويغوص في عمق باطنه، حتَّى يكتشف خباياه ويصل إلى أسراره، فهو عند الدَّارسين والمتخصِّصين في فقه العنونة**titrologie** "أوَّل مفتاح إجرائي نخترق به مغاليق النَّص، بهدف تفكيك عناصره، ومن ثمَّ إعادة بنائها مرَّة أخرى"[1]

وهناك كثير من الباحثين من يعتبره"العتبة المركزية الأهم في سلَّم ترتيب العتبات النَّصيَّة في النُّصوص عموما، وذلك لاعتباراتٍ بصريَّة كون العنوان، يتصدَّر النَّص، ويوحي على ما بهويته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائيَّة تتصدَّى القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضيِّقة المتمركزة في رأس النَّص ومساحة النَّص كاملا"[2].

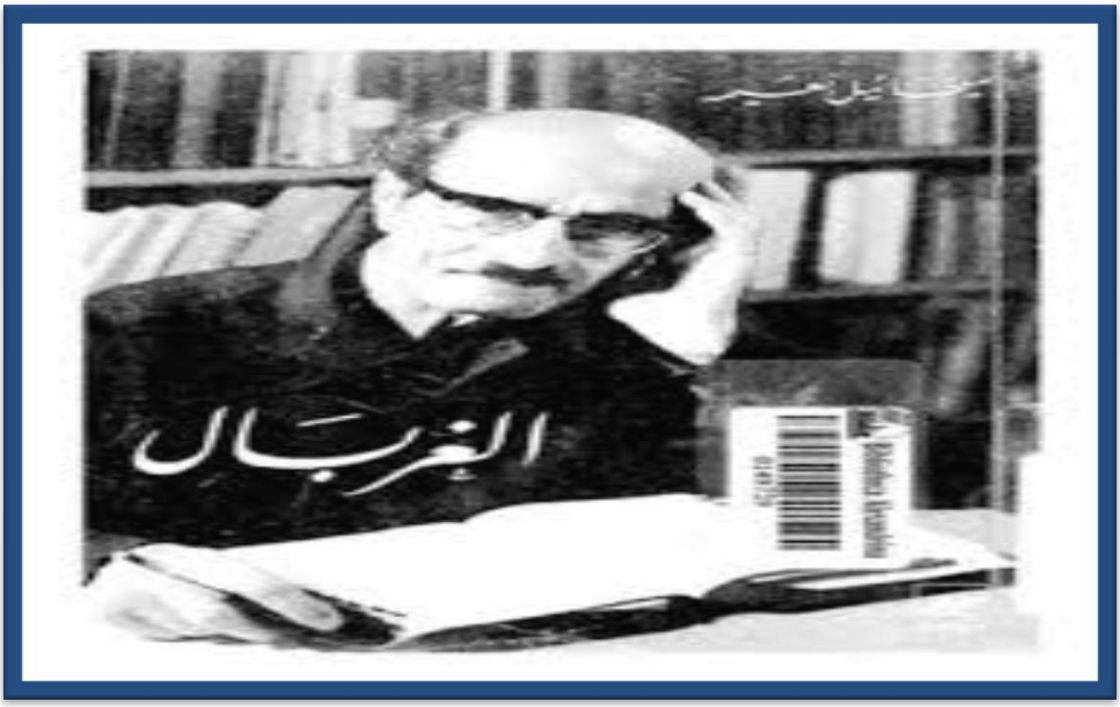
وكلّ عنوان له سلطة مؤثرة تكمن في وظائفه، التي عدَّدها جيرار جنيت**Gérard Genette** في كتابه "**عتبات**"وخاصة الوظيفة الإغرائية [3] **Fonction sédectuve** التي تفتح شهية التَّلقي عند القارئ، وتدفعه للانطلاق نحو النَّص.وعنوان المنجز النَّقدي للرابطةِ القلميَّة الذي كتبه ناقد الرَّابطة **ميخائيل نعيمة** والموسوم بـ:"**الغربال**"، نجده يتشرَّب هذه الوظيفة، ويخرق أفق التَّوقُّع عند كلِّ قارئ، تعوَّد على قراءة المدوَّنات القديمة متصالحا مع عناوينها، التي لم تصدمه إذا ما قارناها بهذا المنجز

[1]–محمد،عبد الناصر حسن.سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي.دار النهضة العربية،القاهرة،دط؛2002، ص:09.

[2]–عبيد،محمد صابر.النص الرائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل.المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان،دط؛2014،ص:362.

[3]-ينظر:جنيت جيرار.عتبات.تر :عبد الحق بلعابد.الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت– لبنان،ط1؛2008،ص:88.

النّقدي. ولكي نقرأ هذا العنوان قراءة تأويليَّة، نستحضر غلاف الكتاب بكلّ حمولاته، والذي أصبح عتبة مهمَّة، تضمُّ المحتوى الكتابي لهذا المنجز، وتعرِّف به بصريّا.



– صورة غـــــلاف الكتاب–

ففي هذا الكتاب تحضر الصورة الفوتوغرافية للنّاقد **ميخائيل نعيمة**،كعلامة غير لسانيَّة، بل كمرسلة بصريَّة **message optique** أو كأيقونة **Icone**، تشي بعلاقة التّشابه بينها وبين دالها الحاضر في الاسم الثُّنائي للنّاقد، والمتموقع في الزّاوية العلويَّة اليسرى لجهة تموضع النّاقد في الصُّورة، ويحضر النّاقد؛ جالسا على مكتبه؛ منحنيّا برأسه على يده اليسرى، فاتحا أمامه كتابا، وممسكا بالقلم بيده اليمنى، حيث تتموضع وراءه خلفية زيَّنتها صورة مكتبته المليئة بالكتب المختلفة والمتنوِّعة، ونحن نمعن في لغة جسده* **langage du corps** نصل إلى مدى اهتمامه بالشُّؤون الثَّقافيَّة، والفكريَّة، والأدبيَّة، واشتغاله بها عن سواها من الأعمال.

*– لغة الجسد **langage du corps**:يقصد بلغة الجسد كل الإشارات والحركات الجسدية التي يستعملها الفرد في تواصله مع الآخرين،إما في ارتباط مع الكلام أو مستقلة عنه كأن يحرك رأسه يمنة ويسرة تعبيرا عن رفض شيء.ومن هذه الحركات ما يعتبر عفويا و لا إراديا وتصاحب الكلام المنطوق،وفي هذه الحالة تكون تلك الإشارات معزّزة للرسالة اللغوية ومدعمة لمعناها.ينظر:علوي،أمحمد اسماعيلي.التواصل الإنساني.دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،عمان– الأردن ،ط1 ؛2013،ص:64.

والكتاب المفتوح أمامه يعكس لنا هذا الاشتغال، ثم يأتي عنوان الكتاب"**الغربال**" كدال **signifiant**، **يستحضر مدلوله signifié**، **وهو** في تصوُّرنا تلك الآلة، التي يُغربل بها القمح أو نحوه حيث جاء اشتقاقها من الفعل الرباعي "**غَرْبَل**"، الذي يدل في مضمونه ومعناه على التَّنقية والتَّصفيَّة، و الفرز، والكشف، والتفريق[1]. حتَّى في تصوُّر، الذين ينطقون بغير لساننا نجده يحمل نفس المعنى والدلالة"فالغربال crible:هو الحاوية ذات العمق بثقوب متعددة، تُصفَّى فيها الحبوب وتُنَقَّى. والغربلة**criblage** جاءت من الفعل "**غَرْبَل crible** أي فَرَزَ ونقَّى، وفحص فحصا متأنيًا وناقدا"[2].

ففي عتبة الغلاف، وفي الصُّورة المستحضرة، يغيب الغربال كآلة ، ويحضر المغربل أو النَّاقد **ميخائيل نعيمة**، ،لنتأكَّد من أنَّ الغربلة، التي يهتمُّ بها هذا النَّاقد هي الغربلة الذهنيَّة أو غربلة النَّاقد، التي ترتكز على فهمه وتصوُّره الجديد للنَّقد، وفهمه وتصوُّره الجديد للنَّص الشِّعري ولقائله. فبغربله يفرِّز القديم من الجديد، ويُصفِّي الجديد من الشوائب العالقة به، وبه يفرِّق بين أدب التَّقريد*وأدب التَّجديد، وبه يُصَفِّي المفاهيم للقارئ ويكشف له عن تصوُّر جديد للشَّاعر ولنصِّه الشِّعري؛ لهذا المتمرِّد على السَّائد بفعل الرُّؤيا الكاشفة، التي أنعم الله عليه بها وحباه إيَّاها.

وهذا ما أكَّد عليه ووضَّحه بنوع من الشَّرح والتَّفسير، لكي يجلِّي المفهوم الصحيح للغربلة عند المتلقي والقارئ، حيث نجده يقول:"إنَّ مهنة النَّاقد الغربلة، لكنها ليست غربلة النَّاس، بل غربلة ما يدوِّنه قسم من النَّاس من أفكار، وشعور، وميول، وما يدوِّنه النَّاس من الأفكار والشُّعور، والميول هو ما تعوَّدنا أن ندعوه أدبا.فمهنة النَّاقد إذن هي غربلة الآثار الأدبيَّة لا غربلة أصحابها"[3]

بل وجدنا النَّاقد **ميخائيل نعيمة** في مقالته الأدبية الموسومة بـ:"**البيادر**"، يصف لنا هذه الآلة ويجلي لنا وظيفتها بشكل شعري أخَّاذ؛ قائلاً:"إنَّ في رقصة **الغربال** لسحرا، يسلخ كلَّ ذي خيال عن

---

[1]-ينظر: مسعود،جبران.معجم الرَّائد.دار العلم للملايين.بيروت- لبنان،ط7؛1992،ص:577.

[2] -Voir : Claude Moreau, Jean Louis Moreau .Larousse (pluri dictionnaire) .P: 362.

***- التقريد**:مصطلح استعمله النَّاقد السُّوري خلدون الشمعة،وهو يدل على كل حالة مرضية من التَّقليد،بل هو كل تقليد في الفنِّ يصل النَّقل الحرفي فيه إلى الحدِّ، الذي يصبح فيه المشبّه أضعف من المشبّه به بكثير،يصبح تقريداً للطبيعة أوتقريدا لعملٍ فنيٍّ ينسج على منواله.ينظر:شمعة،خلدون.النقد والحرية.منشورات اتِّحاد كتاب العرب ،دمشق، دط؛ 1977، ص :258 .

[3]- نعيمة ،ميخائيل.الغربال.دار نوفل،بيروت-لبنان،ط15؛1991،ص:13.

نفسه، ويطير به إلى أجواء بعيدة.فأنا ما شهدتها مرة إلاَّ تخيَّلت هذه الأرض غربالا هائلا تهزُّه يد القدر، وتخيَّلت النَّاس حبوبا راقصة في ذلك الغربال وغاية القدر من تصفيقه النَّاس ذات اليمين وذات الشِّمال، ومن جمعهم هنا وتفريقهم هناك، ومن رفعه لهؤلاء وخفضه لأولئك إنَّما هي تنقيتهم من كلّ ما كان غريبا عنهم، مشوّها لجمالهم، ومعرقلا لخطاهم في سبيلهم إلى الانفكاك من كل وهم وقيد"[1].

وحينما نمعن النَّظر في عنوان الكتاب، ونمحِّص مفهوم الغربلة بعدما شرحه وفسَّره لنا **ميخائيل نعيمة** في نصوصه، ندرك الهدف الذي كان يسعى إليه من خلال تأليفه لهذا المنجز النَّقدي، والمتمثِّل في محاربته التقليد والمحاكاة للقدماء، والتَّمرُّد على **توثين** نصوصهم الشِّعريَّة؛لأنَّ السير في ظلِّها يُعدُّ قتلا لروح التَّجديد، التي ظلَّت غريزة أوجدها الله في خلقه.

كما أعطانا تصوُّره للشَّاعر، لهذا الكائن العجيب والغريب، الذي حباه الله قوة باطنيَّة تكشف له عن كنه الشيئيَّات الموجودة في هذا الكون؛ بل تكشف له عن سرِّ الكون في حدِّ ذاته، إنَّها قوَّة الرُّؤيا القابعة في ثنايا وحنايا نصوصه، والتي نظمت في زمنها من أجل استشراف مستقبل الإنسان، وتحريك السكون الموجود فيه، حتَّى يتمرَّد ويثور من أجل إدراك هذا المستقبل والولوج فيه بفعل رؤيا النَّص الشِّعري .

وسقنا هذا الكلام للقارئ، لنبيِّن له قدرة العنوان وسلطته الظاهرة في ترسيمة الغلاف على مدى اختزالها لثنائية الرُّؤيا والتَّمرد، التي كانت هاجسا حرَّك الأقلام، وهيَّج القرائح برفع لواء التجديد للثَّورة على القديم عند شعراء الرَّابطة القلميَّة؛ ولنبيِّن له–أيضا– أهمية كتاب الغربال كمنجز نقدي، يعكس لنا تصوُّر أفراد الرَّابطة للإبداع بكلِّ مقوماته، ومكوناته، وعناصره المتلاحمة والمنسجمة في اتِّساق، لتكوين خلطته السِّحريَّة العجيبة، حيث "استطاع بصدوره في هذه المرحلة الدقيقة من حياة شعرنا العربي الحديث أن يشجع روَّاد هذا الجيل على نبذ التَّقليد، وتكريس دعوة التَّجديد، والدأب على تعميق مفهومه، من هنا جاءت منجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة، متمرِّدة على القديم، مجسِّدة بذلك رؤية صاحب الغربال"[2]

---

[1]– نعيمة،ميخائيل.البيادر.دار نوفل،بيروت–لبنان،ط12؛1996،ص:118.

[2]–بن عودة،عطاطقة.موقف النَّقد العربي الحديث من الشعر العربي الديوان في النقد والأدب والغربال نموذجين.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط)،جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان–الجزائر،2010–2011،ص:44."بالتَّصرُّف"

2 –3)– الرُّؤيا في الغربال: استقراء الأنساق والحفر في أرض الخطاب:

بعدما قدمنا قراءتنا في عتبة الغلاف، وما يحضر فيها من صور وعنوان...هذه المسميات التي تدخل تحت مصطلح المناص**paratexte***، حتَّى نبرهن للقارئ بأنَّ النَّاقد **ميخائيل نعيمة** حينما اختار لمنجزه النَّقدي عنوان **"الغربال"**، لم يختره عبثا أو من باب الصدفة العمياء، بل اختاره ليبرهن للقارئ بأنَّ الأدب بصفة عامة، والنَّص الشّعري بصفة خاصة هو وليد رؤيا؛ هذه الطاقة الذَّاتيَّة المختزنة بداخل المبدع الحري والخليق بهذا اللقب، والقائمة على قوَّة الاستشراف والكشف، والمحرِّكة له لتقديم البديل عن طريق التَّمرُّد الدَّاعي والدافع إلى الثَّورة على السَّائد وتحطيم الثَّابت، الذي ظلَّ لردح من الزَّمن، يرى في النَّص القديم بشكله ومضمونه ؛ مَعْلَما **repère**، تهتدي به الأجيال اللاحقة، وتنسج على منواله دونما أن تخرج عن مواضعات أصحابه والأطر، التي أطَّروها قيد أنملة.

لذلك سنحاول أن نتغلغل في أنساق هذا المنجز، لاستقراء النُّصوص الدَّالة على أنَّ أدب الرُّؤيا وشعر الرُّؤيا، هو الذي سعى **ميخائيل نعيمة** إلى ترسيخه والدِّفاع عنه ورفعه فوق مستوى النُّصوص والآداب القائمة على المحاكاة والتَّقليد؛ متَّكئين في ذلك على علم إحصاء المفردات **lexicométrie** لتحديدها في الأنساق النَّصية وتعيينها حتَّى نتصيَّد معنى النَّص وفحواه، لكي نصل إلى مقصدية **ميخائيل نعيمة** من خلال إنجازه لهذا العمل الرَّائع، المتمثِّل في كتاب **"الغربال"**.

ولكي نبرهن بأنَّ **ميخائيل نعيمة** كان صاحب هدف نبيل، ظلَّ يسعى لتحقيقه، ليبيِّن لنا بأنَّ"الشَّاعر لا يقف عند مظاهر الحياة في المجتمع، بل يتجاوزها إلى روح الإنسان، لا يهتم بالمجتمع بل بالإنسان، فالرُّؤيا الشِّعريَّة عنده رؤيا كونية، تضيء الواقع الخفي الجوهر للإنساني، الذي يستمد الشَّاعر منه مادته...ونحن لا نستبعد واقع الشَّاعر؛ لأنَّه يبقى المادة الخام، التي ينحت منها الشَّاعر مادته الأوَّليَّة، التي يعيد خلقها من جديد ليشكِّل واقعه الفنِّي"[1].

وحتَّى ننجز عملنا على أدقِّ وجه، سنستعين بالجدول الآتي، لكي نضمِّنه أهم النُّصوص، التي أورد في أنساقها التَّركيبية كثيرا من المفردات الدَّالة على تركيزه واهتمامه على أدب الرُّؤيا ونص الرُّؤيا حينما

***– المناص paratexte :** يرى دومنيك مانغوغو في المناص بأنَّه النَّصية المصاحبة**paratextualité** وهي أطراف النَّص أو ما يحيط بالنص من عناوين، وصوَّر، وتقديم...ينظر:مانغوغو، دومنيك.المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ،ص:78.

[1]–علاق،فاتح.مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر.دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط1؛ 2010، ص:58.

"بالتَّصرّف"

تكلَّم عن الأدب وعن تصوُّره المفاهيميِّ للشِّعر والشَّاعر في كثير من مقالاته الأدبيَّة، التي تألَّف منها منجزه النَّقديِّ الموسوم بالغربال:

الرقم	عنوان المقـــال	الصفحة
01	محـــور الأدب	28-23
02	الحبـــاحب	64-37
03	المقاييـــس الأدبية	74-65
04	الشِّعر والشَّـــاعر	89-75
05	نقيق الضَّـــفادع	106-90
06	الأرواح الحـــائرة	144-127
07	الدِّيـــوان	217-207
08	عواصف العواصـــف	243-219

-جدول توضيحي عن تصوُّر الشِّعر كرؤيا في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة-

ميخائيل نعيمة في مقاله الموسوم بـ:"**محور الأدب**"،تكلَّم عن الآثار التي أنجزها الإنسان على وجه البسيطة، وبين لنا فيها جوانب الإبداع والفَّن، التي سرت من روحه وعقله إلى كيانها المستحدث، سواء كانت بنايات أو رسوما، أو منجزات أدبيَّة انمازت بتشكيلها الهندسيِّ وجمالها، عن غيرها من الأعمال، التي تنتمي إلى حقلها الإبداعيِّ و لا ترقى إلى مضاهاتها، والتي ضمنت لنفسها الخلود لحيازتها على بعض من الرُّوح الخالدة[1].

كما حدثنا عن كنه الأدب**littérature** إذا ما حدَّدناه قائلين "هو ذلك الفن اللّغوي الجميل، الذي يعبِّر شعرا أو نثرا عن تجربة، تتَّخذ شكلا من الأشكال الأدبيَّة المتعارف عليها،كالشِّعر، والقصيدة،والرواية، والمسرحيَّة...و المصطلح عليها بالأجناس الأدبية"[2].إذ وجدناه يرى فيه ذلك الفن الرُّؤيوي القادر على الكشف عن مجاهل النَّفس البشريَّة، وإرشادها لما ينفعها ويصلحها في واقعها المعيش.

[1]- ينظر: نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:26.

[2]-شوشة،فاروق ومكي،محمودعلي.معجم مصطلحات الأدب،ص:06."بالتَّصرُّف"

كما يرى صاحبه(النّاص)، مضارعا ومضاهيّا لذلك العَالم المالك للفطنة والدراية الكاملة بهذه النَّفس، والذي سخَّر أدبه ليكشف لنا عوالمها، بما يمتلكه من رؤى استكشافيه، دفعته لخرق حجب المجهول وصولا إلى المعلوم، الذي ظلَّت النَّفس البشريَّة في شوق إلى معرفته، ويظهر هذا جليّا في قوله:"وما سلطان الأدب إلاّ أنَّه أبدا يجول في أقطار النَّفس باحثا عن مسالكها، مستطلعا آثارها.وما شرف الأديب إلاّ أنَّه أبدا، يشاطر العالم **اكتشافاته** في عوالم نفسه.حتَّى إذ ما وجد آخر بعضا من نفسه في تلك الاكتشافات كان في ذلك للأديب أطيب تعزية وأكثر ثواب.إذن فالأدب الذي هو أدب،ليس إلاّ رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه.والأديب الذي يستحقّ أن يدعى أديبا هو من يزوِّد رسوله من قلبه ولبِّه"[1].

وحينما نصغي لهذا الكلام ونبحث في الألفاظ، التي يستعملها في نسق نصِّه ، و الدَّالة على الكشفِ والرُّؤيا؛ بل المنتمية إلى حقل الرُّؤيا مثل: الاستطلاع، والاكتشاف،ندرك تمام الإدراك بأنّ **ميخائيل نعيمة**"قد حمَّل الأدب رسالة مقدَّسة كما حمَّلها لصاحبه ونفسه في حياتهما،ورأى أنّ الأدب لا يعيش دون الحياة، فالأدب والحياة توأمان لا ينفصلان...والأدب واسع كالحياة عميق كأسرارها،حيث استطاع أن يبني مذهبه النَّقدي بهذه النظرة الجديدة"[2].

أمَّا في مقاله الموسوم بـ:**"الحباحب"**، نجده يشنّ حربه الشَّعواء على الاتِّباعيين، الذين بقوا سائرين في طريق النَّص القديم؛ ومتشبثين بأهداب الغرضيَّة فيه، حيث سخَّروا نصوصهم للسباحة في فلكها، لذلك نجدهم يمدحون حينا مع علمهم بأنَّه هناك من سبقهم إلى المدح مثل **المتنبي(ت354هـ)**، ويهجون حينا آخر رغم أنَّ الهجاء ظلّ محتكرا في الأعصر القديمة من طرف أسماء تلألأت نجومها في سمائه مثل:الحطيئة(ت45هـ)، والأخطل(ت 92هـ)، وجرير(ت110هـ)،والفرزدق(ت114هـ)، حتَّى إذا أراد أن يتولَّه ويتغزَّل في شعره، يدرك تمام الإدراك أنَّه مقلد لأمير الغزل قيس بن الملوح(ت68هـ).

وتصل به الجرأة إلى أن يعقد مقارنة**comparaison** بين الشُّعراء العرب القدماء والمحدثين، الذين ذكرنا منهم الأربعة وغيرهم، ومن سار على طريقهم من الشُّعراء المحافظين أمثال:**أحمد شوقي**(

[1]– المصدر السَّابق، ص:27.

[2]–حمدو الدقس،فؤاد.ميخائيل نعيمة.دار القلم العربي،سوريا– حلب،ط1؛1997،ص:07.

1868–1932)، **حافظ إبراهيم(1871–1932)**،**خليل مطران (1871–1949)**، الذين استحضر أعلامهم في النَّسق التَّركيبي لنصِّه، وبين شعراء الغرب قدماء ومحدثين مثل:هوميروس(القرن8ق م)، وفرجيل(19ق م)، **ودانتي(1265–1321)**، **وشكسبير** (1564-1616)، وملتون(1608-1674)، وغوته(1749-1832)، وهوغو (1802-1885)، وزولا(1840-1902)، **وتولستوي(182–1910**)[1].

وناقدنا افتعل هذه المقارنة، ليبيِّن للقارئ الفرق بين أدب الرُّؤيا، كنوع تنضوي تحته كلّ الأجناس الأدبيَّة وعلى رأسها النَّص الشِّعري، وبين أدب التَّقليد والمحاكاة، الذي ظلَّ سجينا في قمقمهما، بل وبقي فيه النَّص الشِّعري أسير الغرضية التي يغلب عليها: الغزل، والهجاء، والمدح، والفخر، حبيس استاتيكية الشَّكل النَّموذجي للقصيدة القديمة المحتفيَّة بالوقوف على الأطلال، والبكاء على ما شخص منها بدموع ساخنة.

فشعر الرُّؤيا حسب المقارنة، التي افتعلها هو الشِّعر المهتمُّ بالنَّفس البشريَّة، بآلامها وأفراحها والباحث عن سعادتها وملهمها في أيَّام تعاستها، بل ومرشدها بنور الحقّ، الذي يهديها سبل الحرِّية والرَّشاد، ويحرِّرها من ربقة الظلم والاستبداد، هو أدب الإنسانيَّة الداعي إلى المساواة والإخاء، والحبّ،لأنَّه" يقوم على موضوع معين، وكلّ موضوع يعكس موقفا ورؤيا، والعلاقة بين الموضوع والموقف والرُّؤيا علاقة جدليَّة.لأنَّ طرح أيّ موضوع إنَّما يصدر عنه موقف إزاء المجتمع والحياة والكون، ثم يعكس ذلك الموضوع بدوره موقفا ذا رؤيا، تكتشف الأبعاد المستقبليَّة لعوالم جديدة"[2].

وهذا الشِّعر هو الذي انفرد به شعراء الغرب، هؤلاء الشُّعراء الذين جدَّدوا أيَّما تجديد، بل انتخبتهم الآلهة ليكونوا جيرانا لها، ويتكلَّموا بأسرارها، وينتشلوا البشريَّة من الظلام ويحلِّقوا بها إلى عوالم النور، حيث تنام الإنسانيَّة الحقَّة، وتبتسم في وجه كلّ من عرج إليها، و القارئ يصل إلى هذا بعد أن يقرأ نصَّ **ميخائيل نعيمة**، ويستشفُّ في نسقه التَّركيبي جملا و ألفاظا حدَّدت الصِّلة بين الشَّاعر والسَّماء أو الآلهة، التي ظلَّت حسب الرُّؤية المثالية، التي تبنَّاها الفلاسفة و أصحاب المرجعيّات الرُّومنطيقيَّة معين الرُّؤيا الثَّر، الذي لا ينضب، ويظهر هذا جليا في قوله:"أمَّا الآخرون فقد

[1]– ينظر: نعيمة، ميخائيل.الغربال ،ص:48.

[2]–أبو جهجهة،خليل.الحداثة الشِّعريَّة العربيَّة بين الإبداعِ والتَّنظيرِ والنَّقدِ.دار الفكر اللبناني ،بيروت ،ط1؛ 1995،ص:08.

اختارتهم السماء أصفياء ، **وأسكنتهم الأولمب**، ولمست شفاههم بجمرة الحقّ فكانت عضاته تتّقد به، وتلمس القلوب المظلمة فتجعلها آنية جديدة للحقّ.**هؤلاء شموع موقدة** في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النور...**هؤلاء أرواح سماويَّة**، تخفر مهاوي الهلاك، وتنادي السائرين إليه احترسوا.هؤلاء صوت صارخ في البريَّة:أعدوا سبل الحقّ.هؤلاء معلمو الإنسانيَّة وقوادها.**دعوهم في أعاليهم**، فنحن قاصرون على إدراكهم بأيد أثقلتها القيود، وعيون امتصت الظلمة ماءها، وعقول لم تتحرَّر بعد من أوهام الماضي وأشباحه وغرور المستقبل لتدرك حاضرها"[1].

وفي غضون كلامه عن الأدب ومدى مساهمته في الارتقاء بالبشريَّة، نجده يرسِّخ في أذهاننا نفس الفكرة، التي أسَّس لها في كتابه النَّقدي "الغربال"، والتي ذهب من خلالها للاهتمام بأدب الرُّؤيا وبأصحاب هذا الأدب من المبدعين المجددين، واضعا بذلك حدا فاصلا بينهم وبين المقلِّدين الذين فضَّلوا الدوران على طاحونة التَّقليد مثل الثيران، وكان لأدبهم سناء خافت من الضَّوء نقدر أن نشبِّهه بضوء الحباحب*، الذي يضيء الحيِّز المكانيَّ الضَّئيل، حيث تقبع فيه هذه الحشرة، عكس أدب الرُّؤيا، الذي تخطَّى أصحابه الذَّاتيَّة وتجاوزوها ليلقوا بظلالهم على الآخر من أجل تبصرته، ودفعه، لتحقيق مستقبله بما يحملونه من طاقة استشرافيَّة واستكشافيَّة في نصوصهم الرُّؤيويَّة من أجل نشدان السعادة، وتحقيق اليوطوبيا**utopie**،أو بالأحرى المجتمع المثالي.

لذلك نجده مهتما بالأدب الموسوم بسمة الرُّؤيا وبصاحبه، الذي نَدُر وقلّ وجوده في مجتمع أدبي، تعالت فيه صيحات المقلِّدين، التي وجهوها إلى أذهان المجدِّين من أجل التَّشرنق حول القديم، والتَّقوقع فيه، ويتجلَّى لنا هذا في قوله:"نحن ممن يقدِّرون الأمم بارتقاء آدابها أو ما يدعوه الغربيون**littérature** ولذا كان الكاتب المجيد سواء كان روائيّا أو صحافيّا أو شاعرا، **الكاتب الذي يرى بعيني قلبه مالا يراه كلّ البشر** ،الكاتب الذي يعدُّ لنا من كلِّ مشهد من مشاهد الحياة

[1]- المصدر السَّابق،ص:49.

***– الحباحب**: هو ذباب ليلي النشاط يضيء ذنبه.ينظر: الزيات، أحمد حسن و آخرون. المعجم الوسيط.مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة ، ط4؛20،ص:151.

درسا مفيدا، الذي أعطته الطبيعة قدرة إدراك الحقّ قبل سواه، هذا الكاتب هو جلّ ما نبحث عنه بين طيَّات السنين الخوالي، فلا نرى له أثرا ونحملق بأبصارنا في حياتنا الحاضرة علَّنا نراه فلا نراه"[1].

والتمعُّن في قول **ميخائيل نعيمة** أو أقواله السَّابقة لا يعني تنكره للتُّراث العربي، بل بالعكس هو من أشدّ المتمسِّكين بجذوره، لكنه يرفض التَّقليد والانقياد الأعمى للماضي، الذي ينافي ويناقض الرُّوح العربيَّة السَّائرة نحو التَّجديد، والثَّائرة في وجه الرَّتابة والرُّوتين الأدبي، بل وجدنا نظرته تتوازى مع ما ذهب إليه **أدونيس**، وهو يحدِّد لنا النَّظرة الضيِّقة للتُّراث من طرف التَّقليديين وغيرهم في قوله:"طبعا من لا تراثَ له لا جذور له، ومن لا جذور له غصن يابس.غير أن الارتباط بالتُّراث يأخذ لدى بعض الأدباء العرب وغيرهم، حتَّى عند أشخاص لا يعتبرون أنفسهم تقليديين، معنى الخضوع للماضي، وإعادته والتَّمسك بحرفيته.وهذا في رأي يشوِّه تراثنا من جهة، وهو من جهة ثانية يناقض الرُّوح العربيَّة، التي هي بطبيعتها- وكما أفهمها- قائمة على الإبداع والتَّخطي؛ لأنَّها في جوهرها فرادة وحرِّية"[2].

أمَّا في مقاله الثالث والموسوم بـ:**"المقاييس الأدبيَّة"**،نجده حريصا كلّ الحرص على تحريض القارئ للتفريق بين أدب التَّقليدِ وأدب الرُّؤيا، فأدب الرُّؤيا حسب رؤيته هو الأدب الخالد وهو أدب قديم قدم الوجود الإنساني على وجه البسيطة، وله رواده وإن تأخَّر بهم الزَّمن، فهم حداثيون، لأنَّ الحداثة لا ترتبط بعامل الزَّمن ولا تتقيَّد به، بل تُفسَّر حسب قيمة العمل الأدبي والإبداع بمنأى عنه.

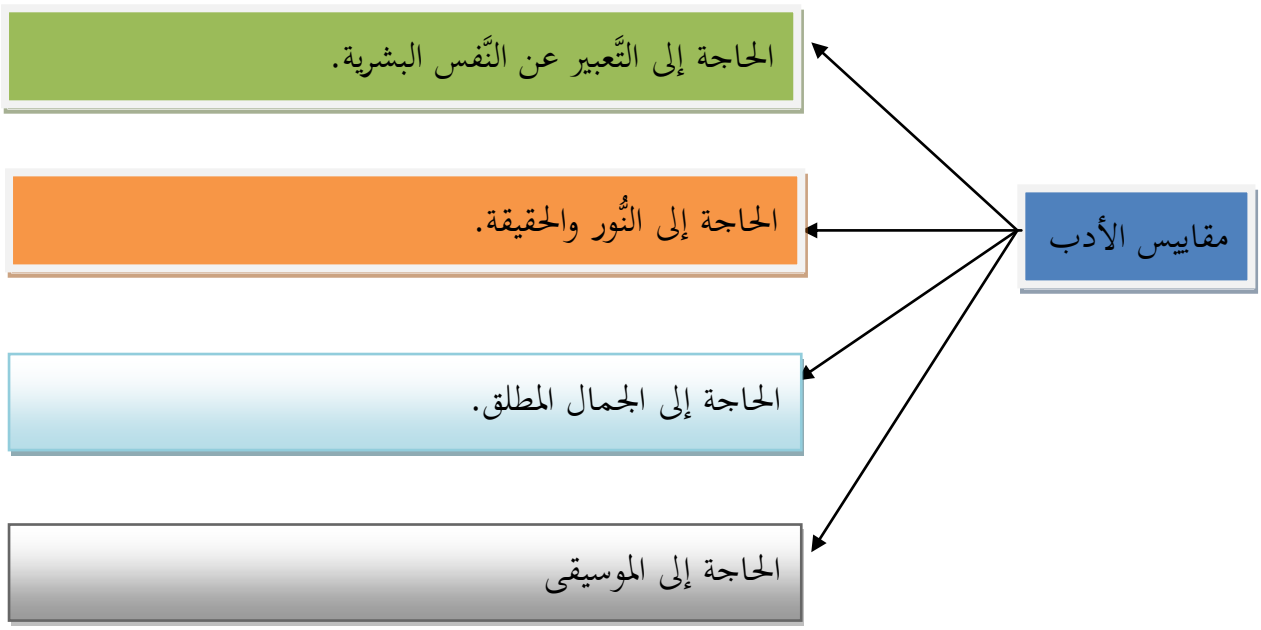
لذلك نجده حريصا-كما قلنا- على بلورة مفهوم الحداثة في إدراكنا، هذا المفهوم، الذي تجسَّد في أعمال ثلَّة من العباقرة الكونيين(العالميين) إذ نجده يقول:"هو ذا قسم كبير من العالم لا يزال ينشد اليوم ما كان ينشده منذ آلاف السنين شاعر عبراني اسمه داود، ويستمد من إنشاده لذَّة روحيَّة وها نحن أولاء اليوم نردِّد بعض أبيات المعلَّقات، وشيخ المعرَّة، والمتقشِّف ابن الفارض، ومجنون ليلى...ونجد لذة في مطالعة أخبار طروادة لا كما سطَّرها المؤرِّخون بل كما أنشدها الضَّرير هوميروس، ولا نزال نتمتَّع بزيارة الجحيم برفقة دانتي رغم كرهنا له، ولازلنا نرى في أعمال المهرج الإنجليزي

[1]- المصدر السَّابق،ص:49-50.

[2]- أدونيس،أحمد علي سعيد.الحوارات الكاملة. بدايات للنشر والتوزيع،سوريا-دمشق،ط2؛2010،ج1، ص :15.

شكسبير الجدَّة، لأنَّها تماهت في النَّفس، وتحدثت على لسانها شارحة أحوالها، وصراعها الداخلي والخارجي"[1].

وميخائيل بعد أن أفصح لنا عن الحاجات الرُّوحيَّة، التي جعل منها مقاييس، تُقاس بها الآداب وتنماز عن بعضها البعض إذ يستطيع النَّاقد من خلالها أن يميِّز بين أدب التَّقليد والمحاكاة الخاضع، لسلطةِ القديم شكلا ومضمونا، وبين أدب الرُّؤيا المعبِّر عن هذه المقاييس، والتي نوضِّحها ونحلِّيها للقارئ من خلال هذه الخطاطة:



-خطاطة توضِّح المقاييس التي نقيس بها المنجز الأدبي الرُّؤيوي المعبِّر عن حاجات الرُّوح حسب تصوُّر النُّعيمي-

ولتبسيط فهم هذه الخطاطة،وتوضيحها حسب تصوُّر **ميخائيل نعيمة(1889-1988)** لها في منجزه النَّقدي ، نوجزها في النِّقاط الأربع ، التي تكلَّم عنها ميخائيل نعيمة:

أ)-الحاجة إلى الإفصاح والتَّعبير عن النَّفس البشريَّة وما يعتريها في أفراحها وأتراحها.

ب)- الحاجة إلى نور الحقِّ الثَّابت والقار من لدن آدم إلى يومنا، الهادي إلى إدراك الحقيقة.

[1]- المصدر السّابق،ص:68 -69."بالتّصرّف"

ج)– الحاجة إلى الجمال المطرد والمطلق في كلّ شيء لإشباع مجاعة الجمال في أرواحنا.

د)–الحاجة إلى الموسيقى، إلى لغة الطبيعة التي تتواصل بها مع الرُّوح لتهذيبها وتغذيتها[1].

لقد أدرج **ميخائيل نعيمة** هذه المقاييس، ليتشبَّث بها المبدع، شاعرا كان أم كاتبا، حتَّى يعبِّر نصَّه عن رؤيا هادفة، تربط الذَّات بأنطونولوجيا الخلق الفيزيقي**création physique** والميتافيزيقي**création métaphysique** ، ويتشبث بها–أيضا– النَّاقد، ليستطيع أن يميِّز بين أدب الرُّؤيا، وأدب التَّقليد والمحاكاة، الذي لا يرسم لأنا الفرد وأنا الجماعة الطريق، لإدراك حقيقة الوجود، واستشراف مستقبل مشرق، تتموضعان فيه ، ونستشف هذا في قوله:"حاجتنا إلى شعراء وكتاب يقيسون ما ينظمون ويكتبون بهذه المقاييس.فيسيرون وتسير معهم آدابنا في الصِّراط القويم، وإلى ناقدين ممحِّصين، يميِّزون بين غثِّ الأدب وسمينه، فلا يحسبون الأصداف دررا، ولا الحباحب كواكب"[2].

إنّ تركيز **ميخائيل نعيمة** على الأدب، وما يدخل تحته من أجناس في مقاله، جاء ليعطي للمبدع دفعة قويَّة في التَّحرر من ربقة التَّقليد، وليقوِّي عزم النَّاقد، ويشحذ همَّته حتَّى يقارب النَّص ويميِّز جيِّده من رديئه؛ بل ويميِّز الأدب المكتفي بذاته وأدب الرُّؤيا الذي"يصبو إلى رؤيةِ العالم وفهمه بصورة أفضل...لأنَّ الأدب الحقيقي هو كشف واستبصار"[3]

ويواصل النَّاقدَ طريق بحثه في كتابه **"الغربال"** بخطى متوالية، حتَّى يقف ويوقفنا معه في مقاله الموسوم بـ:**"الشِّعر والشَّاعر"**، ليعطينا تصوُّره المفاهيمي للشِّعر والشَّاعر، مجيبا على جملة من الأسئلة، التي كانت تراوده عن نفسها، وتأبى أن تفلته من يدها حتَّى يقدم لها الإجابة ويثلج صدره، ويزيل الحيرة والقلق الوجودي عن القارئ، الذي تاه في صحراء التَّعاريف بعدما غصَّت بها المدوَّنات النَّقدية، وعجَّت بها الدواوين، لتشكِّل تصوُّرها للشِّعر والشَّاعر.

وأجوبته التي يقدمها للقارئ في مقاله هذا هي رد فعل**réaction** واستجابة للأسئلة الآتية:

أ)–ما هو الشِّعر؟هل هو مبنى وشكل أو معنى ومضمون أو محصِّلة لثنائيَّة(الشَّكل والمضمون)؟

---

[1]–ينظر:المصدرالسَّابق،ص:70–71.

[2]- المصدر السَّابق،ص:74.

[3]–أدونيس،أحمد على سعيد.الهوية غير المكتملة.تر:حسن عودة،بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ،سوريا ،ط1 ؛2005، ص:47.

ب)-ما هي غايته ووظيفته في الحياة؟

ج)- من هو الشّاعر؟هل هو ذلك النّاظم؟ أو ذلك المخلوق العجيب صاحب الرُّؤيا الاستكشافية؟

استطاع **ميخائيل نعيمة** في مقاله هذا أن يقدم لنا تصوُّره المفاهيمي للشّعر بعدما رأى عدم عثوره على تصوُّر له، فقسم من التّعريفات والتّحديدات حصرته في الجانب الشّكلي، وقسم قيّده في حيويته وإبداعه، لذلك نجده يمزج بين الرُّؤيتين ليقول لنا بأنَّ الشّعر:"هو غلبة النُّور على الظلمة، والحقّ على الباطل، هو ترنيمة البلبل، ونوحُ الوُرْق وخرير الجدول، وقصف الرَّعد، هو ابتسامة الطِّفل، ودمعةُ الثّكلى، وتورُّد وجنة العراء، وتجعُّد وجه الشيخ.هو جمال البقاء، وبقاء الجمال.الشّعر لذّة التّمتُّع بجمال الحياة، والرَّعشة أمام وجه الموت هو الحبّ والبُغض والنّعيم والشّقاء.هو صرخةُ البائس، وقهقهة السّكران، ولهفة الضّعيف وعجب القوي.الشّعر ميل جارف، وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها.هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره، والاتّحاد مع ما في الكون من جماد، ونبات، وحيوان.هو الذّات الرُّوحيَّة، تتمدَّد حتَّى تلامس أطرافها أطراف الذّات العليا"[1]

النّاقد-في تعريفه هذا- لم يقدم لنا تحديدا أكاديميا للشّعر ،يتّحد فيه التّشكيل البنائي مع المحتوى والمضمون بل أعطانا تصوُّرا؛ يعكس لنا وظيفة النّص الشّعري،والرُّؤية الأنطونولوجيَّة له، التي تربط الإنسان بواقعه وتحدِّد مصيره في الوجود، ليبيِّن لنا بأنَّ"للشّعر أثرا هاما على حياة النّاس، ومن الطبيعي أن يحفل بالفكر ووجهات النّظر.ومن الضّروري أن يجسّد موقفا ما إزاء الحياة وإلاّ فإنَّه لا يعدو كونه نصوصا فارغة من جذوة الرُّوح ورصفا لأحجار اللُّغة"[2].لينهي لنا تعريفه بحسّه الصُّوفي موظِّفا نظرية الاتِّحاد إذ كان يسعى من خلالها تحقيق الوحدة الوجوديَّة بين الإنسان والكون ، وبينه وبين الخالق.

وليحدِّد لنا تصوُّره للشّعر كرؤيا، نجده يردّ على المقزِّمين للشّعر كفن ورسالة مقدَّسة، حتَّى وإن كانوا من الأثيرين عنده؛ ليؤكد للقارئ أهميته في تشكيل معالم الذّات الإنسانيَّة ومعالم الواقع، الذي تعيش فيه، وهاهو يوجه نقده للأديب السوفييتي **ليو تولستوي**[3] **Léon Tolstoï (1828-**

---

[1]- نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:76-77.

[2]-العلاق،علي حعفر.الشّعر والتّلقي.دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،ط11997؛،ص:09.

[3]-هذا القول أقحمه ميخائيل نعيمة للردّ على الأديب السوفييتي ليو تولستوي ،الذي حاول في كتابه الموسوم بـ:**"ماالفن؟"** أن يلقي باللائمة على الفنِّ والفنَّانين ومنهم الشُّعراء، لما يصرفونه من وقت وجهد في الاهتمام بالشّكليات والصِّراع من أجل الانتصار لمذهبهم بيد أنَّه يوجد من العمال والكادحين، الذين ضرَّستهم ظروف الحياة ،وجعلتهم سخرة لهؤلاء، خدمة لفنهم الذي لا يمتُّ

1910) ومن حذا حذوه في التّقليل من قيمة النّص الشّعري قائلا:"عبثا حاول تولستوي أو سواه أن يحطُّوا من مقام الشّعر **وينزلوه عن مملكته الإلهية** إلى مملكة النسيان والخمول.عبثا ندَّدوا به فعظَّموا آفاته وصغَّروا محاسنه ونهوا عن صرف الوقت في قرضه ما دام الإنسان إنسانا.ما دام فيه ميل فطري إلى الغناء إن كان في الحزن أو الطرب،وما دامت اللُّغة واسطة، لتصوير أفكاره والتّعبير عن عواطفه وآماله، فسيبقى الشّعر حاجة من حاجاته الرُّوحيَّة...ففيه يرسم الحياة، التي تعشقها روحه ولا تراها عيناه ولا تسمعها أذناه حواليه بين أقذار العالم ودأبه اليومي وهمومه الصغيرة ومشاكله الكبيرة"[1].

إنَّ المكانة ،التي رسمها النَّاقد للشّعر إذ أضافه لمملكة السماء عن طريق توظيف التّركيب الإضافي :"**مملكته الإلهية**" في نسق نصِّه، توحي للقارئ بأنَّ النَّصَّ الشّعريَّ ليس مجرد أداة للتواصل، ووسيلة للتعبير، بل معنى في مستوى الوُجود في حدّ ذاته؛ لأنَّه رؤيا وتأسيس معرفي، وكشف واستبصار[2].واعتبار الشّعر رؤيا يؤكِّد لنا سلطته على أزمنة الكينونة الإنسانيَّة لأنَّه"ذاكرة الأمس، واليوم ،والغدّ؛ في هذه الذَّاكرة تستودع الصُّوّر والحقائق، ومنها تنطلق أصوات الماضي الذي نسيناه، والحاضر الذي نستيقظ فيه، والمستقبل الذي نأمله"[3].

وبعد أن حدَّد لنا تصوُّره للشّعر، عرَّج ليتكلَّم عن صاحبه، الذي وضعه في منزلة نصِّه وجاء-في نسق نصِّه- بألفاظٍ مقابلة له؛ محقِّقة الانتماء إلى الحقل الدلالي للشَّاعر الرُّؤيوي، حتَّى يعبِّر لنا عن مدى قداسة هذا المخلوق ذو المعارف المتعدِّدة، ولكي يجيب عن تساؤله الذي قضَّ مضجعه:من هو الشَّاعر؟

بصلةٍ إلى الفنِّ،ينظر:تولستوي،ليو.ماالفن؟تر:محمد عبدو النجَّاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،ط1؛ 1991،ص:8-17.

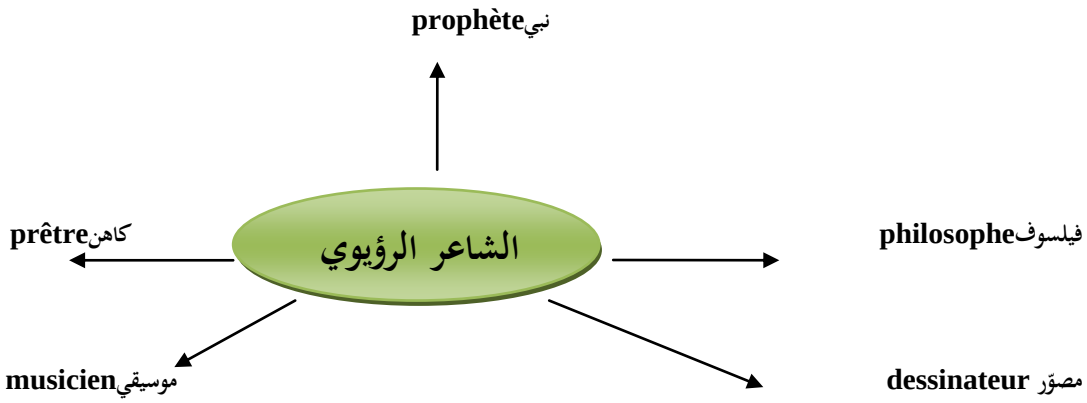
[1]- نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:80.

[2]-ينظر:أدونيس،علي أحمد سعيد.كلام البدايات،ص:15.

[3]-الدكان،محمد بن سعيد.الشّعر والتّلقّي.مؤسسة الانتشار العربي،بيروت- لبنان،ط1؛2013،ص:07.

ميخائيل نعيمة لم يتساءل لنقدِّم له إجابة يجهلها، بل للفت انتباه المتلقِّي بعد إثارته، وشدِّه ليتلقَّى تصوُّره للشَّاعر عن طريق إجابته، التي حدَّد لنا فيها هذا التَّصوُّر قائلا:"**الشَّاعر نبيّ، وفيلسوف ، ومصوِّر ، وموسيقيّ، وكاهن**"[1].

إنَّ المتمعِّنَ في هذه الألفاظ، يدرك للوهلة الأولى بأنَّ الشِّعر في تصوُّر ميخائيل نعيمة وأصدقائه من شعراء الرَّابطة القلمية هو رؤيا؛ لأنَّ هذه الألفاظ تحقِّق، وتثبت انتماءها للحقل الدلالي للرُّؤيا **champ lexical de la vision** ، وسنوضِّح هذا للمتلقِّي من خلال الخطاطة الآتيَّة:

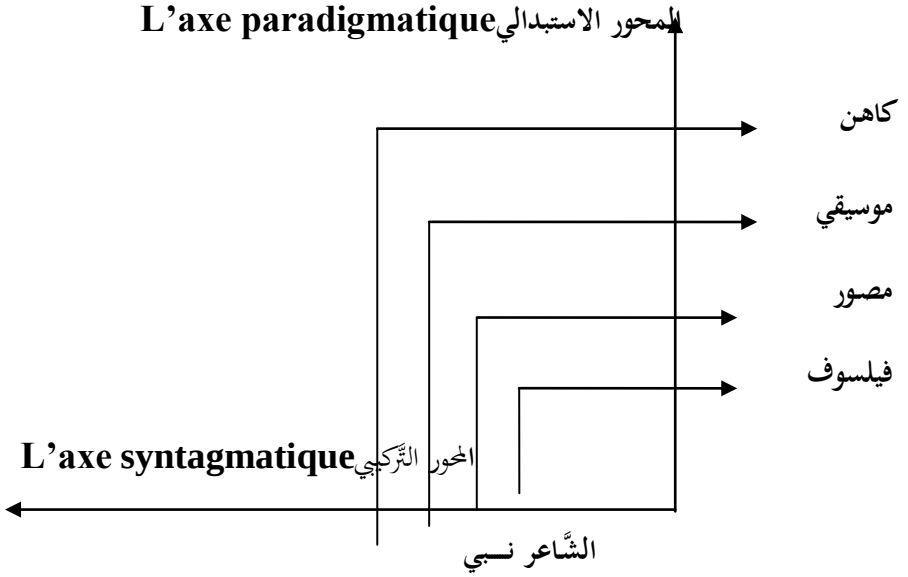


-خطاطة توضِّح الحقل الدلالي للرُّؤيا والشَّاعر الرُّؤيوي في كتاب الغربال-

إنَّ هذه الألفاظ دفعته إلى ممارسة لعبة الاستبدال على مستوى التَّركيب الإسنادي* :"**الشاعر نبي**" الواردة في نصِّه السابق؛ نظرا لقدرته على الرُّؤيا **بالعين الرُّوحية**، التي لا يمتلكها إلا هوَّ، وتؤكِّد على مدى إيمانه بهذه النَّظرة، حيث وشت به لغته في نسق نصَّه من خلال لعبه باللُّغة على المحور التَّركيبي **axe syntagmatique** والمحور الاستبدالي **axe paradigmatique** على النَّحو الآتي:

[1]- نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:84.

*-- التركيب الإسنادي:يسمى جملة وهو ما تألَّف من مُسند ومُسند إليه:نحو:الحلم زين.يفلح المجتهد،وفيه يتمُّ الحكم على شيء بشيء.ينظر:الغلاييني،مصطفى.جامع الدروس العربية،ج1،ص:15-16.



-خطاطة توضِّح تصوُّر ميخائيل نعيمة للشَّاعر الموزع بين المحور التَّركيبي والاستبدالي-

وحتَّى يبرهن للقارئ على رؤيته، نجده يلجأ لشرحها وتفسيرها في النِّقاط الآتيَّة[1]:

أ)-**فيلسوف**:النَّاقد وإن لم يعطنا توضيحا حول كون الشَّاعر فيلسوفا إلاَّ أنَّ إطلاقه لهذا اللقب عليه يؤكِّد للقارئ مدى ارتباطه بالفلسفة أكثر من ارتباط غيره من الفنون بها؛ لأنَّه يهدف إلى الكشف عن الحقائق العامة الكليَّة، التي تتجلَّى في الموجودات الفرديَّة [2].ونظرا لاضطلاع صاحبه"بمهمَّة قيادة البشريَّة لإدراك أسرار هذا الوجود العجيب، والموجود الأعظم عزّ وجلّ، لكونه أكثر حساسيَّة إزاء الوجود،وأكثر موهبة للتطلُّع، وأبعدهم كينونة من أجل استشراف مستقبل الإنسانيَّة"[3].

كما نجد من شعرائنا ومفكرينا من أشار إلى قرابة الصِّلة بين كلّ من الفيلسوف والشَّاعر، وأنّ كلّ واحد منهما يكمِّل الآخر، فها هو **أمين الريحاني**(1876-1940) يوضِّح لنا هذه الصِّلة والقرابة؛ انطلاقا من الحوار الذي دار بين الاثنين، إذ نجده يقول:"قال الفيلسوف للشَّاعر:إني أعلم ما

---

[1]- ينظر: نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:84-85.

[2]-ينظر:كرد،محمد.(الشعر بين المفهوم الفلسفي والأدبي)مجلة دراسات أدبية،العدد06(ماي 2010)،دار الخلدونية للنشر والتوزيع،القبة- الجزائر،ص:107-108.

[3]-الأوسي،سلام كاظم.دراسات في الشِّعر والفلسفة.دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان- الأردن ، ط1؛2013، ص: 17 . "بالتَّصرُّف"

تراه،وقال الشَّاعر للفيلسوف :إنِّي أرى ما تعلمه،مثل هذا الشَّاعر وهذا الفيلسوف لا يختلفان، وكثير ما يكمِّل الواحد منهما عمل الآخر، فيدرك الفيلسوف بالعلم والاستقراء ما يفتح للشَّاعر أبوابا **للوحي** جديدة، ويدرك الشَّاعر بالحسّ والتَّصوُّر ما ينبِّه الفيلسوف لجادة في البحث مجهولة، ويوسِّع لديه نطاق الفكر والاكتشاف"[1]

ب)–مصوِّر:نظرا للقدرة التي يمتلكها، والعبقرية، التي حظي به حيث ساعدته على ترجمة المرئيَّات والمسموعات في الوجود إلى لوحات فنيَّة مقروءة، ونظرا لنشدانه للحقيقة والكمال في أبهى صوَّره، ونظرة ميخائيل للشَّاعر، كمصوِّر ليست جديدة، بل نادى بها الفلاسفة وعلى رأسهم **أرسطوAristote(ت322ق م)**، وردَّدها من جاء بعده مثل: هوراس **Horace (ت8ق م)** وبوالو**Boileau(1636-1711).**

بل نجد هوراس(**ت8ق م**) **Horace** ،يرسِّخ لنا هذه الفكرة في قوله الشِّعري:

الشُّعر مثل الصُّورة

ولذلك فإنَّ الصُّورة تحاول أن تكون كالشِّعر

الصُّورة تدعى عادة الشِّعر الصَّامت

والشِّعرُ صورة ناطقة[2]

والباحث **نبيل رشاد نوفل** حينما استحضر هذه القصيدة في كتابه الموسوم بـ:" **العلاقات التَّصويرية بين الشِّعر العربي والفن الإسلامي"**،استصحب شرح جون دريدان **John Dryden(1631-1700)** لها، اتِّكاء على رؤية أرسطو، التي كانت ترى في كلٍّ من الرسم والشِّعر

[1]– الريحاني،أمين.أنتم الشُّعراء.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،دط؛2013،ص:22.

[2]– نقلا عن: نوفل،نبيل رشاد.العلاقات التَّصويرية بين الشِّعرِ العربيِّ والفنِّ الإسلاميِّ.منشأة المعارف،القاهرة،دط؛1993،ص :12.

البعد الرُّؤيوي عن طريق محاكاتهما للأشياء في شكلها الأمثل، كما خلقت أوَّل مرَّة وكما يجب أن تكون[1]

ج)– موسيقي: إحساسه رهيف، يصوِّر له تكلُّم العالم والطبيعة بلغة الموسيقى، ويترجم له ما نعدُّه نشازا إلى موسيقى موحية ومؤثِّرة؛ لأنَّه يرى ما نعجز عن رؤيته، و يسمع مالا نسمعه، بل ويجد كلّ الشيئيَّات، التي أوجدها الله، تنشر أريج الموسيقى في الوجود، لتتشنَّفها الآذان حيث يلمسها في عويل الرياح، وخرير السَّواقي، وأهازيج الطير، ،ومعاناة الطفل في الكلام، وهذيان الشيخ...وإضفاء هذا اللقب عليه، يحيلنا إلى علاقة الفنون ببعضها البعض: فنُّ الشِّعر، والغناء ، والرقص ، حيث كانت الآلات الموسيقية تصحب النَّص الشِّعري. وكيف كان جَسَد المتلقِّي ينتشي لوقع النَّغم والكلمة الموازية له موسيقيّا، ليرسم لنا لوحة إيمائيّة و إشاريّة مفعمة بالتَّعبير والإيحاء تعكس لنا تجربة الإنسان في هذا الوجود[2].

د)–كاهن:كاهن متعبِّد في محراب إله الحقيقة والجمال، الذي يبصره في مظاهر الجلال والجمال الموجودة في الخلق، حيث استطاع بفضل قواه الإدراكيَّة، التي يفتقر إليها الإنسان العادي أن يراه في المتناقضات؛ يراه في الزَّهرة الذَّاويَّة، والزَّهرة النَّاضرة.يراه في حمرة وجنة الفتاة وفي اصفرار وجه الميت.يراه في السَّماء الزَّرقاءِ والسَّماء المتلبِّدة بالغيوم، في ضجَّة النَّهار وسكينة اللَّيل، وإطلاق هذا اللَّقب على الشَّاعر ليس من باب المصادفة بل لديه مرجعياته سواء في التُّراثِ العربي أو التُّراث الغربي، التي رأت في الكاهن مخلوقا ذو قوة خارقيَّة، تعطيه حقّ الكشف والتنبؤ والرُّؤيا[3] عن طريق استعماله للنُّصوصِ المسجَّعة لاستحضار الماضي واستشراف المستقبل.

---

[1]– ينظر،المرجع نفسه،ص:12.

[2]–ينظر:بورا،موريس.الغناء والشِّعر عند الشُّعوب البدائية.تر:يوسف شلب الشام،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط1؛1992،ص:14.

[3]–ينظر:الماجدي،خزعل.بخور الآلهة.الأهلية للنشر والتَّوزيع،عمان– الأردن،ط1؛1998:ص:239– 240.

وفي مقاله الموسوم بـ:" **نقيق الضَّفادع**"، الذي شنّ فيه حملة شعواء على ضفادع الأدب، التي آمنت بالقديم وأحبَّت التَّشبث بلغته، التي بُني وشُكل بها، ورفضت كل تجديد منجرّ عن تجديد لغة الشِّعر، بعدما ساهمت في الثَّورة على مفهوم الشِّعر ووظيفة الشاعر.

إنَّ المتمعِّن في قراءة هذا المقال، يراه ينقل لنا صورة تشخيصيَّة لذواتهم المولعة بالانغماس في حمأة التَّقليد للقديم، والسَّير على خطى أصحابه حيث تتجلَّى لنا في قوله:" مصيبة ضفادع الأدب، يا سادتي، أنَّ الحياة تسير بهم وهم قعود، فيتوهَّمون أنَّ الحياة قاعدة مثلهم.كما تدور الأرض بنا ونحن نيام فنقوم واهمين أنَّنا لا نزال حيث كنَّا ساعة ألقينا بأنفسنا على الفراش.والحقيقة هي أنَّنا بين يقظتنا وغفلتنا قد قطعنا مع الأرض مسافات شاسعة، ومن أكبر الأوهام، التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمهم أن تسيير الأدب منوط بهم...وأنَّ مسؤوليتهم تكمن وتنحصر في إبقاء القديم على قِدمه"[1].

ونظرا لولعهم بالقديم، أرادوا أن يلزموا الشَّاعر بلغة القدماء، حتَّى يبقى سجينها وأسيرها، سجينَ ألفاظها وتراكيبها، التي عفا عنها الزَّمن، وأصبحت من الغريب، الذي ابتعدت عنه الحياة اليوميَّة ولفظته، ولم يعد له وجود إلاَّ في مصادر اللُّغة والأدب من دواوين، وقواميس، ومدونات بلاغيَّة ونقديَّة؛ متناسين بأنَّ الشُّعراء هم من يخلقون لغتهم، وينحتون كلماتها وألفاظها وتراكيبها، وما يتخلَّلها من انزياح دلالي، وتركيبي، و نفسي.وهذا ما أقرَّ به من سبقهم من القدماء ،حينما أقرُّوا بسلطة الشَّاعر على لغة نصِّه حيث قالوا:"الشُّعراءُ أمراءُ الكلام،يقصرون الممدود،ويمدُّون المقصور،ويقدِّمون ويؤخِّرون، ويومؤون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون"[2].

والنَّاقد **ميخائيل نعيمة** حينما عرَّج في مقاله، ليتكلَّم عن لغة الشَّاعر المتمرِّدة، التي لا تنصاع أن تكون نسخة طبق الأصل للغة القدماء، بيَّن للقارئ تصوُّره للشَّاعر وحقيقة هذا الكائن الرؤيوي، الذي راهن على نصِّه أن يكون نصّا استشرافيّا، يكشف لنا من خلاله الحقيقة المخفيَّة، ويطلعنا على

[1]- نعيمة، ميخائيل.الغربال،ص:94."بالتَّصرُّف"

[2]–السيوطي،جلال الدين.المزهر في علوم اللغة وأنواعها.تح :محمد عبد الرحيم،دار الفكر،بيروت– لبنان، ط1؛2010،ص: 794.

عوالم لامرئيَّة، ويجلِّي لنا عواطف وأفكارا،كانت كامنة في ذات الإنسان، حيث نلمس هذا في قوله:"إنَّما الشَّاعر من يمدُّ **أصابع وحيه الخفية** إلى أغشية قلوبكم الخفيَّة وأفكاركم فيرفع جانبا منها، ويحوِّل كلَّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها.فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار، ولأوَّل وهلة تحسبونها أفكار الشَّاعر وعواطفه،ولكنَّها في الحقيقة عواطفكم وأفكاركم لم يكتشفها الشَّاعر ولا ابتدعها ولا أيقظها،لكنه رفع جانبا من السِّتار عنها ،وصوَّب كلّ أبصاركم إليها"[1].

إنَّ لغة الانزياح الدلالي، التي نجدها تسيطر على الخطاب النَّقديdiscours critique لميخائيل نعيمة من خلال استحضاره للاستعارة المكنية في نسق نصِّه، حيث استعار أصابع اليد للوحي، لتقوية ودعم الفكرة التي يذهب إليها، تحدِّد لنا مقصديته من انجاز هذا الخطاب والاستماتة في الدفاع عليه في منجزه ؛ هذه المقصديَّة التي تكمن في اعتبار النَّصَّ الشِّعريَّ رؤيا.

وعلى نفس الجادة، يسير ناقدنا ليطلعنا في مقاله الموسوم ب:**"الأرواح الحائرة"**، والذي تحدَّث لنا فيه عن ديوان نسيب عريضة، حيث أبدى لنا فيه إعجابه الكبير بكثير من قصائده التي ارتفعت وارتقت بشكلها ومضمونها، والذي يهمنا في هذا المقال هو تكراره لتصوُّره للشِّعر، الذي أوجده في بعض نصوصه السَّابقة، حيث نجده يتناص معها تناصا ذاتيّا، يوحي للقارئ بمدى اقتناعه بأنَّ الشِّعر ترجمة للنفس، وتعبير عن الحياة[2]، وهذه رؤية آمنت بها المدرسة الرُّومانسيَّة وهلَّل بها أقطابها، بل ودافعوا عنها باستماتة، وأثبتوا بأنَّ النَّص الشِّعري هو إفصاح عن مكنونات الذَّات، والانشغال بها،وتعبير متواصل عن الحياة و مستجدَّاتها ومشاغلها، وعن ما يتخلَّلها من خير وشرّ، و صراع واستقرار، وحزن وأملٍ، وخيبة وأمل...في تحوُّلات دراماتيكيَّة تعكس لنا سنَّة التنازع بين الشَّيء وضدِّه، في مشهد يطغى عليه حضور الثنائيات الضِّديَّة.

[1]- المصدر السَّابق،ص:102.

[2]-ينظر: المصدر السَّابق ،ص:129.

وهاهو في نسق خطابه، يتلو علينا مجموعة من الجمل الفعليَّة المترابطة باتساق وانسجام، توحي في دلالاتها عن البعد الاستشرافي والرُّؤيوي، الذي يحظى به النَّص الشِّعري الحقيق والحريُّ بالانتماء إلى الشِّعريَّة العربيَّة الحديثة بعدما أسَّس لمفهومها في خطابه النَّقديِّ إذ نجده يقول:"فالشِّعر الذي **ينزل بفكري إلى أغوار ما تحتها أغوار،ويعلو به إلى سموات تلوح من ورائها سموات**، و**يفتح لخيالي آفاقا خلفها آفاق**،و**يفسح إلى عاطفتي مدى يجرها إلى أمداء**، هو الشِّعر الذي تستأنس به روحي، وتتفتَّح له براعم الحياة في داخلي"[1].

وحتَّى لا نضجر القارئ، نعلمه بأنَّ الناقد ظلّ ملتزما ومحافظا على تصوُّره في مقاليه الأخيرين بعدما أدرجناهما ضمن الجدول السَّابق، والموسومين بـ:**"الدِّيوان" و "عواصف العواصف"**، حيث وجدناه في مقاله الموسوم بـ: **"الدِّيوان"**، يشيد بصاحبي المنجز النَّقدي**"الديوان"**، الذي سميت به المدرسة المصريَّة التجديديَّة، وعلى رأسهم العقَّاد، الذي ثار وتمرَّد فيه على التَّصوُّر القديم للشِّعر، وحارب الشِّعر الاتِّباعي في شكله ومضمونه في شخص الشَّاعر المحافظ أحمد شوقي،حيث أكَّد للقارئ بأنَّ الشِّعر هو تعبير عن الحياة، وكشف ورؤيا واستبصار، وهذا ما نستشفُّه في منجزه الشِّعريِّ إذ نجده يؤكِّد على هذا التَّصوُّر في نصِّه الموسوم بـ:**"قَصِيدَة الحبّ الأوَّل"**؛قائلا:

الشِّعْرُ مِنْ نَفسِ الرَّحمانِ مُقْتَبَسٌ والشَّاعِرُ الفَذُّ بينَ النَّاسِ رَحْمانُ
وَالشِّعْرُ أَلْسِنَةٌ تَقْضِى الحَيَاةُ بهَا إِلى الحَيَاةِ بمَا يَطوِيهِ كِتْمَانُ
لَوْلاَ القَرِيضُ لَكَانَت وَهِي فَاتِنَةُ خَرْسَاءُ لَيسَ لها بِالقَوْلِ تِبيانُ
مَادامَ في الكَوْنِ رُكْنٌ للحياة يُرَى فَفِي صَحَائِفِهِ للشعْرِ دِيْوانُ[2]

فالشِّعر عند **العقَّاد** كفنّ مارسه الإنسان منذ بزوغ شمسه على سطح هذه المعمورة هو عبارة"عن حياة مصفَّاة من الرَّتابة والآليَّة، وغبار الاحتكاك، وكشف لا وصف من الظَّاهر الخارجي؛كشف يحمل رؤى ممتدة تصل قلوبنا بقلب الفنَّان"[1].

[1]– المصدر نفسه،ص:192.

[2]–العقاد،عباس محمود.الديوان. مطبعة المقتطف والمقطم،مصر،دط؛1928،ج1،ص:43.

بل نجد التَّناصَّ**Intertextualité** -بكلِّ أنواعه ومع كلِّ آلياته – يمارس سلطته على **ميخائيل نعيمة**، لينقل لنا تصوُّر العقَّاد للشِّعر في نسق نصِّه من خلال الألفاظ، التي أثبتت حضورها في جميع المقالات التي ذكرناها، المعلنة بانتمائها إلى الحقل الدلالي للرُّؤيا، أو من خلال استحضاره لبعض الشَّخصيَّات المبدعة، التي أسهمت في إنتاج نصِّ الرُّؤيا الشعريَّة **texte de la vision poétique**.

ولكي يعلِّل لنا تصوُّر العقَّاد للنَّص الشِّعري، نجده يقول:"الشِّعر في نظره هو ملتقى جميع أنباض الحياة العالمية، **المنظورة وغير المنظورة**.فكيف يكون ابن أنثى كائنا من كان أميرا للشِّعر؟أم كيف يكون من لا يأبى أن يسخِّر قريحته للإعلانات التِّجاريَّة أمير الشُّعراء؟وبين هؤلاء الشُّعراء هوميروس، ودانتي، وفرجيل وأمرؤ القيس، وأبو العلاء، والمتنبي، وابن الفارض،وشكسبير"[2].

وهذا الكلام حينما نعمل فيه عقولنا، يؤكِّد لنا مدى الصِّلة بين مدرسة المهجر الشَّمالي الممثَّلة في شخص ناقدها نعيمة، وبين مدرسة الديوان الممثَّلة في شخص العقاد، وإقرار نعيمة مع إعجابه بتصوُّر العقاد للشِّعر والشَّاعر، الذي تبنَّاه هو وإخوانه من شعراء الرَّابطة القلميَّة، يؤكِّد للقارئ"أنَّ الباعث على قيام المدرستين ظروف متشابهة، تتمثَّل في اتِّصال كلٍّ منهما بالآداب والثَّقافات الأوربيَّة، والإحساس بأنَّ الاتجاهات التقليديَّة لا تتماشى مع روح العصر ولا تفي بمتطلباته"[3].

أمَّا في مقاله الأخير والموسوم ب:"**عواصف العواصف**"، نرى ونلحظ روحَ التَّمرُّد، تسكن كلَّ حرف بُني به هذا العنوان، الذي جاء على شكل تركيب إضافي* حيث استطاع النُّعيمي(ميخائيل نعيمة) أن يبرز لنا فيه روح التَّمرُّد، وهي تسكن جسد جبران النحيل والمثقل بالأعباء والأرزاء بعدما

---

[1]- فؤاد،نعمات أحمد.الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد.دار المعارف،القاهرة،دط؛1983،ص:28-29."بالتَّصرُّف"

[2]-نعيمة،ميخائيل.الغربال،ص:213-214.

[3]- دياب،عبد الحي.شاعرية العقَّاد في ميزان النَّقد الحديث.دار النَّهضة العربية،القاهرة،دط؛1969،ص:45-46.

***-التَّركيب الإضافي**:ما تركب من المضاف والمضاف إليه،مثل:كتاب التلميذ،خاتم فضَّة،صوم النَّهار .ينظر :الغلاييني ،مصطفى.جامع الدروس العربية،ج1،ص:17.

حملها قسرا وقهرا وجبرا في مجتمع لفَّه الجمود، وسيطرت عليه التَّقاليد في معتقداته ونظمه الاجتماعيَّة، والسياسيَّة، والاقتصاديَّة، حتَّى زحفت إلى أسمى ما يجود به عقل الإنسان، وقلبه من آداب وفنون.

لذلك أعلن تمرُّده في رائعته"**العواصف**" في كتابته"التي كانت بالدَّرجة الأولى تعبيرا عن انشغالات العقل، و القلب، وهواجس النَّفس في عالم يولد من موته.لذلك اتَّخذت شكلَ التَّمرُّد الشَّامل على الثَّقافة والمؤسسات، التي لا يجرؤ أحد إلى الإشارة إليها ولو من بعيد، وعلى أساليب الكتابة المتوارثة واللُّغة المألوفة ببنيتها وتراكيبها وقوالبها"[1].

إنَّ التَّمرُّد الجبراني، الذي ولد معه، وظهر في معتقداته، وفلسفته، ومعارفه... التي تزاحمت بها منجزاته من روائعه الأدبيَّة، كان وليدا لرؤيا استشرافيَّة، لمصير الإنسان المعاند والجاحد للرِّسالة، التي أناطها به الله، وأمره بتبليغها، حتَّى يعيش العالم في وئام وانسجام، يتلفَّع بلفاعِ المحبَّة، ويتوشَّح بوشاح السَّلام، وهذا ما أكَّد عليه **ميخائيل نعيمة**، وهو يستحضر الألفاظ الدالة على هذه الرُّؤيا، والمعلنة ،بانتمائها إلى حقلها الدلالي في نسق نصوصه.

وإذا طلب منا الشَّاهد، وجدناه يتجلَّى في لغته الانزياحية القائمة على التَّشخيص والتَّجسيد حيث نجدها ماثلة في نسق نصوصه، بمفرداتها وجملها، ويتجلَّى ويتكشَّف هذا في قوله:"ثار لأنَّ روحه قيثارة لا تمرّ لحظة إلاّ **تلمس أوتارها أنامل الحياة الخفيَّة** ،فتملأ كيانه أنغاما غريبة سحريَّة، وعن جانبيه، تتألَّب مواكب جرَّارة لا تطرب إلاَّ لخوار **الترمبون** ودوي الطبل".[2]

ميخائيل نعيمة لم يقف عند هذه النقطة،بل صوَّر لنا جبران في صورة العارف بالله، الذي منحه الله العلم اللّدني والرُّؤيا، حتَّى تتكشَّف له الحقائق وتظهر له الخفايا في عالمه المادي المليء بصراع الأضداد وتنافرها. وأدرك فيوضات هذا الجمال في مظاهر الخلق المنبثقة من الجمال الكلي في عالم الشَّهادة، حيث تحنُّ الذَّات إلى بارئها، والقارئ لا يدرك هذا الشُّعور الصُّوفي والرَّوحاني إلاَّ في نفثات سحر جبران، وفي شطحات نصِّه الشِّعري.

[1]- بركات،حليم.غربة الكاتب العربي.دار السَّاقي،بيروت- لبنان،ط1؛2011،،ص:123.

[2]- نعيمة،ميخائيل.الغربال،ص:227.

ونلزم القارئ أن يتأملَّ قول ميخائيل، ويتفحَّص الجمل والمفردات الواردة في نسق نصِّه حتَّى تتضح له الرُّؤية، ليصل إلى ما ذهبنا إليه في دراستنا، ويتجلَّى هذا في كلامه:"ثار لأنَّ فيه نفسا تحن إلى الجمال الكلي، الذي انبثقت منه وتعشقته في كلِّ مظاهره،فهي لذلك تنقبض وتنتفض من كلّ تشويش، وتنافر، وتناقض في هذا العالم، فراودته فكرة الانسحاب أم البقاء **لكشف أسرار نفسه أمامه عله يفتح عينيه ويرى** وبين هذا القلق وهذه الحيرة **يقطر لنا هذا السائل السحري الذي لم نعرفه إلاَّ في نفثات جبران"**[1].

كما نلزمه–أيضا– بإعمال عقله في قوله:"أمَّا روح الشَّاعر، فهي أبدا ساعية وراء **خرقِ ستارِ المجهول**و **كشف المكنون** كأنَّ للشَّاعر نفسين لا نفسا واحدة، وكيانين لا كيانا فقط–نفس باحثة ونفس مبحوث عنها، وكيان ظاهر ينم عن كيان خفيّ، وبين هاتين النَّفسين وهذين الكيانين تصعد روح الشَّاعر وتهبط"[2].

وفي نهاية المطاف، وبعد النظر المتأمِّل والفاحص، لأنساق الخطاب النَّقديِّ **لميخائيل نعيمة** وجدناه يعجُّ بالتَّراكيب، التي استحضر فيها الألفاظ المعبِّرة والدَّالة والمعلنة بانتمائها إلى أجزاء الخطاب* لتؤدِّي دورها في ذهن متلقِّيه، والذي يدرك بعد استقبالها مدى إعلانها بانتمائها إلى الحقل الدلاليِّ للرُّؤيا .

ففي نسق خطابه استحضر كثيرا من شخصيات التُّراث العالمي؛فمن تراث الآخر، استحضر: داود عليه السلام، و هوميروس، وفيرجيل، ودانتي، وشكسبير...ومن التُّراثِ العربي استحضر: شاعر المعرة، وابن الفارض... ليحيلنا إلى الاعتزاز بالنَّص الشِّعري المسكون بروح الرُّؤيا، كما أكَّد انتماء الشَّاعر إلى السماء موطنَ الآلهة حيث جعله جارا لها، و السَّماء في علوِّها وسموِّها، تحمل رمزيةَ

[1]–المصدر السابق،ص:227.

[2]–المصدر نفسه،ص:229.

***–أجزاء الخطاب**:الألفاظ المفردة ،التي تتألَّف منها الجمل المفيدة،وأنماط الكلمات،التي جمعت حسب وظيفتها وخصوصيتها الصرفية والتركيبية.ينظر:علوش،سعيد.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.دار الكتاب اللبناني ،بيروت، ط1 ؛1985،ص:83.

التّقديس؛ لأنَّ العلوَّ كما يقول شيخ المتصوِّفة وقطبهم **محي الدين ابن عربي(ت638هـ)**:" من لوازم التّقديس، ومعرفة التّقديس على التفصيل موقوفة على معرفة العلو"[1] .

ونجدها في الفكر الإنساني"تشير إلى الواقع المطلق والديمومة، وهي معاني شديدة الاتّصال بتلك المناطق والآفاق السحيقة والمستعصيَّة على الإنسان...وهي مكان إقامة الآلهة، والأفق الذي يصله بعض ذوي الحظوة، قد يكون منهم السَّحرة والشُّعراء"[2].

ومع السَّماء، يستحضر جبال الأولمب السامقة بذؤابتها في عليائها، ويجعلها مسكنا للشُّعراء، حيث كانت تتنزَّل الآلهة، وتسكن ربَّات الفنِّ ،وللجبل رمزيته ودلالته في التُّراث الأسطوري، فهو رابطة الاتّصال بالسَّماء ومقرّ الآلهة، وشاهد ظواهر القدسيَّة الجويَّة[3].

إنَّ استحضار الشَّخصيات والأماكن السفليَّة والعلويَّة، وربطها بعلاقة حميمة، تجمع بينها وبين الشَّاعر في النَّسق النَّصي **لميخائيل نعيمة** مع استحضار الألفاظ والتَّراكيب في روحها الحقيقيَّة والمجازيَّة، التي تعتمد على لعبة اللغة الانزياحيَّة إذا دلَّ إنَّما يدلّ على مقصديَّة ميخائيل، التي دفعته إلى إنتاج خطابه النَّقدي ويدلُّ-أيضا- على تشبُّثه بتصوُّره الذي ظلّ مدافعا عنه هو وزملاؤه من شعراء الرَّابطة القلميَّة، حيث رأوا في النَّص الشِّعري رؤيا استشرافية، وتنبؤ بما يحدث ويكون في الوجود. كما رأوا في صاحبه ذلك الرائي والمتنبِّئ المجنَّد بقوى مُدْرَكة وغير مُدْرَكة في الفهم البشري؛ساعدته على خرق الحجب، وتفسير الظواهر واكتشاف الحقائق، واستشراف المستقبل الإنسانيِّ في هذا الوجود الملغَّز والمعمَّى.

3-3)- التَّمرُّد في الغربال: استقراء الأنساق والحفر في الخطاب:

بعدما تتبعنا الخطاب النَّقدي **لميخائيل نعيمة** في كتابه **"الغربال"**، وبرهنا للقارئ بأنَّه كان من أشدِّ المؤمنين بالفكرة، التي جسَّدها شعراء الرَّابطة القلميَّة في نصوصهم الشِّعريَّة ،المتلخِّصة في اجتماعهم وتواضعهم على أنَّ النَّص الشِّعري رؤيا وأنَّ صاحبه راءٍ ونبي، يمتلك القدرة على الاستشراف والتنبؤ بما ينتظر البشريَّة؛ وهي خصوصية العظماء من الشُّعراء وميزتهم"لأنَّهم أقدر النَّاس

---

[1]-بالي زاده،مصطفى بن سليمان.شرح فصوص الحكم.دار الكتب اللبنانية،بيروت-لبنان،ط1؛2001،ص:74.

[2]- شعبو،أحمد ديب.في نقد الفكر الأسطوري والرَّمزي.المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس- لبنان،ط1؛2006 ،ص :143." بالتصرُّف"

[3]- المرجع نفسه،ص:143.

على الإحساس والتَّعبير، فهم يرون مالا يراه غيرهم من عامة النَّاس من ألوان وأشكال وأصوات في الطبيعة، وأحداث في الحياة"[1].وذلك من خلال استقراء أجزاء الخطاب في الأنساق النَّصية لمجموعة من مقالاته.

ها نحن نمشي بنفس الخطى في هذا المبحث، حتَّى نجلِّي للقارئ التَّمرُّد في خطابه النَّقديِّ ومعالمه عن طريق الاستقراء بعد الحفر في أرض خطابه والكشف عن المخبوء فيها، وإظهار نزعة التَّمرُّد؛ هذه النزعة التي نجمت مع بزوغ فجر الأدب الحديث خاصة مع الشُّعراء الرومانسيين و الإنجليزيين و الفرنسيين، الذين أثرَّوا تأثيرا لا حدود له في شعراء الرابطة القلميَّة أيَّام شبابهم، وسنين اغترابهم، وهذا ما أكَّد عليه جون كروكشانك**John Cruikshank** في كتابه **"ألبير كامي وأدب التَّمرُّد"** إذ نجده يقول:"بطبيعة الحال إنَّ فكرة التَّمرُّد، كانت بصورة أو بأخرى موضوعا من موضوعات الأدب دون أن يستأثر الكتاب المعاصرون وحدهم بمعالجة هذا الموضوع.وإذا عدنا بأذهاننا إلى الوراء لما لا يزيد عن قرن من الزمان،لاستطعنا أن نلتقي بالأدباء الرُّومانسيين، الذين كتبوا أدبا يتسم بسمات التَّمرُّد، هذا التَّمرُّد الذي اختلطت فيه المظاهر الفنيَّة، والاجتماعيَّة، والميتافيزيقيَّة.ولقد تقبل كلّ من شعراء انجلترا وفرنسا الرُّومانسيين تراثا من الاتجاه المثالي، حيث كانوا لا يزالون على إيمانهم بالقيم العامة المطلقة مثل الحقيقة، والحريَّة، والطبيعة ، والجمال الذهنِّي، والروح الخالصة"[2].

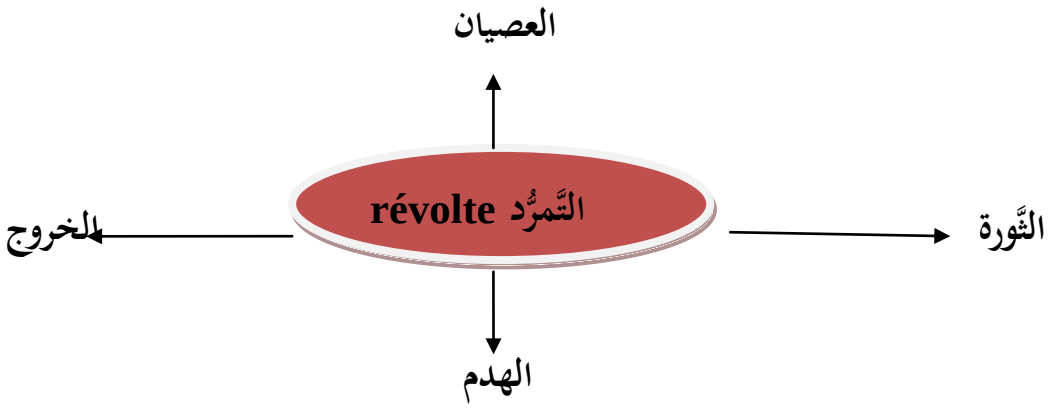
وقبل أن نستقرئ نصوصه الواردة في غرباله، سنحاول أن نحاصر هذا المفهوم في أعماله الصَّادرة بعد ظهور كتابه **"الغربال"** الذي كان خير معبِّر ومترجم لآراء شعراء الرَّابطة القلميَّة لنبيِّن للقارئ بأنَّ نزعة التَّمرُّد، التي دعا إليها هو وزملاؤه كانت هاجسا، صاحبه في كلِّ أعماله، وما من عمل من أعماله إلاَّ ونجده؛ معلنا فيه تمرُّده على القديم، وعلى سننه وعلى المدافعين عليه؛ رافعا في وجهه صرخته المدويَّة، ليردعه ويوقظ من حوله، داعيا إيَّاهم إلى التَّجديد، والنهوض، والتَّحرر من ربقة القديم.

وإنزياحنا، عن الكتاب إلى أعماله الأخرى ليس من باب الخروج عن المنهجية، بقدر ما فيه من استمرارية في تبنِّي الطرح والدِّفاع عن الفكرة، و توضيح وإشارات معتبرة لهوس التَّمرُّد،الذي أخذ لبه

[1]–مطر،أميرة حلمي.مقدمة في علم الجمال وفلسفة العلم.دار المعارف،القاهرة،ط1؛1989،ص:09.

[2]– كروكشانك،جون.ألبير كامي وأدب التَّمرُّد.تر:جلال العشرياالهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،دط؛1986،ص:31.

وشغله، وظهر جليّاً في المستوى التّركيبي لخطابه النّقدي، من خلال استحضاره لمجموعة من الألفاظ المعلنة بانتمائها الصريح للحقل الدلالي للتّمرُّد*، وهذه الألفاظ نضمِّنُها الخطاطة الآتيَّة:



-خطاطة توضِّح الحقل الدلالي للتَّمرُّد في الخطاب النّقدي لميخائيل نعيمة-

إنَّ هذه الألفاظ، التي كانت تطفو بين الفينة والأخرى على سطح خطابه، توحي بحمولاتها الدلاليَّة المشحونة على الحالة النَّفسيَّة القلقة، والشعور بالخوف الدَّائم، الذي كان يستبدّ بناقدنا وهو ينظر لراهن الأمة العربيَّة، التي ظلَّت لوقت طويل من الزَّمن قابعة في مكانِ الظلّ، ومتقوقعة على أفكار السابقين سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، حتَّى في آدابها وفنونها.

لذلك سنستحضر مجموعة من مقالاته في أهم كتبه، لنناقش فيها ظاهرة التَّمرُّد، عن طريق استقراء أنساقها التَّركيبيَّة ، حيث بنى من خلالها تصوُّره الجديد للنَّصِّ الشِّعريِّ، وأعلن من خلالها الوقوف في وجه الرَّاهن وتكسير السَّائد في السَّاحة الأدبيَّة والفنيَّة؛ وهذه المقالات قبل أن نناقشها نضمِّنها الجدول الآتي:

الرقم	عنوان الكتاب	عنوان المقال	الصَّفحة
01	الغربال الجديد	نسيب عريضة	93-110

* - إن البحث عن الألفاظ الموزَّعة في مساحات نصوصه النَّقدية، و التي تعلن انتمائها للحقل الدلالي للرؤيا، هو الذي دفعنا لافتعال هذا الانزياح عن دستور النَّقد "الغربال" إلى الأعمال الأخرى بغية البرهنة على ما نصبو إليه في بحثنا، ولربط هذه الظاهرة بالخطاب النَّقدي عند ميخائيل نعيمة بعد الحفر فيه.

02	زاد المعاد	داء الأدب	57-53
		ضباب التَّقاليد	131-120
03	المراحل	بعبع الأدب	124-117
04	دروب	الشَّباب ثورة وثروة	28-19
		ماهية الأدب ومهمّته	59-36
05	في مهبِّ الرِّيح	حدَّثني جبران	164-158
06	سبعون	الرَّابطة	185-173

-جدول توضيحي لأهمِّ أعمال الدَّالة على خطابه المسكون بروح التَّمرُّد-

وبما أن البحث هو الوسيلة الشَّافية والكافية، التي تساعد الباحث على التَّنقيب والوصول إلى الحقيقة، لا يسعنا إلا أن نخوض غماره بكلّ أريحيَّة، ونستجمع قوانا البدنيَّة والعقليَّة لنستحضر الخطاب النَّقدي لميخائيل نعيمة انطلاقا من الجدول، لنحفر فيه ونستخرج منه الكلمات، التي تنتمي إلى الحقل الدلالي للتَّمرُّد، والمتمثِّلة في:

أ)- الثَّورةrévolution:

بما أنَّ لفظة الثَّورة في دلالتها، تحيلنا إلى العمل المستمرِّ و الدؤوب على التغيير الجوهري في الأوضاع السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والأدبيَّة[1].نجد ناقدنا يستحضرها في الأنساق التَّركيبيَّة لخطابه النَّقدي، وخاصة في كتبه الثَّلاثة:"**الغربال الجديد**"، **و** "**دروب**، و"**في مهبِّ الريح**"؛ ففي كتابه الأوَّل كتب مقالا **وسمه** بـ:"**نسيب عريضة شاعر الطريق**"،حيث تحدَّث فيه عن شاعر القلق ، والحيرة ،والاغتراب...تحدث عن سيرته وعن شعره، الذي كان خير ترجمان لحالته النفسيَّة.

[1]- ينظر: التَّنوجي،محمد.المعجم المفصل في الأدب.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط2؛1999، ج1،ص:303.

في بدايات مقاله، يستحضر هذه اللّفظة في النّسق التّركيبي لخطابه، كلفظة جاءت في التّركيب الإضافي، ليشيد بالإنجاز العظيم، الذي قدمته "**الرّابطة القلميَّة**" للأدب إذ حرّرته من قيود التّقليد، وأكبال المحاكاة شكلا ومضمونا، وجعلت منه أدبا إنسانيا يخاطب الشُّعور والعقل، ويسمو بالرُّوح في معارج التّأمُّل إذ نجده يقول:"لقد كان من **ثورة الرّابطة القلميَّة** على التّقليد أن خلقت أدبا إنسانيا شاملا، وخلقت شعرا لا أثر فيه للفخر والحماسة والهجاء، والتسكُّع في المدح، والتفجُّع الكاذب في الرّثاء.أمّا الغزل فقد أقلعت فيه عن أساليب القدامى.وأمّا القوالب الشّعرية فقد جاوزت فيها ما بين البحور الكاملة ومجازيئها، والبحور التي تدانيها في جرسها، ونوّعت القوافي...كما ربطت القصيدة من أوّلها لآخرها بفكرة واحدة أو قصد واحد بحيث لا تبدو مفككة الأوصال،عديمة الانسجام"[1].

وفي كتابه الثّاني "**دروب**" كتب مقالا وسمه بـ:"**الشّباب ثروة وثورة**"، حيث أشاد فيه بالشّباب وبالثّورة كطاقة كامنة في أعماق ذواتهم المتوهّجة، التي لا تحبذ الرّكون إلى تقاليد الآباء والأجداد؛ هذه الطاقة التي صادفت في طريقها إلى الخروج كثيرا من العراقيل المفتعلة من طرف سدنة القديم، وعبّاد وثنه، والعاكفين عليه تسبيحا وتهليلا، ونلحظ هذا في قوله:"هم رجال السياسة، ورجال الدِّين، والآباء والأمهات، والمعلّمون والمعلّمات الذين يعيشون في قلق دائم من **ثورة الشّباب** على ما رثَّ من تقاليدهم، وما بلي من أساليبهم، وما تعفّن من معتقداتهم.ولذلك لا ينفكون، يقيمون السدود والحواجز في وجه تفتُّح الشباب وانطلاقه"[2]

ففي نسق خطابه، يستحضر لفظةَ الثّورة في التّركيب الإضافي "ثورة الشباب"،الذي يحمل في طياته حمولات سيميائيَّة ودلاليَّة متعدِّدة ،مثل:

- النُّهوض في وجه القديم والتّصدِّي لتقاليده.
- التّجديد والتّحرُّر من أسر الآباء والأجداد.

[1]-نعيمة،ميخائيل.في الغربال الجديد.مؤسسة نوفل،بيروت-لبنان،ط2؛1978،ص:95.

[2]- نعيمة،ميخائيل.دروب.مؤسّسة نوفل،بيروت-لبنان،ط9؛1990، ص:19.

– إعطاء العنان لروح الفتوَّة حتَّى تأتي بكلِّ جديد.

– تكسير السَّائد والتَّمرُّد على الرَّاهن.

كما نجده؛ يخفي في خطابه تلميحه إلى شعراء الرَّابطة القلميَّة ، الذي هاجر مواطنه فرارا من الجمود والتَّقوقع، حيث استطاع أن يتجدَّد ذاتيا في عالم جديد، يؤمن بالشَّباب وبالجدَّة، ويعجّ بالثَّورة على الرَّتابة، ويحبذ الانطلاق والتَّحرُّر والتَّجديد.

أمَّا في كتابه"**في مهب الريح**"،كتب مقالا موسوما بـ:"**حدَّثني جبران**" ، نجده يستحضر فيه شخص عميد ومدير الرَّابطة القلميَّة **جبران خليل جبران** في منامه، وهذا إذا دلّ إنما يدلّ على مدى تأثير جبران في أصدقائه وشركائه في الفنِّ والإبداع تحت سقف الرَّابطة القلميَّة، وعلى رأسهم ميخائيل نعيمة، الذي أشار لنا بعض الباحثين بقراءة أعماله لأنَّها تترجم للقارئ ما استغلق من الفهم، لبعض من كتابات جبران حيث قال:"اقرأ نعيمة تفهم جبران"[1].

استحضره، ليجري معه حوار**dialogue**، حتَّى ينقل للقارئ شخصية جبران الثَّائر والمتمرِّد، التي كانت ترى الزَّيف في التَّقليد والجمود، و الانعتاق والتَّحرر والتَّجدُّد في الثورة عليه ؛ فهاهو في نسق خطابه وفي متوالية من جمله الاستفهامية، يستحضر لفظة الثَّورة، ليبيِّن لنا بأنَّها قاسم مشترك بين أعضاء الرَّابطة القلميَّة، بل هي الطموح الذي صبوا إليه وجسَّدوه في أعمالهم ومنجزاتهم، ويتجلَّى هذا في قوله:"أما تشتاق العودة إلينا يا جبران–إلى أخدانك في الرَّابطة القلميَّة–إلى أيَّامنا الحافلة بالجدِّ والهزل، بالهدم والبناء، **بالثَّورة على الجمود والتقليد** وبالدَّعوة إلى الانطلاق والتَّجديد؟"[2].

ب)– الخروج dissidence:

بما أنَّ الخروج**dissidence** ينتمي إلى الحقل الدلالي للتَّمرُّد؛ فهو في مدلوله اللُّغوي، يدل على المخالفة والخلاف[3] .وهذه اللفظة تعدُّ في المعاجم الغربية من مرادفات**synonymes** التَّمرُّد[4]،بل

[1]–أبو جودة،نعوم.المجتمع المثالي في فكر جبران ونعيمة.دار الفكر اللبناني،بيروت،ط1؛1981،ص:01.

[2]–نعيمة،ميخائيل في مهب الريح.مؤسسة نوفل،بيروت– لبنان،دط؛دتص:160–161.

[3] -Simon,G.L et des autres. Le Dictionnaire Français-Arabe.DAR AL-KOTOB AL-ILMIYA,Beyrouth-Liban,[2ème] Edition ;2004,P :273.

[4]-Voir : Claude Moreau,Jean Louis Moreau. Larousse (pluridictionnaire) , P : 425.

نجد- في المعجم الأدبي – لفظة الخوارج تطلق فنيًّا على كلّ جماعة من الأدباء والفنَّانين المتمرِّدين على المناهج والأساليب الشَّائعة المتَّفق عليها في ميدان اختصاصهم[1].

لقد استطاع ميخائيل نعيمة أن يستحضرها بطريقة واعيَّة أو غير واعية في الأنساق التَّركيبيَّة لخطابه النَّقدي إذ استحضرها في كتابه **"المراحل"** في مقال وسمه بـ:**"بعبع الأدب"** حيث أظهر فيه امتعاضه من ميراث الآباء الأدبي للأبناء؛ هذا الميراث الذي أضفوا عليه كلَّ سمات القداسة ورفعوه إلى مكان شامخ، وحذَّروا من مجرَّد التَّفكير في الخروج على أساليبه؛ تجنبا لشيوع الفوضى، لأنَّ تشبُّثهم بميراث الأجداد أصبح عندهم عادة مألوفة لا يمكن المساس بها ولا الخروج عليها، ويتجلَّى هذا للقارئ في قوله:"وأبغض شيء للناس هو تغيير عادة ألفوها، أو طقس تملَّك من حياتهم فأصبح جزءا منها، لذلك تراهم يغارون على عاداتهم وطقوسهم غيرة الأمِّ على ابنها، فيحوكون لها من القداسة أثوابا، ويُحلونها محلّ الملهمات،كما لو كانت من وضع خالق السَّموات والأرض، فيدافعون عنها بكلّ قواهم.... ويرعبون كلّ من تسوِّل له نفسه **الخروج عليها** والكفر بها"[2].

ونقل لنا-أيضا- في مقاله هذا حال جماعته المتمرِّدة، التي ثارت على هذه الرُّؤية الرَّجعيَّة والنَّظرة المتسربلة بأسمال القديم، والمتعلِّقة بأهداب الأجداد؛ هذه الجماعة، التي اتهمت بإحلال الفوضى والتَّعدِّي على النظام القائم، بعدما نادت بالتَّجديد في الفنّ والأدب والسياسة والاقتصاد والنُّظم الاجتماعيَّة...بل أصبحت هذه الفوضى" بعبعهم الأكبر،يروعون به كلَّ من ينظم الشِّعر في غير القوالب التي ينظمون.وكلَّ من يبدي الأفكار والعواطف غير ما يبدون،ولو فكَّروا لفقهوا أن ما يدعونه فوضى ليس إلاَّ نتيجة لازمة لعلل كثيرة سبقتها، وأنَّه مظهر من مظاهر النِّظام السَّرمدي الشَّامل **وأنَّه وإن يكن خروجا على أنظمتهم**، ليس **خروجا على ذلك النِّظام الذي لا متمرِّد عليه ولا عاص"**[3]

[1]- ينظر:عبد النور،جبور.المعجم الأدبي،ص:105.

[2]- نعيمة،ميخائيل.المراحل.مؤسسة نوفل ،بيروت-لبنان،ط9؛1989،ص:121.

[3]- المصدر نفسه،ص:122.

إنَّ استحضار **ميخائيل نعيمة**، للفظة الخروج في النَّسق التَّركيبي لخطابه النَّقدي، وتكراره لها يوحي بأنَّ ظاهرة الخروج والتَّمرُّد حالة صحيَّة شهدتها الإنسانيَّة منذ بدء الخليقة، ولا زالت تتكرَّر إلى يومنا هذا، وكأنِّي به يريد أن يقول للقارئ إنَّ الطبيعة ترفض الجمود و التَّقليد المميت، وتحبّذ التَّجدُّد والتغيير في حياة الإنسان؛ وهذا الخروج لا نعتبره خروجا على نظام الخالق، بل ثورة وتمردا على الرُّؤية الضَّيِّقة لبني البشر.

وبنفس اللَّهجة الخطابيَّة، يوظِّف متواليات من الجمل في نسق خطابه، ليقنع المتلقِّي والقارئ بالخروج على التَّقاليد القاتلة، لروحِ الإبداع، والهادرة لطاقات التَّحرُّر والتَّجدُّد، والتي اعتبرها في مقاله الموسوم بـ:ضباب التَّقاليد"،الذي ضمنه كتاب"**زاد المعاد**" "استمرار النَّاس في ممارسة وجه واحد من وجوه المعيشة على نمط واحد، ووتيرة واحدة، والتي من شأنها أن تصبح على توالي السنين ظُفرا على العين،وسطاما في الأذن، وقفلا للقلب، وغِلاّ للخيال، فمن عاندها انتصر ومن أطاعها انكسر"[1].

وهاهو يوظِّف الفعل الماضي خرج في النَّسق التَّركيبي لخطابه؛ هذا الفعل المشتق من مصدر الخروج أو بالأحرى الصَّادر عنه، والدال على التَّمرُّد على التَّقاليد، التي مقتها، ونادى بالخروج عليها إذ نجده يقول:"إنَّني أعيذكم من التَّقاليد وسلطانها،فهي **ما خرج عليها أحدٌ** إلاَّ أنكرته فنبذته ورجمته أو صلبته أو أحرقته"[2].

وتوظيفه لهذا الفعل في أنساق خطابه، يبوح لنا بحالة التَّأزُّم النَّفسي، الذي كان يعيشه في مجتمعه، الذي عاش تابعا لمخلَّفات الأجداد في شتَّى المجالات، حتَّى الإبداعيَّة والفنيَّة منها،بل لجأ إلى توثينها، حيث يعكس هذا التَّوثين مدى تشبثهم بها، وتقديسهم لها مع اعتبار كلّ خارج عليها خارج على ماهو محرَّم**tabou** في ثقافات الشُّعوب.

ج)-العصيان opposition:

إنَّ الباحث عن دلالة لفظ العصيان في المعاجم، يجدها تدلّ على الخروج عن الطاعة [3]،وهي في كثير من المعاجم ذات اللُّغة المزدوجة، أو بالأحرى مزدوجة اللُّغة**bilingue**،تدلُّ على التَّمرد **révolte**

[1]- نعيمة،ميخائيل.زاد المعاد.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط9؛1985،ص:121.

[2]-المصدر نفسه،ص:130.

[3]- ينظر:الأصفهاني،الراغب.مفردات ألفاظ القرآن،ص:570.

أو ما يحوم حول حماه من معاني مماثلة ومشابهة في الدلالة، فمثلا في المعجم الفرنسي العربي**dictionnaire Français-Arabe**، جاءت لفظة العصيان**opposition** دالة على المخالفة و المضادة والمعارضة[1]وفي المعجم العربي الفرنسي **dictionnaire Arabe- Français** دلت على التَّمرُّد، فعصى:تمرَّد ضِدَّ[2]**se révolter contre**.

وهذه الدَّلالات اللُّغوية، تلتقي مع المفهوم الاصطلاحي للعصيان، الذي يعتبر عند كثير من الباحثين ثورة الفرد وتمرُّده على واقع مجتمعه وثقافته وآدابه ، بعدما شعر بضياعه واغترابه في حقلها ،الذي غلب عليه التَّسلط والرَّتابة ، وسادت فيه التَّبعية للطقوس الموروثة على حساب حرِّيَّة الفرد[3].

لقد استطاع ناقدنا **ميخائيل نعيمة** أن يستحضر لفظة عاص ،إفرادا وجمعا في النَّسق التَّركيبي لخطابه في مقاله "**بعبع الأدب**" الموجود في كتاب "المراحل"؛هذه اللَّفظة المشتقة من العصيان، إذ قام بعطفها على لفظة التَّمرُّد، وعكس بعطف التَّمرُّد على العصيان، مستعينا بحرف الواو الدال على المشاركة أو مطلق الجمع[4]، ويظهر هذا الاستحضار في قوله:"ألا إنَّ النَّاس يتستَّرون بظلِّ أصابعهم، ويسيرون كلّ في سبيله قانعين، مؤمنين أنَّ السياج الذي أقاموه حولهم من الشَّرائع لا يترك منفذا لمتمرِّد، **ولا مهربا لعاص**،وقد فاتهم **أن أعصى العصاة والمتمرِّدين**،هو الفكر الذي لا يحصره سياج ولا تقيِّده شريعة، ولا تغلُّه أغلال"[5].

د)–الهدم déconstruction:

ونحن نبحث عن دلالة هذه اللَّفظة في المعاجم وجدناها، تدلُّ على إسقاط البناء[6]أو حطِّه ويقاس عليه كما **قال ابن فارس(ت395هـ)** في مقاييسه[7].حيث استطاعت أن تقحم نفسها في الحقل

---

[1] -Voir : Simon,G.L et des autres. Le Dictionnaire Français-Arabe,p :582.

[2]–سمية،سلطاني وآخرون.قاموس الهدى عربي– فرنسي.دار الهدى،عين مليلة الجزائر،دط،1997،ص:357.

[3]– ينظر: علي شتا،السيد.باثولوجية العصيان والاغتراب.المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دط؛2004،ص :07 .

[4]– ينظر:الزَّمخشري،أبو القاسم جار الله محمود بن عمر.المفصل في صنعة الإعراب.دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان ،ط1 ؛1999 ، ص:390.

[5]– نعيمة،ميخائيل.المراحل،ص:120.

[6]– ينظر: الأصفهاني،الراغب.مفردات ألفاظ القرآن،ص:835.

[7]– ينظر:ابن فارس،أبو الحسين أحمد بن زكريا. مقاييس اللغة،ص:932.

الدلاليّ للرُّؤيا، لأنَّ المتمرِّد ثائر على كلّ ما يعوق حركته للتَّجديد بل مصر على أن يكون هادما لأصنام القديم، ومحطِّما لقيوده المكبِّلة لحرية الإنسان، والسَّاعيَّة لاسترقاقه واستعباده.

وهذه اللفظة استطاع النَّاقد أن يستحضرها في الأنساق التَّركيبيَّة لخطابه بكلّ مشتقاتها، ليبرر لنا تمرُّده على البالي، والقديم السمج، الذي فقد طعمه مع مرور الزَّمن، ويحاججنا بأنَّه يسعى لبناء أدب جديد مشبَّع بروح الجمال والحقّ، ويظهر هذا جليّا في مقاله الموسوم **بـ"داء الأدب"**، الذي أورده في كتابه**"زاد المعاد"** حيث يقول:"لقد دعاني البعض **هدَّاما**.أجل إنَّني **لهدَّام** غير أنَّني **أهدم لأبني**.و**الذي أهدمه** ليس كما يتوهَّم البعض أدبا قديماً.والذي أبنيه ليس ما يدعونه أدبا جديداً، فالجمال والحقّ- وهما كلّ الأدب-لا يشيخان ولا يتداعيان ولا يقوى بشر على هدمهما.إنما أهدم كلّ ما كان في نظري خلوا من الجمال والحقّ-قديما كان أم جديدا- وأساعد في تأييد كلّ ما يتناول حياته من معين الجمال، الذي لا ينضب ومن أوقيانوس الحقّ الذي لا شواطئ له"[1].

وإذا عدنا، إلى كتاب الغربال، وجدنا صاحبه يعرض علينا أشكال تمرُّده في مجموعة من المقالات،التي نضمِّن عناوينها في الجدول الآتي:

الرقم	عنوان المقال	نوع التمرد فيه	الصفحة
01	محور الأدب	التَّمرُّد على الصَّنعة	28-23
02	الرِّواية التَّمثيليَّة	التَّمرُّد على الغرضية	36-29
03	الحباحب	التَّمرُّد على الغرضية	64-37
04	نقيق الضَّفادع	التَّمرُّد على القارئ	106-90
05	الزِّحافات والعلل	التَّمرُّد على الصَّنعة	125-107
06	الدُّرَّةُ الشَّرْقِيَّةُ	التَّمرُّد على الغرضيَّة	154-145

-جدول توضيحي لمعالم التَّمرُّد في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة-

بعد قراءتنا لهذه المقالات، واستقرائنا لخطابه النَّقدي فيها، وجدنا التَّمرُّد فيها يتشعَّب بنا ولا يتخذ اتِّجاها واحداً، بل يتعدَّد.فإذا قرأنا مقاله الموسوم بـ:محور الأدب، نجده يعلن تمرُّده وثورته على أدب الصَّنعة والتَّزويق اللَّفظي، الذي يهتم بالشَّكل على حساب المضمون، ونستشف هذا في

[1]-نعيمة ،ميخائيل.زاد المعاد،ص:54-55.

قوله:"إنّ الرّابطة القلميَّة، ما كانت لتقدِّم هذه المجموعة إلى قراء العربيَّة، لولا اعتقادها بأنَّها اتخذت من الأدب رسولا لا معرضا للأزياء اللُّغويَّة والبهرجة العروضيَّة...فقد كفانا ما عندنا من المعجزات اللُّغويَّة، وآن لنا أن نتعطَّف ولو بالتفاتة على ذلك الحيوان المستحدث، الذي كان ولا يزال سرّ الأسرار ولغز الألغاز"[1].

فالأدب الحقّ في مفهوم ميخائيل هو الأدب الذي، يهتم بالإنسان، ويرسم له طريقا، يمضي فيها قدما دون أن يلتفت لأدب الصنعة، الذي حصر انشغالاته في الشَّكل على حساب المضمون، بل وظلَّ يمتح من معين التَّقليد الجاف، ففي هذا النَّص، نحيط بالتَّخريجات النَّقديَّة للناقد **ميخائيل نعيمة،** ونفهمها ونتعرَّف على أبعادها التي، انطوت على النُّزوع إلى التَّجديد، والدَّعوة إلى المجاوزة والتَّمرُّد، لترسيخ الحريَّة، وتعميق الإحساس بالجمال[2]. ونفس الأفكار، التي عبَّر عنها في مقاله هذا عبَّر عنها في مقاله الموسوم بـ:**الزِّحافات والعلل"** ،حيث جلَّى لنا تمرُّده على الصَّنعة وعلم العروض،الذي رآه؛ مقيِّدا لإبداع الشَّاعر وحريته[3].

أمَّا في مقالاته الثَّلاثة الموسومة بـ:**"الرِّواية التَّمثيليَّة"**، و**"الحباحب"** و**"الدرَّة الشرقية"**، نجده يعلن تمرُّده على الغرضية، ولقد أشرنا إلى هذا في المبحث، الذي تحدَّثنا فيه عن معالم الرُّؤيا في **الغربال،** ثم يصنع الحدث حينما تكلَّم لنا عن قراءة النَّص، وأولى القارئ اهتماما كبيرا لأنَّ المبدع في مرحلة الإنتاج، يستحضر نوع القارئ الذي يكتب له، والنَّص يبقى غفلا وجامدا،ولا يتم تفعيل ديناميته إلاَّ من خلال القراءة؛لأنَّ" النَّصَّ لا يجاوز ذاته إلاَّ من خلال وبواسطة القارئ"[4].

وأثناء تكلُّمه عن النَّصِّ الشِّعريِّ، يقدم لنا أربعة أنواع من القرَّاء والمتلقين،حسب الخطاطة الآتية:

المتلقِّي(1):يثمل بالقراءة

---

[1]- نعيمة،ميخائيل،الغربال،ص:27-28.

[2]-منير،وليد.ميخائيل نعيمة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط؛1992،ص:09.

[3]-ينظر: المصدر السَّابق ،ص:107-118.

[4]- نقلاً عن مقدمة:لحمداني حميد والجلالي الكدية.ينظر:أيزر،فولفغانغ.فعل القراءة(نظرية جمالية التَّجاوب في الأدب) . تر:لحمداني،حميد والجلالي الكدية.منشورات مكتبة المناهل، فاس- المغرب،دط؛199،ص:05.

-خطاطة توضّح اختلاف درجات القراءة والتلقّي عند القارئ حسب تصوُّر ميخائيل نعيمة-

فالقُرَّاء في نظره أربعة،ثلاثة يمتلكون ثلاث مستويات في القراءة، وكلّ واحد منهم يمتلك فهما خاصّا، حسب إحاطته بالنَّص، وحسب ما لديه من مفاتيح، تساعده على فكِّ شفراته، وملء الفجوات العائمة في مساحاته، وواحد لا تعنيه القراءة، وإن قرأ فإن قراءته تكمن في درجة الصِّفر، أي لا يصل من خلالها إلى الدلالات المخبوءة والمسكوت عنها، وكلّ هذا جسَّده في قوله:"لقد تطالعون،يا سادتي قصيدة واحدة لشاعر واحد، فيثمل بها الأوَّل، ويترنَّح بها الثَّاني، ويطرب لها الثَّالث، ولا يحفل بها الرَّابع.فعلام هذا التَّفاوت في تأثير تلك القصيدة عليكم، والأبيات، التي قرأها الأوَّل منكم هي نفس الأبيات، التي قرأها الرَّابع بحروفها؟أليس ذلك لأنَّ الأوَّل قرأ بين السُّطور أكثر مما قرأه الثَّاني، والثَّاني أكثر من الثَّالث، والثَّالث أكثر من الرَّابع؟وكلُّهم لم يقرأ غير ما في نفسه، وما لم يفصح الشَّاعر عنه بل رمَّز إليه ترميزا"[1].

وفي الأخير،وبنبرة خطابيَّة مليئة بالتَّحذير،توحي بتمرُّده على الكتابة السَّطحيَّة، التي لا تنتج نصا مفتوحا على التَّأويلات.كما توحي بتمرُّده على القراءة السَّطحيَّة، التي لا تتجاوز الظاهر،ويتجلَّى هذا في قوله:"فويل لكاتب لا يقرأ النَّاس بين سطوره سطورا،وويل لقارئ لا يقرأ من الكلام إلاَّ حروفه"[2]

وبعدما تطرَّقنا لدراسة ظاهرة التَّمرُّد في الخطاب النَّقدي **لميخائيل نعيمة** المتمثِّل في أعماله انطلاقا من استحضار الألفاظ، التي ظهرت في أنساق هذا الخطاب؛ هذه الألفاظ التي أقرت بانتمائها للحقل الدلالي للتمرُّد ووصولا إلى ظلالها في كتاب الغربال، الذي كان مصبَّ اهتمامنا، نخلص بأنَّ النَّاقد نعيمة آمن إيمانا يقينيا بالتَّجديد في الآداب الإنسانيَّة، وحارب باستماتة متناهيَّة كلَّ أشكال الذَّوبان في الآداب القديمة بكلّ تقاليدها وطقوسها الثَّابتة، وآثر التَّحوُّل والتَّمرُّد على السَّائد منها، لأجل التَّجديد فيها بما يتواءم مع حياة النَّاس، ويتماشى مع عصورهم، كما نادى إلى التَّشبُّث بالأدب الرُّؤيوي والاستشرافي ،السَّاعي بكلّ ما يحويه إلى التَّغيير الأفضل في حياة النَّاس.

[1]- نعيمة،ميخائيل،الغربال،ص:103.

[2]- المصدر السَّابق،ص:106.

الفصل الثَّالث

تجلِّيات التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة

ومدارات الرُّؤيا

الفصل الثَّالث: تجلِّيات التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة ومدارات الرُّؤيا

I)-أشكال التَّمرُّد الموضوعي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة :

1)- التَّمرُّد المكاني.

2)-التَّمرُّد الدِّيني.

3)-التَّمرُّد الاجتماعي.

4)- التَّمرُّد النَّفسي.

II)- معالم التَّمـرُّد الفنِّي ومـدارات الـرُّؤيا:

1)- معالم التَّمرُّد في المستوى التَّركيبي:

2)-معالم التَّمرُّد في المستوى الدلالي:

3)- معالم التَّمرُّد في المستوى الصَّوتي:

:

توطئة:

إنَّ الظُّروف، التي ذكرناها آنفا؛ ألجأت الشُّعراء للهجرة، وشاءت الأقدار الإلهية أن تجمعهم تحت سقف الرَّابطة القلميَّة، حيث اعتبرها متتبِّعوها في الدَّرس الأدبي أوَّل مدرسة أدبيَّة، نزعت إلى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التَّفكير والتَّغيير .استطاع **جبران** أن يكون قطب دائرتها وطائرها المحكي، كما انفرد صديقه الحميم **ميخائيل نعيمة** بدور النَّاقد المجدِّد والثَّائر على التَّقاليد، التي خلَّفتها المدوَّنات القديمة.

أمّا البقية الباقية، فسارت على خطى مُلهم المدرسة ونبيُّها جبران وناقدها الألمعي ميخائيل، تنشد التَّجديد والثَّورة على القديم، والتَّمرُّد على سدنته من المحافظين، متأثِّرين في ذلك بفلاسفة عصر التنوير، الذين مهَّدوا للثورة الفرنسية أمثال: فولتير(1694-1778)، وجون جاك روسو(1712-1778)، وديدرو(1713-1784)، وفيكتورهوغو(1802-1885)... هؤلاء الذين ثاروا على السُّلطة الدينية والسُّلطة الحاكمة، التي نشأت عن طريق المزاوجة بين الإقطاعيين والملوك، فقاموا بتحطيم سجن الباستيل، الذي كان وما يزال إلى يومنا هذا رمزا للأسر والظلم، ورمزا لتجميد العقول المتحرِّرة والسَّاعية إلى زرع بذور التَّغيير في مجتمعات عاشت على فتات القديم في شتَّى النواحي[1].

ثاروا على المقدَّس والمدنَّس من النُّصوص، التي أباحت لرجل الدِّين والحاكم أن يتصرَّف برعونة، نحو رعيته، والتي كانت- عصرئذ- مثل الماشية تنقاد في وداعة إلى هلاكها، دونما أن تبدي حراكا أو تسجِّل تنديدا، أو تستحضر تمرُّدا.كما ثاروا وتمرَّدوا على المجتمع المتيَّم بوهم القديم في عاداته وتقاليده، ونفخوا فيه ،حتَّى ينتفض، وينفض ما علِق به من غبارها.

[1]- ينظر :عبود،مارون.مجدِّدون ومجترون،ص:156-157.

لقد ظهر هذا التأثُّر جليّا في منجزاتهم الأدبيَّة والنَّقديَّة، حتَّى اتَّسم أدبهم بطابع"التَّمرُّد الصَّادر عن الإحساس بالتَّحرر من القديم ومن التَّقليد، وطابع الحريَّة، الذي دفعهم إلى التَّحرر في قواعد اللُّغة والمعاني وذلك تحت تأثير الأدب الجديد، نتيجة القصور الطبيعي في بيانهم العربي حسب رؤيتهم"[1].

وإذ سلك الشُّعراء- قديما- مسلكا واحدا في بناء نصوصهم الشِّعرية، ونظموا في أغراض واحدة، يعرفها الفطن والبليد؛ لأنَّها"كانت جزءا من تراث ثقافي شامل نجد له امتدادات في علوم اللُّغة، وفي النَّقد والفقه والتَّاريخ والأخلاق وعلم الكلام، التي آثرت كلها أن تتبع الموروث، وتُقلِّد الأصل، وتخدم السُّلطة القائمة"[2] .لقد جاء شعراء الرَّابطة، ليتمرَّدوا على سننهم وينادوا بالتَّجديد في شكل القصيدة وبنائها وفي معناها ومضمونها؛ لأنّهم كانوا ينظرون للشاعر بعيون الرُّومانسيَّة، التي رأت فيه نبيا بعثته العناية الإلهية، ليحطِّم أوثان التَّقليد، ويثور على سدنته ودعاته، ويسعى لإصلاح المجتمع بدعواته التي ضمَّنها نصوصه الشِّعرية عن طريق الرُّؤى الاستشرافية ، التي وُلدت فيه، وتربَّعت على عرش نصِّه الشِّعري.

إنَّ تَمَرُّد الجماعة أو شعراء الرَّابطة، لا نعتبره تمرُّدا هدَّاما بقدر ما نرى فيه من بناء وليد لاستشراف مُنظِّم لمستقبل حياة الإنسان؛ لأنّه تمرُّد الفنَّان"الذي لا يمكن له من خلاله أن يدمِّر العالم، الذي يسعى إلى نبذه، ولكنه يستطيع- على الأقل- أن يخلق عالما من الأنماط والمثل يتَّفق مع آماله وأمانيه"[3].

إنّ تمرُدهم هو تمرُّدُ المصلح والمجدِّد، الذي رأى الفوضى تسود المجتمع وتتغلغل في جسد ثقافته وفكره الأدبي، والفنّي، والدِّيني، والاجتماعي ،والفلسفي، والسِّياسي...فاستنهض همَّته ونهض ثائرا ومتمرِّدا على مخلَّفات الفهم الفوضوي للحياة، وآلى على نفسه أن ينفخ في مجتمعه روح الإصلاح،

[1]-الجندي،أنور.أضواء على الادب العربي المعاصر،ص:238."بالتَّصرُّف"

[2]-حجازي،أحمد عبد المعطي.قصيدة لا قراءة في شعر التَّمرُّد والخروج.مركز الأهرام للترجمة والنَّشر،القاهرة،ط1؛1989، ص:06.

[3]- كروكشناك،جون.ألبير كامي وأدب التَّمرُّد.تر:جلال العشري،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، دط ؛ 1986، ص:209.

ليبعثه من مرقده، ويخرجه من منطقة الظِّل، ومن بوتقة الجمود، وينزع من ذهنه هالة تقديس الأجداد والسير على خطاهم.

فنزعة التَّمرُّد لم تأت هكذا بدون أسباب ودوافع؛ بل جاءت لاعتقادهم الجديد في النَّص الشِّعري وإيمانهم، الذي رسَّخ في أذهانهم بأنَّ الشِّعر"خلود في زمن الزيف، وأنَّ الشِّعر الحقيقي انتهاك دائم للزمان والمكان، وهو تأسيس و في الوقت نفسه خروج على كلِّ سلطة، وهو تحقيق ما في الممكن والمستحيل في آن واحد، هو تصوُّر جمالي للعالم والأشياء"[1].

إنَّ الأسباب والظروف البيئيَّة والاحتكاك مع الآخر والاستلهام من حضارته وثقافته المتعدِّدة في مواطن المهجر، والإيمان بزخم الحضارة الشرقيَّة، التي ترعرعوا في مهدها وغاصت جذورهم في تربتها، والقلق الوجودي والتأزُّم السَّيكولوجي، الذي امتزج بتجربتهم الشِّعرية، قادتهم إلى الرَّفض والانتفاضة وفعَّلت في ذواتهم نزعة التَّمرُّد في شقَّيه: الموضوعي و الفنِّي.

وفي هذا الفصل، سنحاول أن نركِّز على أنواع التَّمرُّد في جوانبه الموضوعيَّة والفنِّية، انطلاقا من منجزاتهم الأدبيَّة، سنستقرئ النُّصوص، ونكتشف عوالم التَّمرُّد ومعالمه، ونجلِّيه للقارئ من خلال لعبة القراءة **jeu de la lecture**، التي تجعل النَّص مفتوحا أمام ذهن القارئ، وتستحضر تأويله للدوال **signifiants** الطافيَّة على سطحه بغية الوصول إلى مدلولاتها**signifies** المتعدِّدة تعدُّدَ القراءات، والمختلفة باختلاف مستوياتها ومستويات أصحابها.

لقد نظر الباحثون إلى النُّصوص الجيِّدة وعلاقتها الحميمية بقارئها، وبيَّنوا لنا سماتها؛ فهي تلك النُّصوص، التي تشتمل على كمٍّ هائل من الفراغات، وملؤها أصبح مهمَّة منوطة بالقارئ الجيِّد أو الضِّمني، وفي مرحلة تغطية هذه الفجوات، تبدأ رحلة التَّواصل بين النَّاص(الكاتب) والقارئ[2].

[1]- هلال،عبد النَّاصر.في جماليات شعر الحداثة.دار الحرم للتراث القاهرة،دط؛2006،ص:13.

[2]- بكار،عبد الكريم.القراءة المثمرة مفاهيم وآليات.دار القلم،دمشق،ط6؛2008،ص:52.

كما نسعى في بحثنا إلى تحديد مدارات الرُّؤيا المنبثقة من تَمَرُّدهم، لنجيب عن أسئلة كثيرة تخالج القارئ، وتعبث باستقراره الذهني ومنها:هل تمرُّدهم هو تمرُّد هروبي افتعلوه نظرا لرفضهم للمجتمع بما فيه من نظم وتقاليد وعادات؟ أم هو تمرُّد بنَّاء، سعوا من خلاله إلى تقويض ثقافة السَّائد وتكسير بنية الثابت، لأجل وضع خطط استشرافيَّة ورؤيويَّة في نصوصهم الشِّعريَّة تكون بمثابة حلول، يمرِّروها بغية نشر الوعي والدَّفع بالإنسان للتحرُّر من وهم الانغماس في حمأة التَّقليد والاستظلال تحت مظلَّة الأجداد؟

I)-أشكال التَّمرُّد الموضوعي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة :

منذ القديم والنَّاس يستسلمون، لواقعهم بما فيه من ظلم، وتعسُّف، وغطرسة، وسياسات بشرية قائمة على الصَّلف والعنجهيَّة، ويستكينون دونما أن يُبدوا أيَّ حراك، ودونما سعي منهم لتغيير واقعهم الرتيب والمملّ.لكن الله لم يتركهم هكذا، بل أوجد فيهم أصحاب المواهب من فلاسفة، ومفكرين، ومصلحين وقيِّض"لهم نفرا منهم تكُن لهم الأعين التي ترى أسباب البؤس، والآذان التي تسمع أنين المتألمين، والجلود التي تحس لذعات العذاب، فتكوِّن لهم القدرة على التبرُّم بما حولهم، والسُّخط على ما يحيط بهم،بالعمل حينا، وبالقول أحيانا، وغالبا ما يكون الأدباء أصحاب الحس المرهف في طليعة الثائرين، لأنّهم عادة أوَّل من يدرك النَّقص والفساد"[1].

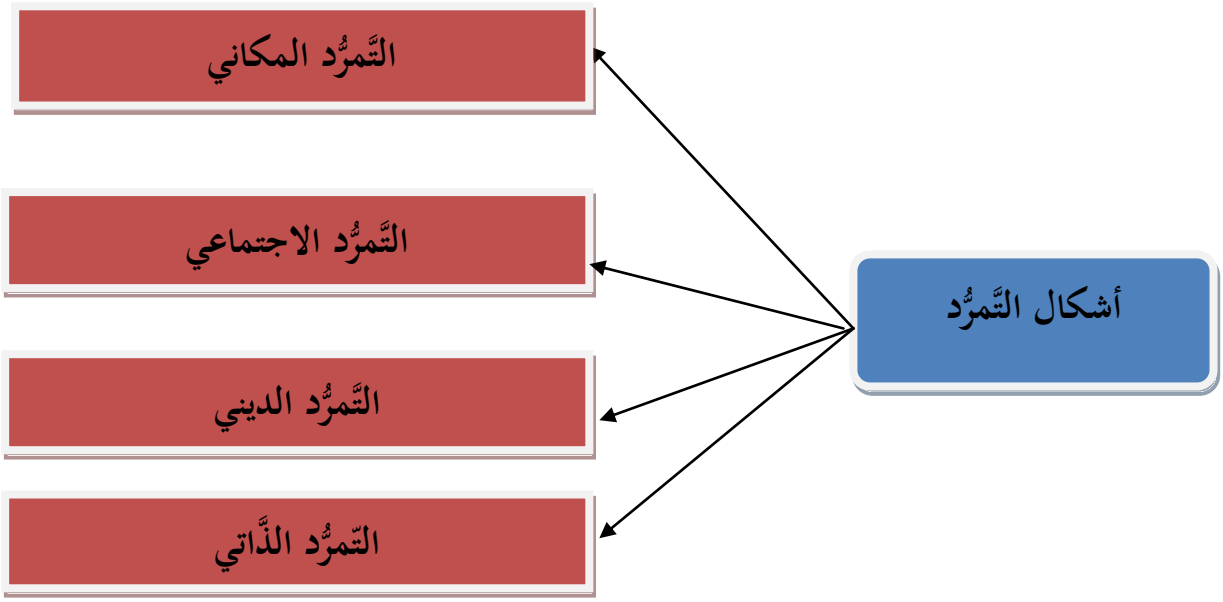
وكان شعراء الرَّابطة من جنس هؤلاء، نفخوا ريح إبداعهم في نار التَّمرد، لتحرق كلَّ ما رأوا فيه سببا، لإعاقة تجدُّد الإنسان وتطوُّره وتغيُّره، مسايرة لوتيرة العصر المتسارعة.لقد جاءت نصوصهم طافحة بأشكال التَّمرُّد وأنماطه في مواضيعهم، عبَّروا من خلالها عن نزعة الرَّفض الكامنة في ذواتهم؛ لأنَّ"الإنسان الرَّافض هو ذلك الإنسان، الذي يُسجِّل علامات المواجهة والتَّحدِّي، وهو الذي يحقِّق ذاته، أو يصبو إلى تحقيقها...فرفضه ليس وليد الهروب لأجل الاختباء في الزَّوايا المظلمة، بل لمواجهة الحياة في مختلف جوانبها، قصد التَّغيير والتَّجديد"[2].

---

[1]-محمود،زكي نجيب.أرض الأحلام ،مطبعة جريدة المصري،القاهرة،دط؛دت،ص:09.

[2]- العكيدي،سالم محمد ذنون علي.جماليات الرَّفض في الشِّعر العربي مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام.دار مجدلاوي للنشر والتَّوزيع،عمان-الأردن،ط1؛2015،ص:15."بالتَّصرُّف"

لذلك نستحضر معنا الخطاطة الآتية، التي نقيِّد من خلالها أشكال وأنماط التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة، حتَّى نتكلَّم عنها بالتَّفصيل انطلاقاً من النَّص، وعملا على مساءلة دواله، وتفكيك مدلولاته:



– خطاطة توضِّح أشكال وأنماط التّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة –

1)– التَّمرُّدُ المكانيُّ:

منذ ما خلق الله الإنسان، ذرأه في المكان، الذي استشعر فيه وجوده ولامس ذاته من خلاله حتَّى نشأت بينهما تلك العلاقة الحميمة؛ لأنَّه ابن المكان الذي ترعرع فيه، فمنه تشكَّل كجسد وعقل، وذات، وفيه بنى وجوده، وحقَّق كيانه، وملأ ذهنه بأجمل الذِّكريات، التي نسج خيوطها في ربوعه، وظلَّ محافظا عليها في ذاكرته.

نشأ فيه قفارا، تقتل جاهلها، وفتح عينيه ليراه، مروجا خضراء تخلَّلتها الأنهار والوديان، وأحراجا وغابات مفتوحة على آيات من الجمال الأخَّاذ والسَّاحر للألباب، ودرج على سطحه، وهو قرَى مترامية الأطراف، ومتناثرة هنا وهناك، وشبَّ فيه وهو مدن ملأها الصَّخب والضَّجيج، وحفلت بثمار المدنيَّة المغريَّة.

وكثيراً ما خيَّب المكان أفق توقُّع الإنسان، حينما رأى النَّقص يعتريه، والفساد يسري إليه، والفوضى مع الظُّلم يستشريان في جوانبه، فأعلن تمرُّده عليه، وراح يبحث عن المكان البديل **espace altirnatif** أو المكان الطوباوي **espace utopique**، حيث تسود المثل وينعم الإنسان بالسَّعادة الأبديَّة، ويشعر بذاته، تنسجم وتتماهى في الآخر تحت مظلَّة الإنسانيَّة، فهذا المكان المتخيل بدأ مع الفكر الفلسفي الغربي وعلى يد أفلاطون **Platon** (**ت347 ق م**) الذي أسَّس له في جمهوريته[1]. إلاَّ أن تأسيسه لهذا المكان أقامه على تفريعات عنصريَّة قد لا تروق شعراء الرُّومانسيَّة .

وعلى منواله نسج الفيلسوف المسلم **أبو نصر الفارابي**(**ت339هـ**) مدينته الفاضلة وبعد أفلاطون جاء مؤسِّسو الأماكن المثالية مثل: **توماس مور Thomas More**(1448-1535) صاحب كتاب"**اليوتوبيا**"L'utopie، وفرنسيس بيكون**Francis Bacon** (1561-1626) صاحب كتاب"أطلنطا الجديدة"**La nouvelle Atlantide**، وتوماسو كامبنيلا **Tommaso Campanella** (**1568-1639**) صاحب كتاب مدينة الشَّمس**La cité de soleil**، حيث كانت الأماكن المتخيَّلة عناوين لها، تجسَّد فيها البعد الفلسفي مع البعد الأدبي[2]؛ مشكلا لوعي الإنسان المتمرِّد على المكان، الذي يقبع فيه، مفضِّلاً المكان البديل، الذي تتجلَّى فيه معالم المثالية، التي نشدها هؤلاء الثَّلاثة في أعمالهم.

إنَّ هذا النوع من التَّمرُّد، وجد طريقه إلى المبدعين من الأدباء، والشُّعراء، والفنَّانين أصحاب النَّزعة الرُّومانسيَّة، حيث جعلهم ينأون عن المكان، الذي يتواجدون فيه؛ لأنَّهم يشعرون بعجزهم على الائتلاف معه، ومع مادة الواقع المسيطرة عليه، وتيقَّنوا بأنَّ الاتِّصال بهما محال بسبب النُّفور الحاصل؛

[1]-إنَّ القارئ لكتاب الجمهورية، يدرك التَّقسيم الذي غلب عليها،حيث قسَّم أفرادها إلى فلاسفة مشرِّعين هم أصحاب الحكم والصولجان، وإلى محاربين، مهمتهم حراسة المملكة، وإلى صنَّاع مخلوقين للطاعة العمياء، وإلى عبيد مثلهم مثل البهائم السَّائمة.ينظر:وجدي،محمد فريد.الإسلام وعصر العلم.دار مصر للطباعة،الفجالة-القاهرة،ط 3،دت،ج1، ص :91.

[2]-Voir :Clément Élisabeth et des autres .La philosophie de A à Z ,P :458.

لأنَّ المكان بحمولاته المتعدِّدة للواقع المعيش، يختلف مع طبيعتهم المرهفة والحسَّاسة، والاقتراب منه يشوِّه عنصرهم المميَّز[1].

إنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة، لم يسلموا من عدوى هذا التّمرُّد، بل اتَّخذوا نصوصهم الشِّعريَّة مطيَّة للبوح به للمتلقِّي، فجاءت صرخاتهم المتعاليَّة تؤيِّدُ نبذ **المدينة La cité[2]** ، وتنادي بالارتماء في أحضان المكان البديل أو الطبيعة المفتوحة، حيث ينعم الإنسان بالجلال والجمال، ويستشعر موسيقاه بأذنيه، ويبصر مفاتنه بعينيه، ويتحسَّس معالمه بيديه، ويتذوَّق طعمه بفمه، وينتشي عبيره وشذاه بأنفه، ويرى الحياة على سجيتها وفي كمال عذريتها، لم يغتصبها البشر، بعمرانهم وبناياتهم، ولا بنُظمهم وقوانينهم الفاسدة المتحكِّمة في هذا الكيان المادي، ولم يعكِّروا صفوها بظلمهم وتسلُّطهم، وعنجهيتهم المقِيتة.

إنَّ روح الرومانسيَّة، التي سكنت شعراءنا؛ بل ولهجوا بذكرها على ألسنتهم وفي نصوصهم الشِّعريَّة، خلقت عندهم نوعا من الحذر اتِّجاه المدينة، ودفعتهم إلى الابتعاد عنها؛ لأنّهم اصطدموا بها أو نشأ عندهم "ما يسمى بالصِّداميَّة مع المدينة، وقِيمها ورموزها، وكل ما يُحيل إليها من تفسُّخ وضياع، على أساس أنَّ المدينة في رؤياهم باعت نفسها للشيطان"[3].

---

[1]–عبد الفتاح،كاميليا.الشِّعر العربي القديم دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب.دار المطبوعات الجامعية ،الإسكندرية ، دط؛ 2008،ص:20.

[2]– يرى إبراهيم رماني المدينة مكانا أساسيًّا في صياغة تجربة الإنسان،وعنصرا تكوينيًّا شموليًّا،يجسِّد لنا رؤية الشِّعر،فنيًّا وتاريخيًّا إلى ذاته الكلية في العالم، ويحيل بما يكتنزه من أبعاد نفسيَّة ،واجتماعيَّة، وثقافيَّة، وأيديولوجيَّة–في كثير من الأحيان– على مختلف الأمكنة والقضايا الأخرى مثل:القرية، والأرض، والوطن،التراث ،والتاريخ، والإنسان،الثورة والحداثة والغرب،وهذا المكان،الذي سجَّل حضوره في النَّص الشِّعري، قد ينفر منه الإنسان اذا تملكته الأهواء وغاب فيه العدل واعتوره الفساد، معلنا تمرُّده عليه.ينظر:رماني،إبراهيم.المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا1925–1962.وزارة الثقافة العربية، الجزائر ، دط؛ دت،ص:08.

[3]– بوطارن،محمد الهادي.الاغتراب في الشِّعر العربي الرُّومانسي مقاربة موضوعاتيَّة للخطابات الشِّعريَّة، لإيليا أبي ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشَّابي..دار الكتاب الحديث،القاهرة،دط؛2010،ص:08.

فالشَّيطان الذي سلمت المدينة نفسها له، ونامت في أحضانه، هو رمز الفساد و الظلم والفوضى، التي شاعت فيها ، فراح الإنسان يحصد ثمارهم إذ نجده يستشعر مرارتهم و ويتخبَّط في وحلهم، حتَّى استبدَّ به القلق بعدما شعر بالاغتراب المكاني، وتملكته الثَّورة، التي دفعته للتمرُّد المكاني.

وبما أنَّ شعراء الرَّابطة، كانوا لسان حال المجتمع، المعبِّر عنهم والمخلِّص لهم، رفضوا المدينة، وتمرَّدوا عليها بعدما اعتبروها عدواً لدوداً لراحةِ الإنسانِ؛ بل وجدناهم استعاضوا عنها- كما قلنا سابقاً- بالمكان الطوباوي البديل، والمتمثِّل في الطبيعة العذراء**nature vierge** ، التي بقيت على سجيتها ولم تتسلَّل يد الإنسان إليها، لتغتصب عذريتها وتعيث فيها فسادا.

إن تمرُّدهم على المدينة، والمناداة بالخروج من ربقتها،انتقل إليهم من خلال اطِّلاعهم على تراث رواد التَّنوير والفلسفة الرومانسيَّة، وعلى رأسهم **جون جاك روسو Jean Jacques Rousseau(1712-1778)**، الذي طالما رأى في الطبيعة نموذجاً للحضارة الأقل عدواناً، كما اعتبر الفساد وليد المدينة أو المجتمع المدني، الذي تغلَّبت عليه نوازع الأنانيَّة[1].

لقد رأى **جون جاك روسو** في الطبيعة ملاذا لخلاص الإنسان من شرور المدينة، التي اكتنفها الفساد، ولزومه لها من دواعي إفساده، وإبادة الطهر والبراءة الطبيعيَّة، الموجودان فيه، لأنَّه" يري في المدنية والتحضُّر عاملا من عوامل إفساد الإنسان، وفصله عن الطبيعة، وأنَّ التَّطوُّر، الذي يصحب الإنسان في حالة التَّمدُّن والتَّحضُّر، وهو يسير به نحو اكتمال المجتمع، يسير به نحو إفساده...ولا علاج له إلاَّ بالعودة إلى الطبيعة"[2].

وعندما نتكلَّم عن **جون جاك روسو**، وأثره لا ننفي تغنِّي شعرائنا الأوائل بالطبيعة والهيام بها، حيث وجدوا فيها الرَّاحة والدعَة والخلاص من قلق المدينة وصخبها، خاصة الذين عاصروا حركة التَّنوير، التي شهدها العصر العباسي، والأثر الذي تركه هذا العصر في العصور الأخرى.ومن الدَّارسين من يلمِّح

[1]- ينظر:هيث،دونكان وبورهام جودي.أقدم لك الرُّومانسية.تر:عصام حجازي،ص:31.

[2]- زيدان،عبد القادر عبدالحميد.التَّمرد والغربة في الشعر الجاهلي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية،ط1؛ 2003، ص:11-12."بالتَّصرُّف"

بتأثُّر **روسو** بهؤلاء الشُّعراء، فهاهو **عبد الله الطيب** يذهب إلى هذا في قوله:"وينسب أكثر افتنان الإفرنج بالطبيعة في القرنين الماضيين إلى الحركة الرُّومانتيكية، وإلى تأثير جان جاك روسو.وما خرج هؤلاء عن مذهب من سبقوهم إلاَّ بالذي روَّجه روسو من مذهب قوة العاطفة والانفعال إزاء الطبيعة انفعالا لا يخلو من روح لعله إسلامي المعدن والنَّسخ في أصله"[1].

قد يكون ما ذهب إليه الباحث صحيحا، لكن لا نُنكر أثر الأماكن، التي ترعرع ووُجد فيها **روسو**،حيث كانت الطبيعة غناء وساحرة، و ملاذا للمتمرِّدين على السُّلطة الحاكمة الموجودة في المدن عصرئذ، فكانت بذلك عزاءهم وسلوتهم بجمالها ، وعذريتها وبساطتها، وبصفاء روحها، التي انسجموا معها، وأشعارهم و تنظيراتهم الفلسفيَّة تدلُّ على ذلك.

وعندما نفتِّش رسائل جبران[2]، نجد **روسو** من الكتَّاب والفلاسفة الأثيرين عنده، وهذا ما ذكرناه سابقا، واستحضاره لاسمه إذا دلَّ إنَّما يدلّ على تأثُّره بما ذهب إليه في كتاباته، التي ذمَّ فيها المدينة، ودعا إلى التَّمرد عليها، وعلى شرورها والارتماء في أحضان الطَّبيعة، وهذا التأثُّر لم يكن حكراً على جبران وحده، بل سرى إلى روح الجماعة، فاتَّخذوه شرعة ومنهاجا في نصوصهم الشِّعرية.

وفي الوقت، الذي نشرع في البحث في نصوصهم، ونلمس فيها تمرُّدهم المكاني، الذي دفعهم إلى تعرية المدينة، وتجلية شرورها للقارئ، ونشدان المكان البديل أو مكان السعادة، وجدنا هذا المكان ينقسم إلى نوعين:

1-1)-المكان الواقعي:

عندما نتكلَّم عن المكان الواقعي؛ نتكلَّم عنه كمكان موجود ومحسوس في واقعنا، كفضاء مفتوح، نشغل فيه حيِّزا أثناء تنقُّلنا عبر نقاط إحداثياته الموجودة على الخريطة الجغرافية، نتكلَّم عن فضاء نعيش فيه بحركاتنا وسكناتنا، ويعيش فينا بأجمل الذِّكريات، التي التبست به، فأصبح استرجاعها مرهونا بتذكُّره، لما له من سلطة يمارسها علينا.

---

[1]-الطيب،عبد الله.الطبيعة عند المتنبي.منشورات وزارة الإعلام،العراق- بغداد،دط؛1977،ص:10.

[2]- على القارئ أن يقرأ رسائل جبران، وخاصة رسالته إلى صديقه الأثير جميل معلوف.ينظر:حنين،رياض.رسائل جبران التائهة،ص:42.

إنَّ هذا المكان الواقعي، نُدخله في الثنائية الضِّدية للمكان، هو الطبيعة بما فيها من مُتحرِّك وساكن؛ الطبيعة بأشجارها وأزهارها، بحيوانها وأطيارها ، وبخشاشها* الذي ينتشر على سطحها وأدغالها ، ببحارها ووديانها وأنهارها السَّائحة عبر امتداد واستطالة المكان، وبقفارها المفتوحة على البصر الحسير، وبجبالها السَّامقة في علياء السَّماء .

هذه الطبيعة، سحرت شعراءنا فرأوا فيها مكانا واقعيا بديلا عن المدينة وشرورها، و ملاذا لأرواحهم وأجسامهم، ساعدهم على التَّأمُّل والتفكُّر في أسرار الوجود، واستكناه ما خفي منه، مكاناً استفرغوا فيه شحنات القلق، والضياع، والاغتراب بكلِّ أنواعه؛ إنه المكان الضِّد[1] للمدينة"هذه المدينة السَّاقطة تحت سلطان المادة، المنصرفة إلى أهوائها وشهواتها، تقتل إنسانها تحت مظاهر وأشكال مختلفة بعد أن يغريه وجهها المتألِّق بين الجمال والمال...سيطرت لغة المادة على كلِّ شيءٍ، وغابت القيم الأخلاقية والجمالية، وصار الإنسان عبدا للمادة، فتدنَّست الفِطرة وانحدرت الأخلاق، وماتت الفضيلة، وسيطرَ القَلَق على الوجود الإنساني، الذي بدأ يستشعر فلسفة العبث في أرجائه"[2].

وفي هذا المبحث، سنحاول أن نجمع ونحصي في الجدول الآتي مجموعة من القصائد، التي تنمُّ على احتفاء شعرائنا بالطبيعة كمكان واقعي بديل، استحضروه في نصوصهم الشِّعريَّة تمرُّدا على المدينة وهروبا من صنوف الحياة القلقة، التي أخنى عليها الدهر بفساده:

الرقم	عنوان النص الشِّعري	صاحبه	الدِّيوان الذي تضمَّنه	الصَّفحة
01	المواكب	جبران خليل جبران	المواكب	211-203
02	مملكتي	رشيد أيوب	هي الدنيا	111
03	على طريق إرم	نسيب عريضة	الأرواح الحائرة	198-179

*–**الخشاش**:دواب الأرض.ينظر:ابن فارس.مقاييس اللغة،ص:245.

[1]– هذا التَّركيب البياني مستوحى من قول الفارابي(ت339هـ) في مضادات المدينة الفاضلة:"والمدينة الفاضلة تضاد المدينة الجاهلة والمدينة الفاسقة والمدينة المتبدلة والمدينة الضالة".الفارابي،أبو نصر محمد.آراء أهل المدينة الفاضلة.مطبعة التقدم ،القاهرة، ط2؛1907،ص:68.

[2]–سعادة،جورج شكيب.الموضوعات الأساسيَّة في شعر الرابطة القلمية.،ص:364.

04	يدعونه الحب	ندرة حداد	أوراق الخريف	150
05	في القفر	إيليا أبو ماضي	الجداول	52-48
06	صدى الأجراس	ميخائيل نعيمة	همس الجفون	43-38

-جدول توضيحي لبعض النُّصوص الشِّعريَّة التي تغنَّى فيها أصحابها بالطبيعة أو المكان الواقعي البديل للمدينة-

لقد **وجد جبران خليل جبران**،في الغابة مكانا بديلا، ونصُّه الشِّعري الموسوم بـ: "**المواكب**"، يعكس لنا مدى تشبُّثه بهذا المكان، الذي شعر فيه بالانسجام التَّام بينه وبين ذاته. هذه النَّص الرَّمزي، الذي بثَّ فيها فلسفته الحياتية، بعدما وجدها تتحقَّق في المكان البديل أو الغاب. أقامه على الثُّنائيات الضِّدية بدءا من استحضاره لشخصيتين، أدارتا حوارا يتعلَّق بوجود الإنسان في الوجود، وانشطار ذاته بين مكانين؛ بين المكان الاصطناعي المتمثِّل في المدينة وبين المكان الطبيعي و الفطري المتجلِّي في صورة الغاب؛ المكان الاصطناعي تنعدم فيه القيم وتغيب المثل ، وتتفكَّك عرى النُّظم، أمَّا المكان الضِّد له فهو الغاب، تتحقَّق فيه المساواة، وتستشعر الذَّات فيه كلَّ مباهج الحياة ومسرَّاتها.

إنَّ الشَّخصيَّة الأولى في هذا النَّص الشِّعري، تعبِّر-كما قلنا سابقا- عن شيخ حنَّكته الأيَّام والسُّنون وخمَّرت عجينة خِبرته، وركَّزت فلسفته، يَتكلَّم بصوت المدينة، ويقف على منبر الحياة؛ محاولا تفسير أسرارها وَكُنهها.أمَّا الشَّخصية الثَّانية فيه، هو ذلك الشَّاب القوي، الذي تأجَّجت بداخله نار العنفوان والتَّمرُّد، هو صوت الغاب والطبيعة،آلته الناي **Flute**، ترافقه بألحانها داعية النَّاس معها إلى الغاب، حيث لا حكمة ولا فلسفة، بل البساطة المطلقة بعينها لا تحجزها حدود ولا تحدُّها شرائع[1]، قد يكون الشَّيخ في هذه القصيدة رمزا للاستسلام والخضوع والإقرار بحياة المدينة، أمَّا الشَّاب فيبقى رمزا للثورة وروحا للتَّمرُّد الجارف على التَّقاليد والأعراف، التي رسختها المدينة، النَّاجمة عن الفهم السَّلفي للوجود وأسراره وخباياه، فنظرة جبران للشيخ تختلف عن نظرته للشاب؛ لأنَّه ذلك الفتى الذي تمرَّدَ على أرذل العمر، ورأى في الشَّباب ربيعا لحياة المرء، وحينما نستقرئ كلامه نجده يشي بهذا، فهاهو يقول في مقاله الموسوم بـ:"**لكم لبنانكم ولي لبناني**":"لبنانكم **شيخ** قابض على لحيته

[1]- ينظر: أنطونيوس، بشير.المواكب نظرات شاعر ومصور في الأيام والليالي.تر:أنطونيوس بشير،دار العرب للبستاني،الفجالة-القاهرة،ط2؛1986،ص:14.

قاطب ما بين عينيه ولا يفكر إلا بذاته، أمَّا لبناني ففتى ينتصب كالبرج، ويبتسم كالصَّباح، ويشعر بسواه شعوره بنفسه"[1]

وفي قصيدة المواكب،كما يقول صديق جبران الأثير أنطونيوس بشير(1898-1966)، ومترجم أعماله إلى العربيَّة:"يظهر تمرُّد جبران، فهو ينزع فيها إلى ما في شواعر الحياة وعواطفها من مسائل الحسنات والسيئات، ثمَّ بعد أن يشبع من تحليلها بلسان الشيخ يتمرَّد عليها بلسان فتى الغاب، الذي يكره كلَّ ما في الحياة من تعقُّد وينكره.فهو ينكر العدل-إلاَّ عدل الغاب.وينبذ الشَّريعة إلاَّ شريعة الغاب، ويأبى الحب إلاَّ الحب المطلق في الغاب...والغاب التي يقصدها هنا، ليست غابا بمعناها الضَّيق، بل هي الطبيعة بأسرها، هي التّمرُّد على العادات والشَّرائع، هي التَّمرُّد على كلّ قيد"[2].

نعم فالغاب هنا، هو تجسيد للطبيعة[3]، التي قدَّسها جبران، واستلهم منها وعايشها تجربته الشِّعريَّة، التي ظهرت في أعماله الكتابيَّة ولوحاته الفنيَّة، وأَمْلَت عليه رومانسيته أن يشخِّصها ويؤنسنها، حيث صوَّرها شاكية باكية، ضاحكة ومترنِّمة، وفي أحيان كثيرة متشائمة ومتجهمة تلفَّعت بلفاع الحزن.

يبدأ جبران نصَّه بصوت الشيخ المستسلم والخانع لفلسفته، التي بناها على ما هو موجود في المدينة، فالإنسان بخيره وشرِّه، الذي يلازمه حتَّى يقضي.هو مجرد آلة تتحرَّك تحت أصابع جبرية الدَّهر، وأفضلهم مثل القطيع، الذي يسير في خنوع وخضوع لصوت الرعاة، ومن يعزف منهم عن الطريق المرسومة، يدركه الهلاك ويمحقه الاندثار.

ويتجلَّى هذا للقارئ في قوله:

---

[1]-جبران،حليل جبران.البدائع والطرائف(الأعمال العربية الكاملة) ،ص:306.

[2]- أنطونيوس، بشير.المواكب نظرات شاعر ومصوِّر في الأيام والليالي،ص:18-19.

[3]- ميخائيل نعيمة، يوسع نظرته للغاب عكس أنطونيوس بشير صديق جبران، الذي حصرها في الطبيعة،بل يراه رمزا وعنوانا للحياة الشَّاملة لا للطبيعة بمعناها الضيِّق،أما النّاي فهو حسب رأيه رمز الروح ،الذي تلتقي فيه كلّ الأرواح فتؤلف لحنا واحدا كاملاً لا نفار فيه ولا تشويش.ينظر:نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران،ص:224.

الخَيرُ فِي النّاسِ مَصنُوعٌ إِذا جُبِرُوا وَالشرُّ فِي النّاسِ لا يَفنى وَإِنْ قُبِرُوا
وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاَتٌ تُحَرِّكُها أَصابِعُ الدَّهْرِ يَوماً ثُمَّ تَنْكَسِرُ
فَلاَ تَقُولَنَّ هذا عَالَمٌ عَلَمٌ وَلاَ تَقُولَنَّ ذاكَ السيِّدُ الوَقِرُ
فَأَفْضل النَّاس قُطعانٌ يَسِيرُ بِها صَوتُ الرُعاةِ وَمَنْ لَم يَمش يَندَثِرُ[1]

ثم يتكلَّم- في النَّصِّ- الصَّوت الثَّاني أو الصوت الضِّد؛ صوت الشابِّ المتمرِّد، رادا على الشَّيخ، مبيِّنا له عظمة الغاب، وجمال العيش فيه. ففي هذا المكان، تسير الحياة على فطرتها وبعفويتها السَّاذجة لا وجود لراع ولا للقطيع، فلا استسلام ولا خضوع، بل الحياة هناك تتكلَّم بلغة الحرِّية، وتسير بانسجام وتوافق.ويستطرد ليُبرِز للشيخ بأنَّ النَّاس في المدن عبيد لأهل الغلبة والبطش والسلطان، يتحرَّكون لحركاته ويسكنون لسكونه، ويسيرون على درب التَّقاليد وإن نفرت منها أنفسهم مُجبرين لا مخيَّرين، ويتجلَّى هذا في قوله:

لَيس فِي الغابات راع لاَ وَلاَ فِيها القَطِيعْ
فَالشِّتا يَمشِي وَلَكِنْ لاَ يُجارِيهْ الرَّبِيعْ
خُلِقَ النَّاسُ عَبِيداً لِلَّذي يَأْبَى الخُضُوعْ
فَإِذَا مَا هَبَّ يَوماً سائراً سَارَ الجَمِيعْ[2]

ومن ثم تأتي اللازمة**Refrain**، التي يكرِّرُها جبران مع كلِّ قضية حياتية، يتطرَّق ويفلسف لها، حسب رؤيته، لذلك نجده يقول:

أَعْطِنِي النَّاي وَغَنِّ فَالغِنَا يَرْعَى العُقُولْ
وَأَنِينُ النَّايِ أَبْقَى مِن مَجِيدٍ وَذَلِيْلْ[3]

فالنَّاي في المواكب، هو لحن الحياة المثالية، الذي ينطلق من نفخه فيه، فيؤثِّر في مستمعه ويدفعه لترديد أغاني منسجمة ومتناسبة مع وقع هذا اللحن، الذي يقودك إلى المكان البديل إلى الطبيعة الآسرة بعيدا عن المدينة ومشاكلها وقضاياها العالقة.

[1]- جبران،خليل جبران.المواكب(المجموعة العربية الكاملة)،ص:203.
[2]- المصدر السَّابق،ص:203
[3]-المصدر نفسه،ص:203.

وظلَّ **جبران** بصوتيه المتناقضين(صوت الشَّيخ وصوت الشَّاب المتمرِّد)، يتطرَّق لعواطف الإنسان ونوازعه، وإلى قضايا أنطونولوجيا الوجود من خلق، وحرية وجبر، وحياة وموت...إلى أن ختم قصيدته بأبيات ، تنمُّ على فلسفة عميقة أو بالأحرى مسكونة بالفلسفة[1]، دفعته لتقديس الطبيعة وتمرُّده على المدينة.إنَّ الطبيعة المرمَّزة برمز الغاب في مواكب جبران هي مكان راحة الإنسان وسعادته بعيد عن المدينة، وهو في نهاية نصِّه الشِّعري، يستفهمنا للفت انتباهنا لهذا المكان البديل وجذبنا إليه، ونلمس هذا في قوله:

هَلْ تخِذتَ الغَابَ مِثْلِي مَنْزِلاً دُونَ القُصـورْ
فَتَتَبَّعْتَ السَّواقِـي وَتَسَلَّقْتَ الصُّخُـورْ؟
هَلْ تَحَمَّمْتَ بِعِطْـرٍ وَتَنَشَّفْتَ بِنُـورْ
وَشَرِبْتَ الفَـجْرَ خَمراً فِي كُؤُوسٍ مِـنْ أَثِيْرْ؟
هَلْ جَلَسْتَ العَصْرَ مِثْلِي بَيْنَ جَفْناتِ العِنَـبْ
وَالعَنـاقِيدُ تَدَلَّـتْ كَثُرَيَّاتِ الذَّهَـبْ
فَهْيَ للصّادِي عُيُـونْ وَلِمَنْ جَاعَ الطَّعامْ
وهيَ شَهْدٌ وَهيَ عِطْرٌ وَلِمَنْ شَاءَ المـدامْ
هَلْ فَرَشْتَ العُشْبَ لَيْلاً وَتَلَحَّفْتَ الفَضَـا
زَاهداً فِي مَا سَيـأْتِي ناسياً مَا قَد مَضَـى؟
وَسُكُوتُ اللَّيْلِ بَـحْرٌ مَوْجُهُ فِي مَسْمَعِـكْ
وبِصَدْرِ اللَّيلِ قَلْـبٌ خَافِقٌ فِي مَضْـجَعِكْ
أَعطني النَّايَ وَغَـنِّ وَانْـسَ داءً ودواءْ
إِنَّما النَّاسُ سُطُـورٌ كُتِبَـتْ لَكِـنْ بماءْ

[1]-ينظر:شيّا،محمد شفيق.في الأدب الفلسفي.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط1؛2009،،ص:211.

لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ نَفْـعٍ فِي اجْتِماعٍ وَزِحـامْ
وَجِدالٍ وَضَجِيـجٍ واحتجـاج وخصام؟[1]

مِن فرط حبِّ جبران للطبيعة، اتَّخذها في كلّ أعماله؛ مسرحا، تهيم فيه ذاته العطشى إلى الجمال والحرِّية، واستطاع أن ينفخ في سكونها، ويحرِّكها لتغدو صديقته المفضَّلة، التي استغنى بها عن المدينة، بعدما شاهد فيها ضياع البشر.

هاهو – بلغة الشِّعر،المتمرِّدة والمنزاحة في مستوياتها الأربعة–يستدعي نفسه، لتهيم بالطبيعة وجمالها، إذ نجده يخاطبها في فصل الرَّبيع في نصِّه الموسوم بـ:**"حياة الحب"**:"هلمِّي يا محبوبتي نمشي بين الطلول، فقد ذابت الثلوج، وهبَّت الحياة من مراقدها، وتمايلت في الأودية والمنحدرات.سيري معي لنتتبَّع آثار أقدام الرَّبيع في الحقل البديع.تعالي لنصعد إلى أعالي الرُّبى، ونتأمَّل تموُّجات اخضرار السهول حولها.ها قد نشر فجر الربيع ثوبا طواه ليل الشِّتاء، فاكتست به أشجار الخوخ والتُّفاح، فظهرت كالعرائس في ليلة القدر، واستيقظت الكروم، وتعانقت قصبانها كمعاشر العشَّاق، وجرت الجداول راقصة بين الصخور مردِّدة أغنية الفرح"[2].

وفي نفس النَّص، ينقل لنا امتعاضه من المدينة، التي لطالما ثار في وجهها، إذ نجده يخاطب ذاته في فصل الشتاء، الذي فرض عليه التَّواجد في المدينة، و ألزمه بيته أمام الموقد، ليبوح لها بمدى بغضه للمدينة:" أوصدي الأبواب والنَّوافذ ،فمرأى الوجه الغضوب يُحزن نفسي، والنَّظر إلى **المدينة** يدمي قلبي"[3].

إنَّ جبران كثيرا ما يستحضر المدينة كدال **signefiant** في نسق نصوصه، يحرِّك من خلاله ذهن القارئ، ليستحضر مدلوله**signefié** حسب الفهم الجبراني، ليرى فيها مكانا ملازما لضياع الإنسان الفقير والمعذَّب، ومنبعا للشُّرور، التي ينفخها الأقوياء الأغنياء في أرجائه، ومن يقرأ نصَّه الموسوم بـ:**"في مدينة الأموات"**، يُدرك هذا جيدا.هذا النَّص الذي بيَّن لنا فيه زيف المدينة وجورها على المستضعفين، وترديدها لصدى كلام الأقوياء والأغنياء، بل عرَّى وجهها القبيح، الذي مهما حاولت أن تخفيه بالمساحيق، إلا أن عيبه، يتكشَّف للمتوسِّمين فيه، ونجده في مطلعه، يبوح بامتعاضه منها

[1]– جبران،خليل جبران.المواكب(المجموعة العربية الكاملة)،، ص:210–211.

[2]–جبران، خليل جبران.دمعة وابتسامة(المجموعة الكاملة العربية)،ص:143.

[3] – المصدر السَّابق،ص:144.

ويُصرُّ على تمرُّده عليها؛ مشيداً بالطبيعة إذ نجده يقول:"تملَّصت بالأمس من غوغاء **المدينة** وخرجت أمشي في الحقول السَّاكنة ،حتَّى بلغت أكمة عالية، ألبستها الطبيعة أجمل حُللها.فوقفت وقد بانت بكلّ ما فيها من البنايات الشَّاهقة والقصور الفخمة تحت غيمة كثيفة من دخان المعامل.جلست أتأمَّل عن بعد في أعمال الإنسان، فوجدت أكثرها عناء، فحاولت في قلبي ألا أفكر بما صنعه ابن آدم وحوَّلت عيني نحو **الحقل** كرسي مجد الله..."[1].

لقد كانت الطبيعة بالنسبة لجبران خليل جبران، المكان البديل للمدينة، التي تمرَّد على عمرانها ونُظُمها وأعرافها وإنسانها، بل رأى فيها المتنفَّس الوحيد، الذي يحقِّق فيه وجوده، ويشعر فيه بالأمان الذَّاتي.إنَّ هذه النظرة الجبرانية، ألقت بظلالها على جميع شعراء الرابطة،لذلك نجد الشاعر **رشيد أيوب** ،يري الطبيعة بما فيها من جلال وجمال وانسجام وانتظام؛ مملكة الشاعر، التي حوت عزَّه وسلطانه، وشاركته تجربته الشعرية بما فيها من حزن وفرح، فهي المكان الآسر المنشود في جميع نصوصه الشِّعرية ونصوص أصدقائه من شعراء الرَّابطة القلميَّة، لذلك نجده ينقل لنا تماهيه في هذا المكان، وانسجام روحه المنشطرة بين الإنسان والشَّاعر، وبين روح هذا المكان إذ يقول في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ**"مملكتي"**:

جَلَستُ فِي الرَّوضِ وَحدِي عند ساقيةٍ يُرَدِّدُ الماءَ فِيها صَوْتَ أَلْحانِي
وَالرِّيحُ تَخْفُقُ مِن حَولِي مُهَيـنِمَةً كَما يُهَينِم قَلْبي الخافِقُ العَانِي
وَعَنْ يَمِيني فَوقَ الغُصْنِ صَائِحَـةً مَخْضُوبَةَ الكَفِّ لَونَ الأَحْمَرِ القَانِي
طَوراً تُغَرِّد تَغْرِيدِي وَآونَـةً تَنُوحُ نَوْحِي إِذ مَا الشَّوقُ أَبْكانِي
وَالزَّهر فاحَ شَذاهَا فِي الفَضاءِ كَما يَفُوحُ شِعْرِي مِن رُوحِي وَوِجْدانِي
فَقُلْتُ لما رَأيتُ الرَّوضَ مَمْلكَتِـي وَأَنَّنِي بَينَ أَنْصارِي وَأَعْـوانِي
يا لَيْتَ مَحْبُوبَتِي فِي الرَّوضِ حاضِرَةٌ كَيما تَرانِي فِي عِزِّي وَسُلْطانِي[2]

كما لا ننسى شاعرنا إيليا أبا ماضي الذي صرَّح بتمرُّده على المدينة وخروجه من فضائها الخانق إلى رحابة الطبيعة في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"في القفر"**،هذا العنوان، الذي جاء على شكل شبه

[1]- المصدر نفسه،ص:146.

[2]- أيّوب،رشيد.هي الدنيا،مطبعة طوبيا،نيويورك،دط؛1940، ص:111.

جملة جار ومجرور،متكوِّنا من حرف الجر "في" الدال على الظرفية المكانية التي يجسدها القفر، والذي جاء اسما مجرورا في شبه الجملة، التي جاءت في محلِّ خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنا.

إنّ هذا الضمير يدلُّ سيميائيا على الذات المنفصلة عن الآخرين، خاصة ذات شاعرنا، التي آثرت القفر؛ فحذفها من التَّركيب**syntagme** ، يدل على التَّماهي في المكان الأثير عند شاعرنا على المدينة، التي كانت مصدرا، لقلقه واغترابه الذَّاتي.والقفر* كدال مُتموقِع في التَّركيب، يدلُّ سيميائيا على المكان، الذي يتحرَّر فيه الإنسان من نُظم، وعادات، وتقاليد وأديان الناس، لينعم بالحرِّية المطلقة، التي تجسدت فيه، كطبيعة مفتوحة وممتدَّة.فهو ملجأ الثَّائرين على الحياة المدنية، والمتمرِّدين على سلطتها وسطوتها.

يفتح نصَّه بسأم نفسه وضجرها من مجتمع المدينة، ومن الصِّفات القبيحة، التي سيطرت على سكانها مثل: الكذب، والرِّياء، والتزييف، والنِّفاق، والعبودية للتقاليد الجوفاء، والسُّخرية من حكمة الشُّيوخ، وعنفوان الشَّباب، حيث يتجلَّى هذا في قوله:

سَئِمَتْ نَفْسِي الحَياةَ مَعَ النَّاسِ وَمَلَّتْ حَتَّ مِنَ الأَحْبابِ
وَتمشَّتْ فِيها المِلاَلَةَ حَتَّ ضَجِرَتْ مِنْ طَعامِهِمْ وَالشَّرابِ
وَمِنَ الكَذِبِ لابساً بُرْدَ الصِّدْقِ وَهذا مُسَرْبَلاً بالكِذابِ
وَمِنَ القُبْحِ فِي نِقابٍ جمِيلٍ وَمِنَ الحُسْنِ تحتَ أَلْفِ نِقابِ
وَمِنَ العَابِدِينَ كُلَّ إِلهٍ وَمِنَ الكافِرِينَ بِالأَرْبابِ
وَمِنَ الواقِفِينَ كَالأَنْصابِ وَمِنَ السَّاجِدِينَ للأَنْصابِ
وَمِنَ الرَّاكِبِينَ خَيلَ المعالِي وَمِنَ الرَّاكِبِينَ خَيْلَ التَّصابِي
وَالأُلى يَصْمتُونَ صَمْتَ الأَفاعِي وَالأُلَى يَهْزِجُونَ هَزْجَ الذُّبابِ
صَغُرَتْ حِكْمَةُ الشُّيوخِ لَدَيْها وَاستخفَّت بِكلِّ ما للشبابِ[1]

* – القفر:الأرض الخالية.ينظر:ابن فارس.مقاييس اللغة،ص:785.شاعرنا هنا يقصد المكان الطبيعي الخالي من آثار المدنية،التي يتجلَّى فيها العمران والتجمُّع السكاني.

[1] – أبو ماضي،إيليا.ديوان الجداول(الأعمال الكاملة)،ص:48-49.

وفي نقطة من نقاط الانعطاف**point du déviation**،تأمره ذاته المتأوِّهة بالخروج من المدينة والتَّمرُّد عليها؛ وصولا إلى القفر أو بالأحرى، إلى المكان الضِّدّ ،حيث تتحرَّر الذَّات وتتماهى فيه، بما يحويه من كائنات وخلائق بدءا من قوله:

قَالَتْ اخْرُجْ مِنَ المدِينَةِ لِلقَفْرِ فَفِيهِ النَّجاةُ مِن أَوْصـابِي
وَلْيَكُ اللَّيْلُ راهِبِي،وَشُمُوعِي الشُّهْبُ،وَالأَرْضُ كُلُّها محرابِي
وَكِتابِي الفَضاءُ أَقْرَأُ فِيـهِ سُوَّراً ما قَرَأْتُها فِي كِتـابِي
وَصلاَتِي التي تَقُولُ السَّواقِي وَغِنائِي صَوتُ الصَّبا فِي الغَـابِ
وَكُؤوسِي الأَوراقُ أَلْقتْ عَليها الشَّمْسَ ذوبَ النَّضارِ عِندَ الغِيابِ
وَرَحِيقِي مَا سَالَ مِنْ مُقْلَةِ الفَجْرِ عَلَى العُشْبِ كاللُّجَينِ المذابِ
ولتكَحِّلْ يَدُ المسَاءِ جُفُـوني وَلتعانِق أَحْلاَمَهُ أَهْـدَابِي
وَلأَكُنْ كالغُرابِ رِزْقِي فِي الحَقْـ لِ وَفِي السَّفْحِ مَجْثَمِي وَاضْطِرابِي
سَاعةٌ فِي الخَلاَءِ خَيرٌ مِنْ الأَ عْوامِ تَقْضِى فِي القَصْرِ وَالأَحْقابِ[1]

الطبيعة في هذا النَّص، هي عالم بديل عن عالم المدينة، فما وفَّرته المدنية من تطوُّر وراحة للإنسان، كان موجودا في الطبيعة بالقوَّة، فاللَّيل راهب الشاعر، الذي يرشده إلى الخالق والأرض محرابه، الذي يتبتَّل فيه، والشُّهب شموعه، التي تؤنسه في حنادس الظلام، وكتابه الكون المصوَّر والمنشور، الذي تعلَّم منه ما جهله في الكتاب المسطور، وصلاته هينمة السواقي، وغناؤه أهازيج رياح الصَّبا...لقد توحَّدت ذات الشَّاعر مع الطبيعة المشخَّصة والمؤَنْسَنَة في نصِّ شاعرنا وامتزجت تجربته الشعرية بأدقِّ تفاصيل هذا المكان المثالي، الذي فضَّل الانتماء إليه بعدما تمرَّد على عالم المدينة المقِيت؛ لأنَّ شعراء المهجر الشَّمالي، وعلى رأسهم شاعرنا، رأوا في الطبيعة مجتمعا مثاليا راقيا رقم بساطته، لذلك استلهموا واستمدُّوا من مُكوناته[2]،وَرَفَدُوا نصوصهم الشِّعريَّة بمعجم الطبيعة، وكافة حقوله الدلاليَّة، لشعورهم وإحساسهم العميق بمدى القرابة والعلاقة الحميميَّة، التي تربطهم بهذا المكان السِّحري والمثالي.

[1]- المصدر نفسه،ص:49-50.

[2]- ينظر:الشوامرة، فايز رسمي.ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر إيليا أبي ماضي.رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة الخليل ،فلسطين 2007 ،ص:03.

وبنفس الطريقة، يحوك نَّاقد الرَّابطة القلميَّة **ميخائيل نعيمة** نصَّهُ الشِّعري على منواله؛ هذا النَّص الذي وسمه بـ:"**صدى الأجراس**".إنَّ عتبة العنوان في دوالها المتجلِّيَّة والمتخفِّية، التي جاءت على شكل تركيب إضافي، تفتح أمامنا عالما تأويليا حافلا بالمدلولات، فسيميائية العنوان، التي نستشعر فيها الدَّعوة إلى المقدس، تُحيلنا إلى لفت الانتباه لمكان العبادة ، لأجل الهرَع إليه بُغْية الصَّلاة، لكن ميخائيل لاَ يُلبِّي هذه الدَّعوة مع أصدقائه، بل يُولُّون وُجوههم شطر الطبيعة أو بالأحرى صوب الغاب ، هذا المكان، الذي أصبح في تصوُّر شعراء الرَّابطة أفضل من دور العبادة، لأنَّها بيت الله الأعظم، الذي جمع فيه كلَّ الكائنات،لذلك نجده يقول:

دن .دن ! .دن دن !
هُوذا قَد أَقبلَ أَتــرابي
أَهلاً،أهلاً بِأُصَيحَــابي !
النَّاسُ تَسيرُ إلى القُدّاسِ وَنحنُ نَكُرُّ إلى الغَاب
دن .دن ! .دن دن !
أَشْـجارُ الغـابِ تُحـيِّينا
وَطُـيورُ الغـابِ تُناجِـينا
وَزُهورُ الغــابِ تُصــافِحُنا
وَنُصافِحُـها وَتُغَنِّــينا
دن .دن ! .دن دن !
الرِّيحُ تَمُرُّ بنــا خَبَبــا
فَيَمِيسُ لها الحَـورُ طَـرباَ
وَالشَّمسُ بِلَطْفٍ تَلْثُـمُ أَوْجُهَـنا
وَتَذَرُّ لَنــا ذَهَـبا ذَهَـبا
أَغْصانُ الغَــابِ تُلاَعِـبُنا
وَهَوامُ الغابِ يُداعِبُــنا
وَصُخُورُ الوادِي تَدْعُــونا

وَصدَى الأَجْـراسِ يُعاتِبُـنا[1]

إنَّ القارئ لهذا النَّص الشِّعري أو النُّصوص السَّابقة، يُدرك بأنهم عزَّزوا انتماءهم لهذا العالم الطبيعي من خلال مسمياته، التي تنتمي للحقل الدلالي للمكان في حدِّ ذاته مثل :الغاب ،الطبيعة القفر... ،ليعلنوا للقارئ تمرُّدهم على المدينة واستئناسهم بهذا المكان البديل، الذي ذكَّرهم بمساقط رؤوسهم، وجذبهم بفعل قوة الحنين إلى أوطانهم، التي زخرت بجمال الطبيعة وطفولتها البريئة؛ هروبا من عالم المدينة المظلم و الموحش؛ ناقمين على معالم الحضارة والمدنية، التي أشاعت في حياة النَّاس مظاهر التَّشيؤ والإفلاس الروحي[2].

2-1)- المَكان المُتَخَيَّل:

في كثيرٍ من الأحيان، يُصدم الشاعرُ بواقعه، الذي لاينسجم معه، ويُحِسُّ فيه بغربة المكان الحامل، لمآسي هذا الواقع الأليم، فتدعوه نفسه المتمرِّدة إلى الهروب، لتشكيل أماكنَ مُتَخَيَّلة يشعر فيها بالاستقرار والأمن، بعيدا عن النَّاس.وفي هذه اللَّحظة الإبداعيَّة، يستدرُّ ضرع مِخياله، ويستعين بمساعدة خياله على بناء مكانه المتَخَيَّل في فضاء نصوصه الشِّعريَّة.

لقد كان لهذا المكان المتخيّل حضوره في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، وفي حضوره استطاعوا أن يتخلَّصوا من القلق الذَّاتي، ويتطهَّروا نفسيا من وطأة الواقع الأليم، الذي رفضوه جملة وتفصيلا، وإن لم يسعفهم نضالهم ومجابهتهم للمجتمع المتموقع في المكان الواقعي. أسعفهم خيالهم في البحث عن المكان المتخيَّل، المتَّسم بالمثالية، ومن الشُّعراء الذين أوجدوا لهذا المكان مكانا في نصوصهم الشِّعرية، نجد كلاً من **جبران خليل جبران، ورشيد أيّوب، ونسيب عريضة**

عن طريق ثنائية الخفاء والتجلِّي، التي يستشفُّها القارئ في قصائد شعراء الرَّابطة القلميَّة، يُعلن جبران تمرُّده عن المكان الواقعي المتجلِّي، ويبحث عن المكان الخفي **l'espace**

[1]- نعيمة،ميخائيل.همس الجفون.دار نوفل،بيروت-لبنان،ط6؛2006،ص:40-41.

[2]- ينظر: بن عمر،سهيلة.(الثُّنائيات المكانية عند شعراء الرابطة القلمية من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان).مجلة مقاليد،العدد السابع،(2014)جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،ص:22.

clandestin،وبالطبع استطاع أن يخلق هذا المكان في مخياله، ومن يقرأ نصَّه الشِّعري الموسوم بـ:"**البلاد المحجوبة**"،يُدرك هذا جيِّدا.

فهذا العنوان، الذي جاء على شكل تركيب بياني، من خلال سيميائيته، نجده يبوح للقارئ بأسرار المكان اللامرئي أو اللامحسوس، لا يدركه إلا أصحاب الرُّؤيا، الذين يشاكلون شاعرنا في تصوُّره،ويباركون ثورته وتمرُّده .

في هذا النَّصِّ، يأمر ذاته بالانصراف عن الدِّيار، التي أصبحت خِلواً من الأصدقاء، ولم يبق فيها إلاَّ كلّ مستكين للذلِّ والاستعباد، وقابع في منطقة الظِّلِّ، متشبِّث بتقاليد الأجداد،رافض لكلِّ ثورة وتمرُّد، يعقبهما تجديد شمولي في حياة الإنسان،ويظهر هذا جليًّا في قوله:

هُوَذا الفَجْرُ فَقُومِي نَنْصَرِفْ عَن دِيارٍ مَالَنا فِيها صَدِيقْ
مَا عسى يَرْجُو نَباتٌ يَخْتَلِفْ زَهْرُهُ عَنْ كُلِّ وَرْدٍ وَشَقِيقْ
وَجَدِيدُ القَلْبِ أَنَّى يَأْتَلِفْ مَعَ قُلُوبٍ كُلُّ مَا فِيها عَتِيقْ
هُوَذا الصُّبحُ يُنادِي فَاسْمَعِي وَهَلُمِّي نَقْتَفِي خُطُواتِهِ
قَدْ كَفانا مِنْ مَساءٍ يَدَّعِي أَنَّ نُورَ الصُّبْحِ مِنْ آياتِهِ[1]

فهذه البلاد المحجوبة أو بالأحرى هذا المكان المتخيَّل لا وجود له إلاَّ في ذهن الشَّاعر ووجدانهِ،لا تقودك إليه طريق، ولا يوصلك إلى تخومه اتِّجاه ؛لأنَّه مكان طوباوي...وكلُّ هذا يفسِّره تساؤله في نصِّه الشِّعري عن مكان وجودها بنبرة التَّائه في مهامه الاستفسار والحائر في تحديد المكان، وهذا التَّساؤل، والقلق، والحيرة يُعبِّر عنه بقوله:

يا بِلاداً حُجِبَتْ مُنْذُ الأَزَل كَيفَ نَرْجُوكِ وَمِنْ أَيِّ سَبِيلْ؟
أَيّ قَفرٍ دُونها أَيّ جَبَل سُورُها العَالِي وَمَنْ مِنَّا الدَّلِيلْ؟
أَسَرابٌ أَنْتِ أم أنت الأمل في نفوس تتمنى المستحيل؟
أَمَنامٌ يَتَهادَى فِي القُلُوب فإذا ما استيقظت ولى المنام
أَمْ غُيُومٌ طُفْنَ فِي شَمس الغروب قبل أن يغرقن في بحر الظلام؟
يَا بِلادَ الفِكْرِ يا مَهْدَ الأُلَى عَبَدُوا الحَقَّ وَصلُّوا لِلجَمالْ

[1]–جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة العربية الكاملة)،ص:354.

مَا طَلَبْناكِ بِرَكْبٍ أَوْ عَـلَى مَتْنِ سُفُنٍ أَوْ بِخَيْلٍ وَرِحـالْ
لَسْتَ فِي الشَّرْقِ وَلاَ الغَرْبِ وَلاَ فِي جَنُوبِ الأَرْضِ أَوْ نَحْوَ الشِّمالْ
لَسْتَ فِي الجَوِّ وَلاَ تَحْتَ البِحار لَسْتَ فِي السَّهْلِ وَلاَ الوَعْرِ الحرِجْ
أَنْتَ في الأَرواحِ أَنْوارٌ وَنـارْ أَنْتَ فِي صَدْرِي فُؤادِي يَخْتَلِجْ[1]

إنَّ جري جبران وراء هذا المكان، كان بدافع تمرُّده على المكان الواقعي، الذي أصبح منفذا خَلاصيا من خلفياته المعذَّبة، وطريقا، يوصله نحو الحرِّية الكبرى، حتَّى يشرع في تكوين فردوسه الأرضي[2]، الذي تحكمه المثل العليا إلاَّ أنَّ هذا لم يتحقَّق على أرض الواقع ، وإن حقَّقه جبران في مخياله، ورسم معالمه في وجدانه، ووعد الذَّات القلقة بالوصول إليه، حتَّى تنعم باستقرارها.

ومن الأماكن المتخيَّلة، التي استحضرها **رشيد أيوب**كوكب المريخ في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**حلم في المريخ**"؛ محاكيا صناع اليطوبيا في فلسفتهم أو في نصوصهم الشِّعريَّة المطعَّمة بروح الفلسفة القائمة على التَّساؤل، لإدراك حقيقة الوجود، ومحاكيا-في نفس الوقت- أصحاب الرَّحلات الخيالية، والتي بدأت مع شاعر المعرَّة **أبي العلاء(ت449هـ**)في رسالة الغفران، و مع **ابن عربي(ت638هـ**) في رسالته المعراج، ودانتي(1265-1321) في رائعته الكوميديا الإلهية....فرحلته تتقاطع في مضمونها مع رحلاتهم.

لكنها تلتقي مع الرحلات الأخرى في التَّوق، لتشوُّف الحقيقة، وإدراك أسرار الوجود والبحث في مصير الإنسان، والوصول إلى خالقه بعد لحظات من الشَّكِّ والرَّيب.يبدأ شاعرنا نصَّه بمشهد انسجم فيه مع ذاته للتأمُّل، ليسائلها عن أسرار النُّجوم والكواكب، وهل هي حافلة بنبض الحياة مثل الأرض؟أم أنَّها خُلقت عبثا؟وهذه الأسئلة التي طرحها ما هي إلاَّ تمهيد لرحلة الذَّات المتعطِّشة إلى معرفة إلى كوكب المريخ، والقارئ يلمس هذا في قوله:

خَلَوتُ بِنفْسِي وَالهُمومُ بِمَعْزَلِي فَشاهَدْتُ مَعْنى الكائناتَ فَلَذَّ لِي
وَطابَ بِأَسرارِ النُّجومِ تَغَزُّلِي فَقُلتُ لِنَفسِي وَالكَواكِبُ تَنْجَلِي
أَيا نَفْسُ مَا هَذِه النُّجومُ السَّواطِعِ؟

[1]-المصدر السَّابق،ص:354-355.

[2]-ينظر: خالد، غسان.جبران الفيلسوف.مؤسسة،نوفل،بيروت- لبنان ،ط2؛1983،ص:183.

وَما هَذِهِ الأَقْمارُ فِي كَبِدِ السَّما؟ وَلما قَدْ مُنِعْنا عَنْ تَواصُلِها لما
فَيالَيتَ شِعْرِي هَلْ عَوالمها كَما تَراءَت لِبَعضِ النَّاس أَمْ هِيَّ مِثلَما
عَلَى الأَرْضِ أَمْ تِلْكَ الدَّرارِي بلاَقِعِ؟[1]

في نصِّه هذا، يظهر بروح الفيلسوف البَّاحث عن الحقيقة، يجيب عن بعض الأسئلة الأنطونولوجية المتعلِّقة بالوجود وواجب الوجود، لدحض شبهة الشَّكِّ وإزالة غبش الإلحاد من ذهن القارئ.لجأ رشيد أيوب إلى توظيف تقنية المونولوج**monologue**، أو حوار النَّفس ليأمرها بالعروج إلى السَّماء وزيارة كوكب المريخ، لتستطلعه وترصد طبيعة الحياة على سطحه، ويظهر هذا جليّا في قوله:

وَقُلتُ لها لما رَخِيتُ زِمامَها وَعاهَدْتها أَنْ لاَ أَخُونَ ذِمامَها
وَأَنِّي لاَ أَنْفَكُ أَرْعَى هُيامَها أَيَا نَفْسُ سِيرِي وَاغْتَنَمتُ سِلاَمها
فَطارَتْ إِلى نَحو السَّماءِ تُسارِعِ[2]

وتعرج النَّفس إلى كوكب المريخ، تستطلعه وتعود إلى جسد صاحبها، لتسرد عليه ما رأت وما شاهدت قائلة:

هُناكَ في المرِيخِ عايَنْتُ خُضْرَةً كَأَحْسَنَ خَلْقِ الله لَوناً وَفِطْرَةً
تَدُومُ إلى مَا شاءَ رَبُّكَ عِبرةً تَرَاها إذا مَا جَالَ لحظُك قرةً
بِعَينِ مُرُوجٍ عُرفها الدَّهرُ ذائِع
وَفِيهِ رِياضٌ بِاللطائِفِ تُوصفُ وَفي وَسَطَها عَيْنٌ مِنَ الدَّرِ تَذْرِفُ
يَمُرُّ بها صافِي النَّسِيمِ فَتأْلَفُ وَيُطْرِبُها صَوتُ النَّعِيمِ فَتَعْطِفُ
وَتَبقَى دُهُوراً وَالصَفا مُتتابِع
مَغانٍ من اليَاقُوتِ تُبنى قُصورُها وَقَدْ كَوَّنَتْ حَصباؤُها وَصُخُورُها
وَمِن تَحتها الأَنوارُ قَد شَفَّ نُورُها يَعِزُّ عَلى طَيْرِ السَّماءِ عُبُورُها
وَمِنْ فَوْقِها بَرقٌ مَدَى الدَّهْرِ لاَمِع[3]

[1]- أيوب،رشيد.الأيوبيات،ص:45.
[2]- المصدرنفسه،ص:46.
[3]-المصدر السَّابق،ص:46-47.

وتبقى تسرد على صاحبها أوصاف هذا المكان المتخيَّل، الذي تنعدم فيه الحياة، لتضفي عليه صفات الجنان أو المكان الميتافيزيقي **espace métaphysique**، الذي تتشوَّف له ذات كلّ إنسان تمرَّد على المكان الواقعي بما فيه من مآسي وشرور، ورام الاستقرار بجوار خالقه إلى أن تصل إلى مرحلة هدم شك النفي، وبناء يقين الوجود، حيث تقول:

فَقُلْ لِلَّذِي ظَلَّ جَهْلاً بِحُكْمِهِ وَظنَّ بِأَنَّ الله وَهْـمٌ بِوهْمِهِ

أَلاَ كُلُّ شَيءٍ فِي الوُجُودِ بِعِلْمِهِ وَأَلْسِنَةُ الأَكْوانِ تَنْطِـقُ بِاسْمِهِ

كُماةُ أَوْمأَتْ مِنها إِليهِ أَصابِع[1]

وهاهو شاعر الطريق نسيب عريضة، يلجأ إلى استحضار المكان الأسطوري المتخيَّل إرم،ليتخذه كمكان علوي رمزا للعالم الرُّوحي، الذي يتشوَّق للوصول إليه ومعاينته ومشاهدته؛ فرارا من الواقع المعيش، الذي سيطرت عليه الماديات، وتمرُّدا على نُظمه المنسوجة من خيوط الظلم والتَّسلُّط والتجبُّر، ليضيع معها مصيرُ الإنسان، الذي أصبح عند كثير من شعراء الرَّابطة القلميَّة مجهولا.

إنَّ هذا النَّص، الذي استحضر فيه رمزية إرم للعالم الآخر، وبنى معالمه من مواد العجائبيَّة، يُعدُّ من المطوَّلات في الشِّعر العربي الحديث، حيث شكَّله من مئتين وسبعة وأربعين بيتاً شعريًّا وزعها على ستَّة أناشيد هي:

أ)- أوَّل الطريق

ب)- القلوب على الدروب

ج)- الطلل الأخير

د)- في القفر الأعظم

هـ)- القيروان

و)- نار إرم

ففي نشيده الأوَّل، نراه مريدا وسالكا للطريق، يفتح لنا آفاق الخيال والأحلام، ويستنهض صديقه للرحلة قائلا:

تَفَتَّحَتْ أَعْيُنُ الـدَّرارِي وَاسْتَيقَظَتْ أَنْفُسُ اللَّيالِي

وَهَيْمَنَتْ فِي الدُّجَى الأَمانِي وَرَفْرَفَتْ أَجْنُحُ الخَيالِ

[1]- المصدر نفسه،ص:47.

وَأَفْلَتَ الحُلْمُ مِن عِقَـال فَطارَ يَسْعَى إِلَى الجَمـالِ
فَقُمْ بِنا ياسَمِـيرَ نَفْسِي نَقْفُو الأَمانِي إِلى الكَـمالِ
قُمْ نَتَّخِذْ لِلْمُنَى جَناحاً يَطِيرُ مِنْ عالَمِ الحُـدُودِ
عَسَى نَرَى فِي السَّماء دَرْباً نَسِيرُ فِيهِ وَلاَ نَعُـودُ[1]

ويستمرُّ في التَّنقل عبر الأماكن، إلى أن وصل إلى نار إرم، حيث أصبح عارفا، شاهد نار الأنس والهداية، التي دلَّته إلى إرم الرَّمز، فأناخ ناقته هو وسميره في حضرة مشاهد المكان وشواهده، وهنا شاعرنا يعكس لنا رؤى الصُّوفي المتعطِّش إلى عالم الخلاص بعيدا عن عالم المادة، الذي تتصارع فيه الأجساد، وتعيش أرواحها الاغتراب في هذه الأقفاص الطينية، ونستشفُّ هذا في قوله:

إِيهْ ضَوئِي البَعـيدْ لُحْ وَلُحْ ما تُـرِيدْ
لَيسَ طَـرْفِي يَحِيدْ عَنْكَ حَـتَّى يَعُودْ
لِتـرابٍ وَدُودْ[2]

وفي الأخير، نخلص بأنَّ هذه الرِّحلة الخيالية، ساعدت شاعرنا على إشباع نفسه لما تلاقيه من قهر وظلم ولما تَتخبَّط فيه من قلق، وحيرة، وشكّ وجودي. بل كانت- في كثير من الأحيان- تعكس لنا ثورته وتمرُّده على الواقع الإنساني المضني، وملاذا للروح تهرب إليه حتىَّ تجد عوضا عن عذابات هذا الواقع[3].

2)-التَّمرُّد الدِّيني:

نشأ شعراء الرَّابطة القلميَّة في مجتمع ديني، ودرسوا في الإرساليات التَّبشيريَّة، حيث قرؤوا الكتاب المقدَّس بعهديه القديم والجديد ، ونهلوا من تعاليم المسيح، والأنبياء، والحكماء، واطَّلعوا على الدِّين الإسلامي وتاريخه المجيد، بل تأثَّروا بشخص الرسول صلى الله عليه وسلَّم ورجالات الإسلام من

[1]- نسيب ،عريضة.الأرواح الحائرة،مطبعة جريدة الأخلاق،نيويورك،دط؛1946، ص:179.

[2]- المصدر السَّابق،ص:197.

[3]-ينظر:السليمان،محمد الصالح.الرَّحلات الخيالية في الشِّعر العربي الحديث.منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط؛ 2000،ص:85.

خلفاء، وعلماء، وفلاسفة، وشعراء... بحكم وجودهم في مجتمع فسيفسائي**société mosaïque** تعدَّدت مشاربه الدّينيَّة، والمطَّلع على منجزاتهم، يرى فيها روح احترام الدِّيانات السماويَّة.

كما اطَّلعوا على الدِّيانات الوضعية الأخرى، التي كانت عبارة عن فلسفات، رسم معالمها مؤسسوها مثل البوذية* ،والزرادشتية*...ورغم اختلاف مذاهبهم الدينيَّة إلاَّ أنَّ هذا لم يخلق بينهم تلك الطَّائفيَّة المقيتة، التي ظلَّت تقصم النَّسيج البشري للمجتمع اللُّبناني منذ القدم،لأنَّ المتمعِّن فيها"يكشف لنا عن عمق جذورها في لبنان، إلى أبعد عهوده التَّاريخية.وقبل أن يكون لإنجلترا ،أو أمريكا ،أو فرنسا، أو مصر، أو تركيا علاقة بلبنان، بل قبل أن يعرف أبناء تلك الدول بوجود لبنان،كانت الطائفيَّة مظهراً فعالاً في كيان لبنان وتاريخه"[1] ؛ولأنهم-أيضاً-كانوا من الكارهين والناقمين عليها وعلى التَّعصُّب والتَّطرُّف، ظلوا ينادون إلى الأخُوَّة ،وترسيخ معالم الإنسانيَّة.

وكانت تمرُّ عليهم كثيراً من اللحظات –كغيرهم ممن سبقوهم أو عاصروهم- يُثيرون فيها من خلال نصوصهم الشِّعرية موجة من التَّمرُّد الدِّيني، بما تحمله هذه النُّصوص من شكّ وحيرة وسخط على الأقدار، ودعوة لتحطيم سلطة الدِّين ورجاله حسب ما يزعم بعض الدَّارسين سواء كانوا مسلمين أم مسيحيين، لذلك ارتأينا أن نطرح هذه الأسئلة:- هل كان هناك تمرُّد ديني في نصوصهم الشِّعريَّة؟ما هي أسبابه؟هل كان آنيا أم ارتبط بالحالة النَّفسيَّة لكلِّ واحد منهم؟

إنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة ، عاشوا في شكّ وحيرة وقلق شبه دائم أثناء إعمال عقولهم في هذا الوجود شأنهم شأن الفلاسفة، لذلك نسعى إلى استقراء بعض النُّصوص وتحليلها، لنكشف ما فيها

***–البوذية**:هي ديانة وضعية،أسَّسها رجل اسمه"**سنهاتا**".أطلق عليه أتباعه لقب"**بوذا**"أي العارف المستنير، ظهرت في القرن السادس قبل الميلاد في الهند، اعتزل أصحابها الحياة وآثروا العزلة؛ لأنّهم، كانوا يعتقدون بأنَّ الحياة مصدر الشرور والآلام . ينظر:المغلوث،سامي بن عبد الله.أطلس الأديان.مكتبة العبيكان للنشر والتوزيع،الرياض-السعودية ط1 ؛2007 ، ص:627.

***–الزرادشتية**:ديانة ثنوية تقول بإلهين اثنين هما:إله النور(أهورمزدا) وإله الظلام (أهرمن)،تنسب إلى "**زرادشت**" (**ت551ق.م**)، وهومفكر ديني ظهر في بلاد فارس،تشبث أتباعه بمعتقداته فقدسوا النار، وأقاموا لها الهياكل، حرصوا على تأجيج النّار فيها، ونادوا بفعل الخير لمساعدة إله النور حتى ينتصر على إله الظلام.ينظر:المرجع نفسه،ص:601.

[1]- صايغ،أنيس.لبنان الطائفي.دار الصراع الفكري،بيروت- لبنان،دط،1955،ص:11.

من تمرُّد ديني.كما نستحضر نصوص بعض من رجالات الأدب والنَّقد، وحتىَّ الشُّعراء الذين رموا بعضا من شعراء الرَّابطة بالتَّمرُّد الدِّيني، ولم يقفوا عند هذه النقطة بل كفَّروهم وقطعوا لهم صكوك الحرمان قبل الأوان؛ لأنَّه وُجد من الباحثين من رأى أنَّ مضمون أدبهم كان قائما على محاربة الأديان في معتقداتها، وتكذيب النُّبوات والرِّسالات السَّماوية وزرع الشكِّ في النُّفوس والدَّعوة إلى الخلاعة والتَّهتُّك[1].

والقارئ لأعمال الجماعة يستطيع أن يرى هذا التَّمرُّد،إذ يجده يتجسَّد في الأشكال الآتية:

1-2)- التمرُّد على بيت الرَّب ورجال الدِّين:

إنّ الكنيسة**église** هي المكان المقدَّس، الذي يقصده المسيحيون- رغم اختلاف مذاهبهم- للصلاة والتضرُّع لخالقهم، ويدخلونه عصاة وخيِّرين لعلَّ الرَّحمة الإلهية تُدركهم، ولهذا المكان أناس يشرفون عليه، يلقبون بـ: **"رجال الدين"** حسب اختلاف رتبهم الدينيَّة، ولهم من القداسة ما لهذا المكان أو أكثر؛ لأنَّهم حسب المعتقد المسيحي وسطاء بين الخلق والخالق، وهم الشرَّاح للكتاب المقدَّس بما فيه من تعاليم تقود إلى السَّعادة الأبديَّة خاصة التَّعاليم التي جاء بها المسيح في إنجيله**évangile**.بل خوَّلت لهم وظيفتهم الدِّينية، وسلطة المكان، الذي يشغلونه أن يمسكوا صكوك الغفران بيد، ويهبونها لمن شاءوا، وبيد أخرى يوزِّعون صكوك الحرمان على الأشقياء والمحرومين.

منذ القديم، قام هؤلاء الرجال بأفعال شنيعة، واستغلوا البشرية استغلالا سيِّئا واستطاعوا أن يحجبوا عنها شعاع نور المعرفة والعلم، ويغرقونها في بحار عصور ممتدَّة؛ سُميت بالعصور المظلمة.ساد فيها الجهل، والتخلُّف، والضياع الروحي، والاغتراب الدِّيني، ومارست محاكم التفتيش المسخَّرة لصالح الكنيسة ورجالها أبشع أنواع التعذيب في حق كُلِّ ثائر ومجاهر في وجه الفكر الدِّيني الظَّلامي، بعدما أصرَّت الكنيسة ورجالها على نشره عنوة.

ولم ينعم في هذه العصور إلاَّ رجال الكنيسة، الذين وظفوا تعاليم المسيح للنيل من الأبرياء والمستضعفين، حتىَّ يعيشوا في دعة وبحبوحة هم والإقطاعيون أبناء النبلاء**les fils des nobles**،

[1]-ينظر:الجندي،أنور.مؤلفات في الميزان. وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف،الإمارات العربية المتَّحدة،دط؛دت،ص:76.

إلاَّ أنَّ الدَّوائر دارت عليهم، واستطاعت رياح الثورة والتَّمرُّد أن تعصف بهم، ليأتي عصر جديد، انتصر فيه العقل واستعاد الإنسان حريته وشعر بالمساواة، ونادى بالأخوَّة التي جاء من أجلها المسيح.

إن جبران وجماعته، رأوا رجال الدين، نسلا مُستنسخا لآبائهم، وكانت تعاليمهم الدينيَّة-في نظرهم- مُجرَّد قشور سطحيَّة بعيدة عن جوهر الحياة، التي خُلق من أجلها الإنسان، فهو القائل-في نصِّه الموسوم بـ"**القشور واللباب**"- عن دينهم، الذي حصروه في الطُّقوس والمناسك الجوفاء؛ مبتعدين عن الرَّسائل السَّامية، التي يحملها وتمسُّ جوهر الحياة:"لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها، ولا النَّاس بوجوههم بل بقلوبهم. لا **ولا الدِّين** بما تظهره المعابد وتبيِّنه الطقوس والتَّقاليد، بل بما يختبئ في النُّفوس ويتجوهر بالنيَّات"[1].

يلمِّح جبران في نصِّه لبيت الرَّب، الذي اهتم بالظَّاهر على حساب البَّاطن، وشغل نفسه بالقشور بدل اللُّباب، كما نجده يعلن تمرُّده على رجال الدِّين في نصِّه الموسوم بـ:"**العهد الجديد**"قائلا:" في الشَّرق اليوم رجلان، رجلُ الأمس ورجل الغد،فأيٌّ منهما أنت أيّها الشَّرق؟أرئيس دين يحوك من سذاجة قومه برفيرا لجسده، ويصوغ من بساطة قلوبهم تاجا لرأسه، ويدَّعي كره إبليس ويعيش بخيراته؟أم تقي ورع يرى في فضيلة الفرد أساسا لرقيّ الأمَّة، وفي استقصاء أسرار روحه سُلَّما إلى الرُّوح الكلي؟ إذا كنت الأوَّل فأنت كافر ملحد صمت النَّهار أو صليت اللَّيل، وإذا كنت الثَّاني فأنت زنبقة في جنَّة الحقِّ، ضاع أريجها بين أنوف البشر أو تصاعد حرا طليقا إلى الغلاف الأثيري"[2].

وكرهه لرجال الدِّين ومقته لنفاقهم، استفحل في ذاته وهو في عزِّ شبابه عندما وقف المطران بولس بينه وبين حبيبته "**سلمى كرامة**"ابنة الثَّري "**فارس كرامة**"، فسرقها منه، ليزوِّجها لابن أخيه "**منصور بك غالب**"، لأجل ثرائها ؛ هذه الحادثة التي فصلت بين روحي الحبيبين في الدنيا آلمت جبران وطعنته في سويداء قلبه، وأيقظت بداخله المارد النَّائم، ليصرخ في وجه رجال الدِّين ليعرِّيهم، ويكشف زيف دينهم، ويفضحه في نصوصه الشِّعريَّة، ويُظهرهم على حقيقتهم، وهو القائل:"إنَّ رؤساء الدِّين في الشَّرق لا يكتفون بما يحصلون عليه أنفسهم من المجد والسُّؤدد بل يفعلون كلَّ ما في وسعهم، ليجعلوا

[1]- جبران خليل جبران،البدائع والطرائف(المجموعة العربية الكاملة)،ص:292.

[2]-المصدر السَّابق،ص:333.

أنسباءهم في مقدمة الشَّعب ومن المستبدِّين به والمستدرِّين قواه وأمواله...وهكذا يصبح الأسقف المسيحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي كأفاعي البحر التي تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة، وتمتص دماءها بأفواه عديدة"[1].

إنَّ هذا النَّص الكاشف والفاضح، لنوايا رجال الدين، يترجمه لنا **جبران** شعرا في رائعته "**المواكب**" قائلا:

والدِّين في النَّاسِ حَقلٌ ليس يَزْرَعُه غَيرُ الأُلى لهم فِي زَرْعِهِ وَطَرُ
مِن آملٍ بِنعيمِ الخُلدِ مُبتشِرٍ وَمِن جَهُولٍ يخافُ النَّارَ تَسْتَعرُ
فَالقَومُ لَولاَ البَعْثُ ما عَبَدُوا رباً وَلَولاَ الثَّوابُ المرتَجى كَفَرُوا
كَأنَّما الدِّين ضَرْبٌ مِن مَتاجِرَهُمْ إنْ واظبُوا رَبِحوا أَو أهملوا خَسِرُوا[2]

فتديُّنهم- حسب جبران- لم يكن على اعتقاد صحيح واقتناع؛ بل جاء وليدَ المصلحة والمنفعة، وهو ضرب من المتاجرة يمارسونها، لاصطياد الجاه والعزِّ والثَّروة.إنَّ هذه النُّصوص، التي فضح فيها رجال الدين، ألَّبت ضدَّه بعض الأقلام، التي رأت في شخصه إنسانا متمرِّداً على الأديان والأخلاق، ماقتاً لرجال الله وصفوته.

فهاهو رجل الأدب والدين **الأب رفائيل نخلة اليسوعي(1890-1973)**، يكفره لأكثر من مرَّة، قائلا:"من أبغض الله-عز وجل- إلى حدِّ إنكاره، وضمَّ الأديان إلى العاديات، التي أكل عليها الدهر وشرب، اقتضى منطقه الكفري أن يكون عدوا أزرقا لرجال الله والدِّين.والحال أن **جبران**، قد جاهر مئة مرة بتلك العداوة الشَّرسة، فلا تفوته فرصة سانحة للطعن في أعضاء الإكليرس والرهبان؛ يتعامى عمدا على عين، عن قداسة آلاف مؤلَّفة منهم، ويعزو إليهم جميعا أشنع الرذائل والجرائم "[3].

[1]- جبران خليل جبران.الأجنحة المتكسرة(المجموعة الكاملة العربية)،ص:115.
[2]- جبران خليل جبران.المواكب،ص:204.
[3]-نخلة اليسوعي،رفائيل.مقالات نقدية على أدبنا العصري.مطبعة الحسان،حلب،دط؛1952،ص:131.

إنَّ سخرية **جبران** من رجال الدِّين، وتمرُّده على تعاليمهم المتنافية مع جوهر الدِّين جلب له سخط المتديِّنين، الذين برعوا في مزاولة الكتابات الأدبيَّة والنَّقديَّة، حيث كفَّروه من منظور ديني، وهذا لم يمنعهم من إنصافه بطريقة مجانبة لموضوعيَّة البَّاحث، التي تعالج الإبداع والفنَّ بمعزل عن الدين[1].وهذا ما نستشفُّه في قول **الأب رفائيل**:"ومع ذلك نعترف بأنَّ لذلك الكافر المادي، في بعض مقالاته وقصائده، التي لا علاقة لها بالدِّين وفلسفة الحياة، أفكارا سديدة وعواطف نبيلة"[2].

إنَّ هذه الرُّوح الثَّائرة والمتمرِّدَة، على رجال الدِّين وتديُّنهم الزَّائف، استحضرها جبران، بقوَّة في جلِّ أعماله، التي كُتبت بالعربيَّة مثل:الأرواح المتمرِّدة، الأجنحة المتكسِّرة، دمعة وابتسامة، العواصف، المواكب،البدائع والطرائف"حيث جسَّد فيها شخص الثَّائر والمتمرِّد، وتجسَّد،كمتمرِّد على كلِّ قيد وتقليد، ومثَّل فيها دور ذلك المتحرِّر دينيا وفكريا واجتماعيا"[3].

وبنفس الطريقة، يجسِّد **إيليا أبو ماضي**امتعاضه من رجال الدِّين والمكان، الذي يقبعون فيه سواء،كان ديرا أو كنيسة في قصيدته الفلسفيَّة الموسومة بـ:"**الطلاسم**"، فدالها- بحمولته السيميائية- يدلُّ على الحيرة الوجودية أمام رموزها العَسِرة على القراءة و التَّفكيك ، حيث أبدى فيها كثيرا من التَّساؤلات الأنطونولوجيَّة، التي تحفر في الوجود وكثيرا من أسراره، التي تربطه بالواقع وما وراء الواقع إذ نجده يقول:

الدير:

قِيلَ لِي فِي الدِّيرِ قَوْمٌ أَدْرَكُوا سِرَّ الحياةْ
غَيْرَ أَنِّي لم أَجِدْ غَيرَ عُقُولٍ آسِنـاتْ
وَقُلُوبٍ بُلِيَتْ فِيها المنَى فَهِيَ رُفـاتْ
مَا أَنا أَعْمَى فَهَلْ غَيرِي أَعْمَـى؟..

---

[1]-ينظر:الجرجاني،علي بن عبد العزيز.الوساطة بين المتنبي وخصومه.تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط1؛2006،،ص:63.

[2]- المرجع السَّابق ،ص:136.

[3]- خوري، سامي الديك.الدَّليل الأدبي.الأهلية للنشر والتوزيع،بيروت،دط؛1981 ،ص:183.

لَسْتُ أَدْرِي !

قِيلَ أَدْرَى النَّاسِ بالأسرار سُكَانُ الصوامِعْ

قُلْتُ إِنْ صَحَّ الذي قَالوا فَإِنَّ السِّرَّ شائِعْ

عَجَباً كَيْفَ تَرَى الشَّمْسَ عُيونٌ في البَراقِعْ

وَالتي لم تَتَبَرْقَــعْ لاَ تَراها

لَسْتُ أَدْرِي !

إِنْ تَكُ العُزْلَةُ نُسْكاً وَتُقَى فَالذِّئب راهِبْ

وَعَرِينُ اللَّيْثِ دَيْرٌ حُبُّهُ فَرْضٌ وَاجِـبْ

لَيْتَ شِعْرِي أَيُمِيت النُّسْكَ أَمْ يحي المواهِبْ

كَيفَ يمحُو النُّسكُ إِثماً وَهـوَ إِثْمْ؟..

لَسْتُ أَدْرِي [1]!

إنَّ تعريض **إيليا** بجهل رجال الدِّين وبالدَّير و الصوامع، التي يشغلونها بالعبادة، قُوبل بالرَّدِّ من طرف الشُّعراء و رجال الدِّين، الذين عارضوا قصيدته بقصائد ناقضة لما ورد فيها من شكوك مريبة، تندرج تحت التَّمرُّد الدِّيني، فهاهو الشيخ **أحمد عبد الحميد السَّماوي(1895–1964)**، يعارض الأبيات السَّابقة بالأبيات الآتية، التي قال فيها:

سَاءلَ القَبرَ فَجاشَتْ فَوقَـهُ دِيدانُهُ

وَأَتى البَحْرَ فَماجَتْ حَـولَهُ حِيتانُهُ

وانْتَحَى الدّيرُ فَخَرَّتْ سُجَّدا رُهبانُهُ

كُلُّها تَلْهَجُ بِالسِّرِّ وَلكِنْ

لَيسَ يَدْرِي

نَخَرَ الرَّاهِبُ لما أَدْرَكَ السِّرَّ وَعَـرْبَد

وَتَناجَى البَحْرُ والشَّاطِئ فِي اللُّغْزِ المؤَبَّد

[1]– أبو ماضي،إيليا.من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي(الجداول).،ص: 138–139 .

أَدْرَكَ السِّرَّ الذِي أَدْرَكَهُ العَقْـلُ المجَرَّد
وَأَذَاعه كَما شاءَ وَلَكِـن
لَيسَ يَدْرِي[1]

إنَّ صاحب الطلاسم- حسب شرح وتحليل أحمد ابن صاحب المنظومة- لو أدرك القبر والبحر والدَّير، ونظر إليهم بدقة ورويَّة، لحصلت له الإجابة، التي تزيل الغِشاوة عنه، وأدرك بأنَّ للوجود مُوجِدا، وتبيَّن له بأنَّ الرَّاهب لم يقبع في مكانه متعبِّدا إلاَّ بعد إدراكه لأسرار الوجود، مبتهجا بالمعرفة الحاصلة له لأجل إرضاءِ ربِّه[2].

والشَّاعر **ندرة حداد**، يُعلن تمرُّده على الأديان ورجالها؛ لأنَّهم حسب زعمه أجَّجوا نار الطائفية، وساهموا في تشرذم الأمَّة وتشظِّيها وانقسامها، وتمسَّحوا بمسوح الدِّين، الذي أصبح في منظوره علَّة الفساد المستشري في المجتمع، وهذا يتجلَّى في قوله:

يَا ابنَ عَمِّي أَنا مِمَّنْ وَجَدُوا الأَدْيانَ عِلَّهْ
كُلُّ يَوْمٍ بَيْنَ أَهْلِ الدِّينِ تَجْهِيزٌ وَحَمْلَهْ
مِلَةٌ تَطْلُبُ أَنْ تَجْتاحَ بِاسْمِ الدِّين مِلَّهْ
فَإِذا أَحْبَبْتَ هَذا الطِّفْلُ أَنْ يُحْسِنَ فِعْلَهْ
صُنْهُ مِنْ دِينِ انْقِساماتٍ وَأَوْهامٍ مُضِلَّهْ[3]

إنَّ هذه النَّظرة القائمة على التنكُّر للأديان والتَّمرُّد عليها وإصدار الأحكام التَّعميمية، هي نظرة قاصرة؛ لأنَّ المنطق يرى بأنَّ النَّواميس والشَّرائع لا تُقاس برجال الدِّين، بل رجال الدِّين يُوزنون بميزانه.فالأديان السَّماوية أنزلها الله لتنظِّم حياة البَّشر وتُرْسي العدالة، التي تُعدُّ أساسا لقيام العمران والحياة السعيدة، وهذا ما أثبته علماء الاجتماع وعلى رأسهم ابن خلدون،الذي رأى في الظلم أساساً، لانهيار العمران وآذانا بخرابه[4].

---

[1]-السّماوي،أحمد عبد الحميد.مع إيليا أبي ماضي في طلاسمه.مطبعة النعمان النجف الأشرف ،إيران ، ط 1؛ 1968 ، ص:148-149.

[2]- ينظر: المرجع السَّابق ،ص:148-150.

[3]- حداد،ندرة.أوراق الخريف.مطبعة طوبيا،نيويورك،دط؛1946،ص:184.

[4]- ينظر:ابن خلدون،عبد الرحمان.المقدِّمة،ص: 290 .

لكن التصرُّفات أو الأعمال المشينة الصادرة عن رجال الدِّين، جعلتهم يسقطونها على الدِّين نفسه، ويرونه مصدر الشُّرور وعلَّة الفتن، وفي لحظات تنكُّر شعراء الرَّابطة القلميَّة للأديان ومن يمثلونها، تغيب الرُّؤيا الحقَّة، التي تجعل من الدِّين أساس السَّعادة وخلاص الإنسان.

2-2)- الحيرة والشَّك الوُجودي:

كثيراً ما نسمع ونقرأ بأنَّ الوجود**existence** هو ذلك اللُّغز المحيِّر، الذي لم يهتد لحلِّه البشر، سواء كانوا فلاسفة، أم علماء، أم أدباء، فهم في حيرة دائمة أمامه، لذلك نجدهم يكثرون من الأسئلة، التي قضَّت مضاجعهم وأرَّقت لياليهم:- ما حقيقة الوجود؟وكيف بدأ؟وكيف جئنا؟وإلى أين نمضي؟وماذا بعد؟[1]

لكن مع البحث العلمي، استطعنا أن نكشف كثيرا من الغموض الموجود فيه، وتشبُّثنا بديننا يبدِّد هذه الأسئلة القلقة، ويحافظ على توازنها من خلال إيراد كثير من الإجابات المقنعة، فقضاياه المتشعِّبة، عالجها الدِّين مثل : قضية الخالق، و قضية الخلق، وقضية الحياة وما يتفرَّع عنها من حرِّيَّة، وجبريَّة،وكينونة الأنا، وقضية الموت، والبعث للوجود الثَّاني في العالم الماورائي، لإدراك ثنائية الثَّواب والعقاب.

فالدِّيانات السَّماويَّة من يهودية، ومسيحية، وإسلام؛ قدَّمت كثيرا من الإجابات، لتحارب الإلحاد والكفر، الذي كان يتسرَّب إلى الإنسان، ويزرع فيه روح الحيرة والشَّكّ الوجودي.وبما أنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة، كانوا رومانسيين حتىَّ النُّخاع، تسرَّب إليهم هذا الشَّكّ الوجودي إذ ولَّد فيهم الحيرة والقلق رغم انتمائهم إلى الديانة المسيحيَّة؛ لأنَّ الرومانسي كائن قلق وحائر، وكثير التَّساؤل والشُّكوك، فيما يحيط به من خلائق، وفي وجوده، وفي وجود الوجود في حدِّ ذاته،حيث كان نصُّه وعاء حمل كلَّ المتناقضات، وراجت فيه المتضادات، وغلب عليه صراع الثُّنائيات.

والقارئ لبعض نصوصهم الشِّعريَّة، يشعر بانتمائهم إلى مذهب الشَّكيَّة أو الريبيَّة **scepticisme"**المتجلِّي بمواقفه الرَّافضة لتصديق الأمور المسلم بها عادة، حيث يكتفي أصحاب

[1]- ينظر: عبد الدايم،صابر.أدب المهجر،ص:283.

هذا المذهب بمعاينة هذه الأمور دون إصدار أيِّ حكم، رافضا إثبات أو نفي وجود الأشياء، التي يحسُّها أويتخيَّلها أويتصوَّرها"[1].أو ارتيادهم لحِمى المذهب الوجودي **existentialisme**، الذي أقرَّ زعماؤه مثل: جان بول سارتر**Jean-Paul Sartre(1905-1980)** وألبير كامي **Albert Camus(1913-1960)**بعبثيَّة الوجود، والخروج من عبثيَّته، لا يتأتَّى إلا من خلال العمل والتَّمرُّد.

يجأر الشَّاعر **إيليا أبو ماضي**، بهذا الشكّ الوجودي في رائعته "**الطَّلاسم**"، ويفتح به نصَّه الشِّعري قائلا:

جِئْتُ لاَ أَعْلَمُ مِن أَينَ،وَلَكِنَّنِي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدامِي طَرِيقاً فَمَشَيتُ
وَسَأَبْقَى مَاشِياً إِنْ شِئْتُ هَذا أَمْ أَبَيتُ
كَيفَ جِئْتُ؟كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟
لَسْتُ أَدْرِي
أَجَدِيدٌ أَمْ قَدِيمٌ أَنا فِي هَذا الوُجُودْ
هَلْ أَنا حُرٌّ طَلِيقٌ أَم أَسِيرٌ فِي قُيُودْ
هَلْ أَنا قَائِدُ نَفْسِي فِي حَيَاتِي أَمْ مَقُودْ
أَتَمَنَّى أَنَّنِي أَدْرِي وَلَكِنْ
لَسْتُ أَدْرِي[2]

إنَّ الحيرة الوجوديَّة، دفعته إلى التخبُّط في متاهات الشَّكّ، فهو يُصرِّح-في رباعيته الأولى- بأنَّه يجهل بداية كينونته ومجيئه إلى الوجود، ويُقِرُّ بعبثيَّته ،لأنَّ الأقدار قذفته إلى طريق مشى عليه، وسيبقى ماشيا إن شاء هذا أم أبى، وتدفعه حيرته للاستفهام عن مجيئه ، عن طريقه... إلاَّ أنَّه لا يدري ! ثم

[1]- سعيد،جلال الدين.معجم المصطلحات الفلسفية.دار الجنوب للنشر،تونس،دط؛2004، ،ص:259.
[2]- أبو ماضي،إيليا. من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي(الجداول)،ص :139.

يصل إلى ذروة الشَّكّ، ليتساءل – مرة أخرى–في رباعيته الثَّانية عن أزليته وحدوثه، عن حرِّيته والجبرية كحتمية، لكنه لا يدري !

ويظلُّ شاعرنا تائها في دوامة الشَّكّ عن طريق طرحه لكثير من التَّساؤلات الأنطونولوجيَّة، التي تحفر في عمق الوجود إلى أن يصل في ختام رباعيته الأخيرة إلى الهرطقة الدينيَّة والتَّجديف،قائلا:

جِئْتُ لاَ أَعْلَمُ مِن أَينَ،وَلَكِنَّنِي أَتَيْتُ

إنَّني جئت وَأَمْضِـي وَأَنَا لاَ أَعْلَمْ

أَنا لُغزٌ...وَذهابِي كَمَجِيئِي طَلْسَمْ

وَالذِي أَوْجَدَ هَذا اللُغْزَ لُغْزٌ مُبْـهَمْ

لاَ تُجَادِلْ ذا الحِجا مَنْ قَـالَ إِنِّي...

لَسْتُ أَدْرِي[1]

إنَّ الحيرة والشكَّ الوجودي، سيطرا على ذات الشَّاعر، حتىَّ خال نفسه لغزا عصيّا على التَّفكيك والتَّفسير، ورأى في مُوجده(خالقه)–أيضا– لغزا مُحيِّرا، وهو المسيحي المؤمن،الذي قلَّب صفحات الكتاب المقدَّس بعهديه القديم والجديد، وتناص معه في كثير من نصوصه الشِّعرية، ألم يدرك بأن خالق الوجود–حسب معتقده– هو الله وليس طلسما ولا لغزا؟ !، ألم يقرأ في سفر التَّكوين:"في البدء خلق الله السموات والأرض"[2].ولماذا لم يهده اعتقاده إلى أنَّه صنيعة الرَّب؟ ! حينما قرأ:"وقال الله لنصنع الإنسان على صورتنا كمثالنا، وليتسلَّط على سمك البحر وطير السماء والبهائم وجميع وحوش الأرض وكلُّ ما يدبّ على الأرض.فخلق الله الإنسان على صورته، على صورة الله خلق البشر،ذكرا وأنثى خلقهم"[3].

[1]– المصدر السَّابق،ص:177.

[2]– الكتاب المقدَّس. دار الكتاب المقدَّس بالشرق الأوسط ،لبنان،دط،1997 سفر التَّكوين ،الإصحاح الأوَّل،الآية :02، ص:01.

[3]– المصدر نفسه،سفر التَّكوين،الإصحاح الأول،الآية:26-28،ص:02.

والذي جاء في الكتاب المقدَّس، جاء في القرآن الكريم، ألم يزل عنَّا الحق سبحانه عزَّ وجلَّ غشاوة الشكّ والحيرة؟ بقوله عز من قائل:وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالاَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٍ ﴿٣٨﴾ [1] وقوله أيضا:"إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ [2].

إنَّ هذا التَّمرُّد الدِّيني، الذي أوصله إلى حدِّ الهرطقة، ألَّب عليه الأقلام المسيحيَّة والمسلمة فهذا **رفائيل نخلة اليسوعي**، يرى بأنَّ إيليا أبا ماضي كان ماديّا، ومنكرا للماورائيات في نصف ديوانه الجداول وفي قصيدته الطَّلاسم، التي بناها على الشَّكّ الوجودي والحيرة، وكرَّر فيها لازمته المضجرة"**لست أدري**"، حيث أبدى شكَّه العام، وجهله المطبق لحقائق أدركها واعتقدها أبسط فرد في الشعوب البدائية والمتوحِّشة مثل:روحانية النَّفس وخلودها، ووجود الخالق[3].ومنهم من رأى بأنَّه هو وأصدقاؤه من شعراء الرَّابطة القلميَّة، كانوا من الشُّكاك واللاأدرية، الذين ثاروا على الألوهيَّة وتمرَّدوا على القيَّم الدينيَّة، التي تحكم المجتمعات[4].

إنَّ النَّقد الموجَّه **لإيليا أبي ماضي** ،كان نقدا دينيّا أي محاكمة النَّص انطلاقا من سلطة نصٍّ أعلى منه؛ هو النَّص المقدَّس، الذي كشف التَّمرَّد الدينيَّ في نصوصه المدنَّسة بالجراءة والشَّكّ الوجودي والحيرة والقلق.

وعلى طريق الحيرة والشَّك والقلق الوجودي، يسير **نسيب عريضة؛** مجسِّدا هذا في ديوانه الموسوم بـ:"**الأرواح الحائرة**"، حيث عنَّ لنا تشاؤمه وقلقه، وبرزت حيرته إزاء الوجود، الذي عاش فيه مسلوب القوة والإرادة تتقاذفه أمواج الريب، ليصرخ صرخة الشُّكاك واللاأدريين، مقتديا بصاحب"**الطلاسم**" إذ نجده يقول:

أَلاَ فَاكْتُبُوا فَوْقَ قَبْرِي قَضَى عُمْرَهُ لَيسَ يَدْرِي

---

[1]– سورة ق:الآية:38.

[2]– سورة،ص:الآية:71.

[3]– ينظر: نخلة اليسوعي،رفائيل.مقالات نقدية على أدبنا العصري،ص:83-84.

[4]–العفاني،سيد بن حسين.أقزام وأعلام في ميزان الإسلام.دار ماجد عسيري للنشر والتوزيع ،السعودية ، ط1 ؛ 2004، ص:460.

وَجَاءَ إِلى العَيْشِ قَسْراً وَأُخْرِجَ مِنْهُ بِقَهْـرِ[1]

وتتجَلَّى لنا حيرته أكثر ويتبدَّى – أيضا– قلقه في قصيدته الموسومة بـ:**"رويدك شمس الحياة"**،والتي أفاض فيها بجملة من الاستفهامات الأنطونولوجيَّة، التي تبحث في حقيقة وجود الذات ومصيرها بعد الرَّحيل :

حَنانَيـكَ أَينَ الذَّهـابُ وَأَينَ مَصِـيرَ النُّفوس؟
أَنجتازُ هَذا التُّـراب لِنَبْلُغَ سُبُـلَ الشُّموس؟
لماذا نَزلْنـا بِها وَصِرْنا عَلَيـها عَبِيد؟
إِذا كَانَ فَوقَ السُّهَـى مَصِيرُ النُّفُوسِ العَـتِيد
إِذا كَانَ قَصَدَ الصَّـمَد بِذاكَ عِقابَ النُّـفُوس
فَما كَانَ ذَنْبَ الجَسَد لِيغْدُو شَرِيـكَ البُؤُوس
بِرَبِّكَ قُلْ يا دَلِـيل إِلى أَينَ تُفْضِي الطَّرِيق؟
فَقَدْ حَارَ عَقْلِي الكَـلِيل أَمام الظَّـلاَمِ المِحِيق[2]

فالقارئ لهذه القصيدة، يرى اعتراضا وجوديّا، يبرِّر الشَّاعر من خلاله اعتراضه على قضاء الله وقدره، وحيرته وشكِّه في مصير الإنسان وجهله للطريق، التي تقوده إلى هذا المصير المحتوم، ويعود هذا التَّمرُّد على النَّواميس الدينيَّة، التي حدَّدت الوجود وكينونة الإنسان فيه، ومصيره الحتمي في الوجود الماورائي **existence métaphysique** إلى الأزمة النَّفسيَّة، التي سيطرت على شاعرنا وعلى كلّ شعراء الرَّابطة القلميَّة دون استثناء من جراء الشُّعور بالاغتراب والاستلاب الذَّاتي.

ولا يتوانى راهب شعراء الرَّابطة القلميَّة، أو بالأحرى ناسك الشخروب **ميخائيل نعيمة**، في إرسال موجة من الشَّكّ والحيرة والقلق في كثير من قصائده وخاصة نصّه الموسوم بـ:**"التَّائه"**، فسيميائية عنوان النَّص، تُوحي بذلك الإنسان، الذي غاب عقله، وتاه في أرض الوجود، حيث التوت الطرق فيها وتشعَّبت، ولم يعد بمقدورها أن توصله إلى الحقيقة الوجوديَّة ،حتَّى تستقر ذاته وتنسجم مع الوجود دون انشطار ولا نفور، وتتجلَّى هذه الحيرة وهذا القلق في قوله:

[1]–عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة.،ص: 121.
[2]– المصدرالسَّابق،ص: 75.

أَسِيرُ فِي طَرِيقِـي فِي مَهْـمَهٍ سَحِيقِ
وَوِحْدَتِي رَفِيقِـي وَوِجْهَتِي الفَضـا
مَطِيَّتِي التُّـرابُ وَخُوذَتِي السَّحابُ
وَدِرْعِي السَّـرابُ وَرائِدِي القَـضَا
تَسُوقُنِي الثَّـوانِي فِي مَوكِبِ الزَّمانِ
وَلَسْتُ أَدْرِي شَـانِي فِي مَعْرَضِ الـوَرَى
فَلاَ القَضـا يُنْبِينِي وَلاَ الرَّجا يَهْـدِينِي
وَلاَ السَّمـا تُعطِينِي نُوراً لِكَـيْ أَرَى[1]

لقد لزم الشَّكّ والحيرة شاعرنا، وظلَّ يبوح للقارئ في نصوصه الشِّعرية بهما، فهاهو يقول في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**صدى الأجراس**":

بِالأَمْسِ جَلَسْـتُ وَأَفـكارِي
سَرَحَتْ تَسْتَقْسِرُ آثـــارِي
وَتَرُود الحاضِـر وَالماضِـي
أَملاً أن تُـدْرِكَ أَسْـرارِي
واصْطَفَّتْ حَـولِي آيَّـامِي
تَسْتَعْرِضُ عَسْـكَرَ أَحْـلاَمِي
فَمَشَتْ أَحْـلاَمِي تَخْفِرُها
وَتَقُودُ خُطَـاهَا أَوْهَـامِي
وَأَفاقَ الشَّكُّ وَأَنْصـــارُه
آلاَمُ العَيـــشِ وَأَوزارُه[2]

أسئلة الذَّات القلقة، تحرج شاعرنا، وتوقد بداخله جذوةَ الشَّكّ والحيرة والقلق، إلاَّ أنَّ إيمان شاعرنا –دائما– يصحِّح مساره، ويبعث فيه الطمأنينة، فيجأر إلى خالقه في كثير من نصوصه يطلب عونه وانتشاله من يمِّ الحيرة الوجوديَّة رغم رجوح كفَّة الشَّكّ المفضية إلى التَّمرُّد الدِّيني، وهذا ما أشار إليه

[1]– نعيمة،ميخائيل.همس الجفون،ص:52.
[2]– المصدر نفسه، ص:38-39.

الأب رفائيل اليسوعي في قوله:"ذلك الشِّعر الذي موضوعه فلسفة الحياة، المتذبذب من الشَّكِّ المظلم إلى اليقين النَّير، ومن الماديَّة والكفر إلى الرُّوحانيَّة والتَّقوى، مع ميل شديد إلى الثَّبات على الحالة الأولى، هو أحبُّ أنواع الشِّعر إلى نعيمة"[1].

إن التّمرُّد الدينيَّ، الذي نلمسه في أشعار الجماعة، لم يكن وليد كفرهم بالله وقلة إيمانهم، لكنه بضاعة الفيلسوف الشَّاعر، الذي تشغله المسائل الأنطونولوجيَّة من جراء تأمُّله العميق، لتمرَّ عليه لحظات عسرة، يعجز فيها العقل وتحار الذَّات، فينتقل من الإيمان الفطري إلى الشَّكّ الوجوديّ المقرّ بعبثيَّة الحياة، وحينما تصبح أرض الشِّعر مُستلبة فلسفيا في نصوص الشَّاعر، تنحدر جيوش وعساكر الشكّ إلى ذاته.لكننا نجده يصحِّح مساره، ليجلِّي لنا رؤاه الاستشرافيَّة، التي جعلت في التَّسليم بالدِّين أولوية الأولويات، بل رأت فيه مخرجا من التأزُّم الذي يعيشه، فالقارئ لأعمال جبران يرى فيها انصياعاً لدين المسيح ويسوع الناصري، الذي اتخذه قناعا في أعماله الآتية:يسوع ابن الإنسان،حديقة النَّبي، النَّبي...،والمتأمِّل في ابتهالات ميخائيل نعيمة، يدرك عمق الدِّين والتَّشبُّث بحباله المنجية، والقارئ لنصِّ الشَّاعر إيليا أبي ماضي الموسوم بـ:**"الإنسان والدِّين"** يدرك أثره في حياة الإنسان حاضرا ومستقبلا، والأبيات الآتية تنقل لنا بعضا من رؤاه في الدِّين :

إذا ارْتَدَى المرْءُ ما في الأَرْضِ مِنْ بردٍ وَعَافَ للدِّين برداً عادَ عِريانا
هو الحياةُ التي ما غادَرَتْ جسداً إلاَّ اغْتَدَى الميتُ أَحْيا مِنْهُ وُجدانا
وَهْوَ الضِّياءُ الذي يمحُو الظَّلام فَمَنْ لاَ يَسْتَقِي منْهُ دامَ الدَّهْرُ عَطْشانا
لَيسَ المبذِّر مَنْ يَقْلِي دَراهِمَهُ إنَّ المبذِّر من للدِّين ما صَانا[2]

تغيب الرُّؤيا في نصوصهم من فرط قلقهم وتأزُّمهم النَّفسيِّ، الذي قادهم إلى الحيرة والشَّكِّ الوجوديِّ، غياباً آنياً لما اعتراهم من صراع داخلي، كان وليدا للظروف الحياتيَّة، التي مرُّوا بها ولما رأوه من ظلم واستبداد يخيِّم بحنادسه على المعمورة، ولكن في الضِّفة الأخرى من نصوصهم نجد روح الرَّجل المتديِّن، الذي رأى في تديُّنه خلاصا لنفسه وتجسيدا لرؤاه الحالمة بعالم أفضل.

3)-التَّمرُّد الاجتماعي:

[1]- نخلة اليسوعي، رفائيل.مقالات نقدية على أدبنا العصري، ص:113.

[2]- أبو ماضي،إيليا.الدِّيوان،ص399.

إنَّ الشَّاعر لم يُولد خارج دائرة المجتمع، ولم ينزل من عالم مجهول، أو مُتخيَّل؛ بل هو كائن اجتماعي، تربَّى وترعرع في بيئة متجانسة ومنسجمة، أثَّرت في تكوينه الفيزيقي والسَّيكولوجي والذِّهني، وظهرت معالمها في منجزه الإبداعي بدءا من مرحلة غزل الخيوط وانتهاء بمرحلة النسج المحكم والجذَّاب.

ويبقى الشَّاعر لسان مجتمعه، ينقل تفاصيله، ويصف معالم تضاريسه، ويفكِّك أنساقه عن طريق نصِّه المبدَع،ويُعبِّرُ لنا من خلاله عن الواقع المعيش تعبيرا دقيقا، ويصوِّره تصويرا فوتوغرافيا شموليا، و"مخطئ كلّ من يظنّ أنَّ الشِّعر مجرَّد شيء مقدَّس لا يجوز له أن يمسَّ، ومخطئ من يتصوَّر أن رسالة الفنِّ هي في البعد عن ملابسات الحياة وظروفها الاجتماعية، فهو ليس مجرَّد وصف يمتد سلطانه ليشمل الحياة وما بعدها"[1].

والشِّعر هو العصا، التي يتكئ عليها الشَّاعر، ويهشُّ بها على أفكار إبداعه، حتَّى لا تشرد وتبقى في حماها، ويحقِّق بها مآرب أخرى. وفي كثير من الأحيان يكون "واسطة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأن يقرِّبنا من المثل الأعلى الذي نرنو إليه، كلما عزَّ علينا بلوغه في عالم الحقيقة، والنزوع نحو الكمال المنشود، ففي تصويره للخير يدعونا إليه، وفي تقديره للشرِّ يدعونا إلى استهجانه وهجره، ويحبِّذ انتصار الخير في معارك الصِّراع"[2].

وكثيرة هي اللحظات العصيبة، التي تمرُّ بالشَّاعر، وتحول بينه وبين التَّغيير في المجتمع، حينما يستشري الفساد وتعمُّ الفوضى؛ فيقف حائرا وتأتي مرحلة الصَّدمة، فينشأ حائلا أو حجرا بينه وبين المجتمع، بل نجده يقلب ظهر المجنِّ للمجتمع، الذي خرج منه ويتمرَّدُ عليه، ويُسخِّر نصَّهُ لتعريته ،وكشف زيفه، وإظهار عيوبه علَّه يؤوب إلى رشده.

ويشرع انطلاقا من النَّص إلى وصف المجتمع وأفراده، وتحليل نفسياتهم من البائس الفقير إلى الغنيِّ المترف، ومن المريض العليل إلى الصَّحيح القوي، ومن الملحد الكافر إلى المؤمن الخانع لخالقه، ومن المستَعْبَد الذَّليل إلى المستبدِّ الجبَّار...كما يلجأ إلى تشخيص العاهات الاجتماعيَّة، التي تكاد تعصف

[1]–العشماوي،محمد زكي.الرُّؤية المعاصرة في الأدب والنَّقد.دار النهضة العربية للطباعة والنَّشر،بيروت– لبنان، دط؛ 1983،ص:151.

[2]– قطب،السيد.مهمَّة الشَّاعر في الحياة.منشورات الجمل،كولونيا–ألمانيا،ط1؛1996،ص:11."بالتَّصرُّف"

بالمجتمع، وتقضي على انسجامه وتماسكه، ويصف الدَّواء الناجع بأسلوب خفي ومبطَّن، وبلغة رمزيَّة وإيحائيَّة لا يُدركها إلاَّ القارئ الفطن.

ليدرك وهو يتجوَّل في رياض وحدائق نصوصهم، أنَّهم لم يكونوا هروبيين، بقدر كونهم أهل إصلاحٍ وأصحاب رؤى استشرافيَّة، تبشِّر بمستقبل مشرق وحالم، تسوده المساواة والعدالة والإخاء، وتنام في أكفانه الإنسانيَّة الحقَّة، التي تتحطَّم على صخرتها الطائفيَّة ، وتتلاشى النَّعرات القوميَّة.

ولقد اتَّخذ هذا النَّوع من التَّمرُّد أشكالا متعدِّدة، سنحاول أن نُبرزها، انطلاقا من استنطاق جملة من النُّصوص الشّعريَّة، التي جادت بها قرائح شعراء الرَّابطة القلميَّة، لنشرحها ونحلِّلها قابضين-بذلك- على مواطن التَّمرُّد الاجتماعي فيها؛ وهذه الأشكال نوجزها في النِّقاط الآتية:

1-3)- الثَّورة على الأخلاق المضادة:

للنص الشِّعري وظيفتان، يمارسهما في دهاليز الحياة:الوظيفة الأولى هي الوظيفة النَّفعيَّة **fonction pragmatique**، أمَّا الوظيفة الثَّانيَّة هي الوظيفة الجماليَّة**fonction esthétique** .وبما أنَّنا ندرس ونتتبَّع ظاهِرَة التَّمرُّد في الجوانب الموضوعيَّة، نركِّز على الوظيفة النفعيَّة، التي يعمل فيها النَّص، لتحقيق منفعة وجلب مصلحة للذات وللآخر، وتحت هذه الوظيفة تنضوي وظائف متعدِّدة تتشعب منها، وللوظيفة الأخلاقيَّة وجود بينها.

وبما أنَّ الشَّاعر جزء لا يتجزَّأ من المجتمع، وبفعل الدور المنُوط به، اعتبره الدارسون مصلحا، وموجها، وناصحا أمينا، ونطاسيا حكيما؛ يشخِّص الدَّاء بعدما يضع يده عليه، ويصف له الدَّواء الناجع.وبالنَّظر إليه كراء، يخترق بحدسه الشِّعري الرَّاهن ويقفز أمامه، ليستشرف مستقبل الإنسان. نجده في كثير من الأحيان يجابه الأخلاقَ السيِّئة أو المضادة للأخلاق الحسنة من زيف، وكذب، وخداع، ورياء، وكبر، وصلف، وعنجهيَّة، ونفاق، وظلم،بل ويثور ضدَّ أصحابها ويعرِّيهم بطريقة كاريكاتورية ساخرة، تحمل لهم كثيرا من الرَّسائل الرَّادعة، التي يتخلَّلُها الوعظ والنُّصح والإرشاد.

وكلُّ هذا يفعله للحفاظ على النَّسق الاجتماعيِّ وحمايته، لأجل إرساء المحبَّة والتَّكافل، ونفخ روح التَّعاون، وهذا هو الدَّور الحقيقي، الذي لعبه الشِّعر منذ القديم ومايزال؛ ولم يعد المجتمع الحديث بجيله

المتمرِّد والثَّائر، يرضى للشعر أن يكون تصنُّعا وبهرجة فنيَّة وتشكيلا جماليا،بل نَشَدَ فيه التَّعبير عن واقعه وحياته بأحزانها ومسراتها،بأفراحها وأتراحها،ليؤثِّر فيها ويتأثَّر بها[1].

لقد أصبح النَّص الشِّعري رسالة سامية، تؤدِّي وظيفتها الأخلاقية عند شعراء الرَّابطة القلميَّة، لأنَّ إيمانهم العميق بالمجتمع كان متأصِّلا في ذواتهم، حيث كانوا يسعون سعيا حثيثا لتمرير كثير من الرسائل الأخلاقيَّة فيما جادت به قرائحهم من أعمال ومنجزات، ويطعِّمونها بالوعظ والإرشاد والنُّصح، ويستحضرون فيها أجناسا أخرى مثل القصَّة الرَّمزيَّة، للتأثير في المتلقِّي، إيمانا منهم بأنَّ صلاح المجتمع وتماسك أنساقه المتهالكة- عصرئذ- لا يتأتَّى إلاَّ بالأخلاق الفاضلة والنبيلة " لأنَّهم رأوا أنفسهم دعاة للمثاليَّة الأخلاقيَّة، وهذا ما يفسِّر طغيان الطابع المثالي الرُّوحي الأخلاقي في أدبهم"[2].

فهاهو فيلسوف التَّمرُّد **جبران خليل جبران**، يتلو علينا كثيرا من آرائه، التي تمرَّدَ من خلالها على الفهم المغلوط، لكثير من المسائل، التي تدخل في صميم الأخلاق، بل تقوم الأخلاقُ عليها؛ هذه المسائل ضمَّنها نصَّه الموسوم بـ:**"ماذا تقول الساقية؟"** حيث جاء على شكل جملة استفهامية لخرق أفق التَّوقع **Horizon d'attend** عند المتلقِّي، لإثارته وشدِّ انتباهه لأقوال السَّاقية، كدال مشبَّع بالحمولات السِّيميائيَّة، التي تحمل في طيَّاتها الحياة إلى أراضي الوعي القاصر والمغلوط، لإحيائه من جديد وتصويب فهمه، أو كرمز لذات جبران الحكيمة ،والعاقلة، والمتفلسفة، التي كانت ترى في الوعظ والإرشاد وسيلة، لتهذيب الإنسان وتنقية وعيه وفهمه من الشوائب المترسِّبة عليه، فالنَّص حين نقرأه نجده مزدحما بالثُّنائيات، قائما على النَّفي والإثبات، لإقرار الحقائق وترسيخها في ذهن المتلقِّي، ويتجلَّى هذا في قوله:

سِرْتُ فِي الوادِي وَقَدْ جَاء الصَبَاحْ مُعْلِناً سِرَّ وُجُـودٍ لاَيَزولْ
فَإِذا سَاقِيةُ بَينَ البِطـاحْ تَتَغَنَّى وَتُنادِي وَتَقُـولْ:

[1]- دقاق،عمر.الاتِّجاه القومي في الشِّعر العربي الحديث.مكتبة الشرق للنشر والتَّوزيع،حلب،ط2؛1963،ص:06.
[2]-الرَّكابي جودة وآخرون.الوافي في الأدب العربي الحديث.مكتبة أطلس،دمشق،1963،ص:191.

مَا الحَياةُ بالهنَــاء إِنَّما العَيشُ نُزوعٌ وَمَرامْ
مَا المماتُ بالفَنــاء إِنَّما الموتُ قُنوطٌ وَسِقامْ
مَا الحَكِيمُ بالكَــلاَم بَلْ بسِرٍّ ينطوِي تحت الكلامْ
مَا العظيمُ بالمقــام إِنما المجدُ لمن يأبى المقامْ
مَا النبيل بِالجــدود كَمْ نبيلٍ كانَ مِنْ قَتْلِ الجُدودْ
مَا الذَّليلُ بِالقُــيود قَدْ يَكُونُ القَيدُ أَسْنىَ مِن عُقُودْ
مَا النَّعيمُ بالثَّــواب إِنَّما الجَنَّةُ بِالقلْبِ السَّلِيمْ
مَا الجَحِيمُ بِالعــذاب إِنَّما القَلْبُ الخَلِيُّ كلّ الجحيمْ
مَا العقارُ بِالنُّضــار كَمْ شريدٍ كانَ أَغنى الأغنياءْ
مَا الفَقِيرُ بِالحَــقِير ثَرْوةُ الدُّنيا رَغِيفً وَرِداءْ
مَا الجمالُ بِالوجــوه إِنَّما الحُسنُ شُعاعُ للقُلوبْ
مَا الكَمالُ بالنَّزيــهْ رُبَّ فضلٍ كان في بعض الذنوبْ
هذا مَا قالتهُ تِلكَ الساقِـية لِصخورٍ عن يمينٍ ويسـارْ
رُبَّ ما قالته تلك الســاقية كانَ من أسرارِ هاتيك البحـارْ[1]

إنَّ هذا النص،يُعدُّ نصّا رمزيا، استحضر فيه رموزَ ثلاثة دوال هي: السّاقية، والصُّخور والبحار.السَّاقية جاءت كرمز للمعلِّم أو الفيلسوف، الذي أدرك كنه الحياة ورأى في الأخلاق الفاضلة أساس الاستقرار النَّفسي والاجتماعي، حيث أعلن تمرُّدهُ على الأخلاق المضادَّة(السيِّئة)،التي تفتُّ في عضد المجتمع، وتساهم في تفتيت أنساقه، وتقويض دعائمه.أمَّا الصخور فترمز إلى المتعلِّمين ، و البَّاحثين عن المعرفة والمتعطِّشين لها، والبِّحار تعنى العطاء الإلهي للمعرفة في حدِّ ذاتها، وحركية نشر المعرفة، التي تقوم بها السَّاقية، لتنثر دررها ذات اليمين وذات الشمال،تحيلنا مشهدية النص إلى استحضار جُبران للتُّراث الفلسفي اليوناني،أي تقودنا إلى الفيلسوف اليوناني المشَّاء أرسطو**Aristote (ت322ق.م)**، الذي كان يعلِّم تلاميذه مشيا في بستان أكاديميته، ويقدم لهم الفلسفة الأخلاقيَّة لإدراك السعادة الكبرى.و السَّاقية في هذا النَّص، هي رمزٌ لذات جبران الثَّائرة والمتمرِّدة.

[1] - جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:364.

جبران– في هذا النَّص– يتَّكئ على عُكَّاز اللغة، ويبنيه على النفي والإثبات، في النَّفي نجد روح التَّمرُّد وفي الإثبات، يسعى إلى وضع قيم جديدة، لترسيخها في المجتمع.ينفي بـ:**"ما"** ويثبت بأداة الحصر **"إنَّما"** لتقوية المعنى، وتأكيده في ذهن السَّامع والمتلقِّي لإرساء منظومته الأخلاقية المستحسنة، التي كان يريد أن يبعثها في المجتمع، ليزيح المنظومة الأخلاقية المستهجنة، فالحياة ليست مقصورة على عيشة الهناء، والخنث، والدعة ،إنَّما نزوع وصراع، لأنَّ الدنيا تُؤخذ غلابا.والموت ليس هو النهاية الحتمية للإنسان، بل هو روح الانهزام الصَّادرة عن أخلاق الجبناء والمتخلِّفين عن ركب التَّطوُّر؛ إنَّه اليأس والخَوَر، الذي يقود صاحبه إلى القنوط والقعود عن تصيُّد المعالي ومسايرة الحياة الماشية، والحكيم في فهمه ليس، الذي يلوك الكلامَ ويرسله أرتالا متتابعة، بل هو الصَّامت، الذي إذا تكلَّم حام حول حمى المعاني ووقع فيها، وليس العظيم صاحب المقام الرفيع، الذي يرى نفسه فوق الآخرين، بل هو المتمرِّد الثَّائر، الذي يرفض أن يقبعَ في منطقة الظِّلّ ويسعى؛ جاهدا لإدراك ما يصبو إليه بعيدا عن ديار، تشيّأت فيها ذاته وأصبحت هيِّنة مثل سقط المتاع.

وليس النبل أن نتيه بالعيش في دائرة الجدود ونتشبَّث بموروثاتهم؛لأنّنا إذا لم نعش التَّجدُّد الذَّاتي، ونساير الأعصر كنا ضحية الجدود...وهكذا ظلَّ جبران ، يفلسف لنا– كقراء –نظرته الأخلاقيَّة الجديدة،ليتكلَّم عن الذلِّ والنَّعيم، والثَّروة، والفقر، والجمال، والكمال؛ هادما الفهم الثابت ؛ومرسيا لدعائم الفهم المتحوِّل والجديد، لبناء مجتمع فاضل.

وهنا تتجسَّد المعالم الحقّةُ لرؤيا الشَّاعر ،الذي يسخِّر نصَّه ليتجاوز الراهن، ويقفز خلف أسواره للعبور إلى واقع مثالي تسوده الإنسانية، وينعم فيه أفراد المجتمع بالسعادة الكبرى. إنَّ هذا النَّص، يحيلنا إلى أنَّ الشَّاعر كان ملتزما في نصِّه، يفكِّر من خلاله، لأجل الإنسان حتىَّ يحيا حياة أفضل؛ ولأنَ فهمه للأدب متَّصل مباشرة بتطلُّعه الماورائي القائل بوجوب محو الماضي، وإبداع مسلك جديد كفيل بإيصال الكائن العاقل إلى سدَّة الكمال[1].

والمتمعِّن في هذا النَّص، يجد شاعرنا يترجمه، ويفكِّكه في عمله الرائع الموسوم **بـ:" النَّبي"**، الذي فلسف فيه للأخلاق الفاضلة؛ متمرِّدا على كلّ ما يخالفها من أخلاق مضادَّة أو سيِّئة، والنَّبي هو قناع **Masque**،تقنَّع به **جبران** للوعظ بلغة رومانسيَّة كثيفة الإيحاء؛لأنَّه كما يقول **صالح لبكي**(

[1]– ينظر:خالد،غسان.جبران الفيلسوف،ص:120.

1906-1955):"كانت تسيطر عليه طبيعتان متفوقتان،طبيعة الفنان الوجداني المرهف الحسّ والشعور،وطبيعة المرشد والمصلح والواعظ"[1].

ففي هذا النَّص والنَّص السَّابق، امتزجت شخصية الفيلسوف والنَّبي، لتقدِّم رؤية مغايرة للفرد في واقعه، وتدعوه للتشبُّث بالأخلاق الفاضلة، ليقبض على الفضيلة بيديه ويعايشها في مجتمعه وفي واقعه.فهاهو يحدِّث سكان أورفليس عن الكلام قائلا:"...ومنكم الذين يتكلَّمون، ولكنَّهم عن غير معرفة، وبدون سابق قصد، يظهرون حقيقة لا يُدركونها هم أنفسهم.ومنكم، الذين أودع الحقُّ قلوبهم، ولكنهم يأبون أن يُلبسوه حلَّةَ اللفظ.وفي أحضان هؤلاء تقطن الروح في وضوح وسكون"[2]

وتحدَّث عن الجمال، ليردّ على المتكبِّرين والجاهلين للفهم الحقيقي له، حتَّى لا يتخذونه ذريعة للتكبُّر والغطرسة، فقال:ليس الجمال فما متعطِّشا أو يدا ممدودة.بل هو قلب متلهِّب ونفس مفتونة مسحورة.وليس بالصورة، التي ترغبون في رؤيتها أو الأنشودة ،التي ترجون سماعها، بل هو صورة تبصرونها ولو أغمضتم عيونكم، وأنشودة تسمعونها ولو أغلقتم آذانكم، وليس بالعصارة الجارية في عروق الشَّجر ولا بالجناح المتعلِّق بالمخالب، بل هو بستان تزيِّنُهُ الأزهار إلى الأبد وجوقة من الملائكة ترفرف بأجنحتها إلى منتهى الدهور.نعم يا أبناء أورفليس، إنَّ الجمال هو الحياة بعينها السَّافرة عن وجهها الطاهر النقي.ولكن أنتن الأبدية وأنتم الحجاب"[3].

وظل جبران النَّبي، يفلسف لكثير من الأخلاق المفقودة، التي كان ينشدها في كتابه **"النَّبي"** حينما تكلَّم عن العطاء، والصلاة، والصداقة، والموت،والغذاء، والعمل، والفرح، والترح ...حيث نلمح النَّص الديني الغائب[4] في نصه الماثل،المتولِّد من تأثُّره بمواعظ المسيح عليه السلام، والتي وردت في العهد الجديد، قد ظهرت هذه المواعظ في كلٍّ من كتابيه:**"حديقة النبي"**و **"يسوع ابن الإنسان".**

---

[1]- لبكي،صلاح.لبنان الشاعر.منشورات الحكمة،بيروت-لبنان،دط؛1954،ص:98.

[2]-جبران،خليل جبران.النَّبي(المجموعة الكاملة المعربة)،ص:73.

[3]- المصدر نفسه،ص:79-80.

[4]-:عندما نتكلَّم عن النّص الغائب ،نتكلَّم عن التَّناص كمقابل اصطلاحي له، حيث حدَّده النّاقد الجزائري إبراهيم رماني قائلا:"هو مجموع النُّصوص المستترة، التي يحويها النَّص الشِّعري في بنيته.وتعمل بشكل باطني عضوي، على تحَقُّقِ هذا النَّص وتشكل دلالته.ومن ثم تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب،ولهذه الدلالة الغامضة،بدون معرفة حقيقية بهذا النص

لقد استحضر شخص المسيح بشكل ملفت للانتباه، واتخذه كقناع **Masque**، تقنَّع به، وهو شخصية دينيَّة و تاريخيَّة ، ليُعبِّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلاله، ليعرِّي لنا عن عيوبه ويفضحه، وليمرِّر رسائله الوعظية لأفراده من أجل إيقاظهم وتوعيتهم[1].

وجبران في استحضاره لشخص المسيح، سار على نهج الرُّومانسيين كما قلنا سابقا، ولنؤكِّد للقارئ أنهم اعتبروه أوَّل ثائر ومتمرِّد، حيث كان شخصية محبَّبة لديهم، لأنَّنا حينما نقرأ نصوصهم نجد له مكانا في مساحتها.لقد استحضره **ألفونس دو لامارتين Alphonse de Lamartine (1790–1869)**في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"الصَّليب **La croix** "[2]، واستحضره -أيضا- **الفرد دي فيني Alfred de Vigny** (**1797–1863**) في نصِّه الموسوم بـ:"**أخت الملائكة La sœur des anges** "[3].بالإضافة إلى عدد هائل من شعراء الرومانسية الغربيَّة ،لأنَّهم رأوا فيه المخلِّص للإنسان من شقائه الأبدي وصاحب الرُّؤيا الاستشرافيَّة، لمصيره على سطح المعمورة.

وهاهو شاعر الطريق والحيرة **نسيب عريضة**، يصف حال البشر المتدهور في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ"**حديث الشَّاعر**"، حينما تهاوت أخلاقهم وانحدرت في عالم، تسربل بالتِّيه، وقست فيه الأقدار على الإنسان وظلمته، يصفها بلغة فيها شجن داخلي، نلمس فيه انهيارا كليّا، لذاته المحطَّمة على صخرة الواقع، لعدم قدرتها على التَّحمُّل إذ نجده يقول:

وَأَنَا أَحْسِبُ نَفسِي شاعرا جَاشَ فِي قَلْبِي عَزِيفُ مِنْ وَتَرْ
وَتَرٌ واهٍ عَلَى أَلحانِهِ يَسْكِرُ القلبَ وَيُفشِي ما سَتَرْ
ضاقَ ذِرعاً بالأسَى لَكِنَّهُ ظلَّ فِي كِتمانِهِ حَتىَّ انفجرْ
فاسمعوا أنّاته تَرْوِي لَكُمْ رَجْعَ ما ردَّده صَوْتُ الغِيرْ
عَنْ ظلامِ العيْشِ عن سِجنِ البَقا عَنْ فَيافِي التِّيهِ عَنْ ظُلْمِ القَدَرْ

الغائب،وتخريج معانيه،وإضاءة ظلماته الرمزية".ينظر: رماني،إبراهيم.(النص الغائب في الشعر العربي الحديث)،مجلة الوحدة، العدد49،(صفر1409،أكتوبر1988م) المجلس القومي للثقافة القومية،الرباط-المملكة المغربية ،ص:53.

[1]- ينظر:عباس إحسان.اتّجاهات الشعر العربي المعاصر.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،دط؛1978، ص:121.

[2] -Voir :Jaune,Clavet.Les poètes du XIX[e] siècle.De Gigord éditeur, Paris, sans éd ;1955,P :139.

[3]- Ibid:174-179.

عَنْ لَيالِي اللَّيلِ عَنْ قَطعِ الرَّجا عَنْ دُنُوِّ البَينِ عَنْ بعد المِفَرْ
عَنْ خِداعٍ عن شقاءٍ عن شجا عَنْ فراقٍ عن دموعٍ عن سهرْ
عَنْ شقيٍّ عن أبيٍّ عـاثرٍ عَنْ شريدٍ عن نـبيٍّ محتَقَرْ
عَنْ فَقِيرٍ حاسدٍ طَيرَ السَّما عَنْ طَريدٍ ماله العُمرُ مَقَرْ
عَنْ عذارَى بَذلَتْ أَعراضها فِي سَبيلِ العيشِ بِئْسَ المتَّجَرْ
عَنْ دِيارٍ بعدَ مجدٍ خملتْ وبَنُوها الصِّيدُ صارُوا في النَّفَرْ
مَا بَقِيَ لَهُمْ مِنْ عزِّ أَجدادٍ لهم غَيرَ ذِكْرَى مَنْ غَدَى ضِمْنَ الحُفَرْ
عَنْ وكَمْ مِنْ أَنَّةٍ في وتَري في صَداها عَنعَناتٌ عن خَبَرْ
باطلاً تَرجونَ لحناً مُفْرِحاً قطَّعتْ أَطْرَبَ أَوتَارِي العِبَرْ
فَدعوا قلبي معَ الباكينَ في مأتمَ العيشِ على حالِ البشرْ[1]

إنَّ نصَّ الشَّاعر، يوصِّف لنا تدهور الحال الاجتماعيَّة لما ساءت أخلاق المنظومة الاجتماعيَّة، حيث استشرى الظلم، وغلب الحسد طبيعة الإنسان وأصبح الشَّرف مبتذلا، وسِيم الجريءُ كلَّ أنواع الذلِّ والمهانة...حتىَّ توطَّن اليأس ذاته، ونأى بنفسه جانبا، يندب حال البشر،مخفيا تمرُّده على ما آلت إليه أخلاق أفراد المجتمع.

واستطاع شاعر الجداول والخمائل **إيليا أبو ماضي** أن ينفث روح تمرُّده الاجتماعي في نصوصه الشِّعريَّة، متَّكئا على القصَّة، حيث يحضر السَّرد بشكل ملفت للانتباه، يتحسَّسه القارئ بكلِّ بساطة دونما إعمال للعقل، وإيليا يلجأ لجنس القصَّة بأبعادها الأليغوريَّة**Allégorique** *.

وقد تأصَّل فيه الميل إلى القصص في نصوصه الشِّعريَّة، متمرِّدا على المفاهيم المغلوطة، التي تبنَّاها المجتمع، وثورة على الأخلاق الفاسدة المتغلغلة في دواخل أفراده مثل:البخل، والتكبُّر والأنانيَّة، والتيه ،والصلف، والحسد، والجشع، والغرور...بنية الإصلاح وتقديم رؤيا جديدة لمجتمع متحضِّر، تسوده الأخلاق الحسنة، التي تحافظ على انسجام أنساقه وتلاحمها؛لأنَّه"كان أكثر شعراء العربيَّة تحسَّسا

[1]- عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:17 .

*- **الأليغوريا Allégorie**: **الإليغوريا Allégorie**:إنَّ الأليغوريا نظام من العلاقات بين عالمين، يحيل أحدهما على الآخر بطريقة رمزية أو استعارية.فالضفدعة في حكايات لافونتين المثلية، ترمز إلى من هو في منزلة الدون من البشر،والبقرة إلى ذي المنزلة الرفيعة، وانتفاخ الضفدعة يحيل إلى سعي الأول إلى التشبه بالثاني وانفلاقها علامة على خيبة المسعى.انظر: النصيري،فتحي.صورة التَّخييل في الشعر العربي الحديث بحث في الإليغوريا. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،ط1؛2013،ص: 32.

باجتماعيَّة الإنسان، وإيمانا بأنَّ ما من شيء يمكن أن يكون مستقلاً بذاته، بل إنَّ الأشياء والأحياء صغيرها وكبيرها مكمِّل بعضه للآخر، فمهما كان هذا الجزء صغيراً أو كان ذاك حقيرا، فإن له من القيمة في المجموع ما يجعله ذا أهمية كبرى" [1].

لقد نشأ شاعرنا في وسط مجتمع، سيطرت عليه المادة، وتشيَّأ فيه الإنسان، وانتكست فيه القيم الأخلاقيَّة، فتولَّدت لديه ثورة عليه، وأبدى تمرُّده على أخلاق أفراده، فركب النَّص واستحضر القصَّة، التي نسجها ببراعة وصنع فيها كثيرا من الشخصيات الأليغورية المنتمية إلى العوالم الآتية:عالم الحيوان، والنبات، والجماد، والشيئيات الأخرى... ليُمرِّر رسائله للقارئ، ويظهر في ذهنه بمثابة المصلح والثَّائر المتمرِّد على الفساد الخلقي، الذي ضرب أطنابه في أرض المجتمع، وهو الذي دعاه في نصِّه الشِّعرِيّ الموسوم بـ:**"فاتحة"** إلى اليقظة وحسن الإصغاء والقراءة الواعية، حتىَّ يفهم ويدرك كنه نصِّه، بعد مرحلة قلقة من التَّفكيك والتَّأويل لأنساقه، ويظهر هذا في قوله:

هَذِهِ أَصْداءُ رُوحِي فَلْتَكُنْ رُوحُكَ أُذُنا
إِنْ تَجِدْ حُسْنا فَخُذْهُ، وَاطْرَحْ مَا لَيْسَ حُسْنا
إِنَّ بَعْضَ **القَوْلِ فَنٌّ فَاجْعَلِ الإِصْغاءِ فَنَّا**[2]

حارب البخل ومعاندة الطبيعة، والإصرار على الإساءة في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**التِّينة الحمقاء"**.وليست التينة إلاَّ رمزا للإنسان البخيل.سرد علينا قصَّتها، وبيَّن لنا نهايتها المأساوية؛ لأنَّها لم تجُدْ بالمنح الإلهية، وبخلت بالعطاء الربَّانيِّ ، وركبت صهوة العناد والإصرار المريض، فها هو يصف لنا عنادها في قالب سردي،قائلا:

وَتِينَةٍ غضَّةِ الأفنانِ باسقـةٍ قالتْ لأتْرابها وَالصَّيفُ يُحتَضَرُ
بِئْسَ القضاءُ الذِي في الأرْضِ أَوْجَدَني عندِي الجَمالُ وَغَيرِي عِندَهُ النَّظَرُ
لأَحْبِسَنَّ عَنْ نَفْسِي عَوارِفَـها فَلاَ يبينُ لها فِي غَـيْرِها أَثَـرُ

[1] -جحا،جورج استيفانوس.إيليا أبو ماضي.رسالة ماجستير(مخطوط)،الجامعة بيروت الأمريكية،بيروت،1960،ص:14.
[2] –أبوماضي،إيليا.ديوان الجداول(الأعمال الكاملة)،ص:07.

كَمْ ذا أُكَلِّفُ نَفْسِي فَوقَ طاقَتِها وَلَيسَ لِي بَلْ لِغَيرِي الفَيْءُ والثَّمَرُ
لِذِي الجَناحِ وَذِي الأظْفارِ بِي وَطَرٌ وَليسَ فِي العَيشْ لِي فِيمَا أَرَى وَطَرُ
إِنِّي مفصلَةٌ ظِلِّي عَلَى جَسَدِي فَلاَ يَكُونُ به طُولٌ وَلاَ قِصَرُ
وَلَستُ مُثْمِرةً إِلاَّ عَلَى ثِقَةٍ أَنْ لَيسَ يَطْرُقُنِي طَيرٌ وَلاَ بَشَرُ[1]

وظلَّت التِّينة الحمقاء على إصرارها، فبخلت في فصل العطاء، فهال منظرها الفلاح، فأصرَّ على اقتلاعها من جذورها، ليرميها لألسنة النار ،ويُسدل النَّص على النهاية المأساوية لها حيث وصَّفها شاعرنا قائلا:

وَظلتِ التينةُ الحمقاءُ عَارِيةً كَأنَّها وَتَدٌ في الأرض أو حَجَرُ
وَلَمْ يُطِق صاحِبَ البُستانِ رُؤْيَتَها فاجتثها فَهَوَتْ في النَّارِ تَستَعرُ
مَنْ ليسَ يَسْخُو بما تسخُو الحيَاةُ بِهِ فإنَّه أَحْمقٌ بِالحِرْصِ يَنْتَحِرُ[2]

في خاتمة النَّصِّ الشِّعريِّ، يلجأ إلى الحكمة"التي تهدف إلى النُّصح والإرشاد والموعظة، وتأتي تعبيراً عن تجربةٍ ذاتيةٍ وعن طول تأمُّلٍ وتبصُّرٍ بأمور الحياة"[3].وتشعرنا بمدى تمرُّده على الأخلاق المستهجنة التي غلبت على أفرادِ المجتمعِ.

كما حارب في نصِّه الشِّعري الموسوم **بـ:"الطين"** التَّكبُّر والزهوَ المفرِطَ، الذي يحفر في تماسك المجتمع، ويخلخل قوى الرَّبط بين أنساقه، فينأى الإنسان المتعالي والمتكبِّر بماله أو التَّائه بجماله، أو المفاخر بشيء يملكه، يفتقر إليه الآخرون- عن أفراد المجتمع، ويستعظم ذاته وتغلب عليه الأنويَّة أو التمركُز على الذَّات**égocentrisme .**

والطين-في هذا النَّصِّ- رمز إيحالي، لأصل المتكبِّر، وكلّ إنسان، يغلب عليه هذا الخلق السيِّئ. وهنا يرتكز شاعرنا على التَّناص الدِّيني ، موظِّفاً تقنية الإيحاء، مرتكزا بذلك على ما جاء في القرآن

[1]- المصدر السَّابق،ص:46-47.
[2]- المصدر نفسه، ص:48.
[3]-محمد،سراج الدين.الحكمة في الشِّعر العربي.دار الراتب الجامعية،بيروت لبنان،دط؛دت،ص:05

الكريم، الذي حدَّد لنا فيه الله سبحانه عزَّ وجل أصل الإنسان إذ يقول عزَّ من قائل:وَلَقَد خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ ﴿١٢﴾ [1] .

بروح ناقِدة، ينفخ إيليا أبو ماضي في النَّص الشِّعري، ليُحاججَ المتكبِّر، ويحيلهُ إلى أصل نشأته لعلَّه يعود إلى رشده، وينفض عن نفسه غبار التِّيه والخيلاء؛ لأنَّ العدالة الإلهية –في بدء الخلق– رفعت شعار المساواة بين البشر رغم اختلاف أعراقهم، وأجناسهم، ودياناتهم، وألسنتهم، التي يتخاطبون بها، وهاهو يرفع عقيرته في وجه المتكبِّر قائلا:

نَسيَ الطِّينُ سَـاعَةً أَنهُ طِينٌ حَقِيرٌ فَصالَ تِيهـاً وَعَـرْبَدْ
وَكَسا الخَزُّ جِسْمَهُ فَتَـباهَى وَحَوَى المالَ كِيْسَـهُ فَتَمَرَّدَ
يا أَخِي لاَ تَمِلْ بِوَجْهِكَ عَنِّي مَا أَنا فَحْمَةٌ وَلاَ أَنْـتَ فَرْقَدْ
أَنْتَ لم تَصْنَعِ الحَرِيرَ الـذِ ي تَلْبَسْ وَاللُّؤْلُؤَ الـذِي تَتَقَلَّدْ
أَنْتَ لاَ تَأْكُل النضارَ إِذا جُعْـ ـتَ وَلاَ تَشْرَبِ الجَمـالَ المُنَضَّدْ
أَنْتَ فِي البُرْدَةِ المُوشَّاةِ مِثْلِي فِي كِسائِي الرَّدِيم تَشْقَـى وَتَسْعَدْ
لَكَ فِي عَـالَمِ النَّهارِ أمانِي وَرُؤًى والظَـلاَمُ فَوْقكَ مُمْتدْ
وَلِي قَلْبِي كَما لِقَلْبِكَ أَحْـلاَ مٌ حِسانٌ فَإِنَّه غَـيْرَ جَلْمَدْ[2]

لقد ثار وتمرَّد على الأخلاق المستهجنة في نصوصه الشِّعرية، والتي وردت على شكل قصص، استحضر فيها الرَّمز، وإن حارب وثار في النَّصَّين السَّابقين على البخل والكبر، فنصوص أخرى نسجها وبناها بناء سردياً؛ حارب فيها كثيرا من الأخلاق المضادة والمستهجنة، التي تتقاطع مع الفضيلة مثل النَّص الشِّعري الموسوم بـ:"**الحجر الصغير**"[3]، الذي حارب فيها خِلَّة مستهجنة، هي احتقار الذَّات وجلدها واستصغار الإنسان لنفسه، رغم أنَّ انسحابه من النَّسق الاجتماعي، قد يؤدِّي إلى كارثة تعود عليه بالضَّرر، والنَّص الشِّعري الموسوم بـ:" **دودة وبلبل**"[4]، الذي حارب فيه خلَّة

[1]– سورة المؤمنون، الآية :12.
[2]- أبوماضي،إيليا.ديوان الجداول(الأعمال الكاملة)،ص:39-40.
[3]– ينظر:المصدر السَّابق،ص:38-39.
[4]– ينظر: أبوماضي،إيليا.ديوان تبر وتراب (الأعمال الكاملة)،ص: 559.

السخط على القضاء، والقدر وعدم الرِّضا بالقسمة، فالدودة أرادت أن تكون بلبلاً؛ يطير ويصدح بين الأشجار إلاَّ أنَّ النَّملة أرجعتها إلى الصَّواب، وبيَّنت لها أنَّ هلاكها في الأماني المضلِّلة...وكثيرةٌ هي النُّصوص، التي استعمل فيها شاعرنا البناء السَّردي لإقناع المتلقِّي، والملاحظ لديوان "**الجداول**"، يجده آهلاً بهذه القصص الشِّعريَّة، التي حاكى فيها حكايات **إيزوبÉsope(564ق م)**، أو فابولات **لافونتين La Fontaine (1621-1695)**، التي نُسجت على ألسنة الحيوان، وخشاش الأرض للإفادة والإمتاع، ونفث روح التمرُّد على الأخلاق المستهجنة، وتوعية الناس لإزالتها من ذواتهم، وإحلال الأخلاق الحسنة، التي تساهم في المحافظة على تماسك المجتمع، وتحقيق السعادة المنشودة في أرجائه.

وحتىَّ لا نطيل نكتفي بهؤلاء الثلاثة،لأنَّ نصوصهم الشِّعرية، التي استحضرناها، كشاهد ودليل، تعبِّر عن اهتمام شعراء الرَّابطة القلميَّة بمجتمعاتهم، التي ترعرعوا فيها، أو انتقلوا إليها في العالم الآخر.كما تدلُّ على مدى تعلقهم بها وإسهامهم في نشر الوعي والفضيلة، متمرِّدين بذلك على كلِّ الأخلاق والخلالِ السيِّئة، التي تفعل فعلتها في خلخلة انساق المجتمع وتمزيقه، فنصوصهم حملت هموم الرائي والمستشرف للنهوض بالمجتمع وبنائه، وتحقيق السَّعادة الكليَّة، التي ينعم بها الجميع؛ إيمانا منهم بأنَّ نصوصهم تحمل مبدأ الالتزام **engagement***التزام الكاتب أمام مجتمعه، ليكون نصّه مرآةً ،تعكس له ما يُوجد فيه، ويكون صاحبه نطاسياً، يشخِّص الدَّاء ليصف الدَّواء طرداً للعلل المستشريَّة فيه.

2-3)- الثَورة على الظُّلم و الاستعباد وقرع طبول الحرِّية:

إنَّ الظلم فعل مستهجن وقبيح، لا يرضى به الإنسان الحرّ لنفسه ولا للآخرين، وإن كان راسخا في البشر وثابتا، انطلاقا من قول **المتنبي(ت354هـ)**:

---

*- **الإلتزام L'engagement** :مصطلح أدبي وفنِّي معاصر، يدعو إلى وجوب إحساس الأدباء والفنَّانين بالمسؤولية أمام مجتمعهم ووطنهم،ويرفض النَّظر للأدب كتسلية.ينظر:التويجي،محمد.المعجم المفصل،ج1،ص:123.

وَالظُّلْمُ مِنْ شِيَمِ النُّفُوسِ فَإِنْ تَجِدْ ذا عِفّةٍ فَلِعِلَّةٍ لاَ يَظْلِمِ[1]

والإنسان الحرّ، الذي لسعته جمرة الظلم واكتوى بها، نجده يقف له بالمرصاد إذا كان ذا قوة جسمانيَّة أولسانيَّة، وبما أنَّ شعراء الرَّابطة كانوا يؤمنون بسلاح فتاك اسمه **"النَّص الشِّعري"**؛ ساعدتهم موهبتهم في تسخيره لمحاربة الظلم والاستعباد والتغنِّي بحرِّية الفرد، الذي ولد ملفوفاً في قماطها؛ اعتقادا منهم، واعتقادا من دارسي شعرهم، والعاملين على مقاربته مقاربة اجتماعيَّة **approche sociologique**" أنَّ الشَّاعر يتحمَّل عبئا عسيرا وهاما في إبراز المنجز الشِّعري، والخروج به من دائرة الانغلاق إلى دوائر شاسعة المدى، وذلك للوقوف على المتغيِّرات، التي تكتنف محيطهم الاجتماعي، وإيضاح التَّحوُّلات التي تطرأ، والعادات، التي تسيطر على المشهد الاجتماعي"[2].

فراحوا يستنهضون النَّاس للثورة والتمرُّد، لأجل تكسير صنم الظلم، وتحطيم مؤسساته سواء كان داخليا أو خارجيا، ونزع الخوف من نفوسهم حتىَّ يعيشوا أحرارا؛ لأنَّ الحريَّة تحظى بتقدير كبير ،لأسباب كثيرة وهي شرط أساسي وطبيعي لكلِّ الكائنات وعلى رأسها الإنسان، فلها من القداسة ما لها[3].

فجبران، نعى لنا العدل في المنظومة البشريَّة بأسلوب ساخر، إذ يراه ضربا من المستحيل، ويتجسَّد هذا في قوله:

وَالعَدْلُ فِي الأَرْضِ يُبْكِي الجِنَّ لَوْ سَمِعُوا بِهِ وَيَسْتَضْحِك الأَمْواتَ لَوْ نَظَرُوا
فَالسِّجْنُ وَالمَوْتُ لِلجانِينَ إِنْ صَغُرُوا وَالمَجْدُ وَالفَخْرُ وَالإِثراءُ إِنْ كَبُرُوا
فَسارِقُ الزَّهْرِ مَذْمُـومٌ وَمُحْتَقَرُ وَسارِقُ الحَقْلِ يُدْعَى البَاسِلُ الخَطِرُ
وَقاتلُ الجِسْمِ مَقْتُولٌ بِفِعْـلَتِهِ وَقاتِلُ الرُّوحِ لاَتَـدْرِي بِهِ البَشَرُ[4]

---

[1]– المتنبي،أبو الطيب.الديوان.دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،دط؛1983،ص:571.

[2]-محمد المعتب،فيصل أحمد.النقد الاجتماعي في الشِّعر العربي الحداثي.رسالة ماجستير(مخطوط)،جامعة أم القرى السعودية ، 2003،ص:04.

[3]–ينظر:بينيت،طوني وآخرون.مفاتيح اصطلاحية جديدة.تر:سعيد الغانمي،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت–لبنان ، ط1؛2010،ص:292–293.

[4]–جبران،خليل جبران.المواكب(المجموعة الكاملة العربية)،ص:204.

وهذا الحكم أصدره من جراء المآسي والظلم، الذي تعرَّض له الضعفاء و الكادحون في العالم بأسره وفي الشَّرق، خاصة مسقط رأسه لبنان، حيث ارتشف من كؤوسه هو وعائلته وذاقوا طعمه، بل كان سببا ودافعا إلى هجرتهم وهجرة أصدقائه، الذين شاركوه في تمرُّده؛ متأثرين به.

هذا الظلم المستشري دفعه لتقديس الحريَّة**liberté** ، التي افتقدها النَّاس لذلِّهم وهوانهم وجهلهم، وإصرارهم على العكوف أمام أصنام الظلم، وبقائهم في حِجر الاستعباد والاستبداد، فها هو يترنَّم باسمها في نصِّه الشَّاعر و الموسوم بـ:"**يوم مولدي**"؛ قائلا:"وقد أحببت الحريَّة فكانت محبَّتي تنمو بنمو معرفتي عبودية النَّاس للجور والهوان، وتتَّسع باتساع إدراكي خضوعهم للأصنام المخفيَّة التي نحتتها الأجيال المظلمة، ونصبتها الجهالة المستمرَّة، ونعمت جوانبها ملامس شفاه العبيد، لكنَّني كنت أحبُّ هؤلاء العبيد بمحبتي الحريَّة،وأشفق عليهم،لأنَّهم عميان، يقلِّبون أحناك الضواري الدَّامية ولا يبصرون، ويمتصون لهاث الأفاعي الخبيثة ولا يشعرون، ويحفرون قبورهم بأظافرهم ولا يعلمون.قد أحببت الحريَّة أكثر من كلِّ شيء؛ لأنِّي وجدتها قد أضناها الانفراد وأنحلها الاعتزال، حتىَّ صارت خيالا شفافا يمرُّ بين المنازل، ويقف في منعطفات الشَّوارع، وينادي عابري الطريق فلا يسمعون ولا يلتفتون"[1].

إنَّ تعطُّش جبران للحرِّية التي رآها مُستلبة في ذوات النَّاس، دفعه للثورة والتَّمرُّد على العبوديَّة والطغيان في كثير من نصوصه؛ لأنَّه كان يكره ضعف الإنسان وخوره أمام الظلم الذي يمارسه المستبدُّون عليه، وكان–دائما– يهرع ويفزع إليهم، ليخلق فيهم الإنسان الأعلى أو السوبرمان **Supermen**؛ متأثرا بفلسفة القوة، التي تبناها الفيلسوف الألماني **فريدريك نتشه Friedrich Nietzsche (1844-1900)**، وجسَّدها في كتابه" **هكذا تكلّم زرادشت**"؛ حيث تأثَّر به أيَّما تأثر، لأنَّه ماعرفه"حتىَّ كاد ينسى كلّ من عرفهم قبله من كبار الكتاب والشُّعراء.وعلى قدر ما كان يطيب له أن يختلي به، كان يلذُّ له في البدء أن يحدث غيره عنه وأن يهدي أصحابه ومعارفه إليه"[2].

لقد امتطى جبران صهوة نصوصه، لمجابهة العبودية القابعة في ذوات النَّاس،هذه العبودية، التي اتّخذ منها عنواناً لنصه ،الذي أورده في كتابه الموسوم بـ:"**العواصف**"،والذي قال فيه:"إنَّما النَّاس عبيد الحياة، وهي العبودية، التي تجعل أيَّامهم مكتنفةً بالذلِّ والهوان، ولياليهم مغمورة بالدماء والدموع.ها قد مرَّت

[1]–جبران،خليل جبران.دمعة وابتسامة(المجموعة الكاملة العربية)،ص:183–184.

[2]– نعيمة،ميخائيل.جبران خليل جبران،ص:190.

سبعة آلاف سنة على ولادتي الأولى، وللآن لم أر غير العبيد المستسلمين والسجناء المكبَّلين.لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها، وطفت في ظلِّ الحياة ونورها، وشاهدت مواكبَ الأمم والشعوب سائرة من الكهوف إلى الصروح، ولكنَّني لم أر للآن غير رقاب منحنية تحت الأثقال، وسواعد موثقة بالسلاسل، وركب جاثية أمام الأصنام"[1].

لذلك فضَّل جبران أن يسمع لنصح ذاته المتمرِّدة، ويتمرَّد على أبناء أمه؛ تمرَّد عليهم لجبنهم وذلهم واستكانتهم لكلِّ أنواع العبودية، التي ذكرها بالتفصيل في نصِّه الموسوم بالعبودية، فهاهو يعلن كرهه، لأبناء أمِّه في نصِّه الموسوم بـ:"**يا بني أمي**" ؛ مخاطبا ذواتهم الخائرة والضَّعيفة:"ماذا تطلبون منِّي يا بني أمِّي-بل ماذا تطلبون من الحياة والحياة لم تعد تحسبكم من أبنائها؟أرواحكم تنتفض في مقابض الكهان والمشعوذين، وأجسادكم ترتجف، بين أنياب الطغاة والسفَّاحين، وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والفاتحين؟فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشَّمس؟سيوفكم مغلَّفة بالصدأ، ورماحكم مكسورة الحراب، وتروسكم مغمورة بالتُّراب،فلماذا تقفون في ساحة الحرب والقتال؟"[2].

يخاطب جبران أبناء أمَّته في هذا النَّص، مستحضرا جملة من الاستفهامات الاستنكارية، الدالة على تمرُّده على ضعفهم، وذلِّهم، واستكانتهم للاستبداد والعبوديَّة، ويفضِّل القفز على حبال النَّص، ليبعث أسطورة القوي المنبثق من رماد الضعيف، أو ينفخ روح فلسفة القوة ، التي تغنَّى بها نتشه **Nietzsche** في ذواتهم الخائرة ، ويتجلَّى هذا في قوله:"إنَّما الحياة عزم يوافق الشبيبة،وجدٌّ يلاحق الكهولة، وحكمة تتَّبع الشيخوخة، أما أنتم يا بني أمِّي ولدتم شيوخاً عاجزين، ثم صغرت رؤوسكم وتقلَّصت جلودكم فصرتم أطفالا، تتقلبون على الأوحال وتترامون بالحجارة"[3].

وبنبرة نتشوية حادة ثائرة ومتمرِّدة، يصرخ جبران في وجه أبناء أمِّه، مقرِّعا أسماعهم بقوله:"أنا أكرهكم يا بني أمِّي لأنَّكم تكرهون المجد والعظمة.أنا أحتقركم لأنَّكم تحتقرون أنفسكم، أنا عدوُّكم لأنَّكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تشعرون"[4].

---

[1]- جبران،خليل جبران.العواصف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:218.

[2]- المصدرنفسه،ص:230.

[3]- المصدر السَّابق،ص:230.

[4]- المصدر نفسه،ص:230.

والقوَّة الذَّاتيَّة ، التي تغنى بها جبران في كلِّ أعماله، ورأى فيها بوادر التَّمرُّد على الجبن والاستكانة أشاد بها شاعر الطريق **نسيب عريضة**، إنَّها نفس الشَّاعر الشجاع الثَّائر،و المجاهر بالحقِّ، والكاره للظلم والاستكانة له، إذ نجده في نصِّه الموسوم بـ:**"بين العواصف والرِّياح"**،يقول:

بَينَ العَواصِفِ وَالرِّياح نَفْسٌ تَطِيرُ بِلاَ جَناح
لاَ تَحْمِلُ الضَيمَ القَلِيلْ لاَ تُنْكِرُ الحَقَّ الجَمِيل
تَعْلُو الشَواهِقَ وَالقِمَمْ تَطَأُ الكَواكِبَ بالقَدَم
حَتَّى يَذِلَّ لها السُهَى وَتَطُولُ أَوجَ المُنْتَهَى
وَتَرَى الكَرامَةَ كُلَّها وَاهاً لها واهاً لها

نفس الشجاع

نَفْسٌ يَلَذُّ لها الكِفَاح بَينَ القَواضِب وَالرِّمَاح
لاَ تَحمل الضَيْمَ القَلِيل لاَ تُنْكِرُ الحَقَّ الجَمِيل
تَزْرِي بِأَحْداثِ الزَّمان وَتَعِيشُ أَنَّى لاَ هَوان
بِالسَّيْفِ تَسْطُو وَالقَلَمْ وَتَسِيرُ قُدامَ الأُمَم
رايَتُها صُبِغَتْ بِدَمْ وَتَكادُ أَنْ تُحْيِ الرِّمَم[1]

إنَّ هذه القوَّة التي تأبى الظلم، وتسعى جاهدة للتمرُّد عليه، دفعته إلى إنتاج نصِّه الشِّعري الموسوم ب:**"النِّهاية"**،حيث تُشعرنا سيميائية عنوانه بالتَّلاشي والنِّهاية المأساوية، لشعب رضع الجبن والذُّلَّ، وأبى أن يتحرَّك في وجه الاستعمار ، ويثور عليه ويتمرَّد على عتوِّهِ وطغيانه، نهايةُ شعب انسحق تحت أقدام المستعمر ليس لقوة المستعمر، بل لضعف خيَّم على نفسه وكبَّل قواه وكمَّمَ فمه حتىَّ لا يصرخ صرخةَ الثَّائر، وفي هذا النَّص جسَّد لنا الشَّاعر تَمرُّده على شعبه الذي رضي بالذلِّ، فراح يخاطبه بنبرة مليئة بالسُّخط ؛قائلا:

رُبَّ ثَـارٍ
رُبَّ عَـارٍ
رُبَّ نَـارٍ
حرّكت قَلْـبَ الجَبانْ

[1]–عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص: 80 .

كُلُّها فِينا وَلَكِـنْ لم تحركْ
ساكِنــاً إلاَّ اللِّسانْ
كَفِّنُـوه !
وَادْفِنُـوه !
وَاسْكِنـوه !
هُوَّة اللَّحْـدِ العَمِيق
وَاذْهَبُوا لاَتَنْدِبُـوهُ
فَهُوَّ شَعْبٌ مَيِّتٌ لَيْسَ يَفِيـقْ[1]

وعلى نفس المنوال، ينسج إيليا أبو ماضي نصه الموسوم بـ:"**1914**"، ليبيِّن لنا مدى التخلُّف، الذي وصل إليه العرب- عصرئذ- إذ ما قورنوا ببلدانٍ متقدِّمةٍ مثل أمريكا والصين، ويرى سبب التخلُّف كامنا في ذلِّ الشَّعب العربي، بل كان نتيجة استمرائه لطعم الظلم والهوان والذلَّة، ويظهر جليّا هذا في قوله:

أَلِفَـتْ أَنْفُسُنا الضَيْمَ المقِيمْ مِثْلَمَا يَسْتَعْذِبُ الضَبْيُ الهَـبِيْد ! *
أَدْرَكَتْ غَاياتِها كُـلُّ الشُّعُوبْ
نَهَضَ الصِّينِي وَمَا زِلْنَـا نِيـامْ
عَبِثَتْ فِينا الرَّزايا وَالخُـطُوبْ
مِثْلَما يَعبَثُ بِالحُرِّ اللِئـامْ
صُودِرَ الكاتِـبُ مِنا وَالخَطِيبْ
مُنِعَتْ أَلْسُنُـنا حَتَّى الكَلاَمْ
نَحْنُ فِي الغَفْلَةِ أَصْحابُ الرَّقِيم نَحْنُ فِي الذِّلَة إِخْوانُ اليَهُـودْ
لَيْتَ أَنّا حِينَ مَاتَ الشَّمَـمْ
لَحِقَتْ أَرْواحُـنا بِالغَابِرِينْ
مَا **تمرّدنا** عَلَى مَنْ ظَلَـمُوا

[1]- المصدر السَّابق،ص:65.

*- الهبيد:الحنظل،وقيل حبُّه،واحدته هبيدة.ينظر:ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب،ج51،ص:4602.

لاَ وَلَـمْ نَفْكُكْ وِثاقاً عَنْ سَـجِينْ
لَيْسَ يَمْحُو عَـارَنا إلاَّ الدَّمُ
فَإِلَى كَمْ نَذْرِفُ الدَّمْعَ السَّـخِين؟
قَامَ فِينا أَلْفُ جَبارٍ غَشُـومٍ غَيْرَ أَنّا لَمْ يَمُـتْ مِنّا شَهِيْدْ[1]

من خلال استقراء هذه النُّصوص–التي نكتفي بها– نخلص إلى أنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة، تمرَّدوا على كلّ استكانة وظلم كبَّل حريَّة الشَّعب العربي؛ بل تقديسهم للحريَّة دفعهم للتَّمرُّد عليه في حدّ ذاته، حينما رأوه قابعا في منطقة الاستبداد والاستعباد، ولم يحرك ساكنا لصناعة ثورة تخلِّصه من الرِّقِّ ولا أنتج تمردا، يصنع فيه الإنسان الأعلى أو المتفوِّق، الذي يُشعره طعم الحريَّة بالنُّهوض في كلِّ المجالات والظفر بحياة الأحرار.

إنَّ نصوصهم الشِّعريَّة لم تكن توصِّف لنا مجرَّد حالة ما، إنَّما كانت مُبطنة بالرُّؤى الاستشرافيَّة، التي وجدت في الحريَّة خلاص الإنسانِ من العبوديَّة، ودافعا لعجلة التَّطوُّر العربي للمُضي إلى الأمام دون الالتفات إلى منطقة الظلِّ والانحسار.

4)– التَّمرُّد النَّفسي:

بين النُّصوص المنتَجة، والنَّفس المنتِجة علاقة وطيدة ومتينة لأنَّ "النَّفسَ تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفسَ. النَّفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يُضيء جوانب النَّفس. والنَّفسُ التي تتلقَّى الحياة ،لتصنع الأدب هي النَّفس التي تتلقَّى الأدب لتصنع الحياة، إنَّها دائرة لا يفترق طرفاها إلاَّ ليلتقيا"[2].

لقد كانت النَّفس البشريَّة — منذ القديم– متمرِّدة على النَّواميس والأعراف؛ لأنَّها تعشق الملذَّات، وتسرف في تكسير الطابو* **Tabou** ، معلنة خروجها على الضَّمير الجمعي الذي تجسَّد في النَّسق الاجتماعي للحفاظ على بنيته، بأنويتها أو تمركزها الذَّاتي مع إلقاء الآخر من فرط الأنانيَّة في حالات

---

[1]– أبو ماضي،إيليا.الدِّيوان،ص:170

[2]– إسماعيل، عزُّ الدين. التَّفسير النَّفسي للأدب. دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4؛ دت، ص: 05.

*–**تابو Tabou:**كلمة نعبِّر بها عن المحظور، تطلق على مختلف الأشياء والتَّصرفات التي تعتقد الشعوب البدائية أنَّها محظورة لاعتبارات دينية، واجتماعية، وثقافية....ولا تزال تحمل نفس الحمولات الدلالية إلى يومنا هذا. ينظر:ريحاني،ألبرت.الموسوعة العربية،ص:218.

الهيجان والانتشاء الذَّاتي، أو ميلها إلى الانحراف السُّلوكي الشاذِّ، الذي يؤثِّر على صحَّتها، ويساهم في اعتلالها؛ محبِّذة القوقعة والهروب والتَّملُّص من النَّسيج الاجتماعي.

لكن في واحات الإبداع الممتدَّة والرحبة وفي عوالمه الفسيحة، نجد المبدع هو البطل الأسطوري، الذي يقف لها بالمرصاد، ويقتلُ فيها ذلك الجموح الأرعن، ويسعى إلى ترويضها حتَّى تهدأ وتسلِّم نفسها لقيادته، فيمتطي صهوتها، ويقودها إلى مناطق الاعتدال، لتكون نفسا فعَّالة ومؤثِّرة بإيجابياتها في دائرة النَّسق الاجتماعي، التي تحويها، وقديما نادى الشَّاعر الجاهلي، بإيهام النَّفس وخداعها عن طريق الإيحاء النَّفسي؛قائلا:

واكذِبِ النَّفْسَ إذا حَدَّثْتَها إنَّ صِدْقَ النَّفْسِ يُزْرِي بِالأَمَلْ[1]

كما حذرنا الواعظ من طاعتها والركون إليها، نظرا لنزوعها للشيطنة، فقال:

وَخَالِفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطانَ وَاعْصِهِما وَإِنْ هُما مَحَضاكَ النُّصْحَ فَاتَّهِمِ[2]

والقارئ لنصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، يجدها قد حفلت بهذا النَّوع من التَّمرُّد، لذلك ارتأينا أن نستقرئ بعضها، لنضع أيدينا على مواطن التَّمرُّد النَّفسي فيها، الذي ورد في الأشكال الآتية:

1-4)- الثَّورة على الماديَّة والارتماء في أحضان التَّصوُّف:

حينما نتكلَّم عن الماديةmatérialisme ، لا نتكلَّم عنها كمصطلح فلسفي، يفسِّر لنا وجود الظَّواهِر الذِّهنية، و النَّفسيَّة، والأخلاقيَّة، والاجتماعيَّة...تفسيرا ماديا محضا اعتقادا من أصحابه ،بأنَّه لا وجود لأيِّ جوهر غير المادة[3].بل هي ذلك النَّوع من النُّزوع المحموم نحو المادة، وتقديسها على حساب قيمة الإنسان، انطلاقا من معارضة المرجعيات الدينيَّة، و الأخلاقيَّة، والاجتماعيَّة .

حيث يتصرَّف أصحابها تصرفات رعناء، تجعلهم يخلدون إلى الأرض؛ متناسين الجانب الإيماني، و متملِّصين من كلِّ نزوع صوفي يدعوهم إلى الزُّهد، والإيثار، والمحبَّة الإلهيَّة للنوع الإنساني.وبما أنَّ النزعة" الصُّوفية تدعو إلى السمو والارتفاع بالنَّفس البشريَّة فوق تفاهات الحياة اليومية.واهتمامات العالم الدنيوي المادي، الذي لا يرى من حياته سوى يومه المحدود بالزَّمان والمكان.ونفس المهمَّة حملها الأدب على عاتقه، لتحرير الإنسانِ من قيود المادة، التي ظلَّ يرسف في أغلالها متناسيا الجوانب

[1]-ابن ربيعة،لبيد.الديوان.دار المعرفة،بيروت- لبنان،ط1؛2004،ص:92.

[2]- البوصيري،محمد بن سعيد.البردة.مكتبة الآداب،القاهرة،دط؛دت،ص: 08.

[3]-ينظر: سعيد،جلال الدين.معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية،ص:405.

الروحيَّة الساميَّة "[1]

لقد استطاع شعراء الرَّابطة القلميَّة، أن يجعلوا من نصوصهم ثورة عارمة في وجه النزوع المادي، متسامين بأرواحهم وقد أعطوها العنان، لكي تعرج في سماوات التَّصوُّف لبلوغ درجة التشوُّف وإدراك حبِّ الخالقِ، الذي لا يتجسَّد إلا بحبِّ الإنسان، فهاهو صوت **جبران خليل جبران**،ينزُّ بصوفية الشَّاعر الحالم، بعالم مثالي لا وجود فيه للنزوع المادي، إذ نجده يقول في نصِّه الموسوم بـ:"**صوت الشاعر**":"البشر يلتصقون **بالمادة** الباردة كالثلج وأنا أطلب شعلة المحبَّة لأضُمَّها إلى صدري فتأكل ضلوعي وتبري أحشائي، لأنِّي ألفيت **المادة**، تميت الإنسان بلا ألم، والمحبَّة تحييه بالأوجاع"[2].

وبنفس النَّبرة القلقة على مصير الإنسان المادي، وعن طريق استعانته بلغة الشَّاعر الانزياحية مستعينا بتقنية التَّشخيص **la technique de la personnification** يقول في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**أغاني**" على لسان السَّعادة مغنيّا:"الإنسان حبيبي وأنا حبيبته.أشتاق إليه ويهيم بي، ولكن أواه ! لي في محبَّته شريكة تشقيني وتعذِّبه، وضرَّة طاغية تُدعى **المادة** تتبعنا حيث نذهب وتفرِّقنا كالرَّقيب .أطلب حبيبي في البريَّة تحت الأشجار وبقرب البحيرات فلا أجده، لأنَّ **المادة** قد غرَّته، وذهبت به إلى المدينة، إلى الاجتماع، والفساد، والشقاء.أطلبه في معاهد المعرفة وفي هياكل الحكمة فلا أجده، لأنَّ **المادة**، تلك التي ترتدي التُّراب، قد قادته إلى معاقل الأنانيَّة حيث يقطن الانهماك...حبيبي يحبُّني، يطلبني في أعماله وهو لن يجدني إلاَّ في أعمال الله.يروم وصالي في صرح المجد الذي بناه على جماجم الضُّعفاء وبين الذَّهب والفضَّة وأنا لا أوافيه إلاَّ في بيت البساطة، الذي بنته الآلهة على ضفَّةِ جدول العواطف"[3].

في النَّصينِ السابقين، يُعلن جبران تمرُّده على المادة التي صيَّرت الإنسان عبدا لها. لا يهتمُّ إلاَّ بنفسه، وقتلت فيه النُّزوع نحو المحبَّة، وحرمته من إدراك السَّعادة الكبرى المتجلِّيَّة في الزُّهد عن حطام الدنيا، والعروج في سماوات المحبَّة للتماهي بخالقها.والنَّص التَّالي، يجلِّي لنا نزوعه إلى التَّصوُّف، هذا

[1]- راغب،نبيل.موسوعة النَّظريات الأدبيَّة،ص:402."بالتَّصرُّف"

[2]-جبران، خليل جبران. دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة العربية)،ص:197.

[3]- المصدر السَّابق،ص:197.

النَّص، الذي أورده في كتابه"**دمعة وابتسامة**"؛ مواساة للفقراء، ودفاعا عن الفقر والحزن، حيث رأى فيهما الخيط الرَّابط بين الإنسان والله، فهاهو يقول في نصِّه الموسوم بـ:"**خليلي** ":"لو باد **الفقر** ونأى **الحزن**، لأصبحت النَّفس صحيفة خالية إلاَّ من أرقام تدلُّ على الأنانية ومحبَّة الإكثار، وألفاظا مفادها الشهوات الترابيَّة، لأنِّي نظرت فوجدت الألوهيَّة، وهي الذَّات المعنوية في الإنسان، لا تباع بالمال ولا تنمو بمسرَّات فتيان العصر، وتأمَّلت فرأيت الغني ينبذ ألوهيته، ويحرص على أمواله، وفتى العصر يغادرها ويتبع ملذاته...سوف تتعلَّم الأجيال الآتية المساواة من **الفقر** والمحبَّة من **الأحزان**"[1].

إنَّ **جبران** في نبذه للمادة ومدحه للفقر والحزن، يحقِّق ما طمح له المتصوِّفة قديما، إذ وجدوا في الفقر والحزن سرّا عظيما، يقربهم من الإنسانيَّة، ويملأ قلوبهم بالحنوِّ والعطف، ويعمل على جوهرة أرواحهم، للتتماهى وتتَّحد بخالقها، الذي أرسى معالم المحبَّة في وجوده وزرعها في أرواح عباده .

بل نجده يدعو في جلِّ نصوصه الشِّعريَّة، التي تضوَّعت بها قريحته إلى نبذ المادة، والتَّمرُّد عليها لأنَّها تقتل المحبَّة، وتطردنا من ملكوت الله، مستعينا بوعظه ونصحه في جميع جمله الشِّعريَّة من أجل بناء الإنسان الكامل، ناشدا تحقُّقَ رؤاه؛ لأنَّ الفنَّان، يضارع الصُّوفي في إبصاره الرُّوحي، فهو دوما يبحث عن الحبِّ المطلق، ويتطلَّع إلى الكمال المنشود، ويذوب في سبحات الجمال المهيب، لأنَّه يتمثَّل تجربة الكائن الرُّوحي المتنعِّم بالجمال[2].

ويتبرَّم **نسيب عريضة** من ماديَّة الجسد وسلطته، التي تخلد إلى الدنيا ومفاتنها في جلِّ نصوصه الشِّعريَّة، التي ضمَّنها ديوانه، سائرا على طريق المتصوِّفة من الفلاسفة، الذين رأوا بأنَّ النَّفس خُلقت عالمة فلما هبطت إلى سجن الجسد نسيت كلَّ شيء، ولكي تعود إلى كمالها يجب أن تعود إلى عالمها المثالي، الذي لا تدركه إلاَّ بالزُّهد في حطام المادة والانغماس في حمأة الحكمة، هذه الرُّؤيا التي جسَّدها الفيلسوف المسلم **ابن سينا(ت427هـ**) في عينيته ،جاعلا من الورقاء(الحمامة)، رمزا للنفس المتمرِّدة على مادية قفص الطين، والمتشوِّفة إلى ديارها في عينيته التي قال في مطلعها:

---

[1]-المصدر نفسه،ص:179.

[2]- ينظر :بنعمارة،محمد.الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر.شركة النشر والتوزيع،المدارس-الدار البيضاء ، ط1 ؛2001، ص:35.

هَبطَتْ إليكَ مِنَ المكانِ الأرفعِ وَرقاءٌ ذاتَ تَعَزُّزٍ وتَمنُّعِ

مَحْجُوبةٌ عَنْ كُلِّ مُقلَةِ عارفٍ وهي التي سَفَرَتْ ولم تتبرقَعِ[1]

كما جَسَّدها الفيلسوف **شهاب الدين السَّهروردي(ت586هـ)**، متخذا من العصفور – أيضا– رمزا لنفسه المتشوّقة لرؤية بارئها، ومن القفص رمزا لجسد الطين، الذي حجبها عن إدراك عوالمه إذ يقول:

أَنا عُصْفُورٌ وَهَذا قَفَصِي طِرْتُ عَنْهُ فَتَخَلَّى رَهَنا

وَأَنا اليَومَ أُناجِي مَلأً وَأَرَى الله عَيانَاً بَهَنا

فَاخْلَعُوا الأَنْفُسَ عَنْ أَجْسادِها لِتَرَوا الحَقَّ حَقاً بَيِّنا[2]

وللتدليل على تأثُّره بهؤلاء الفلاسفة المتصوِّفة، وقع اختيارنا على نصٍّ شعريٍّ من نصوصه، التي عجَّت بالنزعة الصُّوفيَّة الحالمة، التي كانت ترى في الجسد سجنا للأرواح المتشوِّفة للقاء خالقها والاتِّحاد به ومجاورته في عالمه حيث حبَّذت – في كثير من الأحيان– تصوير تمرُّدها على ماديته الخانقة للنفس.

هذا النَّصُّ وسمه بـ:**"يا نفس"** ،حيث صوَّر لنا فيه تمرُّدها على مادية الجسد،قائلا:

يا نَفسُ مالَكِ والأَنِينْ؟ تَتأَلَمين وتُؤلمِينْ؟

عَذَّبتِ قَلبِي بِالحنِينْ وَكَتَمْتِه ما تَقْصدِينْ؟

قَدْ نام أَرْبابُ الغَرامْ وتدثَّروا لُحفَ السَّلامْ

وَأَبيتُ يا نَفسُ المنامْ أَفأنْتِ وحدكِ تَشْعرينْ؟

اللَّيلُ مرَّ على سواكْ أَفَمَا دَهاهُمْ ما دَهاكْ؟

فَلِمَ التَّمرُّدُ والعِراكْ مَا سُورُ جِسْمِي بالمتينْ

أسبَتكِ أرواحُ القَتامْ فَأرتْكِ ما خَلْفَ اللِّثامْ

---

[1]– ابن أبي أصيبعة،موفق الدين أبو العباس.عيون الأنباء في طبقات الأطباء.دار مكتبة الحياة،بيروت–لبنان، دط؛دت، ص:446.

[2]– المصدرنفسه،ص:645.

فَطَمَعْتِ في مَا لاَ يُرامْ؟ يا نَفْسُ كَمْ ذا تَطمَحِينْ؟
أَصَعِدتِ في رَكْبِ النُّزوعْ حَتىَ وَصَلْتِ إلى الرُّبُوعْ
فَأَتَـاكِ أَمْرٌ بالرُّجوعْ فَعَلَى هُبوطكِ تأْسَفِينْ
أَمْ شاقكِ الذِّكْـرُ القَّدِيمْ ذِكْرُ الحِمَى قَبْلَ السَّدِيمْ
فَوقَفْتِ في سِجْـنِ الأديمْ نَحو الحِمـى تَتَلفَّتِينْ[1]

ويكتب شاعر العاصي **ندرة حدَّاد** نصَّه الشِّعري إلى ابنه، الموسوم بـ:**"إلى وليام"**، مبرزا فيه تبرُّم نفسه من الدُّنيا وما فيها من مفاتن المادة، مظهرا تمرُّده عليها، قانعا بروح الصُّوفي الزَّاهد، التي آثرت الفقر على الغنى وأهله، ناصحا إيَّاه أن يقتدي به، ليكون – في المستقبل–حكيما وباذلا للمال، راضيّا بقسمة الخالق، إذ نجده يقول:

عِشْتُ بَينَ النَّاسِ لاَ أَصْحَبُ إلاَّ الفُقَـراءَ
لاَ أُبالِي،إنْ أَكَلْتُ الصُبْحَ مَا كَانَ عَشـاءَ
وَلَزِمْتُ الصَّمْتَ لاَ أَشْكُو هُمُوماً وَشَقـاءَ
وَعَلَى المالِ وَأَهْلِ المالِ وَلَّيتُ الآبـاءَ
هَكَذا عِشْتُ وَلاَ أَطْلُبُ أَنْ تَحْيا اقْتِداءَ
كُنْ حَكِيماً فَكِرامُ النَّاسِ عَاشُوا حُكَمـاءَ
كُنْ دَواءً فِي الـوَرَى إيَّاكَ أَنْ تَغَدُو دَاءَ
اِجْمَعْ المـالَ إنْ اسْطَعْتَ وَلاَ تَنْسَ العَطاءَ
حَسْبُ مَنْ يُعْطِي ثَنَاءُ النَّاسِ إنْ رامَ ثَنـاءَ
وَإنْ أَخْفَقْتَ دَهْراً لاَ تَقُلْ دَهْرٌ أَسـاءَ
كُلُنا فِي العُمْرِ نَلْقَى حَسْبَ الفِعْلِ الجَزاءَ[2]

إنَّ اكتفاءنا بهذه النُّصوص الثَّلاثَة، دفعنا للقبض على معالم التَّمرُّد على النزعة الماديَّة المقيتة–في جميع

[1]– عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:87 .
[2]–حدَّاد،ندرة.أوراق الخريف،ص:66

نصوص شعراء الرابطة- التي تهافت النَّاس عليها، ونسوا أنفسهم والآخرين،حيث ركنوا إلى حطام الدنيا؛ مقتتلين عليه، وخلدوا إلى سلطة الجسد المائلة إلى ما يشبع رغبتها ونزوتها ميل الحديد إلى المغناطيس.ودفعنا-أيضاً- لتحسُّسِ الرُّؤيا الاستشرافية، التي كانت ترى في النزعة الصُّوفيَّة، تحقيقا للتَّحرُّر من هذه النزعة والتَّمرُّد عليها لبلوغ الكمال الإنساني، الذي لا يتحقَّقُ إلاَّ بالتَّطلُّع إلى الله والتشوُّف إلى الاتِّحاد به في عالم الأرواح ، الطاهر من كلِّ نقص ودنس.

2-4)- التَّمرُّد على الأنويَّة ونشدان الإنسانيَّة:

نحن لا ننكر، أثناء قراءتنا لنصوص شعراء الرَّابطة القلمية، بأنَّهم كانوا ذاتيين، أي اهتموا بذواتهم في نصوصهم، فقاموا بمحاورتها، ومناجاتها، واستعطافها، ووصفها، وتوصيف حالاتها في مشاهد درامية وميلودرامية، نتيجة التَّأزُّم النَّفسي، ونظرا لإحساسهم أو بالأحرى شعورهم بالاغتراب داخل المجتمعات، التي سيطرت عليها القوى الدينيَّة والسياسيَّة، ومارست على أفرادها كلَّ أصناف الظلم، والاضطهاد، والاستعباد.

لقد تجلَّت هذه الذَّاتية بكلِّ معالمها في نصوصهم الشِّعريَّة عن طريق استحضار ضمائر المتكلِّم الدَّالة عليها؛ منفصلة ومتَّصلة ؛لأنَّها عند اللِّسانيين، الذين اهتموا بالخطاب، ومن بينهم **إميل بنفنيست Emile Benveniste**، ليست سوى:" قدرة المتكلِّم على أن يطرح نفسه"**ذاتا** " واللُّغة هي التي ينبغي أن نبحث فيها عن أسس هذه القدرة، ففي اللُّغة وبها يجعل الإنسان من نفسه ذاتاً، وهو يتوصَّل إلى ذلك بتوخِّي بعض الصيَّغ، الَّتي توفِّرها له اللُّغة لهذا الغرض وأوَّلها الضَّمير أنا الذي يمثِّل استعماله الأساس الفعلي للوعي بالذَّات "[1].

ورغم ذاتيتهم لم يعانوا من مرض الأنوية***égocentrisme** القائم على توثين الذَّات، التي يعكس لنا أنانيتهم وحبَّ الخير لذواتهم مع إقصاء الآخر عن طريق كرهه ونبذه، والعصف به، بل

---

[1]- شاردو، باتريك ومانغوغو، دومينيك. معجم تحليل الخطاب. تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا تونس، دط؛ 2008، ص: 536-537.

*-**الأنوية égocentrisme:**هي تقديس الذَّات والاتجاه نحوها لجعلها مركز الوجود ، أو المغالاة في الاعتزاز بها.
.Voir :Sillamy,Norbert.dictionnaire de psychologie,P :95

حملوا لواء التَّمرُّد عليه، وارتموا في أحضان الإنسانية*humanisme، التي مجَّدت الإنسان وقدَّسته ونادت بحبِّه والإقرار بمبدأ المساواة في حقِّه مهما كان معتقده وجنسه، ومهما كانت ثقافته أو خلفياته الإيديولوجية.

هاهو عرَّاب المدرسة **جبران خليل جبران**، يجأر بصوته، ويصرخ في أوجه المتعصِّبين والأنانيين، الذين سدَّ الشرُّ أفقهم، فأصبحوا لا يبصرون إلاَّ بعيون الظلام، ولا ينطقون إلاَّ بألسنة العصبيَّة، ولا يسيرون إلاَّ بأرجل الظلم، ولا يبطشون إلاَّ بأيدي الغدر؛ يصرخ ليحدِّثهم في نصِّه الموسوم بـ:"**صوت الشَّاعر**"عن الإنسانيَّة ومفهومها لعلَّ قلوبهم تحنُّ وترقُّ، قائلا:"الإنسانيَّة المقدَّسة روح الألوهيَّة على الأرض.تلك الإنسانيَّة الواقفة بين الخرائب، السَّاترة قامتها العارية بالأطمار البالية، الذارفة الدموع السخينة على وجنتيها الذابلتين، المنادية أبناءها بصوت يملأ الأثير أنَّة وعويلا، وأبناؤها مشغولون عن ندائها بأغاني العصبيَّة.تلك الإنسانيَّة الجالسة وحدها تستغيث بالقوم وهم لا يسمعون، وإن سمعها فرد واقترب منها ومسح دموعها وعزَّاها في شدائدها قال القوم:اتركوه فالدموع لا تؤثِّر بغير الضَّعيف"[1].

بل نجده يسعى من خلال تمجيده للإنسانيَّة، التي جمعت البشر في كفّ واحدة، إلى الترنُّم بأغنية المحبَّة، التي احتضنتهم على اختلاف أجناسهم ومعتقداتهم،قائلا:"أنت أخي وكلانا ابن روح واحد قدوس كلِّي.وأنت مماثلي لأنَّنا سجينا جسدين جُبلا من طينة واحدة.وأنت رفيقي على طريق الحياة، ومسعفي في إدراك كنه الحقيقة المستترة وراء الغيوم.أنت إنسانٌ، وقد أحببتك يا أخي...أحبك ساجدا في جامعك، وراكعا في هيكلك، ومصلِّيا في كنيستك، فأنت وأنا ابنا دين واحد هو الرُّوح، وزعماء فروع هذا الدِّين أصابع ملتصقة في يد الألوهيَّة المشيرة إلى كمالِ النَّفس"[2].

التحف جبران في نصوصه الشِّعرية بلحاف الإنسانيَّة، ونادى بالمحبَّة، وحارب العصبيَّة المقيتة التي كادت تعصف بأمَّته وبالعالم، حيث راح ضحيتها كثير من المساكين، الذين لم يكن لهم اختيار في أن يكونوا مسيحيين، ينتمون لمذهب معين، أو مسلمين يقبعون تحت مظلَّة طريقة ما.لقد وطَّن نفسه

---

*- **الإنسانيَّة humanisme:**هي حبّ الإنسان، وحب الخير له بغض النَّظر عن دينه،و جنسه ،و معتقده. ينظر: نصّار، نواف. المعجم الأدبي،ص:26.

[1]–جبران،خليل جبران.دمعة وابتسامة(المجموعة العربية الكاملة)،ص:198.

[2]– المصدر نفسه،ص:199.

على محاربة العصبيَّة والتغنِّي بالسَّلام، فهاهو يردُّ على أعداء المحبَّة والسَّلام والإنسانيَّة في نصِّه الموسوم بـ:"**إذا غزلتم**"؛**قائلا**:

إذا غَزَلْتُمْ حَولَ يَومِي الظُّنونْ وإنْ حَبَكْتُم حَوْلَ لَيْليْ المَلاَمْ
فَلَنْ تُدْرِكُوا بُرْجَ صَبْرِي الحَصِينْ وَلَنْ تُزِيلُوا مِن كُؤوسِي المِدامْ
فَفِي حَياتِي **مَنْزِلُ السُّكُونْ** وَفِي فُؤادِي **مَعْبَدُ السَّلاَمْ**
وَمَنْ تَغَذَّى مِنْ طَعْمْ المِنُونِ لاَ يَخْتَشِي مِنْ أَنْ يَذُوقَ المِنامْ[1]

وعلى خطاه، يسير **رشيد أيوب**، ليبيِّن للقارئ أنَّ الإنسانيَّة، تلملم بكفِّها جميع المتديِّنين رغم اختلاف مذاهبهم ومشاربهم العقائدية، فهاهو يقول في نصِّه الموسوم بـ:"**لعلَّ غدي**":

دُموعٌ بِعَينِي لم تَجْمُدِي وَنارُ بِقَلْبِي لَمْ تَخْمُدِي
فَيا دَمْعٌ هَلْ أَنْتَ مِنْ لُجَّةٍ وَيا نَارُ هَلْ أَنْتِ مِنْ مَوْقِدِي
أُصَلِّي لمُوْسَى وَأَعْبُد عِيْسَى وَأَتْلُو السَّلاَمَ عَلَى أَحْمَد[2]

يستحضر رشيد أيوب أسماء الأنبياء، لاحتواء الفكر الضيِّق ومحاربة العصبيَّة، التي نخرت عظام بلده لبنان، حيث كان الصراع يشبُّ بين الطوائف الدينيَّة لأتفه الأسباب؛ انطلاقا من المعتقد والدِّيانة، فهو في مساحات نصِّه يتماهى في شخوص هؤلاء الأنبياء إقرارا بإنسانيَّة الإنسان، وإيمانا برسالة المحبَّة ، التي جاءوا بها، وتمرُّدا على الأنويَّة أو مركزية الذَّات.

وثالث شعراء المدرسة، الذي صنع المفارقة العجيبة في نصِّه الموسوم بـ:"**أنا**"؛ هو **إيليا أبو ماضي**، فأناه هنا ليست أنا الإنسان الأناني؛ بل أنا الإنسان المحبّ للآخر، و المتمرِّد على العصبيَّة، التي تصنعها النَّفس.نصٌّ حينما تتجوَّل في زواياه بذهنك، تجده يقطر إنسانيَّة، ويسيل محبَّة، فهاهو يقول:

حرٌّ وَمَذْهَبُ كُلَّ حرٍّ مَـذْهَبِي مَا كُنْـتُ بِالغَاوِي وَلاَ المتَعَصِّبِ
إنِّي لأَغْضَـبُ لِلكَرِيمِ يَنُوشُهُ مِنْ دُونِهِ وَأَلُـومُ مَنْ لاَ يَغْضَبِ
وَأُحِبُّ كُلَّ مهذَّبٍ وَلَـو أنَّه خَصْمِي وَأَرْحَمُ كُلَّ غـير مهذَّبِ

[1]– جبران، خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:361.
[2]– أيوب،رشيد.الأيوبيات،ص:14.

يَأْبَى فُؤادِي أَنْ يَمِيلَ إلى الأذى حُبُّ الأذيَّة مِن طِبـاعِ العَقْرَبِ[1]

وهاهو **ميخائيل نعيمة**، يترجم لنا روح الإنسانية القائمة على المحبَّة، التي تزخر بها القلوب المتنوِّرة في قوله:"من أدرك قيمة النُّور في روحه أدركها في كلِّ إنسان، فكان عونا لأخيه في حربه مع نفسه لا عونا عليه، كيما يكون أخوه عونا له في حربه مع نفسه لا عونا عليه، فشمعتان تضيئان معا لأقوى على تبديد الظَّلام من شمعة واحدة.ما أجهل من يفقأ عين أخيه ولا يعرف بأنَّه بذلك يضعف النُّور في عينه، فكلُّ عين بشرية، أينما كانت هي نور يضاف إلى النُّور في عيونكم.ما أجهل من يكسر يدا بشرية، فرِجل كلّ إنسان ويده هما قوتان تضافان إلى قوة أرجلكم وأيديكم..."[2].

يعلن ميخائيل نعيمة- في هذا النَّص- تمرُّده على النَّفس البَّشرية المرتمية في أحضان الأنانيَّة، ويتغنَّى بروح الإنسانيَّة التي لا يعرف حقيقتها إلاَّ كلّ متنور.روح الإنسانيَّة التي تمجد الإنسان، وتقدِّس المحبَّة، و تُلين عواطفه، وترقُّ قلبه صوب أخيه الإنسان، وكلّ الكائنات التي سخَّرها له الله؛ لأنَّ الأنانيَّة وتوثين الذَّات ، وإقصاء الآخر جرُّوا الويلات على العالم، فبالتخلِّي عن الإنسانيَّة والمحبَّة، يصبح الإنسان وحشا، يتلذَّذ بالدِّماء، ويعشق الدَّمار والخراب، وتستحيل الأرض، التي يسكنها إلى أرض ضياع ويباب.

لذلك ندرك، ونحن نختم بهذا النَّص أنَّ شعراء الرَّابطة القلميَّة، آمنوا إيمانا جازما بالإنسان وثاروا وتمرَّدوا على الأنويَّة، التي لم تر الإنسان إلاَّ نفسه في مرآة الحياة، وألقت صوَّر الآخرين الذين جاؤوا معه من نبع حياتي واحد، سال ماؤه مع ماء المحبَّة، التي أقرَّها الله حينما كان، وعندما أوجد الإنسان.

كما نتيقن بأنَّ نصوصهم، كانت تحمل بذور الرُّؤيا الاستشرافية والنبوءة الشِّعريَّة، التي رأت في النزعة الإنسانيَّة خير موحِّد للإنسان مع أخيه الإنسان، ورأت في الحبِّ كفا جامعة لكلّ النَّاس إذا قطعوها جلبوا على أنفسهم الدَّمار، وهذا ما شهد به الواقع، الذي عاشوه، ويشهد به-إلى يومنا هذا-واقعنا المعيش، حيث أصبح الإنسان يعيش بلا قيمة؛ لأنَّه أقصى الآخرين ووثَّن ذاته وعمل على إرضاء أنانيتها على حسابهم.

---

[1]- أبو ماضي،إيليا.ديوان الجداول(الأعمال الكاملة)ص: 99-100 .

[2]- نعيمة ،ميخائيل.النُّور والدَّيجور،ص:25.

II)- التَّمرُّد الفنِّي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:

إنَّ تمرُّد شعراء الرَّابطة القلميَّة لم يكن موضوعيا، بل تعدَّاه وتجاوزه، ليصبح تمردا فنيّا وتشكيليا لعبت من خلاله اللُّغة لعبتها، حيث ظهرت معالمه في المستويات الأربع للنَّص الشِّعري بما أنَّه منجز لغوي وبما أنَّ اللُّغة مادة الشَّاعر، التي يستغلها صاحبها، كما يستغلُّ الرَّسام الألوان ليبدع في رسم أروع الرُّسومات وأجمل اللوحات، وكما يستغلُّ النَّحات الصَّخر والحجر، لينحت أفضل الأعمال، وكما يتصرَّف-أيضا- الموسيقي في تركيب مقطوعاته ومعزوفاته، استنادا على أفضل النوتات، والألحان، والإيقاعات؛"لأنَّ الشِّعر تجربة وجدانية عميقة، تتَّصل باللُّغة بوشائج متينة، وترتبط ارتباطاً عضويا بأعمق مكوِّنات الأمَّة:تأريخها العريق عاداتها، تقاليدها، فكرها الخلاَّق، مستخدمة من اللغة أدقَّ أدواتها، وأكثرها إبانة عن الإشعاع الحي بهذه المكوَّنات، وأشدُّها إفصاحا عن نبل المقاصد والمرامي"[1].

وهذا التَّمرُّد الشَّكلي أو الفنِّي بأبعاده الجمالية لاقى، امتعاضا من طرف المحافظين، الذين ظلُّوا أوفياءً للنَّص القديم، ولسلطة النَّموذج في أشكاله ومضامينه، وخاصة شعراء العصبة الأندلسيَّة وأدبائها الذين تمسَّكوا بالعربية وتقاليدها[2].حيث شنَّ عليهم الشَّاعر اللُّبناني **إلياس فرحات(1893-1976)** هجوما عنيفا، في شعره سخر فيه من تمرّدهم، الذي مسَّ اللُّغة والتَّشكيل إذ قال فيهم:

أَصْحابُنا **المُتَمَرِّدُونَ**:خَيالُهُمْ تُقْضَى قُرَيْشُ بِهِ و تَحْيا حِمْيَرُ

لُغَةٌ مُشَوَّهَةٌ،وَمَعْنَى حَائِرٌ خَلْفَ المِجازِ، وَمَنْطِقٌ مُتَعَثِّرُ

وَزَعِيْمُهُمْ فِي زَعْمِهِمْ مُتَفَنِّنٌ عَجَباً:أَكانَ الفَنُّ فِيما يُضْمِرُ

لاَ الأَرْضُ تَفْهَمُ مَا يُصَوِّرُهُ لَهَا ذَلِكَ الزَّعِيْمُ وَلاَ السَّماءُ تُفَسِّرُ[3]

[1]-العطية،خليل إبراهيم.التَّركيب اللُّغوي لشعر السيَّاب.دارة الشؤون الثقافية العامةر،بغداد،دط؛1987،ص:14.

[2]- عبد الكريم،إسماعيل وآخرون.الوافي في الأدب العربي الحديث،،ص:193

[3]- نقلا عن:خفاجي،عبد المنعم.قصَّة الشعر المهجري،ص:330.

إنَّ الشَّاعر **إلياس فرحات** بدافع نزعته المحافظة، التي تعكسها هذه الأبيات، حيث هاجم فيها تجديد شعراء الرَّابطة القلميَّة بقيادة عرَّاب المدرسة وزعيمها جبران خليل جبران،تُحيلنا إلى مهاجمة التَّجديد الفنِّي والشَّكلي، الذي سعى رواد هذه المدرسة إلى إرسائه، متأثِّرين بشعراء المدارس الغربيَّة، وعلى رأسهم روَّاد المذهب الرُّومانسي؛هذا التَّجديد الذي يختلف مع رؤية المحافظين للنَّص الشِّعريِّ في شكله وبنائه.

وهذا الهجوم لا نعدُّه حالة مرضيَّة، بل يوحي بالحالة الصحيَّة، التي شهدتها السَّاحة الفنيَّة عصرئذ، وقبل ذلك العصر بعصور موغلة في تاريخ البشريَّة؛ لأنَّ سنَّة الحياة، أنشأت ذلك الصِّراع منذ القدم، فكلُّ فكرة جديدة، كانت تُواجه بالمعارضة والمصادرة، ردحا من الزَّمن، حتىَّ تُرسي دعائمها في الحقل المعرفيِّ، ويُسلَّم بها، وهي بدورها تتشرنق على نفسها، لتَخرج منها فكرة أخرى تؤسِّس لأفكار جديدة.

ولقد عزمنا- ونحن نسوق هذا الكلام- أن نجلِّي للقارئ التمرُّد الفنِّي والتَّشكيلي، الذي حفلت به نصوصهم الشِّعريَّة، التي نُسجت على منوال القصيدة العربيَّة، مستبعدين النُّصوص النثريَّة، التي كانت تعكس لنا الثَّورة الحقيقيَّة والتَّمرُّد الفعلي على سلطة النَّص النموذج أو القصيدة الكلاسيكيَّة في بنائها ومعماريتها الشِّعريَّة، التي انحرفت وانزاحت شيئا ما عن النَّص القديم، الذي ظلَّ المحافظون متشبِّثين به كتركة مقدَّسة؛ مركِّزين على اللُّغة أو التَّشكيل باللُّغة، لأنَّ الشِّعرَ حسب المفاهيم الجديدة، التي رست مع الدِّراسات الشَّكليَّة أصبح يُنظر إليه كلغة أُنجزت،لتأدية وظيفتها الجماليَّة[1]،بل أصبحت الوظيفة المسيطرة **Fonction dominante** على لغة إنجازه وإنتاجه هي الوظيفة الشعريَّة **Fonction poétique**، والتي يدركها القارئ في مواطن الانزياح بكلِّ أنواعه، وما الانزياح ولغة الانزياح إلا ضرب من التَّمرُّد على اللُّغة العلميَّة، التي تؤمن بالمنطق العلمي في بحثها عن الحقائق، واللُّغة التواصليَّة العاديَّة، التي يتخاطب بها النَّاس، ويتواصلون من خلالها في مجتمعاتهم اللُّغويَّة، لقضاء حوائجهم، وتحقيق مآربهم.

من خلال هذه اللُّغة، استطاع شعراء الرَّابطة القلميَّة أن يؤسِّسوا لشعريَّة التَّمرُّد على النَّص القديم، ويخرجوا من ربقة التَّقليد، ليحلِّقوا في سماء الإبداع والتَّجديد، وليترجموا لنا رؤاهم الاستشرافيَّة في

[1]- ينظر: الطاهر،علي جواد. مقدمة في النقد الأدبي،ص:440 .

نصوصهم الشِّعريَّة، التي نثرتها ملكاتهم المبدعة لتغيير الذِّهنيات، وتحقيق ثورة الإنسان على الرَّتابة ،التي اختزلت دوره وحوَّلته إلى آلة في يد المستبدِّين والطغاة، وقتلت فيه التَّسامي الرُّوحي وإرادة المحبَّة للإنسانيَّة جمعاء كتعاء.وأرادت أن تتحكَّم، حتىَّ في نسج نصِّه الذي يحمل هذه الرُّؤى، ليظلَّ نسخة طبق الأصل للنصِّ النَّموذج، الذي ظلَّ المحافظون أوفياء له بعدما رأوا في الخروج على شرعيته، خروجا على شرعيَّة الإبداع، والتَّمرُّد عليه تمرُّدا على حرمة المقدَّس وتدنيسها، بكلِّ محاولة عابثة لا تتقيَّد بما آمنوا به.

ويبقى الشعر هو الأمُّ الرَّؤوم، التي تحتضن لغة التَّمرُّد، وتهدهدها في حجرها، بل هو"فنُّ اللُّغة الخالصة،الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التَّشكيل الأدبي، فليس الشِّعرُ غير تجربة أنماط مدهشة من السُّلوك اللُّغوي، الذي يوهم ببناء نظام صارم، ثمَّ لا يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه، وبناء دورة نظام جديدة، وهكذا مرارا وتكرارا"[1].

إنَّ القارئَ لا ينكر مساهمة شعراء الرَّابطة القلميَّة في دفع عجلة التَّجديد الأدبيِّ في شقَّيه الموضوعي والفنِّي؛ هذا التَّجديد، الذي كان نتاج ثورة وتمرُّد على القصيدة النَّمطيَّة أو القصيدة النموذج بمضامينها وتشكيلها، أسَّسوا- من خلالهما- لشعر منثور جديد، كان وليد تأثُّرهم بتيارات الشِّعر الغربي الرُّومانسي: الأمريكي ،الإنجليزي، والفرنسي،حيث أظهروا فيه نسفهم لربط مفهوم الشعر بمعمار القصيدة ونمطيتها، التي تتحدَّد للقارئ بصريّاً من خلال كتابتها على فضاء الصفحة في تشكيل قار وثابت.

كما ثاروا على أغراضها، التي ظلَّت تسبح في فلك المدح، والهجاء، والوصف...أو تجعل منها قصيدة مرتبطةً بالمناسبات أكثر من ارتباطها بحياة الإنسان وعلاقته الأنطونولوجيَّة بالكائنات، التي تشاركه وجوده الكوني، وتثير لديه كثيرا من التَّساؤلات حول الوجود وخالقه، وذاته، والعالم الآخر وتحرِّك فيه نزعة الثَّورة على الرَّاهن والسَّائد، الذي صيَّر الإنسان مثل دوَّارة الرِّياح التي لا تتحرَّك إلاَّ بسلطة حركيتها وتظلُّ ثابتةً إذ ما هدأت، أو مثل تمثال حجري، جعلته ديمومته في عالم السُّكون، خاضعا لسيطرة العوامل المحيطة به، فهو يتأثَّر بها ولا يؤثِّر فيها.

[1]- المناري،ثائر.في تقنيات التَّشكيل الشِّعري واللُّغة الشِّعرية.رند للطباعة و النشر والتَّوزيع،دمشق،ط1؛2010،ص:5-6.

لقد حمل هؤلاء الشعراء لواء التَّمرُّد الشكلي، الذي صحب تمرُّدهم الموضوعي، والذي أشرنا إلى أنماطه في هذا الفصل، لأجل انتشال الإنسان من العيش في جبَّة الآباء، وبناء عوالم جديدة، كانت ناتجة عن رؤاهم واستشرافهم لمستقبله.هذا الاستشراف النبوئي، الذي ظهرت ثماره في لغتهم، وهي تساهم في تشكيل نصوصهم الجديدة.لكنَّنا حينما نقرأ قصائدهم نجدها ؛ نُظمت على أوزان وإيقاعات الأبحر الخليلية، التي احتواها علم العروض، و تسير على الطريق، التي سار عليها النَّص القديم أو القصيدة النموذج، بل تدفعنا إلى تصديق البَّاحث القائلِ:"وعلى هذا فإنَّ قصيدة شعراء المهجر الشَّمالي كانت في كثير من تجلياتها تعيد إنتاج القصيدة القديمة"[1].

لكننا نجد نوعا من الشطط والتجنِّي من طرف هذا البَّاحث على هؤلاء الشُّعراء ،حينما يفسِّر لنا اتِّباعهم للقدماء ومسايرتهم لهم، أنَّه كان وليد الظروف الاجتماعية المزرية، التي عايشوها في بلدانهم، ودفعتهم للهجرة وتتبُّع مواطن لقمة العيش، التي لم تمكنِّهم من الإطِّلاع على جديد الشِّعر وظلَّ أدبهم العربي عربيا في بنائه ومضامينه ،لم يترك عليه الغرب سوى طوابع البريد[2].

لكن تاريخ هذه الجماعة أو بالأحرى هذه المدرسة، يفنِّد هذا الزَّعم ويدحضه، فشعراء الرَّابطة القلميَّة، تعلَّقوا بالجديد الذي وضعوا أيديهم عليه وأدركوه في شعر الشُّعراء الرُّومانسيين، الذين ثاروا على الشِّعر الكلاسيكي، الذي ظلَّ يسير في رحاب المعايير والضَّوابط، التي نادت بها الكلاسيكيَّة وسعت جاهدة في الحفاظ عليها، وجعلت للنص الكلاسيكي القديم قداسة، حذَّرت من الجرأة عليها.

بالطبع ، نحن لا ننكر بأنَّ شعراء الرابطة نسجوا على منوال النَّص القديم، لكنَّنا لا ننكر بأنَّهم تمرَّدوا على الرَّتابة، التي كانت تحكم بناءه أو معماريته، فثاروا على لغة إنجازه في مستوياتها والشيء، الذي يُحيلنا إلى إدراك التَّمرُّد الفنِّي، الذي صحب أنماط وأشكال التَّمرُّد الموضوعي بل مشى معه حذو القذَّةِ بالقذَّةِ، هو الأسلبة أو أسلوبية الكتابة، التي اتَّبعوها في إنجاز نصوصهم ليصرِّحوا للقارئ بتمرُّدهم بطريقة جليَّة، يدركها القارئ، ليقبض على نمط التَّمرُّد أو بطريقة خفيَّة تأتي بعد جهد جهيد من إعمال عقل وتفسير واستقصاء للنُّصوص، لمحاصرة بعض الظَّواهر الأسلوبيَّة، التي تحيلنا-بدورها-

[1]- غالي،محمد مهدي.الخطاب الشِّعري المعاصر.جامعة بنها القاهرة،دط؛2012،ص:73.

[2]- ينظر:المرجع السَّابق،ص:73.

إلى هذه الأشكال وهذه الأنواع؛ لأنَّ الدَّرس الأسلوبي ركَّز على هذه الظواهر وأعطاها تخريجات لسانيَّة وتخريجات نفسيَّة، وتخريجات ركَّزت على الأثر، الذي يتركه النَّص في المتلقِّي.

ونذهب مع قول القائل:"إنَّ الأسلوبية تركِّز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقِّي، وذلك من خلال ميل الكاتب، ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنيا ومؤلَّفا بطريقة، يُلفت فيها انتباه المتلقِّي لما يريده"[1].بل عندما نقرأ نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، نجد البصمة الأسلوبيَّة **empreinte stylistique** الخاصة بهم ، وهذا المصطلح أشار إليه الدكتور **صلاح فضل** عندما حدَّد لنا معالم المنهج الأسلوبي، انطلاقا من تعريف دي بوفون**Georges de Buffon (1707-1778)**،الذي قال فيه:"**إنَّ الأسلوب هو الرجل نفسه**"[2]؛ وصولا إلى "تعريفات أخرى تميِّز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحدَّدة المجسِّدة للطابع الشَّخصي للكُتَّاب، والممثِّلة لملامحهم التَّعبيريَّة المميَّزة، مثلما تعدُّ **البصمة** ممثِّلة للشخص"[3].

لذلك سنعمد إلى استقراء نصوصهم، ومقاربتها أسلوبيا ،حتَّى نصل إلى أشكال التَّمرُّد ونربطها بمدارات الرُّؤيا؛ وهذه المقاربة ستتم على مستويات لغة الإنجاز والكتابة على النَّحو الآتي:

1)- معالم التَّمرُّد في المستوى التَّركيبي:

حينما نعمد إلى قراءة النُّصوص الشِّعريَّة، التي دبَّجتها أقلام شعراء الرَّابطة القلميَّة، التي جاءت بعد مخاض عسير، لتُفصح لنا عن تجارب عايشوها في مجتمعاتهم، وفي مهاجرهم، وأرادوا أن ينقلوها لنا، لإدراك نضالهم المستميت، الذي خاضوه ضدَّ القوى الداخليَّة والخارجيَّة، التي كانت تسعى ضدّ معايشة الإنسان للاستقرار المكانيِّ، والاجتماعي، والديني والنَّفسي، الأخلاقي...بل توحي بمدى تمرُّدهم ضدَّ هذه القوى، انطلاقا من الرُّؤى الاستشرافيَّة التي حمَّلوا بها نصوصهم، فهي تطفو على السطح وتغيب وتتجلَّى وتختفي.

---

[1]- ربابعة،موسى سامح.الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها.دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد-الأردن،ط1؛2003،ص:09.

[2] -Louise Morel,Jean.Bribes(petit dictionnaire de citation),p :459

[3]- فضل،صلاح.في النَّقد الأدبي.منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،دط،2007،ص:61.

وعلى المستوى التَّركيبي لنصوصهم الشِّعرية، نجد جملة وحزمة من الظَّواهر الأسلوبيَّة، عبَّروا من خلال استحضارها- في عوالم النَّص- على نزعة التَّمرُّد ،التي تشعَّب عنها كثير من أشكاله وأنماطه، التي أشرنا إليها سابقا؛ وهذه الظَّواهر،سنجلِّيها للقارئ عن طريق استقراء نصوصهم، لنبيِّن ونبرهن، بأنَّ أسلبة الكتابة الظاهرة على مستوى التَّركيب، تأتي-دائما- لتُفصح عن نزعة الذَّات المبدعة، وعن حالاتها النَّفسيَّة، وتبوح بالرُّؤيا المختزنة بين حنايا النُّصوص، بل سنسعى إلى إبرازها على النَّحو الآتي:

1-1)- ظاهرة الاستفهام:

إنَّ الاستفهام يدخل في باب الإنشاء*، وهو يُعدُّ"تركيب يطلب به العلم بحكم كان مجهولاً أو في عداد المجهول عند السَّائل"[1].لذلك عدَّه الدَّارسون ظاهرة أسلوبيَّة داخلة في نسيج التَّركيب، متفاعلة معه، يأتي به صاحب النَّص في شكل حوار ذاتي أو غيري، ليخلق أجواء درامية يعبر بها الإنسان عن نظرته الفلسفيَّة في شؤون الذَّات، والوجود، والعالم الآخر، وإذا أدركنا تفشِّي هذه الظَّاهرة في النَّص، تبيَّن لنا أنَّها أتت للكشف عن موقف، وللكشف عن نزوع الإنسان نحو الكشف عن نفسه والتَّعرُّف عن عالمه، والوصول إلى الحقيقة ابتعادا عن ضباب الحيرة، ولبلورة رؤية أوضح للنَّفس والعالم والمجتمع[2].

لقد شاعت هذه الظَّاهرة عند شعراء الرَّابطة القلميَّة، لتُحيلنا إلى نزعة التَّمرُّد، وتربطها ببعض أشكاله، فالشَّاعر منهم كان كثيرا ما يستفهم إذا كان يعيش القلق الوجودي ، الذي يخلق في الإنسان سهولة الغضب والتَّشكُّك الزائد[3] والحيرة، التي تفضي به في كثير من الأحايين إلى التَّمرُّد الديني

---

*- **الإنشاء**:هو مقابل الخبر يعني:قول لايوصف بصدق ولا بكذب كأن تقول لإنسان:قف، فهذا أمر لا يقال لقائله:صادق ولا كاذب.ينظر:عبد الغني،أيمن أميين.الكافي في البلاغة.دار التوفيقية للتراث،القاهرة،ط1؛2011،ص:330.

[1]-الزناد،الأزهر.دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- بيروت ،ط1 ؛1992،ص :108 .

[2]- يوسف،حسني عبد الجليل.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي(التركيب والموقف والدلالة).دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،دط؛دت،ص:2-3.

[3]-ينظر:آل موسى،علي.شعرية القلق عند بدر شاكر السيَّاب.دار الأولياء،بيروت-لبنانط1؛2008،ص:28.

فتغيب الرُّؤيا عنده، ويعيش جوا ضبابيا مليئا بالتَّشظّي الذَّاتي، والانشطار الرُّوحي، وفي أحايين أخرى، يأتي استفهامه ليدلِّل لنا عن تمرُّده الاجتماعي والأخلاقي، فتحضر الرُّؤيا، ليوظِّفها الشَّاعر من أجل رسم عوالم جديدة، يسودها العدل، وينعم فيها الإنسان بالسَّعادة.

ومن خلال الجدول الآتي، سنستحضر مجموعة من النُّصوص، التي شاعت فيها ظاهرة الاستفهام، لنربطها بشكل التَّمرُّد، الذي تتوازى معه في نظام خطيٍّ متوافق:

الرقم	صاحب النص	الديوان المتضمِّن للنص	عنوان النَّص	شكل التمرّد
01	**جبران خليل جبران**	البدائع والطرائف	حرقة الشيوخ	تمرّد ديـني
02	**نسيب عريضة**	الأرواح الحائرة	لمـاذا؟	تمرُّد اجتماعي+ تمرّد ديني
03	**رشيد أيوب**	أغاني الدَّرويش	فراشـتي	تمـرُّد ديني
04	**ندرة حدَّاد**	أوراق الخريف	يا نفـس	تمـرُّد ديـني
05	**إيليا أبو ماضي**	الجـداول	الطـين	تمـرُّد اجتماعي
06	**ميخائيل نعيمة**	همس الجفـون	التَّائـه	تمرُّد ديـني

–جدول توضيحي لبعض النصوص الشِّعرية الطَّافحة بظاهرة الاستفهام والدالة على شكل ونمط التَّمرُّد–

بعد قراءتنا لهذه النصوص،نجد جبران خليل جبران، في نصِّه الموسوم بـ:"**حرقة الشُّيوخ**"، الذي نستشف فيه البُكاء على معاهد الصِّبا وربوعه، والتبرُّم من خريف العمر، الذي عبَّر عنه الشَّاعر بسنِّ الشيخوخة، تعبيرا فيه نوع من التوجُّع على انقضاء ربيع العمر أو زمن الشَّباب؛ قائلا في افتتاحية لوحته الشِّعرية ،التي رسمها بألوان من الحسرة والفجيعة:

يا زَمانَ الحُبِّ قَدْ وَلَّى الشَّبَاب وَتَوارَى العُمْرُ كَالظِّلِّ الضَّئِيلْ

وَامّحَى المَاضِي كَسَطْرٍ مِنْ كِتاب خَطَّهُ الوَهْـمُ عَلَى الطِّرْسِ البَلِيلْ
وَغَدَتْ أَيّامُنا قَيدَ العَـذاب فِي وُجُودٍ بِالمسـرَّاتِ بَخِيلْ[1]

وبعد هذه الافتتاحية، وبروح متمرِّدة، وقلقة، ومتبرِّمة من الأقدار، التي شاءت قبل مشيئة الإنسان.يستحضر شاعرنا حزمة من الجمل الاستفهاميَّة الدَّالة على تمرُّده الدينيِّ، الذي جعله معترضاً على تصاريف القدر وحكمة القدير، التي أطردها في الخلق، وبثَّها في مراحل العمر البشري حتَّى يرضى ويعيش الاستقرار الرُّوحي والنَّفسي، ويُذعن لصوت السَّماء، ويتجلَّى هذا في قوله:

يَا زَمانَ الحُبِّ **هَـلْ** يُغْنِي الأَمَلْ بخُلُودِ النَّفْسِ عَنْ ذِكْرِ العُهُودْ؟
هَلْ تُرَى يمحُو الكَرَى رَسْمَ القُبَلْ عَنْ شِفاهٍ مَلّـها وَرْدُ الخُدُودْ؟
أَوِ يُدانِينا وَيُنْسِينـا الملَلْ سَكْرَةَ الوَصْلِ وَأَشْـواقَ الصُدُودْ؟
هَلْ يَصُمُّ الموتُ آذاناً وَعـتْ أنّهُ الظُّـلْم وَأَنْغامُ السُّكُونْ؟
هَلْ يَغْشَى القَبْرُ أَجْـفاناً رَأَتْ خافِيات القَبْرِ والسِّرِّ المصُونْ؟[2]

إنَّ هذه الجمل الاستفهاميَّة،توحي بروح التَّمرُّد والسخط على ما آل إليه حال شاعرنا، من فرط ابتعاده عن داعي الإيمان، واستجابته للنفس السَّاخطة واللوَّامة، وهي لحظة من اللَّحظات، التي اعترت شاعرنا واعترت كثيرا من الشُّعراء، حيث سيطر عليهم التَّشاؤم والخوف من الأقدار المحتومة والمختومة، نظرا لشعورهم بالقلق الوجودي، الذي تسنده جيوش الشَّكِّ وتهيج فيه لغة الارتياب، و تحضر على شكل أسئلة أنطونولوجية مرصوفة في تركيب لغته علَّه يحصل على إجابة مقنعة.لكن هذه الأسئلة توحي للقارئ بغياب الرُّؤيا عند شاعرنا في لحظات، قلقه، وشكِّه، وتبرُّمه.

وفي نص شاعر الطريق **نسيب عريضة** الموسوم بـ:"**لماذا**"؟،نجده يقوم بمباغتة القارئ بهذه العنونة، التي ظهرت فيها الأداة الاستفهامية، لتشدَّ القارئ إلى النَّص، وتدفعه لربط الاستفهام بما هو مُستفهم عنه؛ هذا المستفهم عنه، الذي يمتزج فيه التَّمرُّد الاجتماعي مع التَّمرُّد الديني، ففي التَّمرُّد الاجتماعي، يظهر لنا تبرُّمه من المجتمع، الذي أشاح بوجهه عن أهل المعاناة والشَّقاء في الحياة، الذين لم يجدوا سندا اجتماعيّا من طرف إخوانهم بلْ ظلُّوا يتجرَّعون كؤوس الألم والحرمان لوحدهم، وظلَّت دموعم تُذرَف دونما أن تمتد لها يد رحيمة تمسحها. وفي هذا الشَّكل من التَّمرد يكرِّر استفهامه الإنكاري

[1]- جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:355.
[2]- المصدر السَّابق، ص:355.

بالأداة الاستفهامية "**لمـاذ؟**"، ليبوح بتمرُّده، ويجلِّي لنا رهافة حسّه وإنسانيته اتجاه سليله في الجنس، ونلمس هذه النبرة السَّاخطة، التي امتزج فيها السخط بمشاعر العطف، وتحوَّلت إلى مشهد درامي مقلق ،في قوله:

لماذا نُحِـبُّ نَضيرَ الزُّهُورِ وَلاَ نَعْشَـقُ الزَّهْـرَةَ الذابِلَة؟
أَعَدْلاً نَوَدُّ الحَيـاةَ بِها وَنَنْسَى مَعانِيهـا الزائِلَة؟
لماذا نَوَدُّ ابتسام الثُّغُـورِ وَنَعْرِضُ عَنْ دَمْعَةٍ هَاطِـلَة؟
لماذا دُمُوعِ الفَقِيرِ تَسِـيلُ وَعَنْها عُيُونُ الوَرَى غَافِـلَة
تمرُّ الرِّياحُ فَتُعْرِضْ عَنْـها وَتَرْمُقُها الشَّمْـسُ كالجَاهِلَة؟[1]

ثم تدفعه هذه التَّساؤلات المتكرِّرَة والمحيِّرَة المنبعثة من القلق والحيرة الوجوديَّة إلى التَّمرُّد الدينيِّ؛ معلناً بذلك سُخطه من وجود الوجود **existence de l'existence** على هذه الوتيرة المحيِّرة للبِّ الإنسان ،لما كان يحسُّه من ألم وجودي ووحشةٍ وحيرة في أعماقه[2].قد تشعر وأنت تقرأ نصَّه، بتسلُّل الفلسفة الوجوديَّة وبضاعتها المتمثِّلة في القلق الوجوديّ، والحيرة والشَّكّ والإحساس بعبثيَّة الحياة واللاهدف من الوجود.وهاهو يسوق لنا هذه الحزمة من التَّساؤلات المحيِّرة؛ ممتطيا صهوة أداة الاستفهام "**لماذا؟**" علَّه يعثر من وراءها على إجابة:

لماذا نُحِـسُّ لماذا نُحِـبُّ لماذا نَعِيشُ بِلاَ طـائِلَة؟
لماذا التَّناسُلُ والنَّسْـلُ نَدْرِي بَأَنَّ الحَيـاةَ لَهُ قاتِلَـة؟
أَكَيما نَزِيدَ المقابِرَ رَمْسـاً وَنُصْغِي إلى رَنَّةِ الثّاكِـلَة؟
لماذا غُلاَمٌ يمـوتُ وَتَبقَى شُيوخٌ تُثْقِـلُ فِي العائِلَـة؟
لماذا يَفُوتُ الأَدِيـبُ الغِنَى وَتَحْظَى بِهِ فِئَةٌ جَـاهِلَة؟
لَعَمْرِي وَعَمْرُكَ هَـذِي أُمُورٌ تُحَيِّرُ ذا حِـجَّةٍ عَـادِلَة؟[3]

إنَّ هذا النَّص، الذي امتزجت فيه معالم التَّمرُّد الاجتماعيِّ مع التَّمرُّد الدينيِّ،تأرجحت فيه الرُّؤيا بين الحضور والغياب، ففي التَّمرد الاجتماعي تحضر الرُّؤيا المسكوت عنها **Vision non dit** ،

[1]– عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:44.

[2]–ينظر:نعيمة،ميخائل.نسيب. (عريضة شاعر الطريق)مجلة الآداب،العدد الخامس،(1953)،دار المعارف،بيروت ،ص:09.

[3]– المصدر السَّابق،ص:45.

التي نستشفها في استهجان الشَّاعر لغياب الوعي الاجتماعيِّ والحسِّ الإنسانيِّ، الذي يجعل الإنسان؛منصرفا عن الآخرين، الذين ضاقت بهم سبل الحياة، لينقل لنا رسالة خفيَّة، تقرُّ بأنَّ المجتمع المتنكِّر لأفراده المنحدرين من جذوره، لا يعيش السَّعادة المنشودة، ولا يشهدها في النَّسق الاجتماعيِّ، ثم تغيب الرُّؤيا غياباً آنيّا نظرا للشكّ، الذي اعترى شاعرنا، وللقلق الوجودي الذي سيطر عليه، فولَّد في نصِّه أسلبة التَّساؤل في المستوى التَّركيبي للغته الشِّعريَّة، لتفضح تمرُّده الدينيِّ أمام القارئ.

أمَّا النَّص الثَّالث، الذي نختاره من بين هذه النُّصوص ونكتفي به، هو نص إيليا أبي ماضي، الموسوم بـ:"الطِّين"، هذا العنوان، الذي يدلُّ في سيميائيته على أصل تكوين الإنسان ومادة الخلق، ونلمس فيه **التَّناص الامتصاصي**، لما ورد وجاء في القرآن الكريم الذي تكلم عن النشأة الأولى للإنسان،حيث،يقول عزَّ من قائل: ﴿ٱلذِيٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَيۡءٍ خَلَقَهُۥۖ وَبَدَأَ خَلۡقَ ٱلۡإِنسَٰنِ مِن طِينٖ ۝ ثُمَّ جَعَلَ نَسۡلَهُۥ مِن سُلَٰلَةٖ مِّن مَّآءٖ مَّهِينٖ ۝﴾[1] . لقد صدَّر الشَّاعر نصَّه بهذا العنوان، رامزا به للإنسان المتكبِّر، ليحيله إلى أصل نشأته،وليتمرَّد على تمرُّده ضدَّ أبناء مجتمعه، الذي استشفه الشاعر في تكبُّره، إذ نلمس هذا في فاتحة النَّص ،حيث يقول الشَّاعر:

نَسِيَ الطِينُ ساعَةً أَنَّهُ طِيْنٌ حَقِيرٌ فَصالَ تِيهـاً وَعَـرْبَدْ

وَكَسَى الخزَّ جِسْمَهُ فَتَباهَى وَحَوَى المالَ كِيسَهُ **فَتَـمَرَّدْ**[2]

ثم شرع في إمطاره بحزمة من الاستفهامات الاستنكارية الدَّالة على تمرُّده على صاحب هذه الخلَّة المشينة المتمثِّلة في الكبر؛ استفهامات صدَّرها بأداة الاستفهام "**أَ**" الحاملة لدلالة الإنكار على المتكبِّر،الموحية بامتعاض الشَّاعر من الكِبْرِ، الذي يسعى في هدم أواصر المحبَّة وكسر وحدة المجتمع وتمزيق ردائها وتفكيك النَّسق الاجتماعي،و نستشف هذا في قوله:

أَأَمَانِيَّ كُلّها مِنْ تُـرابٍ وَأَمانِيكَ كُلُّهـا عَسْجَدْ؟

وَأَمَانِيَّ كُلُّها للتـلاَشِي وَأمانِيكَ للخُـلُودِ المؤَكَّـدْ؟

لاَ فَهذِي وَتِلْكَ تَأْتِي وَتَمْضِي كَذَوِيها وَ**أَيُّ** شَـيءٍ يؤبَّدْ؟

أَيُّها المزْدَهِـي إذا مَسَّكَ السَّقْـمُ **ألا** تَشْتَكِي **أَلاَ** تَتَنَهَّدْ؟

---

[1]- سورة السجدة:الآية:7-8.

[2]- أبو ماضي إيليا.ديوان الجداول(الأعمال الكاملة)،ص:39.

وَإِذا رَاعَكَ الحَبِيبُ بهجْرٍ وَدّعتكَ الذِّكْرَى **أَلاَ** تَتَوَجَّدْ؟
أَنْتَ مِثْلِي يبش وَجْهُكَ للنُّعمَى وَفِي حَالِ المصِيبَةِ يَكْمَدْ؟
أَدُمُوعِي خَلٌّ وَدَمْعُكَ شَهْدٌ؟ وَبُكائِي ذُلٌّ وَنَوحُكَ سؤْدُدْ؟[1]

لقد استطاع شاعر التَّساؤل إيليا أبو ماضي، أن يمرِّر من خلال هذه الجمل الاستفهامية- التي تكرَّرت في نصِّه- روح تمرُّده الاجتماعي ،كما مرَّر من خلالها رؤاه الاستشرافية ، التي ترى في تواضع الإنسان، لأخيه الإنسان؛ عاملا فعالا في الحفاظ على كينونة الاجتماع الإنساني.

أمَّا النُّصوص الأخرى مثل نص رشيد أيوب الموسوم بـ:**"يا فراشتي"**، ونص ندرة حداد الموسوم بـ:**"يا نفس"**، ونص ميخائيل الموسوم بـ:**"التَّائه"**،لم تخرج عن دائرة التَّمرد الديني، الذي يعكس لنا السُّخط على الأقدار والحيرة والشَّكّ والقلق الوجودي، الذي ساور شعراء الرَّابطة القلميَّة في حياتهم القلقة الناجمة عن هجرتهم المبكِّرة لأوطانهم، ومعاناتهم من ويلات الاغتراب المكانيِّ، والنفسيِّ، والاجتماعيِّ ودخولهم في دوامة التَّساؤل المتولِّد عن إنكارهم لصيرورة الحياة بنمطية ورتابة قاتلة، يحار لها لبُّ اللَّبيب، حينما يرى التَّناقضَ يعتريها، حتَّى يسري إلى ذاته معبِّرا عن سخطه وشكِّه وإنكاره وتمرُّده، وهنا تلعب اللُّغة لعبتها، لتشي لنا بنفسية الشَّاعر المهجري من خلال أسلبة الاستفهام، التى طفح بها نصُّه الشِّعري، معبرا من خلالها على رفضه وتمرُّده، ومستفهما ومتسائلا، ومستفسرا عن الغموض الذي التبس بالحياة.

وحينما نُعمل عقولنا في استفهامهم، نجده استفهاما إنكاريا، جاءوا به معلنين عن تمردهم الدِّيني والاجتماعي، لا استفهاما استفساريا لإدراك الحقيقة الوجوديَّة والتسليم بها.وخرجوا به عن أصل دلالته إلى معان بلاغية التمسنا فيها الإنكار والتَّجاهل والتَّحقير والاستهانة[2]

2-1)- ظاهرة النَّفي:

لقد عجَّت بعض نصوص شعراء الرَّابطة القلمية بظاهرة النَّفي ، هذه الظَّاهرة الأسلوبيَّة، التي تواجدت على المستوى التَّركيبي للغتهم الشِّعرية، لتُوحي لنا بنزعة التَّمرد والرَّفض، التي تملكتهم وهم

[1]- المصدر السَّابق،ص:40.

[2]-أمين عبد الغني،أيمن.الكافي في البلاغة،ص:340-341.

يخوضون صراعهم ضدَّ المجتمع ، والوجود، والذَّات.فخرجوا به إلى أشكال متعدِّدة وأنماط مختلفة، ذكرناها في بداية الفصل.

وبما أنَّ النَّفي ظاهرة أسلوبيَّة بحتة وصرفة وهو "باب من أبواب المعاني، يهدف به المتكلِّم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضدِّه، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه، وذلك بصيغة تحتوي على عنصر يفيد ذلك"[1].استطاع شعراء الرابطة أن يوظفوا بعضاً من أدواته الدَّالة عليه، تعبيرا-كما قلنا سابقا- عن تمرُّدهم، لذلك سنعمل على استحضار بعض النُّصوص الشِّعرية الطافحة بأسلبة النَّفي ، التي توازت مع شكل التَّمرد ونمطه؛ إفصاحاً عن تجربتهم الشِّعريَّة ،وتعبيرا عن رؤاهم، التي ترنحت بين ثنائية الحضور والغياب،مستعينين بالجدول الآتي لإحصاء مجموعة منها:

الرقم	صاحب النَّص	الدِّيوان المتضمِّن للنص	عنوان النَّص	شكل التَّمرُّد
01	**جبران خليل جبران**	البدائع والطَّرائف	ماذا تقول السَّاقية؟	تمرّد اجتماعي
02	**ندرة حدَّاد**	أوراق الخريف	إلى وليام	تمرُّد ديني
04	**إيليا أبو ماضي**	الجداول	الطَّلاسم	تمرُّد ديني
05	**ميخائيل نعيمة**	همس الجفون	إلى دودة	تمرُّد ديني

-جدول توضيحي لبعض النُّصوص الشِّعرية الطَّافحة بظاهرة النَّفي الدَّالة على شكل ونمط التَّمرُّد-

بعد قراءتنا لهذه النُّصوص، نكتفي ببعضها للإشارة إلى ظاهرة النَّفي، التي طفحت بها ،حيث استحضرها صاحبها، لإبراز تمرُّده ورفضه مهما كان شكله، وللتعبير عن رؤاه.ففي نصِّ **جبران** الموسوم بـ:**"ماذا تقول الساقية؟"**، يجعل من كلام السَّاقية الرَّامزة إلى الفيلسوف[2]، أبياتا صدَّرها بجمل منفيَّة بـ:**"ما النافية"**، وجمل مثبتة تم فيها حصر ركني الإسناد في الآخر لتأكيد المعنى وتقويته، لأنَّه كلام

[1]-عمايرة،خليل أحمد.في التَّحليل اللُّغوي.مكتبة المنار،الزرقاء-الأردن،ط1؛1987،ص:154.

[2]- لقد استطاع جبران أن يقتحم عالم الفلسفة ويدخلها، ويدخل معه أدبه وفنَّه، لذالك جاءت نصوصه مسكونة بروح الفلسفة، بل نرى في ظلالها ذلك الفيلسوف الملهم.ينظر:شيّا،محمد شفيق.في الأدب الفلسفي، ص:223.

الحكيم الذي صحَّح بعض المفاهيم الاجتماعية المغلوطة، بعدما تمرَّد عليها وعدَّل مسار فهمها؛ هذا الحكيم الذي اتخذه شاعرنا قناعا**masque**، ليبوح بحكمته، من خلال أسلوب النَّفي الذي أعلن من خلاله رفضه وتمرُّده. وبأسلوب الحصر الذي ثبَّت من خلاله حكمته ورؤاه الاستشرافيَّة، التي كان يرسم من خلالها الدَّور الفعال والاستشرافي، الذي ترسمه حكمة الحكماء في عملها على تعديل فهم الإنسان وقيادته إلى السَّعادة المنشودة، وللقارئ الحقّ في استشفاف هذا وإدراكه في قول الشَّاعر، الذي ننتزع منه هذه الأبيات للتدليل:

مَا الحَياةُ بِالهَنَــاء إِنَّمَا العَيْشُ نُزُوعٌ وَمَـرامْ
مَا المماتُ بِالفَنَــاء إِنَّمَا المِوْتُ قُنُوطٌ وَسقامْ
مَا الحَكِيمُ بِالكَــلاَم بَلْ بِسِرٍّ يَنْطَوِي تَحْتَ الكَلاَمْ
مَا العَظِيمُ بِالمقَــام إِنَّما المجْدُ لِمَنْ يَأْبى المقَـامْ
مَا النَّبيلُ بِالجُــدُودِ كَمْ نَبِيلٍ كَانَ مِنْ قَتْلِ الجُدُودِ
مَا الذَّلِيلُ بِالقُــيُودِ قَدْ يَكُونُ القَيْدُ أَسْنَى مِنَ العُقُودْ
مَا النّعِيمُ بِالثَّــوابِ إِنّما الجَنّةُ بِالقَلْبِ السَّلِيْـمْ
مَا الجَحيمُ بالعَـذاب إِنَّما القَلْبُ الخَلِيُّ كلُّ الجَحيم[1]

لقد حضر الاستفهام في هذا النَّص، بتخريجاته البلاغية الدَّالة على الإنكار، والنُّصح والإرشاد في نفس الوقت، لأجل الظفر بحياةٍ أفضل، ونشدان السَّعادة الحقيقيَّة الكامنة في البساطة، بعيدا عن زيف البهرج، وتعقيد الأساليب الحياتيَّة.

كما استطاع الشَّاعر **ندرة حدَّاد** أن يتكئ على عكاز النَّفي في نصِّه الموسوم بـ:"**إلى وليام**"، ليعلن تمرُّدهُ الاجتماعيَّ على أفراد المجتمع الماديين، الذين رأوا في المال ميزانا، لتقييم الإنسان على حساب قيمه، وأخلاقه، ومبادئه.لذلك جاء هذا النُّص؛ حافلا بأسلوب النَّفي، وطافحا بأدواته وعلى رأسها "**لا النافية**"، التي عمَّقت لدى المتلقِّي الإحساس المرهف لهذا الشَّاعر الزَّاهد، الذي عاش متمرِّدا على المال وأربابه ، ناصحاً ابنه بالبذل والعطاء، ليعيش ذِكْرَهُ وإن مات؛ متناصًّا في ذلك مع كريم العرب **حاتم الطائي**(**46ق هـ**)،**الذي قال:**

[1]- جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:364.

أَمَاوِيَّ إِنَّ المالَ غَـادٍ وَرائِحٍ وَيَبْقَى مِنَ المالِ الأَحادِيثُ والذِّكْرُ[1]

وها هو شاعرنا، ينقل لنا تمرُّدَهُ الاجتماعيَّ من خلال أسلبة النَّفي، التي طغت على مساحات نصِّه، لتبوح للقارئ بنزعة الرَّفض والتَّمرُّد الاجتماعي، وبالرُّؤى الاستشرافيَّة، التي نستشف من خلالها أنَّ سعادة الإنسان، تكمن في زهده في الماديات وإيمانه بالرُّوحانيات، وتفضيله للبذل والعطاء على توثينه للمال، ولأهل المال،لذلك قال:

عِشْـتُ بَيْنَ النَّاسِ **لاَ** أَصْحَبُ إلاَّ الفُقَراءَ
لاَ أُبالِي إِنْ أَكَلْتُ الصُّبْحَ مَا كَـانَ عَشاءَ
وَلَزِمْتُ الصَّمْتَ **لاَ** أَشْكُو هُمُومـاً وَشَقاءَ
وَعَلَى المالِ وَأَهْلِ المـالِ وَلَيـتُ الآباءَ
هَكَذا عِشْتُ **وَلاَ** أَطْـلُبُ أَنْ تَحْيا إِقْتِداءَ
اِجمَعِ المالَ إِنْ اسْتَطَعْتَ **وَلاَ** تَنْـسَ العَطاءَ
حَسْبُ مَنْ يُعْطِي ثَناءَ النَّـاسِ إِنْ رامَ الثَّناءَ[2]

شاعرنا التزم أسلبة النَّفي في نصَّه، لنصح وإرشاد ابنه ، ولإنكاره على أفراد المجتمع الذين نظروا إلى المال كغاية لا وسيلة.

وعلى نفس الجادة، يسير **ميخائيل نعيمة**، ليستحضر أسلوب النَّفيِّ، في نصِّه الموسوم بـ:"**إلى دودة**"، هذه الحشرة الصغيرة، المستصغرة في نظر الإنسان، لكنَّها تحمل في جرمها الصَّغير والضئيل أعمق أسرار الحياة، وتنطوي نمطية حياتها على الرَّاحة الوجوديَّة، التي افتقر لها الشَّاعر، الذي أرَّقه الوجود، فراح يترنَّح فيه بإدراكه وعقيدته بين المؤمن والشَّاك. المؤمن المسلم والقانع والشاكّ القلق والمتمرِّد على ما يراه المؤمن من مسلَّمات وبديهيات وجوديَّة.إنَّ هذا التَّمرُّدُ تفضحه أسلبة الكتابة، التي تزاحمت فيها "**اللاءات**" الدَّالة عليه، و المنجرِّ عن القلق والحيرة والشَّكّ الوجودي، هذه المسميات التي كانت قسمة اشترك فيها شعراء الرَّابطة القلميَّة، ونلمس هذا في قوله:

وَأَنْتِ التي يَسْتَصْغِر الكُـلُّ قَدْرَها
وَيَحْسَبُها البَعْضُ زِيادَةَ نُقْصـانِ

[1]– الطائي،حاتم.الدِّيوان.تح:كرم البستاني،مكتبة صادر،بيروت– لبنان،دط؛دت،ص:71.

[2]– حدَّاد،ندرة.أوراق الخريف،ص:100.

تَدُبّينَ فِي حِضْنِ الحَياةِ طَلِـيْقَةً
وَلاَ هَمَّ يُضْنِيكِ بِأَسْـرارِ أَكْـوانِ
فَلاَ تَسأَلِينَ الأَرْضَ مَنْ مَـدَّ طُولَها
وَلاَ الشَّمْسَ مَنْ لَظَّى حَشاها بِنِيرانِ
وَلاَ الرّيْحَ عَنْ قَصْد لها مِنْ هُبُـوبِها
وَلاَ الوَرْدَةَ الحَمْـراءَ عَنْ لَونِها القانِي[1]

إنَّ هذه اللاءات تحمل المفارقة في كلِّ جملة شعريَّة تتصدَّرها؛ لأنَّها جاءت لتدلَّ- حسب تموضعها في المستوى التَّركيبي للنَّص- على استقرار حياة هذه الحشرة، وخُلوِّها من ضروب التَّساؤل، الذي عايشه الشَّاعر. ولتبيِّن رفض الشَّاعر وتمرُّده على كثير من الظَّواهر الوجوديَّة، التي تحتاج إلى التَّسليم وإيمان العجائز، الذي يحصل معه الرِّضا والاستقرار الوجودي والإذعان لصوت السَّماء. وضمن هذا النَّص يمرر لنا رؤاه الاستشرافية المسكوت عنهاvision non dit ، التي رأت في التَّأمل في أصغر الكائنات المحتقرة عين الهداية والإيمان الطارد للتمرُّد الدِّيني المنجرِّ عن الشكِّ والقلقِ الوجوديِّ.

وكلامنا نعضده بنفحات وفيوضات الإيمان، التي كانت تسري في نصِّه الشِّعري، سريان الكهرباء في الأسلاك، لتصنع في نقاط الانعطاف الوهجَ الإيماني، الذي يفعِّله التَّسليم والانصياع لحكمة الربِّ رغم ضباب الشكَّ، الذي كان يعترض طريقه إذ نجده يقول:

وَلَولاَ ضَبابُ الشكِّ يا دُودَة الثَّـرَى
لَكُنْتُ أُلاَقِي فِي دَبِيْبِـكِ إِيمـانِي
فَأَتْرُكُ أَفْكـارِي تُذِيعُ غُرُورُها
وَأَتْرُكُ أَحْزانِي تَكَـفِّنُ أَحْـزانِي
وَأَزْحَفُ فِي عَيْشِـي نَظِيرَكِ جاهِـلاً
دَواعِي وَجْدِي أو بواعِـثَ وِجْدانِي
وَمُسْتَسْلِماً فِي كُلِّ أَمْـرٍ وَحـالَةٍ
لِحِكْمَةِ رَبِي لاَ لأَحْـكامِ إِنسانِ[1]

[1]- نعيمة،ميخائيل.همس الجفون،ص:83.

والشَّاعر إيليا أبو ماضي لم يتخلَّف عن الجماعة في استحضاره ،لأدوات النَّفي في نصِّه الموسوم بـ:"**الطلاسم**" مثل: **لا،ليس،لم**؛هذه الأدوات الدَّالة على تمرُّده الدينيِّ، الذي أدخله في دوامة الشَّكِّ، وأحالنا على نفسه القلقة والمضطربة والمترنِّحة بين ثنائية الشكِّ والإيمان، حيث أسفر حضورها على اعتراضه على مسألة الوجود الإنساني في منظومة الكون، التي بتَّت فيها النُّصوص الدينيَّة، وعضَّدها العقل والعلم.ونلمس هذا في المقطع الأوَّل الذي استهله بنفي حقيقة المجيء الوجودي، التي توحي للقارئ بمقولة الدهريين أو الماديين:"لا إله والحياة مادة"[2]،هذه الكلمات التي تفوَّه بها أهل الإلحاد، وترددت على ألسنتهم، مبرِّرين من خلالها عبثيَّة الوجود، بل حينما نقرأ النَّص المقدس، نجد الله يبيِّن لنا حقيقة هذا المذهب عند القدماء الذين اضطرهم الشكّ والقلق الوجودي بالتشبُّث بعبثيَّة الحياة، وهذا ندركه، ويتبيَّن لنا في قوله عزَّ وجلَّ:"وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَآ إِلاَّ ٱلدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلاَّ يَظُنُّونَ ﴿٢٤﴾"[3]

فهاهو إيليا ينقل لنا تمرُّده هذا من خلال أسلبة النفي، التي ظهرت في المقطع الأوَّل من النَّص الشِّعريِّ الموسوم بـ:" **الطلاسم** "، الذي ختمه باللازمة**refrein** **"لست أدري"**، التي توحي بتعالي نزعة التَّمرُّد عنده في كثير من القضايا الأنطونولوجيَّة، التي تطرَّق لها في نصِّه الشِّعريِّ، والقارئ يلمس هذا في قوله في أول مقطع:

جِئْتُ **لاَ** أَعْلَمُ مِن أَين،وَلَكِنَّنِي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدامِي طَرِيقاً فَمَشَيتُ
وَسَأَبْقَى مَاشِياً إِنْ شِئْتُ هَذا أَمْ أَبَيتُ
كَيفَ جِئْتُ؟كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟
لَسْتُ أَدْرِي[4]

---

[1]- المصدر نفسه،ص:81-82.

[2]- هذه المقولة شاعت عن اليهودي كارل ماركس، وتلقفها عنه الملحدون أو الماديون، لزعزعة الإيمان لدى الموحدين، ولضرب الأديان في مقتل واعتبارها مجرَّد أفيون ليس إلاَّ.ينظر:العقَّاد،عباس محمود.أفيون الشُّعوب.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،دط؛2012،ص:65.

[3]- سورة الجاثية:الآية:24.

[4]- أبو ماضي،إيليا.الجداول(الأعمال الكاملة) ،ص :139.

ففي هذا النَّص الطافح بأسلبة النَّفي من بدايته إلى نهايته، تغيب نفحات الرُّؤيا غيابا كليّا مع تعالي صرخة التَّمرد، وغيابها إذا دلَّ إنَّما يدلُّ على الحالة النفسيَّة، التي اعترت الشَّاعر أثناء كتابته لهذا النَّص، حيث تسلَّط عليه شعور قاتل، هدم عنده الإيمان، بفعل دوامة الشَّكّ الوجودي، التي كان يتخبَّط فيها.وقادته لإنكار كثير من المسلَّمات الدينيَّة، وهذا الإنكار اقتصر على هذا النَّص، واقتصاره عليه يُوحي بأنَّه إنكار آني، اعترى شاعرنا لحالته النفسيَّة الحرجة، فكثيرة هي النُّصوص، التي جاءت طافحة بعمق إيمانه واحترامه للأديان والشَّرائع السَّماوية.

3-1)-ظاهرةالأمر:

لقد شاع أسلوب الأمر في بعض نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، وأصبح ظاهرة أسلوبية، ألقت بظلالها على مساحات النَّص، بل جاءت مرتبطة بشكل ونمط التَّمرُّد الصَّادر عن ذات الشَّاعر المبدعة.والأمر عند الدَّارسين لعلم البلاغة والمتخصِّصين فيه هو:"إنشاء طلب يتعلَّق بتحقيق فعل على وجه الاستعلاء"[1].

وتعدَّدت مظاهره في المستوي التَّركيبي للغة النَّص، فيكون فعلا مصاغا على صيغة الأمر يستلزم حضورها في الخطاب حضور المأمور، وأحيانا يأتي على شكل أسماء أفعال دالة على الأمر ك:صه، هيهات، مه، هات... وأحياناً أخرى على شكل حروف مثل لام الأمر المتَّصلة بالفعل المضارع[2].

وحينما نقرأ بعض نصوص شعراء الرَّابطة، نجد هذه الظَّاهرة الأسلوبيَّة، تعبِّر عن نزعة التَّمرُّد النَّفسي،والرَّفض لاستجابة مطالبها، خاصة إذا كانت منقبضة ومتشائمة وخائرة القوى، تحبِّذ الضعف على القوَّة، وتهوى التَّقوقع بدل الألق، الذي يساعد صاحبها على الانسجام مع الوجود والحياة، لإثبات الذَّات،لذلك سنحاول أن نجمع بعضا من النُّصوص، التي جاءت حافلةً بهذه الظاهرة ،في الجدول الآتي لنربطها بنمط التَّمرُّد وشكله:

[1]- الزناد،الأزهر.دروس في البلاغة العربية،ص:120.

[2]- ينظر:المرجع نفسه،ص:120

الرقم	صاحب النص	الديوان المتضمن للنص	عنوان النص	شكل التمّرُد
01	**نسيب عريضة**	الأرواح الحائرة	يا أخي	تمرُّد نفـسي
02	**رشيد أيوب**	هـي الدُّنيا	العـراك	تمرُّد نفسـي
04	**إيليا أبو ماضي**	الجـداول	فلسفة الحياة	تمرّد ديـني
05	**ميخائيل نعيمة**	همس الجفـون	اغمض جفونك	تمرُّد نفسي

–جدول توضيحي لبعض النُّصوص الشِّعريَّة الطافحة بظاهرة الأمر الدالة على شكل ونمط التَّمرُّد–

يلجأ **نسيب عريضة** في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"يا أخي"** ، الذي يفيض بالإنسانيَّة من خلال عنونته، التي جاءت على شكل نداء للأخ ، للفت انتباه القارئ، للإذعان لأوامره، التي خرجت إلى الحيِّز البلاغي دالة على النُّصح والإرشاد والوعظ، لزرع الثِّقة في الإنسان ومجابهة العراقيل، التي تعترض طريق حياته وتصرِّفه عن هدفه الأسمى، وليزرع فيه القوَّة والشَّجاعة حتَّى يتغلَّب على الصعاب، ويحقِّق الرُّؤيا، التي كان يصبو لها شاعر الطريق، وهي المشاهدة موحيا لذاته بالقدرة على السير ومناهضة أرزاء الحياة.

لقد جاء نصُّه طافحا بأفعال الأمر، التي تكرَّرت[1] فيه ، لتدلَّ على إصراره على السير وقطع طريق الحياة، ولتدلَّ على تمرُّده النَّفسي، الذي يوحي بصوفيَّة المحبّ والمتعطِّش لمشاهدة الخالق وعالمه الذي أعدَّه لعباده، الذين صرفوا ذواتهم عن شواغل الدنيا وآثروا مواصلة الرِّحلة، التي تنتهي باستقرار الرُّوح في عالم الطهر والبراءة الوجوديَّة. إنَّ هذه الأفعال الدَّالة على الحثِّ على السَّير، والتي جاءت في صيغة الأمر هي:(فلنسرْ:تكررت أربع مرات،وسرْ:مرتين)،وهذا التِّكرار **répétition** إن دلَّ إنما يدلُّ على مراوغة الشَّاعر للنفس، ومغالبتها بالإيحاء، حتىَّ تطاوعه على تحقيق رؤاه المتجلِّيَّة في المشاهدة، وها هو النَّص أمامنا يبوح بما ذهبنا إليه:

[1]–هناك من الدارسين للنَّص الصُّوفي من يرى بأنّ التِّكرار من صميم البعد الصُّوفي، لأنَّه يأتي– في الحالات المشابهة لشاعر الطريق– دالا على تنوُّع نواحي المعرفة وديمومتها.ينظر:بنعمارة،محمد.الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر،ص:289.

يَا أَخِي يا أَخِي المِصاعِبُ شَتَّى وَبَعـيد مُرادِنا وَالموارِدْ
وَأَمامَ العُيـونِ دَرْبٌ عَسِيرٌ لم تَسِرْ عَلَيهِ قَبـلَنا الأَوابِدْ
مُظلِمٌ مُوحِشٌ كَثِيرُ الأَفـاعِي وَالسَّعالِي المستَهْوِيات الطَّـرائِدْ
غَيرَ أَنَّ المِسِيرَ لاَبُدَّ مِـنْهُ إذا أَرَدْنا إدراكَ بَعْـضَ المواعِدْ
فلنسر في الظلام في القَفْرِ في الـ وَحْشَةِ في الوَيْلِ في طَرِيقِ المجَاهِدْ
فَلْنَسِرْ أَعْزَلَينِ-إلاَّ مِنَ الحَـقِّ سِلاحاً- وَالفِـكْر حادٍ وَقائِدْ
وَإذا اشْتَدَّتْ الذِّئـابُ عَواءً **فَلْنَقْلِبْ** عَواءَها بِالنَشـائِدْ
يا أَخِي يا رَفِيقَ عَزْمِي وَضَعْفِي سِرْ نُكابِد-إنَّ الشُّجـاعَ مُكابِدْ !
فَإذا مَاعَييتُ تَسْنِدُ ضَـعْفِي وَأَنا بَعْدُ ذا لِضَعْفِكَ سـانِدْ
سرْ تَقَدَّمْ لِكَي نخُـطَّ طَرِيقاً لأُباةِ الهـوانِ عِندَ الشَّدائِدْ
يَا أَخِي ياأَخِي المِصاعِبُ شَـتَّى غَيرَ أَنا سَـيرَنا غَيرَ واحِدْ
فَلْنَسِرْ فَلْنَسِرْ وَإِمَّا هَلَـكْنا قَبلَ إدراكِنا المـنى وَالمواعِدْ
فَكَفـانا أَنَّا ابْتَدأْنا وَأَنَّا وَإِن عَـجَزْنا فَقَدْ بَدَأْنا **نُشـاهِدْ**[1]

أمَّا شاعر العاصي **رشيد أيوب**، نجده يجنِّد حزمة من أفعال الأمر في نصِّه الموسوم بـ:"**العراك**"، هذا الوسم أو بالأحرى هذه العنونة، التي تعكس لنا الصِّراع الداخلي بين الشَّاعر ونفسه القلقة ، من جرَّاء ويلات الفقر، التي نهشت شاعرنا في مهجره، حيث قادها هذا الحال إلى الشَّكوى واليأس والتشاؤُم.لقد جاء نصُّه محمَّلا بهذه الأفعال، مخرجا إيَّاها إلى حيزها البَلاغي المتمثِّل في الوعظ، والإرشاد، والإيحاء النَّفسي، حتىَّ لا تتشظَّى الذَّات الشَّاعرة ، دافعاً إيَّاها إلى التفاؤل واهتبال فرص العمر للتلذُّذ بأوقاتها في المسرَّات،ونستشف هذا في قوله:

يا نَفْسُ إنَّ العَـيشَ نَغُصُّـهُ
قَلَمٌ بَكَى حَضَّهُ عَلَى الـطِّرْسِ
لاَ تَشْتَكِي الدُّنـيا إلى أَحَـدٍ
فَلَكَمْ مَرَرْتُ بِأَبْلَـغِ الدَّرْسِ
فَالنَّاسُ يَبْتَعِدُونَ عَـنْ رَجُـلٍ

[1]- عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:111-112.

يَشْكُو إِلَيْهِمْ حَـالَةَ البُؤْسِ
هَاتي مِنَ الأَشْعـارِ أَطْرَبَها
وتَجاهَلي مَا فِيـكِ مِنْ يَأْسِ
عُودِي عَنْ الأَحْلاَم فِي عَـالم الأَمْسِ
وامشي مَعَ الأَيَّام وَالخَـمْرِ فِي الكَأسِ
حَتىَّ إِذا أَلْفَيـتَها سَكَـرَتْ
وَكَأَنِي جُرِّدْتُ مِـنْ حِسِّي
ناديت دَمْـعِي **كُفْ** عـنْ جَفْنِي
جَرَتْ الرّياحُ بما اشْتَهَتْ سُفُـنِي
إِنَّ التـي قَلَبَ الزَّمانُ لهـا
ظَهْرَ المِجَنِّ الآن فِي مَـأمَنِ[1]

هاهي مجموعة أفعال الأمر بما فيها اسم فعل الأمر"**هات**"،والمتمثِّلة في: (هاتي،تجاهلي، عودي،امشي،كف) ،تأتي تترى(متوالية)، لتدلَّ على حالة الرَّفض والتَّمرُّد النَّفسي، حيث تنقل لنا اعتراض الشَّاعر على القلق والتَّشظِّي الذَّاتي من جرَّاء الفاقة، وتنقل لنا طبيعة الوصفة التي قدَّمها الشَّاعر؛ وصفة انتهاب الملذَّات والانغماس في المسرَّات، تخفيفا من وطأة الحسِّ.

وبنفس الرُّوح المتفائلة، والمتمرِّدة على النَّفس المتشائمة والمنقبضة، والقابعة في زوايا الوحدة واليأس والقنوط، ينظم شاعر التَّساؤل والتَّفاؤل **إيليا أبو ماضي** نصَّه الشِّعري الموسوم بـ:"**فلسفة الحياة**". هذا النَّص الذي دعا فيه إلى تجديد الأمل، وبعث الطموح في النَّاس لنيل السُّؤدد والمعالي، وأزال عن النُّفوس الهموم والغموم والأتراح[2]، فدعاها إلى التَّفاؤل والارتماء في منظومة الكون، التي تؤمن بديناميكية وتفاعل عناصره تحت روح المحبَّة، التي أطردها الله فيها.

لقد جاء هذا النَّص على شكل تعاليم وبنود ،حضرت في مستواه التَّركيبي أفعال الأمر بشكل مكثَّف ،حيث خرجت إلى دوائر بلاغية لما تحمله من نصح، ووعظ، وإرشاد؛ وهذا الحضور إذا دلَّ إنما يدلُّ على مغالبة النَّفس والتَّمرُّد عليها، ودعوتها إلى التَّفاؤل للعيش في حبٍّ وسلام؛ لأنَّ الطبيعة

[1] - أيوب، رشيد.هي الدنيا،ص:43.

[2]– برهومي،خليل.إيليا أبوماضي شاعر السؤال والجمال.دار الكتب العلميَّة،بيروت–لبنان،ط1؛1993،ص:4–5.

في نظره، بُنِيَتْ أخلاطها وتشكَّلت كائناتها من تفاعلات كيمياء الحبِّ، فبعدما يبدأ نصَّه بالاستفهام الاستنكاري، ليجلِّي لنا تبرمه من مرض التَّشاؤم والتَّمرُّد عليه، قائلا:

أَيُّهذا الشَّاكِي وَما بِكَ داءٌ كَيفَ تَغْدُو إذا غَدَوْتَ عَلِيلاَ
إِنَّ شَرَّ الجُناةِ فِي الأَرْضِ نَفْسٌ تَتَوقَّى قَبلَ الرَّحِيلِ رَحِيلاَ؟[1]

يعرِّج متقمصا شخصية النِّطاسي أو الطبيب الحكيم المتضلِّع بأدواء النَّفس، ليصف لنا الدواء وهو عبارة عن خلطة من النَّصائح، والإرشادات، والمواعظ، تدفعنا إلى التَّفاؤل والعيش للحبِّ والجمال، حتَّى نشعر بالتَّوازن النَّفسي، "فإذا كان الطبيب يلاحظ أمراض الأفراد وأعراضهم، فيصلحها بعلاجه، واستعمال صناعته، وفنِّه المؤثِّر في الأجسام، فالشَّاعر يلاحظ أمراض الأمَّة الاجتماعيَّة وأعراضها فيعطيها وصفة دواء ناجع بصورة شعرية سامية، يصلح بها أخلاقها، ويكون لها أبلغ الأثر في النفوس والعقول...لأنَّه طبيب الأمَّة"[2]. وإيحاءات أسلبة الكتابة التي حملت في تركيب النَّص كمًّا هائلاً من أفعال الأمر تدلُّ على هذا، وهذا ما يدركه القارئ في قوله:

فَتَمَتَّعْ بالصُّبْحِ ما دُمْتَ فِيهِ لاَ تَخَفْ أَنْ يَزُولاَ حَتَّى يَزُولاَ
وَإِذا ما أَظلَّ رَأْسَكَ هَـمٌّ **قَصِّر** البَحْثَ فِيهِ كَي لاَ يَطُولاَ
فاطْلُبْ اللَّهْو مِثْلَما تَطْلُبُ الأط يارُ عِنْدَ الهَجِيرِ ظِـلاًّ ظَلِيلاَ
وتعلَّم حبَّ الطَبِـيْعَةِ مِنها **وَاتْرُكْ** القَالَ لِلْوَرَى وَالقِيلاَ
غَايَةُ الوَرْدِ فِي الأَرْضِ ذُبُولٌ **كُنْ** حَكِيْماً وَاسبِقْ إِليهِ الذُّبُولاَ
وَإِذا ما وَجَدْتَ فِي الأَرْضِ ظِلاًّ **فَتَفَيَّأْ**بِه إِلى أَنْ يَحُولاَ
وَتَوَقَّعْ إِذا السَّماءُ اكْفَهَرَتْ مَطَراً فِي السُّهُولِ يُحْيِي السُهُولاَ[3]

لقد أحصينا عدد أفعال الأمر في هذا النَّص، الذي اجتزأنا منه هذه الأبيات للتدليل، فوجدناها أربعة عشر فعلا، منها ما تكرَّر، ومنها ما جاء مستقلا، وكلُّها حضرت في السِّياق التركيبي، لتوحي بتمرُّد الشَّاعر على النَّفس، ورفض الانصياع لها، وجاءت لتحمل في مضامينها الرُّؤيا الاستشرافيَّة، التي رأت

[1]–أبوماضي،إيليا.الدِّيوان،ص:320.
[2]–الخليلي،محمد.أمعجم أدباء الأطباء.مطبعة الغري،النَّجف،دط؛1946،ج1،ص:04.
[3]– المصدر السَّابق ،ص:321.

في تجميل الذَّات داخليّا، مساهمة في صناعة الجمال الخارجي، الذي يتكلَّم به الكون وتحقيقا للسعادة ، التي ينشدها الإنسان، وهذه الرُّؤيا حقَّقها الشَّاعر في خاتمة قوله:

أَيُّهذا الشَّاكِي وَما بِكَ داءٌ كُنْ جَمِيلاً تَرَى الوُجُودَ جَمِيلاً[1]

وحتَّى لا نطيل، نكتفي بهذا القدر من الشَّواهد؛ لأَنَّ آخر نصٍّ للشَّاعر ميخائيل نعيمة، يصبُّ في نفس القناة ، ويعبِّر عن نفس القضايا، التي عبَّر عنها سابقوه في نصوصهم التي تناولناها، من خلال استقراء أسلوب الأمر وربطه بنزعة التَّمرُّد النَّفسي.

4-1)-ظاهرةالتِّكرار:

إن ظاهرة التِّكرار**répétition** في النَّص الشِّعري، تُعدُّ سمة أسلوبيَّة، وتقنيَّة من التِّقنيات التي تظهر في نصِّ الشَّاعر وخطابه" لإضفاء نوع من القوَّة والتَّأكيد والجزالة "[2].وتواجدها في النَّصِّ له مبرِّرات نفسيِّة، ودوافع حرَّضت الشَّاعر على إبرازها في مساحاته ، وهذا ما أكَّد عليه "**عبد الكريم راضي جعفر**" في قوله: "إنَّ التِّكرار يظلُّ دائرا في فَلك النَّبض النَّفسي للشَّاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمَّة من العبارة، لاتِّصال دلالاتها الشعوريَّة والنفسيَّة بالحالة التي تسكن الشَّاعر "[3].

إنَّها تعكس لنا الحالة النفسيَّة لصاحب النَّص، وتُبرز لنا الدَّوافع التي دفعته إلى تكرار: الأسماء والكلمات، والأفعال، والجمل، وهي على حدِّ قول **نور الدِّين السَّد:** " تتضمَّن دلالات معنوية، تُعبِّر عن تجربة نفسيَّة متواترة، يصعب التنصُّل منها أو الانفلات من قبضتها "[4].

لقد شاعت هذه الظَّاهرة في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، وسجَّلت حضورا ملفتا لانتباه القارئ؛ هذا الحضور جعلنا نربطها بنزعة التَّمرُّد، ونقيِّدها بشكله ونمطه، لذلك سنحاول في الجدول الآتي أن نحصي بعض النُّصوص، التي تشكلَّت فيها أسلبة التِّكرار، ونعلِّق عليها بنفس الطريقة ،التي

---

[1]-المصدرالسَّابق،ص:322.

[2]-خياط، سلام. صناعة الكتابة وأسرار اللُّغة. شركة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت– لبنان، ط1؛ 1999، ص:81.

[3]- جعفر، عبد الكريم راضي. تكرار التراكم وتكرار التلاشي (ظاهرة أسلوبية). دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1؛ 2000، ص: 10.

[4]- السَّد، نور الدين. الشِّعريَّة العربيَّة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط؛ 2007، ج2، ص: 228.

تناولنا بها الظواهر الأسلوبيَّة المشار إليها سابقا:

الرقم	صاحب النَّص	الدِّيوان المتضمِّن للنص	عنوان النَّص	شكل التمرّد	الصَّفحة
01	**جبران**	البدائع والطرائف	ماذا تقول الساقية؟	تمرُّد مركَّب	211-203
		المواكب	المواكب	تمرُّد مركَّب	211-203
02	**رشيد أيوب**	أغاني الدرويش	هل تذهبين	تمرُّد مكـاني	37
03	**نسيب عريضة**	الأرواح الحائرة	لمـاذا؟-	تمرُّد نفـسي	45-44
			ياأخي	تمرُّد نفسـي	112-111
04	**ندرة حدَّاد**	أوراق الخريف	إلى وليام	تمرُّد نفسـي	66-64
04	**إيليا أبو ماضي**	**الديوان**	فلسفة الحياة	تمرُّد نفسـي	322-320
		الجداول	الطَّلاسم	تمرُّد مركَّب	177-139
05	**ميخائيل نعيمة**	همس الجفون	إلى دودة	تمرُّد نفسـي	84-81
			أغمض جفونك	تمرُّد نفسـي	07

– جدول توضيحي لبعض النصوص الشعرية الطافحة بظاهرة التِّكرار الدَّالة على شكل ونمط التَّمرُّدِ–

إنَّ هذه النُّصوص، التي ضمنَّاها الجدول،كما شاعت فيها الظواهر الأسلوبية، التي تكلمنا عنها شاعت فيها– أيضاً– ظاهرة التِّكرار ، بمختلف أنواعها كالآتي:

أ)––تكرار الأدوات النَّحويَّة:

لقد أولى علماء اللُّغة اهتماما كبيرا، لأدوات النَّحو[1] في التَّركيب لما لها من أبعاد دلاليَّة، ووظيفة أساسيَّة تمارسها فيه ،ساعدت أصحاب الدِّراسات الأسلوبيَّة في التَّركيز عليها للوصول إلى الحالة النفسيَّة، التي تعتري صاحب النَّص المشحون بها.لذلك ونحن نستقرئ نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة،

[1]– ليس هناك تحديد اصطلاحي للأداة النَّحوية لكن الباحث، يرى بأنَّه إذا كانت الأداة الآلة تقيم الحرفة، فإنَّ الأداة الكلمة هي عناصر في التَّركيب، تقيم الكلام وتربط بين أجزائه، إضافة إلى وظائفها في المفردات والجمل.ينظر:الصَّغير،محمود أحمد.الأدوات النَّحوية في كتب التَّفسير.دار الفكر،بيروت– لبنان، ط 1؛ 2001 ،ص: 37. "بالتَّصرُّف"

وجدناها تتكرَّر فيها بشكل مفرط، لتُعرب لنا عن نمط التَّمرُّد، الذي كان يقوده ضدَّ واجب الوجود، و الوجود، والذَّات، و الآخر.

لقد كرَّر **جبران خليل جبران** أداة النَّفي **"ما"** اثنا عشرة مرة في نصِّه الموسوم بـ:**"ماذا تقول السَّاقية؟"**، ليؤكِّد لنا تمرُّده الاجتماعي، الذي بيَّن لنا فيه رفض منظومة فهمه، لكثير من المفاهيم، التي تصبُّ في البوتقة الأخلاقيَّة، بل ليعلن لنا إلحاحه وإصراره على هذا التَّمرُّد، داعيّا لإرساء مفاهيم جديدة ، استشرف فيها تحقيق رؤاه، وبناء المجتمع المثاليِّ السَّعيد.

كما كرَّر الشَّاعر **نسيب عريضة** أدة الاستفهام **"لمـاذا؟"** عشر مرات في نصِّه الموسوم بـ:**"لماذا؟"**، ليعكس إصراره على التَّمرُّد على النظم الاجتماعيَّة الظالمة، وليبيِّن إفراط إحباطه أمام الشُّكوك الأنطونولوجيَّة، التي دفعته للاعتراض على الأقدار.

وبنفس النبرة المتمرِّدة والرَّافضة، يكرِّر **رشيد أيوب** أداة الاستفهام **"لا"** ستَّ مرَّات في نصِّه الموسوم بـ:**"إلى وليام"**، ليدلِّلَ لنا من خلالها على تورعه عن زهرة الدُّنيا وحطامها ورفضه لملذات النَّفس وتمرُّده عليها. كما كرَّرها ميخائيل نعيمة سبعَ مرَّات في نصِّه الموسومِ بـ:**"إلى دودة"**، ليدلِّل لنا عن حيرته، وقلقه الوجودي،ويكشف لنا الصِّراعَ الداخلي، الذي عاشه بين الشَّكّ والإيمان.

ب)– تكرار الفعل:

بما أنَّ الفعل في اصطلاح النَّحويين هو كلُّ لفظ، يربط حدثا ما بزمن وقوعه[1].وبما أنَّنا نركِّز على ظاهرة تكرار الأفعال في النُّصوص التي تناولناها سابقا، والتي كانت ثرية بجميع الظَّواهر الأسلوبيَّةِ عندما تطرقنا لها، وجدناهم يكرِّرون بعض الأفعال، التي عكست لنا طبيعة التَّمرُّدِ وشكله، وهذا النوع من التِّكرار ،اصطلح **عبد الله الطيب** على تسميته بالتِّكرار الملفوظ وهو: " ما ألحَّ فيه الشَّاعر على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق"[2].

لقد برزت ظاهرة تكرار أفعال الأمر بشكل ملفت للانتباه في نصوص شعراء الرَّابطة، وأخرجتها إلى الدائرة البلاغيَّة، لتعكس أشكال التَّمرُّد ، فنسيب عريضة كرَّر الفعل **"سَارَ"**،في صيغة الأمر على تنوع ضروبه وبنيته المورفولوجية خمس مرَّات،في نصِّه الموسوم **بـ:"يا أخي"**، وإيليا أبو ماضي كرَّر فعل الأمر **"كن"** اثنا عشرة مرَّة في نصِّه الموسوم بـ:**"فلسفة الحياة"**، ليصرَّا على تقديمها النُّصح للإنسان، حتَّى

[1]– ينظرفضل محمد،عاطف.النحو الوظيفي.دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان–الأردن،ط2؛2013،ص:185.

[2]– الطيب، عبد الله. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر، بيروت– لبنان، ط2؛ 1970، ج2، ص: 559.

لا يخضع لانتكاسات النَّفس وانكساراتها، بل يتغلَّب عليها، ولكي يحقِّقا رؤاهم الاستشرافيَّة، التي سعيا من خلالها إلى تنظيم حياة الإنسان في عالمه الفيزيقي**monde physique**، الذي ركز عليه إيليا أبو ماضي وبالعالم الميتافيزيقي**monde métaphysique** الذي تشوَّفه نسيب عريضة في نصِّه، وأمرنا بالسَّير ومحاربة النَّفس للوصول إليه .وهذه الظَّاهرة كانت خير مترجم للمعاني النبيلة والسامية، التي كان الشَّاعر؛ يسعى سعيا حثيثا لأجل تحقيقها.

ج)– تكرار الجملة الشِّعريَّة:

إنَّ الجملة في اصطلاح النَّحويين واللِّسانيين هي "مجموعة من الوحدات النَّحويَّة مصوغة في نسق تركيبي، فعلية أو اسمية، تتضمَّن علاقةَ الإسناد، وتجاوزها إلى مواقع جديدة تحتلها عناصر إضافية ترتبط بطرفي الإسناد ارتباطا مخصوصا، تتعدَّد صوَّره وتتباين دلالاته"[1].وقد كان للجمل الشِّعريَّة حضورها في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، وحينما نستقرئ نصوصهم لمعاينة ظاهرة تكرار الجمل، نجدها طاغية على بعض نصوصهم، لتعكس لنا تمرُّدهم بكلِّ أشكاله وأنماطه، الذي كان عبارة عن أفكار استقرت في الذِّهن وتجسَّدت في التَّركيب، على شكل جمل لأنَّ الجملة كتركيب، تأتي– دائما– لتنقل للمتلقي ما يدور في ذهن صاحبها من آراء وأفكار،جاءت لتوضِّح لنا مقصديته في النَّص[2].

ها هو جبران خليل جبران،يكرِّر في نصِّه الموسوم بـ:"**المواكب**"،قوله:

اعْطِنِي النَّـايَ وَغَنِّي فَالغِنـا يَرْعَى العُقُولْ
وَأَنِينُ النَّـايِ أَبْقَـى مِـنْ مَجِـيدٍ وَذَلِيْلْ[3]

ففي هذا القول، نجده يكرِّر الجملة الشعرية"**اعطني النَّاي وغنِّي**"– المتموضعة في صدر البيت– تسع عشرة مرة في تسعة عشر مقطعا شعريّا، جادت به قريحته، مع إجراء تغييرات طفيفة على الجملة الشِّعريَّة المتموضعة على مستوى الصَّدر، حيث لجأ إلى حذف بعض دوالها من التَّركيب، وتعويضها بدوال أخرى موجودة على المحور الاستبدالي ، الذي اشتغل عليه الشَّاعر في ذهنه، لينقل لنا رؤاه، وليعكس لنا تمرُّده المركَّب، الذي ضمَّنه كلَّ أشكال التَّمرد:التَّمرُّد المكاني،والدِّيني، والاجتماعي،

[1]– السيد، عبد الحميد.دراسات في اللِّسانيات العربيَّة.دار حامد للطباعة والنشر والتوزيع،عمان– الأردن،ط1؛2004، ص:25.

[2]– ينظر:المنصوري،علي جابر.الدَّلالة الزَّمنيَّة في الجملة العربيَّة.الدار العلمية الدولية،عمان– الأردن ،ط1 ؛2002،ص :250

[3]– جبران،خليل جبران.المواكب(المجموعة الكاملة العربية)،ص:203.

والنَّفسي.....كما استحضر في هذه الجمل الشِّعريَّة آلة النَّاي في دالها"**النَّاي**"، الذي أصبح بنية نسقيَّة في تركيب النَّص، ليثور على معالم التَّناقض، التي سيطرت على المدينة،لأنَّ:"عالم الغاب يتوسَّل بالموسيقى، لكي يلغي قانون التَّناقض الذي يحكم عالم الناس، هذه الموسيقى لا تتحقق إلاَّ في آلة واحدة هي "**النَّاي**"، ولعلَّ أهمية هذه الآلة آتية من كونها وسيلة **الراعي/النَّبي** إلى ضبط قطيعه وقيادته، وبكونها خالدة، بما تتيحه من تهذيبٍ باطني وروحي في مصاحبتها للغناء، وبما تتيحه من نسيان وتمرُّد على التَّناقض، الذي يحكم عالم النَّاس"[1].

كما نجد الشَّاعر **رشيد أيوب**، يكرِّر الجمل الاستفهامية"**هل تذهبين؟**" ثلاث مرات في نصِّه الموسوم بهذه الجملة، ليعكس لنا إصراره وإلحاحه على حبيبته "هند"[2]، لمغادرة عالم الإنسان والانطلاق صوب الطبيعة بعيدا عن عالم البشر، وهذا التِّكرار، يبرز لنا تمرُّده على المكان الآهل بالنَّاس، الذين اختفت معالم الحبِّ، والإخاء، والسَّلام من قاموس حياتهم الاجتماعيَّة.وبنفس الإصرار والعزم نجد صاحب **الطَّلاسم إيليا أبا ماضي**، يكرِّر الجملة المنفية "**لست أدري**" واحدا وسبعين مرة، مع كلِّ المقاطع الشِّعريَّة، التي شكَّلت نصَّه .إنَّ هذا الرَّقم الكبير، يعكس لنا حالة الضَّياع، التي كان يعيشها الشَّاعر، وحالة التِّيه الأنطونولوجي، التي قادته إليها الحيرة الوجوديَّة والشَّكُّ، فأصبح متشظِّيَ الرُّوح والجسد.

وفي الأخير نستحضر نصَّ ناسك الشخروب **ميخائيل نعيمة**، الموسوم بـ:"**أغمض جفونك**"، حيث كرَّر، هذه الجملة الأمرية خمس مرات، بدءا من العنونة، للإلحاح والإصرار على وعظ أصحاب الأنفس المتشائمة والمستسلمة لليأس حتَّى تتفاءل، وترى وراء رابية القنوط بشائر الاطمئنان والرَّاحة النفسيَّة، مؤسِّسا بذلك لرؤاه الاستشرافيَّة المبنية على التَّفاؤل، الذي يقود الإنسان للاستقرار والتَّوازُن النَّفسي.

2)-معالم التَّمرُّد في المستوى الدَّلالي:

---

[1]-السرغيني،محمد.محاضرات في السيميولوجيا.دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط1؛1987،ص:113-114.
"بالتَّصرُّف"

[2]- ينظر:أيوب،رشيد.أغاني الدرويش:ص:37.

بعدما حفرنا في أرض النَّص الشِّعري، الذي أبدعه شعراء الرَّابطة القلميَّة، وفي عمق المستوى التَّركيبي له، لنستخرج أهمَّ الظَّواهر الأسلوبيَّة المعبِّرة عن أنماط وأشكال التَّمرُّد عندهم.هانحن نعرِّج لنبحث في مستواه الدَّلالي؛ انطلاقاً من علم الدلالة**sémantique**، الذي أرسى دعائمه اللِّساني الشهير بريالBréal، قاصدا به ذلك العلم أو المجال المعرفي، الذي يعني بتحليل المعنى الحرفي للألفاظ اللُّغويَّة، ووصفها في جوانب معانيها المعجميَّة والقواعديَّة، انطلاقا من معنى الكلمة أو اللفظة، وصولا إلى معنى الجملة[1].

وفي بحثنا في هذا المستوى، نركِّز على ظاهرة الانزياح**écarte**،التي مسَّت بعض الألفاظ التي استحضرها شعراء الرَّابطة القلميَّة كرموز؛ منزاحين بها عن معانيها الحقيقية، لتمرير رسائلهم إلى القارئ والمتلقِّي، وللتعبير عن نزعة التَّمرُّد عندهم مع صناعة الرُّؤيا الاستشرافيَّة في هذه الألفاظ، التي استحالت إلى رموز لها دلالاتها، ومسَّت الجملة الشعريَّة المنزاحة دلاليا، التي استحضر فيها صاحبها الصُّور البيانيَّة القائمة على: التَّشبيه، والكناية، والاستعارة، لتقديم صورة شعريَّة موحية تعبِّر عن مقصديته، وتُحيل إلى أشكال التَّمرُّد وأنماطه،كما تشي بمواطن الجمال في نصِّه الشِّعري.ولإنجاز ما نرنو إليه ، نرسم طريق دراستنا لاستقراء الأنساق ومساءلتها على النَّحو الآتي:

1-2)- الانزياح بدلالة اللفظة ولعبة التَّرميز:

إنَّ الشَّاعر في مرحلة الإبداع، التي يعقبها ميلاد النَّص، يلجأ إلى توظيف معجمه الشِّعري لتشكيل بنية هذا المولود اللُّغوي؛ معتمدا على كثير من الألفاظ، التي تبقى محافظة على دلالتها الحقيقيَّة.وليحقِّق لها الطَّاقة الإيحائيَّة وسمات الإدهاش، التي يعزف من خلالها على أوتار التلقِّي ليشدَّ أذن الاستقبال**réception**، حتىَّ تتشنَّفه وتتلذَّذ به جماليّا، نجده ينزاح بها دلاليّا ويتَّخذها كرمز فنِّي، له أبعاده الإستيطيقيَّة الدَّالة-في كثير من الأحيان- على الانطباعات الذَّاتيَّة والأحوال الوجدانيَّة[2].

[1]- ينظر: يونس علي،محمد.مقدِّمة في علمي الدلالة والتَّخاطب.دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت- لبنان، ط1 ؛2004 ، ص:11-12.

[2]-ينظر: نصر،عاطف جودة.الرمز الشعري عند الصوفية.المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة،دط؛1998، ص:19.

إنَّ الرَّمزَ**symbole** في تحديده هو" كلمة أو عبارة أو تعبير آخر، يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، أي أنَّه يمتلك قيما تختلف عن أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان.وبذلك يكون العَلم وهو قطعة قماش من القماش، يرمز إلى الوطن والأمَّة، والصَّليب يرمز إلى المسيحيَّة، والهلال يرمز إلى الإسلام، والصليب المعقوف يرمز إلى النازيَّة"[1].فهو في ذهن من يستحضره يختلف اختلافا جذريا عن اللَّفظة أو بالأحرى العلامة**signe** حسب مفهومها اللِّساني، لأنَّ العلامة يتمُّ فيها استحضار التَّصوُّر**concept** عن طريق استقبال الصُّورة السَّمعيَّة**image acoustique**، والرَّمز ننزاح فيه إلى تصوُّر آخر رغم ستاتيكية الصُّورة السَّمعيَّة؛ إلى تصوُّر نصل إليه عن طريق التَّأويل وفكّ الشَّفرات، واستحضار كثير من المرجعيات الدينيَّة، والتُّراثيَّة، والأسطوريَّة، التي ينتمي إليها عن طريق الإحالة.واستطاع الشَّاعر والمبدع أن يوظِّف الرَّمز في كلِّ أشكال تواصله منذ القديم إلى يومنا هذا، والمطلع على الآداب الإنسانيَّة، يدرك هذا جيِّدا، فالرَّمز كان وسيبقى وليدَ الخيالِ الإبداعي**Imagination créative** الذي امتلكه الإنسان، ليمرِّر رسائله إلى المتلقِّي بطريقة جماليَّة، تنقل له الصُّورة في أبهى حُللها، وتحيل متلقِّيها إلى الحالة النفسيَّة، التي اعترت صاحب هذه الرُّموز والشُّعور، الذي سيطر عليه إبَّان ترجمة تجربته للآخرين.

ولقد استطاع الرَّمز الموظَّف في النَّص الشِّعري العربي الحديث أن يحتل مساحة معتبرة، ويفرض حضوره بشكل مكثَّف؛ لأنَّ الشُّعراء وجدوا فيه مطيَّة، للكشف عن رؤاهم والتَّعبير عن حالاتهم ومعاناتهم في هذا العصر الهائج والمائج[2].وهذا ما قام به بعض شعراء الرَّابطة القلميَّة، على غرار الرُّومانسيين الفرنسيين والإنجليز والألمان، الذين جذبهم الولع إلى الرَّمز، فاستحضروه في نصوصهم للتَّعبير عن رؤاهم، والإعلان عن تمرُّدهم ورفضهم للسائد، الذي مسَّ الشَّكل والمضمون.إنَّ حضور الرَّمز في النُّصوص الشِّعريَّة لشعراء الرَّابطة القلميَّة؛ جاء معبِّرا عن نزعة التَّمرُّد والرَّفض ، لذلك سنقوم باستقراء نصوصهم لنختار بعضا منها، حتىَّ نقبض فيها على لعبة التَّرميز، ونربطها بشكل ونمط التَّمرُّد، مستعينين بالجدول الآتي:

[1]– فتحي،إبراهيم.معجم المصطلحات الأدبية.التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص– تونس،دط،1988، ص:171.

[2]– ينظر:لوحيشي،ناصر.الرَّمز في الشِّعر العربي.عالم الكتب الحديث،إربد–الأردن،ط1؛2011،ص:01.

الرقم	صاحب النَّص	الدِّيوان المتضمِّن للنص	عنوان النَّص	الرُّموز الموجودة فيه	شكل التَّمرد المحيلة إليه
01	جبران خليل جبران	المواكب	المواكب	النَّاي– الغاب	تمرُّد مركَّب
		البدائع والطرائف	ماذا تقول الساقية؟	السَّاقية– الصُّخور–البِّحار	تمرُّد اجتماعي
03	رشيد أيوب	أغاني الدرويش	قصري	القصر–الدرب– الدرويش	تمرُّد نفسي
			جزيرة النسيان	الجزيرة– القصر– الفرقد	تمرُّد نفسي
04	نسيب عريضة	الأرواح الحائرة	على طريق إرم	إرم–الطريق–النَّاقة القيروان– النار	تمرُّد مركَّب
			رؤيا طائر	الطَّائر–القفص– الرِّياض	تمرُّد نفسي
05	إيليا أبو ماضي	الجداول	التِّينة الحمقاء	التِّينة–الأشجار	تمرُّد اجتماعي
			الغدير الطموح	الغدير –النهر	تمرُّد اجتماعي
06	ميخائيل نعيمة	همس الجفون	لو تدرك الأشواك	الخمرة–القصر زهرة–الأشواك	تمرُّد اجتماعي
			أوراق الخريف	الأوراق– الشجر	تمرُّد نفسي

–جدول توضيحي للعبة التَّرميز* في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة وأشكال التمرُّد المحيلة إليها–

إنَّ إحصاءنا لأهمِّ النُّصوص الشِّعريَّة، في مدوَّنات شعراء الرَّابطة، الذين لجئوا إلى ترميزها أو بالأحرى إلى استحضار الرَّمز وإعطائه الحريَّة التَّامة والمطلقة في اللَّعب على مساحاتها ، لتمرير

*– هناك من الباحثين المصريين من ينكر الرَّمزيَّة في مدونات شعراء الرابطة القلمية وعلى رأسهم **محمد فتوح أحمد**، الذي يرى بأن شعرهم لم يلتف على الرمز بمفهومه الصحيح، وما ورد في شعر ثلاثتهم:جبران، وإيليا أبي ماضي، وميخائيل نعيمة، هو من باب الكناية والاستعارة الرَّمزيَّة.ينظر:أحمد،محمد فتوح.الرَّمز والرَّمزيَّة في الشعر المعاصر،ص:218–219.

رسائلهم للمتلقِّي، حتَّى يقبض على شكل التَّمرُّد ونوعه، الذي تُحيل إليه هذه الرموز، وفي نفس الوقت يتلذَّذ بها جماليًّا وفنيًّا؛ لأنَّ الرَّمز في النَّصِّ الشِّعريِّ – منذ القديم وإلى يومنا هذا–حظي بممارسة الوظيفتين:النفعيَّة والجماليَّة.

ونحن نتأمَّل هذه الرُّموز المستحضرة، والتي برزت على شكل دوال في المستوى التَّركيبي للنُّصوص الشعريَّة*،وجدناها طبيعيَّة،"لأنَّه غالبا ما تتوافق الرَّمزية مع قوانين الطبيعة، فقبل التَّصنيع الضروري والتمدُّن البَّالغ...كان الإنسان يعيش بتماس أكثر حميمية مع الطبيعة، وكان هناك نوع قائم من التَّناسق بين الوجود البَّشري من جهة والحياة النباتيَّة والحيوانيَّة من جهة أخرى، والتي تخضع كلها لتقلبات متشابهة، وقد وجد الإنسان في الطبيعة المتواصل معها باستمرار مادة للتَّأمل، كما استطاع أن يمتاح من معينها الذي لا ينضب كثيرا من الرُّموز"[1].

وبحكم انتمائهم الأدبيِّ للمدرسة الرُّومانسية، التي أعلى أصحابها من شأن الطبيعة وقدَّسوها، وجدناها شكَّلت بالنسبة لهم ملاذا ؛ برَّروا من خلاله كلَّ ضروب وأشكال التَّمرُّد، واتَّخذوا من عناصرها المتحرِّكة والجامدة رموزا محيلة على هذه الأنماط والأشكال.

فهاهو **جبران خليل جبران**، يستحضر –في رائعته الموسومة بـ:"**المواكب**"، التى جسَّد فيها فلسفته– رمزين هما:"**الغاب**" و"**الناي**"،حيث تكرَّرا حضورهما مع كلِّ المقاطع، التي كانت تمثِّل صوت الشَّاب الثَّائر والمتمرِّد، فالغاب هو رمز للطبيعة ولعالم الطهر والبراءة، الذي جسَّد فيه الشَّاعر رؤاه الاستشرافيَّة، وأعلن من خلال استحضاره صرخته المتمرِّدة على المدينة، وما تكتنفه من شرور ونقائص، ساهم البَّشر في صناعتها لإشباع غرائزهم الشَّرهة على حساب إنسانيَّة الإنسان.

---

*– في هذا المطلب ارتأينا أن نتكلَّم عن الرَّمز ودلالته، دونما أن نثقل متن الأطروحة بالشَّواهد الشعرية، لأنَّنا تطرَّقنا إليها عندما تكلَّمنا عن أشكال التَّمرد في بداية هذا الفصل، وأشرنا إلى الرُّموز الواردة فيها دون تفصيل، ودونما أن نربطها بمصادرها ومرجعياتها.

[1]–سيرنج، فيليب.الرموز في الفنّ –الحياة–الأديان.تر:عبد الهادي عباس،دار دمشق ،سورية ،ط1؛1992، ص:39.
"بالتصرُّف"

ورمزية الغاب تجسّد التَّمرُّدَ الإنسانيَّ المركَّبَ، الذي فضَّل دخوله إلى عالم الغاب وخروجه من عالم الإنسان[1]، لأنَّه وجد فيه الانسجام والتَّناغم.**والنَّاي** هذه الآلة الموسيقية الرؤيوية، التي كانت تُقَدُّ من القصب، ويلجأ الراعي إليها في خلواته لينتشي بألحانها، ويحافظ من خلالها على انسجام قطيعه، استطاع الصُّوفية أن يستحضروها في حلقات ذكرهم ليتنصَّلوا من مادية الجسد القاهرة، ويتجوهروا روحيًّا؛ محقِّقين الاتِّصال مع الخالق في عوالم مثاليَّة يخلقونها في أذهانهم، هروبا من عالمهم المادي المقيت، فهو في هذا النَّصِّ رمز للحن الهروب من المدينة، فرارا إلى عالم الغاب والانفتاح على أرجائه الفسيحة.

وفي نصِّه الثَّاني الموسوم بـ:"ماذا تقول الساقية؟"، يستحضر في المستوى التركيبي لنصِّه ثلاثة دوال، كثلاثةِ رموزٍ طبيعيَّة، وهي:السَّاقية، الأحجار، البحار، فالسَّاقية، هذا المجرى المائي الذي يحمل الحياة إلى الكائنات، في عنصر الماء، الذي يقدمه للإنسان والحيوان، والمكان ،حيث أكَّد النَّص والخطاب القرآني على هذا،إذ يقول عزَّ من قائل:"وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴿٣٠﴾

[2] ،فالسَّاقية هي رمزُ الحياةِ ، والعطاءِ ، والخصبِ ، وهي تجسيدٌ لذات الشَّاعر الحكيمة، ورمزٌ لها، و**الأحجار** هي رمز للمُتعلِّم، الذي يذعن لقول السَّاقية، فيزداد صلابة وقوة أثناء إصغائه للحكمة، **والبحار**، التي تعتبر عوالمم مائيَّة ممتدة وحافلة بعجائب وغرائب الحياة، التي تحملها في باطنها، هي رمز للقوى المعرفيَّة، التي استفاد منها جبران، المتجسدة في شخوص، الحكماء، والعلماء، والشُّعراء، والفلاسفة.وكما قلنا- سابقا- إنَّ هذا النَّص في معماريته الشَّكليَّة ومضمونه، هو تجسيد لفلسفة التَّعليم عند الفلاسفة المشَّائين وعلى رأسهم الفيلسوف أرسطو **Aristote**(**332ق م**).لقد استحضر جبران هذه الرُّموز ليجسّد لنا تمرُّده الاجتماعي، وليعكس لنا البعد الرؤيوي والاستشرافي، الذي كانت تحمله هذه الرُّموز.

والقارئ حينما يُعمل عقله في الرُّموز الجبرانيَّة، يجدها مُستلهَمة من الطبيعة، التي أخذت لبَّه، وتملَّكت ذاته، وأصبحت معجما لغويّا، يتَّخذ منه ألفاظه، ليبني نصَّه، ويجسّد فيه تجاربه الشِّعريَّة

[1]- ينظر:السَّرغيني،محمد.محاضرات في السيميولوجيا،ص:107.

[2]- سورة الأنبياء،الآية:30.

المختلطة بالتَّمرُّد والرَّفض ، وجاءت لترسم معالم النَّجاة للإنسان عن طريق الرُّؤيا الاستشرافية، التي رسم جبران من خلالها الصُّورة الحقيقية لعالم أفضل، يَجدُرُ بالإنسان أن يستوطنه.

والشَّاعر الثَّاني الذي،استعان بالرَّمز بإسهاب ، في مدونته الشِّعرية الموسومة بـ:**"الأرواح الحائرة"**، هو **نسيب عريضة** ،ففي نصِّه الشِّعريِّ الموسوم بـ:**"على طريق إرم"**، يتَّخذ من عتبة العنونة رمزا للرحلة الرُّوحية إلى العالم الطوباوي المتجلِّي في رمزية إرم، التي تمثِّل بالنسبة للشَّاعر الانعتاق والحريَّة، حيث يشعر الإنسان بالرَّاحة بعدما يدرك ضالته المنشودة متناصاً مع النَّص القرآني والأسطورة العربيَّة، التي أشادت بهذه المدينة، فالحقُّ سبحانه عزَّ وجل نوَّه بذكرها وأعلى من شأنها؛ لأنَّها مدينة عجيبة لم يكن لها مثيل على وجه البسيطة، حيث قال عزَّ من قائل في كتابه العزيز الحكيم:"اَلَم تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝٦ اِرَمَ ذَاتِ اَلْعِمَادِ ۝٧ اَلتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي اَلْبِلَادِ ۝٨ [1]. كما ورد ذكر عجائبيَّة هذا المكان في الأساطير العربيَّة، التي تشبعت بها كتب التَّواريخ[2].كما استحضر إلى جانب هذا الرَّمز الرُّموز الآتية:النَّاقة ،الطَّريق، القيروان، النَّار، لينقل لنا شعوره القلق، وتجربته الشِّعريَّة التي اتخذت من الرحلة متنفسا، أعلن من خلاله تمرُّده على الذَّات، والمكان، والإنسان، ليرسم لنا الطريق إلى عوالم مُتخيَّلة متولِّدة من رؤاه الاستشرافية، التي ملأ بها فجوات النَّص من خلال لعبة التَّرميز.

فإذا كان الطريق رمزَ الرِّحلة، فالنَّاقة رغم كونها مطيَّة للرحلة، تبقى رمزا للمكافئ الخارجي لشخصية الشَّاعر وهويته، وانعكاسا لتصوُّراته الداخليَّة، وما تنطوي عليه ذاته المتعطِّشة والمتشوِّفة للوصول إلى عالمها الطاهر الذي جاءت منه[3].ولدال **"القيروان"** في النَّشيد الخامس، رمزية مكانيَّة تحيل إلى حاضرة من حواضر العرب، كانت موجودة في عدوة المغرب، هبَّت إليها الأفئدة وجاءها

---

[1]- سورة الفجر،الآية:6-7.

[2]- عندما ننقِّب في كتب التواريخ، وعلى سبيل الاستشهاد كتاب **"آثار البلاد وأخبار العباد"** لصاحبه **القزويني** (**682هـ**)،**نجده** يذكر بأنَّها مدينة موجودة بين صنعاء وحضرموت، بناها جبَّار من جبابرة العرب، يسمى **شدَّاد بن عاد**، ليضاهي بها الجنة، بعدما سمع بقصورها وأنهارها ووديانها، التي أعدَّها الله لعباده الصالحين، حيث مكث في بناءها خمسمائة عام.أرسل إليه الله سيدنا هود عليه السلام إلاَّ أنه طغى وتجبَّر وكفر، وأثناء ذهابه لمعاينة هذه المدينة أدركته صيحة السماء؛ عقابا لما اجترح من مآثم وسيئات.ينظر:القزويني،زكريا بن محمد بن محمود.آثار البلاد وأخبار العباد.دار صادر،بيروت- لبنان،دط؛دت، ص:15-18.

[3]- ينظر:نبوي،عبد العزيز.دراسات في الأدب الجاهلي،ص:183.

النَّاس من كلِّ صوب وحدب، لاستوطانها والتلذُّذ بما يوجد فيها من نعم ماديَّة ،وعقليَّة، وروحيَّة وهي تدلُّ في هذا النَّصِّ على السُّمو و الارتقاء في مقامات الرِّحلة، إلى أن تأتي المرحلة الأخيرة حيث يستحضر الشَّاعر دال **"النَّار"** في المستوى التَّركيبي لنَصِّه الشِّعري، في النَّشيد السَّادس؛ متَّخذا منه رمزا للهداية والوصول، متناصا مع النَّصِّ القرآني، والتُّراث العربي.

فالنَّار في الخطاب القرآني، الذي انزاح بها في مستواه التَّركيبي في كثير من سوره، من آية للعذاب إلى رمز للهداية والاستئناس، فهاهو الحقُّ سبحانه عزَّ وجلَّ يقول:"وَهَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٨ إِذۡ رَءَا نَارٗا فَقَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ أَوۡ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدٗى ۝٩ [1] .بل كانت في التُّراث العربي رمزا لهداية المسافر، الذي تدافعته السبل، وتاه في رسومها، حيث كانت ترفعها العرب للمسافر، ولمن يلتمس القرى (الضيافة)[2].وقد أشارت إليها الشَّاعرة المخضرمة الخنساء بنت تماضر(**ت24هـ**)،حينما مدحت أخاها صخرا،قائلة:

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأتَمُّ الهُداة بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نارُ[3]

كما استطاع هذا الشَّاعر أن يستحضر رمز الطَّائر، والقفص، والرِّياض، ليدلَّ على النَّفس والجسد والفردوس المفقود، الذي كان يتشوَّف إليه من خلال الرُّؤيا، حيث تُحيلنا هذه الرُّموز إلى معالم التَّمرُّد النَّفسي،كما تحيلنا إلى مرجعيتها، التي تعود بها إلى الفلسفة المثاليَّة الأفلاطونيَّة التي تلقَّفها منه من تأثَّروا به من فلاسفة ومتصوِّفة،و قد أشرنا إلى هذا حينما أوردنا النَّص الشعريّ وقمنا باستقراء أنساقه وتحليله.

وعلى نفس المنوال، يسير شاعرنا **إيليا أبوماضي**،حيث نجده يلجأ إلى لعبة التَّرميز في المستوى التَّركيبي للغته الشِّعرية، فكثيرة هي النُّصوص الشِّعريَّة، التي استحضر فيها دوالا ترميزيَّة، ليعبِّر لنا عن تمرُّده الاجتماعي بالدَّرجة الأولى، وينقل لنا من خلالها رؤاه المتراوحة بين الخفاء والتجلِّي، فهاهو يستحضر في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"التِّينة الحمقاء"** شجرة التِّين كرمز، للإنسان البخيل والجاحد للهبات التي يقدمها له الله، فيبخل بها عن الآخرين، في حين أنَّ كثيرا من أترابه، الذين يعيشون في

---

[1]- سورة طه:الآية:8-9.

[2]- الثَّعالبي،أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل.ثمار القلوب في المضاف والمنسوب،ص:461.

[3]- الخنساء،تماضر بنت عمر.الديوان.تح:حمدو طمَّاس،دار المعرفة،بيروت- لبنان،ط2؛2004،ص:46 .

الحيِّز المكاني الذي يقبع فيه، يبذلون جهدهم في العطاء والجود والسَّخاء، حيث رمز لهم برمز الشَّجر الدَّال على أبناء جنسه.

إنَّ الشجرة هي سبب مأساة الإنسان، لأنَّه انتهك قدسيتها بعدما تجرَّأ على الأكل منها ضاربا بتعاليم وإرشادات خالقه عرض الحائط، فبسبب هذا الانتهاك فقد فردوسه السَّماوي، وأُهبط إلى دار الشقاء[1]. لقد كانت الشَّجرة حاضرة، في إبداعات الإنسان وفنونه، التي تعتمد على الصَّوت مثل: الشِّعر، أو اللَّون مثل: الرَّسم، أو المادة الصَّامتة مثل: النَّحت، حيث استحضرها في إبداعاته كرمز مقدَّس دال على الحياة، والعطاء، والمعرفة.وشجرة التِّين التي استحضرها إيليا أبوماضي، أثبتت النصوص الدينيَّة قدسيتها، فهي تلك الأشجار، التي تزاوجت مع أشجار الزَّيتون مكانيا في طور سيناء، لتزيده، جمالا، وبركة، وقدسيَّة، حيث ورد القسم بها في الخطاب القرآني، إذ يقول عزَّ من قائل:"وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢"[2].

لكننا حينما نقرأ نصَّه الشِّعري بدءا من عتبة العنونة، التي جاءت على شكل تركيب بياني، مركبا من دالي الصِّفة والموصوف، حيث وصف فيه التِّينة بالحمق ، ندرك بأنَّه استمد معالم هذا النَّص من الكتاب المقدَّس، أو بالأحرى من العهد الجديد، متناصا معه، حيث ورد فيه لعن عيسى عليه السلام (يسوع)، لهذه الشَّجرة بعدما أحسَّ بالجوع، فلم يجد عليها إلاَّ الورق و أوعدها بأنَّها لن تثمر أبداً بل تبقى يابسة[3]، وقد أشار الباحث فتحي نصري إلى المرجعيَّة الدينيَّة لهذا النَّص في كتابه"**صورة التَّخييل في الشِّعر العربي الحديث**"[4].

كما استطاع أن يستحضر في نصِّه الموسوم بـ:"**الغدير الطموح**"، رمزي الغدير والنَّهر، كدالين عبَّر من خلالهما على الطُّموح القاتل، الذي يهلك الإنسان المتسخِّط على الأقدار، والرافض للقسمة

---

[1]- إشارة إلى قول الحق سبحانه عزَّ وجلَّ: "**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ ﴿35﴾** (سورة البقرة:الآية:35).لقد تعدَّدت أقوال المفسرين في هذه الشَّجرة،منهم من قال: إنها شجرة الكرم، ومنهم من قال:إنّها شجرة التِّين، ومنهم من قال:إنّها شجرة الكافور...ينظر:ابن الجوزي، عبد الرحمان.زاد المسير في علم التَّفسير،ص:55.

[2]- سورة التِّين،الآية:1-2.

[3]- ينظر:الكتاب المقدس(العهد الجديد)،ص:39.

[4]- ينظر:النَّصري،فتحي.صورة التَّخييل في الشِّعر العربي الحديث،ص:80-81.

الإلهية، حيث رمز له بالغدير؛ هذه القطعة المائية التي اكتسبت هذه التَّسمية، لانقطاعها على السيل ومغادرتها له، إذ يقوده جشعه وأمانيه الزَّائفة إلى التَّلاشي أمام قوَّة الإنسان الأعلى منه، الذي تمنَّى أن يكونه. والمرموز له في هذا النَّص بالنَّهر الكبير.

لقد تناص شاعرنا مع جبران خليل جبران تناصا إيحائيا مع نصه الموسوم بـ:"**البنفسجة الطموح**"[1]، ليعكس لنا تمرُّده على جشع الإنسان وطمعه، ويسجِّل لنا رؤاه الاستشرافيَّة للنهاية المأساوية، لأصحاب هاتين الخلَّتين.

ونكتفي بتحليلنا، لنصوص هؤلاء الشُّعراء، الذين استحضروا لعبة التَّرميز في نصوصهم، ليعكسوا لنا من خلالها أشكال وأنماط تمرُّدهم، وينقلوا لنا رؤاهم الاستشرافيَّة، واكتفاءنا هذا نسعى من خلاله على الاختصار؛ لأنَّ نصوص الآخرين لم تخرج على دائرة التَّحليل والفهم للنصوص السَّابقة، بل وجدناها تتقاطع معها وتنبع من نفس العين، التي خرجت منها النُّصوص السابقة، وهذا إذا دلَّ إنما يدلُّ على الرُّؤيا المشتركة بينهم.

2-2)-الانزياح بدلالات الجملة الشِّعرية وتحوُّلات المعنى:

إنَّ النَّص الشِّعري، يقوم على التَّصوير عن طريق استخدام اللُّغة الانزياحية، لصناعة نص مراوغ وفاتن، يُحي في المتلقِّي شبق القراءة، حيث يلجأ صاحب النَّص من خلال استحضار الصُّورة الشِّعريَّة، المعبَّر عنها بالانزياح الدلاليécart sémantique أن يثير هذا الأخير ويشدَّه إلى نصِّه، حتى يُشبع نهمه.واللُّغة الشِّعريَّة التي نعتبرها لغة انزياحيَّة بالدَّرجة الأولى، هي كفيلة بإنجاز عملها ومعاكسة ومغازلة القارئ، وإيقاعه في مفاتن شباكها"لأنَّها تستخدم ألفاظا وعبارات استخداما تنزاح فيه عما وضعت له أصلا، فتكتسب بهذا الانزياح مدلولات جديدة وتحوُّلات في المعنى"[2].

وقوام الصُّورة الشِّعرية، المرسومة بالكلمات في المستوى التَّركيبي للغة النَّص الشِّعري، تصنعه الاستعارات، والتَّشبيهات، والكنايات، إذ يستحضرها صاحب النَّص، لأبعاد دلاليَّة وأخرى جماليَّة، فالدَّلاليَّة، يصنع من خلالها المعاني، لينقل لنا تجربته الشِّعرية، ويفصح لنا عن ما يعتلج ويختلج

[1]- ينظر:جبران،خليل جبران.العواصف،ص:283-285.

[2]- الخطيب،أحمد مبارك.الانزياح الشِّعري عند المتنبي.دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية-سورية،ط1،2009،ص:162.

بدواخل ذاته، ودهاليز كهوفها المتسربلة بالغياب، ويجلِّي لنا-عن طريق استحضارها- النزعات التي تجاذبته في حياته.أمَّا الجماليَّة فتكمن في تزيين النَّصِّ بمفاتن ألوان هذه الانزياحات لشدِّ انتباه القارئ بعد خرق أفق توقُّعه،وإشباع مجاعة الجمال فيه.

لقد استطاع شعراء الرَّابطة القلميَّة، أن ينزاحوا بلغتهم الشِّعريَّة؛ انزياحا دلاليّا، ليعبِّروا لنا من خلالها عن نزعة التَّمرُّد، التي ملكتهم، لذلك سنحاول في هذا المبحث أن نستقرئ بعضا من نصوصهم الشِّعرية، حتَّى نستكشف نوع الانزياح الدلالي، لنربطه بنمط التَّمرُّد وشكله، مركِّزين على الاستعارة والتَّشبيه.هذان المصطلحان يُعبران عن الانزياح الدلالي خير تعبير، ويدخلان في بوتقة المجاز، الذي ندرك في معناه التَّجاوز بالألفاظ، والانزياح بها من دلالتها الحقيقيَّة المحتملة إلى دلالة مجازيَّة، تحيلنا إلى الأبعاد النَّفسيَّة والتَّأثيرات الجماليَّة على المتلقِّي، مثل المفاجأة، والغرابة، والجدَّة، وكسر الألفة، والإدهاش، والتَّعجيب[1].كما تكشف لنا نوازع صاحب النَّص الشِّعري، الذي استحضرها، ليعبِّر لنا عنها ويبوح من خلال استحضارها برؤاه في مساحات نصِّه.لذلك سنلجأ للحفر في أرض النَّص الخصبة، لاستخراج بعض النُّصوص واستقرائها، قابضين على الاستعارة والتَّشبيه، لكي نربطهما بأشكال التَّمرُّد وأنماطه، التي تطرقنا إليها سابقا، وذلك سيتمُّ على النَّحو الآتي:

أ)- الاستعارةmétaphore:

إنَّ تحديدنا للاستعارة، يتماشي مع ما ذهب إليه **مسعود بودوخة**، عندما اعتبرها وجها من وجوه الانزياح[2]، التي تلعب فيها الدوال **signifiants** لعبة التَّجلي والخفاء، حيث يحضر أحد طرفي التَّشبيه، ويغيب الآخر حسب نوعها، وهذا التَّعريف أشار إليه القدماء وحاموا حول حماه في مدوناتهم، فهاهو **الإمام السَّكاكي(ت626هـ)**، يعرِّفها **في "مفتاح العلوم "** قائلا:"الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التَّشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدَّعيا دخول المشبَّه في جنس المشبَّه به، دالا على ذلك باثباتك للمشبَّه ما يخص المشبَّه به،كما تقول في الحمام أسد، وأنت تريد به الشُّجاع، مدَّعيا أنَّه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخصُّ المشبَّه به وهو اسم جنسه مع سدِّ طريق التَّشبيه

[1]-ينظر:بودوخة،مسعود.عناصر الوظيفة الجماليَّة في البلاغة العربيَّة.عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد-الأردن،ط1؛ 2011،ص:103.

[2]-ينظر: المرجع نفسه،ص:109.

بإفراده في الذكر، أو كما تقول:إنَّ المنية أنشبت أظفارها،وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعيَّة لها، وإنكار أن تكون شيئا غير السبع، فتثبت لها ما يخصُّ المشبَّه به، وهو الأظفار"[1].

لقد كان للاستعارة كانزياح دلالي حضورها اللافت للانتباه، حيث ساعدتهم في أنسنة الطبيعة **Humanisation de la nature**، أي إضفاء صفات الإنسان عليها، وتشخيص المجردات**Personnification les abstraits** ، فصوَّروا لنا الطبيعة الحيَّة والميتة، كما صوَّروا المجرَّدات كالزَّمن والعواطف، والمشاعر ، والأخلاق...في صورة بشر، اندمجوا مع عناصرها وبثُّوا لها همومهم ومشاعرهم وتبادلوا معها أطراف الحديث في قالب تصويري رومانتيكي، يُوحي للقارئ بأنَّهم وجدوا فيها ملاذا وملجأ ، للتنفيس على حجم المعاناة، التي عكَّرت صفو حياتهم في مجتمعاتهم، لذلك ارتأوا التَّمرُّد عليها، والخروج إلى كنف الطبيعة .

فهاهو **جبران خليل جبران**، في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**أغنية الليل**"، يخلق لنا مسافة توتر وفجوة بين الدَّال والمدلول، في هذه العنونة، حيث استطاع أن يشخِّص لنا من خلالها اللَّيل، ويستعير له الغناء، الذي يُعدُّ من لوازم الإنسان، إذ قام بحذف المشبَّه به، وترك شيئا من لوازمه، فاللَّيل، الذي طالما أرهق جبران، وأرَّقه وتسلَّلت أشباحه إلى ذاته المتأوِّهة.في هذا النَّص الحالم والرُّؤيوي؛ أصبح صديقا حميما للشَّاعر، يتلذَّذ بأغنيته العذبة، ويتسلَّى بصحبته. وفي متن هذا النَّص، يعطي لدوال لغته العنان لكي تنزاح انزياحا دلاليا، فيلجأ من خلال اللعب بها على المستوى التَّركيبي، أن يؤنسن الطبيعة، ليخلق لنا جوّا ديناميكيا استطاع من خلاله أن يندمج في عناصر الطبيعة ويتماهى فيها، ويتجلَّى هذا للقارئ في قوله:

سَكَنَ اللَّيلُ وَفِي ثَوْبِ السُّكُون تَخْتَـبِئُ الأَحْـلاَمْ
وَسَعَى البَدْرُ وَلِلْبَدْرِ عُيُون **تَرْصُــدُ الأَيَّامْ**
فتعَالِي يَا ابْنَةَ الحَقْلِ نَزُور كَرْمَةَ العُشَّــاقْ
علَّنَا نُطْفِي بذيَّاكَ العَـصِير حُرْقَةَ الأشــواقْ
اسْمَعِي البُلْبُلَ مَابَيْنَ الحُقُول **يَسْكُـبُ الأَلحــانْ**
فِي فَضَاءٍ **نَفَخَتْ فِيهْ التُّلُول** نَسْـمَةَ الرَّيحــانْ

[1]–السَّكاكي،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد.مفتاح العلوم.تح:حمدى محمد قابيل،المكتبة التَّوفيقية،مصر–القاهرة، دط؛دت،ص:320.

لاَ تَخَافِي يا فَتَاتِي فَالنُّجُـوم **تَكْتُـمُ الأَخْبَـارْ**
وَضَبابُ اللَّيْلِ في تِلْكَ الكُرُوم **يَحْجِبُ الأَسْـرَارْ**[1]

لقد جنَّد جبران في نصِّه هذا حزمة من الاستعارات المكنيَّة، حيث استحضر المشبَّه و حذف المشبَّه به مع الإشارة إلى شيء من لوازمه؛ استطاع من خلالها أن يؤنسن مظاهر الطبيعة، فالبدر يسعى ويرصدُ الأيَّام، والبلبل يسكب الألحان، والتُّلول تنفخ النَّسائم، والنُّجوم تكتم الأخبار، وضباب الليل يحجب الأسرار.لقد استطاع جبران أن يندمج مع الطبيعة في هذا المشهد الرُّومانتيكي المعبِّر، الذي يعكس لنا موقفه من المدينة وتمرُّده عليها، وتفضيله للحياة في كنف الطبيعة و وصناعته لعوالم لامرئية، تهشُّ لها النَّفس، ويرتاح لها القلب، ويتنوَّر من خلال مشاهدها العقل.

ويتغلغل **نسيب عريضة** في الطبيعة، ويتوغَّل في مظاهرها، ليستحضر لنا من معجمها حزمة من الدَّوال، استطاع أن ينزاح بها دلاليًّا في المستوى التَّركيبي لنصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"لماذا؟"**، ليبني من خلالها صورة معبِّرة، امتزجت فيها الذَّات الحائرة مع عناصر الطبيعة، لينقل لنا تمرُّده الاجتماعي الذي تخلله تمرُّد ديني انجرَّ إليه من جرّاء حيرته وقلقه الوجودي، بعدما تسرَّبت إلى نفسه جيوش الشَّكِّ والرَّيب،إذ نجده يقول:

لماذا دُمُـوعُ الفَقِيرِ تَسِيل وَعَنْهَا عُيُونُ الوَرَى قَافِـلَة؟
تَمُرُّ الرِّيَاحَ فَتُعْرِضْ عَنْـهَا وَتَرْمُقُهَا الشَّمْسُ كَالجَـاهِلَة؟
وَإِنْ هَطَلَتْ **دَمْعَةٌ لِلْـنَدَى** **تُعَانِقُهَا النَّبْتَةُ المائِـلَة**
وَتُبْدِي لها الشَّمْسُ وَالرِّيْحُ عَطْفا كَمَعْشُوقَةٍ فِي الحَشَا نَـازِلَة
وتمتَصُّهَا مِن **ثُغُـورِ الوُرُود** وَتَمْسَحُ **أَهْدابَـها النَّاحِلَة**[2]

يلوذ الشَّاعر بالطبيعة، ليصنع لنا صورة شعريَّة معبِّرة عن تمرُّده الاجتماعي، بعدما تجسَّد الظلم أمام عينه إذ رأى الكل، ينأى بجانبه عنه. فهذا التحسُّر،ألجأه إلى أنسنة الطبيعة، وتشخيص عناصرها،فيستعير الاعتراض للرياح ، والنَّظر للشَّمس، والدُّموع للندى التي تعانقها النبتة المائلة، وتحنو عليها الرِّياح والشَّمس عطفا، حنو العاشق على معشوقته، فتمتصها من ثغور الورود، وتمسح

[1]–جبران،خليل جبران.البدائع والطرائف.ص:358.
[2]– عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:44.

أهدابها المائلة. إنَّها صورة شعرية أخَّاذة وساحرة، تجسَّدت فيها عناصر الطبيعة في شكل شخوص أدَّت مشهدا رومانسيا حالما.

لقد استطاع الشَّاعر أن ينقلنا إلى الطبيعة بكلِّ مظاهرها، ليبيِّن لنا بأنَّ المجتمعَ الطبيعيَّ كامل الاتِّساق، ومنسجم الأركان، عكس المجتمع الإنساني، الذي غابت روح إنسانيته في أقبية المدينة ودهاليزها؛ مظهرا لنا تمرُّده الاجتماعي والمكاني، ومفصحا لنا عن رؤاه الاستشرافيَّة،المبشِّرة بيطوبيا الطبيعة**utopie de la nature.**

وبنفس اللُّغة الشِّعريَّة، يتكلَّم شاعر التَّساؤل والتَّفاؤل **إيليا أبو ماضي** ،ويستحضر كثيرا من الدَّوال من معجمه الطبيعي، لينزاح بها دلاليّا على المستوى التَّركيبي لنصِّه الشِّعري، ليشكِّل لنا صورة شعريَّة أخَّاذة، أنسن من خلالها الطبيعة، وشخَّص المجرَّدات، التي تنتمي للحقل الدلالي للزمن مثل:الفجر، المساء و الصباح،ليخلق لنا جوا ديناميكيا متحرِّكا، اندمجت فيه ذات الشَّاعر مع هذه الشُّخوص المؤنسنَة والمشخَّصة في مسرحية الوجود، ليحيلنا إلى مدى تمرُّده على المدينة وعلى المجتمع الذي تلفُّه، وما تعجُّ به من متناقضات جعلت الإنسان يتشظَّى في متاهاتها ويتشيّأ، فهاهو يقول:

وَلْيكُ اللَّيلُ راهِبي،وَشُموعِي الشُّهب وَالأَرْضُ كُلُها مِحْرابِي

وَكِتابِي الفَضاء أَقْرَأُ فِيهِ سُوراً صُوراً ما قَرَأْتُها فِي كِتاب

وَصَلاَتِي التي **تَقُولُ السَّواقِي** وَغِنائِي صَوْتُ الصَّبا فِي الغَاب

وَرَحِيقِي ما سالَ مِن مُقْلَةِ الفَجْرِ عَلَى العُشْبِ كَاللُّجَينِ المذاب

وَلْتُكَحِّلْ **يَدُ المساءِ جُفُونِي** **وَلْتعانِقْ أَحْلاَمَهُ** أَهْدابِي

وَلِيُقَبِّلْ فَمُ الصَّباحِ جَبِينِي وَلِيُعَطِّرْ أَرِيجَهُ جِلبابِي[1]

لقد حضرت الاستعارة المكنية بشكل لافت لانتباه القارئ في هذا النَّص الرومانسي الحالم والرائِي، حيث استعار شاعرنا القول للساقية، واليدَ والأحلامَ للمساء، والفم للصباح، وهي من لوازم الإنسان، حيث ساعدته هذه الحزمة من الاستعارات على أنسنة الطبيعة، وتشخيص المجرَّدات، لينقل لنا نزعة التَّمرُّد المكاني والاجتماعي، ويؤسِّس للمكان الطوباوي والرُّؤيوي الحالم، الذي يشعر فيه الإنسان بوجوده كإنسان فعَّال.

[1]- أبوماضي،إيليا. من أعمال إيليا أبي ماضي (ديوان الجداول)،ص: 49-50.

وعلى نفس الجادة، يسير **ميخائيل نعيمة**،ويتَّكئ على عكَّاز المجاز، ليستحضر دوالا من معجم الطبيعة، التي أخذت عليه لبَّه، ويوظِّفها في نصِّه الشِّعري، حيث سجَّل حضورها في المستوى التَّركيبي للغته الشِّعرية، واستطاع أن ينزاح بها دلاليّا، ا ليعبِّر لنا عن تمرُّده الدِّيني، الذي غلب عليه في مرحلة غلَّفها الشَّكّ والحيرة الوجوديَّة، فهاهو يتساءل أنطونولوجيا عن ماهية النَّفس؟ في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:**"من أنت يا نفسي؟"**،إذ نجده يقول:

إن رَأَيْتِ البَحْرَ يَطْغَـى المَوْجُ فِيهِ وَيَثُورْ
أَوْ سَمِعْتِ **البحر يبكي** عند أقدام الصـخورْ
تَرقَبِي الموجَ إلى أَنْ يَخْبِـس الموجُ هَدِيرَه
وَتُناجِي **البَحْرَ** حتَّى **يَسْمَـعِ البَحر** زَفِيرَه
راجِعاً مِنـكِ إِليهِ
هَلْ مِنَ الأَمواجِ جِئْتِ؟
إن سَمِعْتِ الرَّعْدَ يُدَوِّي بَينَ طَيـاتِ الغَـمامْ
أَوْ رَأَيتِ **البَرْقَ يَفْرِي سَيفُـهُ جَيشَ الظَلاَمْ**
ترصَّدِي البَرْقَ إِلى أَنْ تَخْـطِفِي مِنهُ لظاهْ
وَيَكُفُّ الرّعدُ لكـــن تاركاً فِيكِ صداهْ
هَلْ مِنَ البَرق انْفَصَلْت؟
أَمْ مَعَ الرَّعد انْحَدَرْتِ؟[1]

في هذا النَّص، يؤنسن شاعرنا مظاهر الطبيعة، فيستعير الثَّوران لأمواج البحر، والبكاء مع السمع، وهي من لوازم الإنسان، مندمجا في هذا المشهد الدرامي، الذي صنعته هذه الصُّورة البيانيَّة، القائمة على الاستعارة المكنية، متسائلا من خلال استحضارها عن ماهية النَّفس وأصل انبثاقها، هل من البحر جاءت وانبثقت؟أم أنَّها انفصلت عن البرق وانحدرت من الرَّعد؟هذا الأخير، الذي صوَّره في صورة البطل الهمام، الذي جندل جيوش الظلام؛ حاذفا المشبَّه به مستحضرا شيئا من لوازمه المتمثِّلة في آلة الحرب أو بالأحرى السيف.إنَّ هاتين الصُّورتين الشِّعريتين؛ توحيان بتمرده الدينيِّ في هذا النَّص، حيث استطاع من خلال توظيفه لدوال الطبيعة و الانزياح بها دلاليا أن ينقله لنا.لكن هذا

[1]-نعيمة،ميخائيل.همس الجفون،ص:14-17.

التَّمرُّد، كان لحظيًّا وآنيًّا، فسرعان ما بدَّد شكَّه بأنوار اليقين وثبتت الرُّؤيا عنده، وأدرك أصل النَّفس على طريقة الفلاسفة والمتصوِّفين،وأثبت بأنَّها فيض من الله إذ يقول:

أَنْتِ رِيحٌ وَنَسِيمٌ،أَنْتِ مَــوْجٌ،أَنْتِ بَحْرُ

أَنْتِ بَرْقٌ،أَنْتِ رَعْـدٌ،أَنْتِ لَيلٌ، أَنْــتِ فَجْرُ

أَنْتِ فَيـضٌ مِن إِله [1]

فمن خلال هذه النصوص المجتزأة، أدركنا بأنَّ شعراء الرابطة القلمية، اتَّكئوا على عكاز المجاز، وانزاحوا بكثير من الدوال المنتميَّة للمعجم الطبيعي؛ انزياحا دلاليّا،حضرت من خلاله الاستعارة المكنية بشكل مكثَّف ولافت للانتباه، حيث ساعدتهم على أنسنة الطبيعة، وتشخيص المجرَّدات، تعبيراً عن نمط تمرُّدهم، وبوحا برؤاهم الاستشرافيَّة، التي حاولوا من خلالها قيادة الإنسان إلى عالم أفضل، ترفرف فيه طيور السعادة فرحة جذلانة، وتتلاشي في معالمه أشباح البغض والكره.

ب)– **التَّشبيه comparaison**:

لقد تعدَّدت التَّعريفات الاصطلاحية للتشبيه في المدوَّنات البلاغيَّة القديمة، وحتَّى لا نخوض فيها، نكتفي بالتَّعريف الجامع، الذي أورده **الأزهر الزناد**،حيث قال:"هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسِّي أو ومجرد) بشيء آخر(حسِّي أو مجرد) ،لاشتراكهما في صورة (حسيَّة أو مجرَّدة) أو أكثر"[2].

بل هو من أشهر الصُّور البيانيَّة ذات القيمة الفنِّية، التي يتجلَّى فيها الانزياح الدلالي حيث تغيب بالحذف بعض العناصر الدَّاخلة في تكوينه أو بالأحرى الدَّوال في المستوى التَّركيبي للغة النَّص الشِّعري، وغيابها حسب رؤية المتخصِّصين في علم البلاغة يحدِّد لنا قوة التَّشبيه[3]. وإيحائيته وتعبيره عن نفسيَّة صاحب النَّص، التي تتخلَّل تجربته الشِّعريَّة المنقولة في نصوصه.

وكان لهذه الظَّاهرة الانزياحية، حضورها في نصوص شعراء الرَّابطة القلميَّة، حيث ساهمت في بناء الصُّور الشِّعريَّة المعبِّرة والموحيَّة و النَّاجمة عن قوة تَخييلهم.كما ساعدنا هذا الحضور على ربطها بنمط

[1]– المصدر السَّابق،ص :19.

[2]–الزناد،الأزهر.دروس في البلاغة العربية،ص:15.

[3]– ينظر:بودوخة،مسعود.عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية،ص:105.

وشكل التَّمرُّدِ المحيلة إليه، لذلك سنحاول أن نستقرئ بعض نصوصهم الحافلة بها ونربطها بنزعة التَّمرُّد ومدارات الرُّؤيا التي دارت عليها.

استحضره جبران، في رائعته الموسومة بـ:"**المواكب**"،لينقل للمتلقِّي تجربته، التي أظهر فيها تمرُّده المركَّب، ففي مستهلِّ قصيدته، يعلن تمرُّده على مجتمع الإنسان أو المدينة كفضاءٍ مكاني، يحويه ككيان مادي وروحي، قتل فيه ماهية الإنسان المستمدَّة من حريَّته، بل شيّأه(حوله إلى شيء فاقد للقيمة)،إذ نجده يقول:

الخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إِذا جُبروا وَالشَّرُّ في النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِن قُبِرُوا
وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاَت تُحَرِّكُـها أَصابِع الدَّهْرِ يَومـاً ثُمَّ تَنْكَسِرُ
فَلاَ تَقُولَنَ هذا عَالِمٌ عَـلَمٌ وَلاَ تَقُولَـنَّ ذاكَ السَيِّدُ الوَقِرُ
فَأَفْضَل النَّاسِ قطعـانٌ يَسِيرُ بها صَوْتُ الرُّعاةِ وَمَنْ لم يَمْشِ يَنْدَثِرُ[1]

لقد شبه **جبران** في مقطعه الشِّعريِّ، النَّاس بآلات تحرِّكها أصابع الدهر،ثمَّ شبههم بالقطعان، التي تتحرَّك إذعانا لأصوات رعاتها، فالتَّشبيه جاء بلاغيًّا شبَّه فيه المحسوس بالمحسوس ،حيث حضرا طرفي التَّشبيه: المشبَّه والمشبَّه به، وغابت الأداة ووجه الشَّبه، وهو من أقوى أنواع التشبيه، إذ قرَّب الشَّاعر من خلاله المسافة بين المشبَّه والمشبَّه به كأنَّهما شيء واحد،ليوحي لنا بمدى تمرُّده على إنسان المدينة، الذي رضي أن يكون مسلوب الإرادة والقوة.

ونفس نوع التَّشبيه يستحضره ، ليعبِّر لنا عن تمرّده الديني، ضدَّ المتدِّينين المزيَّفين، بعدما عجَّت بهم المدينة، ونصَّبوا أنفسهم أوصياء على البشر، حيث اتَّخذوا دين الله غطاء، لنهمهم وجشعهم وظلمهم، فشبّهَ لنا الدِّين بالحقل، فمزج من خلاله بين المعقول والمحسوس، فهاهو يقول:

وَالدِّينُ في النَّاسِ حَقْلٌ لَيْسَ يَزْرَعُهُ غَيرُ الأُلَى لَهُـمْ فِي زَرْعِهِ وَطَرُ[2]

وعلى نفس الوتيرة، يسير شاعرنا، ليعبِّر لنا عن تمرُّده الاجتماعي، الذي سجَّل لنا فيه رفضه لأخلاق سكان المدينة،والذين أصبحت عواطفهم مصطنعة ومزيَّفة، يمليها النِّفاق وتتحكَّم فيها النزعة البراغماتية، فغدت شوهاء ومريضة، إذ نجده يستحضر الصُّورة التَّشبيهيَّة، حيث شبَّه حُبَّ النَّاس بالعشب، الذي يأسرك بصورته، لكنه لا يغنيك بعطائه، فلا هو مثل الشَّجرة، التي تجود بأزهارها

[1]-جبران،خليل جبران.المواكب(المجموعة الكاملة العربية)،ص:203.

[2]- المصدر السَّابق،ص:204.

الفوَّاحة و ثمارها الطيِّبة.كما نجده يشبِّهه بالرَّاح(الخمرة)، فلذتها آنية لكن خطرها يحدِّق بالمدمن عليها ،فها هو يقول:

والحبُّ في النَّاسِ أَشْكَالٌ وَأَكْثَرُها **كَالعُشْبِ** لاَزَهْرٌ وَلاَ ثَمَرُ

وَأَكْثَرُ **الحُبِّ مثل الرَّاحِ** أَيْسَرُهُ يُرْضِي وَأَكْثَرُه لِلْمُدِمِنِ الخَطَرُ[1]

اكتملت عناصر التَّشبيه في هذه الصُّورة،فجاء مفصَّلاً للتَّأكيد على نزعة التَّمرُّدِ، ولتوضيح رؤاه الاستشرافية، التي رأت في الغاب ملاذا لروحه المرهفة، والحسَّاسة، والحالمة، ولكلِّ إنسان لا تقوى ذاته على الاندماج في مجتمع، تاهت في دهاليزه معالم الإنسانية، وانطفأت قناديل الحبِّ.

وعلى نفس المنوال، ينسج لنا شاعر الحيرة والقلق **نسيب عريضة**، خيوط صوَّره الشِّعرية، ليعبِّر لنا من خلالها عن تمرُّده الدينيِّ، بعدما سيطرت عليه الشُّكوكُ والتقمته الحيرة بين فكَّيها، حيث ظلَّ يترنَّحُ بين ثنائية الشَّكّ واليقين، وهاهو يصوِّر نفسه الثَّائرة والمتمرِّدة، ويشبهها بالفريسة الواقعة بين ذئاب الشَّكّ، وبالحمامة التي تتدافعها رياحه؛ قائلا في نصِّه الموسوم بـ:"**يانفس**":

يا نَفْسُ مَالَك فِي اضْطِـرَاب كَفَرِيسةِ بَيْـنَ الذِّئـاب؟

هَلاَ رَجَعْـتِ إِلى الصَّواب وَبَدَّلْتِ رَيْبَـكِ بِاليَقِـين**!**

وَحَمـامَةٌ بَينَ الرِّيَـاح قَدْساقَها القَّـدَرُ المتـاح

فابْتَلَ بِالمطَـرِ الجَنَـاح يَا نَفْسُ مَالَـكِ تَرْجُفِين[2]

ففي البيت الأوَّل ،يستحضر التَّشبيه المفصَّل، الذي اكتملت دواله، مصوِّراً لنا نفسه، كالفريسة التي حوَّطت بها الذئاب ، فتملَّكها الذُّعر، وسرى في أوصالها الرُّعب،ثمَّ ينزاح في البيت الثَّالث، ليستحضر دوالا ويُخفي أخرى في المستوى التَّركيبي؛ مشكِّلا لنا صورة بيانية ناجمة عن التَّشبيه البليغ، حيث شبَّه النَّفس بالحمامة، التي تجاذبتها رياح الشَّكّ.إنَّ هذه الصُّورة، تعكس لنا القلق والحيرة الوجوديَّة، التي أدخلته في بوتقة الشَّكّ الدِّيني، والذي نرى فيه شكلا من أشكال التَّمرُّد الدِّيني والسخط على الأقدار.لقد عجَّت نصوصه الشِّعرية بهذا النَّمط من التَّمرُّد ؛ لأنه كان يسعى إلى خلاص ذاته من قفص الجسد، متَّبعاً رؤى الفلاسفة المثاليين، وعلى رأسهم أفلاطون **Platon(347ق م)**، حتَّى ترجع إلى عالم السَّعادةِ، الذي انبثقت منه.

[1]- المصدر نفسه،ص:107.

[2]- عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:87-88 .

ويستحضر إيليا أبو ماضي، حزمة من التَّشبيهات البليغة في نصه الموسوم بـ"**العليقة**"، ليخلق لنا صورة مليئة، بالتَّمرُّد الاجتماعي، يعكس فيه ثورته على بعض البَّشر، الذين يسعون سعيا حثيثا، لقتل طموح الطَّامحين، وإطفاء جذوة عطائهم، حيث تجلَّوا في مخياله في صورة العليقة، التي اتَّخذها رمزاً لهم، إذ وجدها تقطع الطريق على المارَّة، وتؤذيهم بأشواكها، فهاهو يقول بنبرة عالية تضخَّمت فيها أناه، عاكسة لنا تمرُّده:

أَنا نَهْرٌ لم أُتَمِّمْ بَعْدُ فِي الأَرْضِ إِنْسِيابِي
أَنَا رَوضٌ لَمْ أَدَعْ كُلَّ عَبِيرٍ وَمَلاَبِي
أَنَا نَجْمٌ لَمْ يُمَزِّقْ بَعْدُ حِلْبابَ الضَبابِ
أَنَا فَجْرٌ لَمْ تُتَوِّجْ فِضَّتِي كُلَّ الرَّوابِي[1]

إن استحضار شاعرنا لهذه الصُّور التَّشبيهية، والتي سجل من خلالها حضور طرفي التَّشبيه وانزياح الأداة ووجه الشبه غياباً،ليكون التَّعبير التَّصويري أقوى وليكون الإيحاء أبلغ، إذ نستطيع من خلالها- كما قلنا سابقا- أن ندرك مدى رفض الشَّاعر وتمرُّده على قوى التَّثبيط، التي تعترض طريق الإنسان، هذه القوى التي استحضرها في رمز العليقة، التي اعترضت طريقه، وتبادل معها الحوار، ليقودنا إلى رؤاه الاستشرافية ،المتمخِّضة عن قراءتنا للنَّص، إذ ينقل لنا من خلالها اندثار وتلاشي الإنسان، الذي لا يجود بما تجود به الطبيعة، والأبيات الآتية توضح هذه الرُّؤيا:

وَإِذا مَا صِرْتُ كَالعُلَيْقِ تِمْثالُ اكْتِئاب
لاَ يرَجِّينِي مُحْتاجٌ وَلاَ يَطْمَعُ ساب
فاجْذِبِينِي....إِنْ يَكُنْ مِنِّي نَفْعٌ للتـرُاب[2]

وبهذا القدر من النُّصوص، نكون قد وضعنا القارئ في الصُّورة، وندعوه للتَّأمل في هذه الصُّور التَّشبيهيَّة، التي يكون الطرف الثَّاني فيها دالا ، ينتمي للحقل الدلالي للطبيعة.وهذا يعكس لنا كما قلنا شغف شعراء الرَّابطة القلميَّة بالطبيعة ، وسيرهم على خطى الرُّومانسيين، الذين وجدوا فيها عزاءهم وسلوتهم؛ بل كانت معلِّمهم وملهمهم الأوَّل، ومدرستهم الفلسفيَّة، التي تلقنوا فيها فلسفة التَّمرُّد والرَّفض، وفلسفة النِّضال من أجل الإنسانيَّة، بل ساعدتهم على بلورة رؤاهم اتِّجاه الوجود.

[1]- أبوماضي،إيليا.من أعمال إيليا أبي ماضي (ديوان الجداول)،ص:116 .
[2]- المصدر السَّابق،ص:117.

3)- معالم التَّمرُّد في المستوى الصَّوتي:

إنَّ اللُّغة التي نتكلَّم بها عندما حدَّدها القدماء قالوا هي" أصواتٌ يعبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم"[1].أي يتواصلون بها ويمرِّرون من خلالها رسائلهم، لقضاء حوائجهم في المجتمع اللُّغوي المتجانس، الذي ينتمون إليه.وبما أنَّ النَّص الشِّعري إنجاز لغوي، وفنّ صوتي، ارتبط بأذن السامع منذ نشأته وخرج من رحم الغناء؛ لأنَّه يعتمد على إيقاع خاص، يصنعه البحر الذي ينتمي إليه وتحلِّيه التَّفعيلات باهتزازاتها المنسجمة، وتصنع فيه القافية روح الموسيقى بجرسها الرَّنَّان والرَّتيب المتماشي مع الخطِّ الأفقي للنَّص الشِّعري، حتىَّ يصل إلى المتلقي فيحرك سواكنه، ويهيِّج بلابله ويحي الأفراح النَّائمة بكهوفه الداخليَّة، فيبكيه أحيانا، ويطربه ويضحكه أحيانا أخرى حسب حالاته النفسيَّة، وحسب المقام الذي يتموضع فيه.

وبما أنَّه قول موزون ومقفى، يحمل لنا دلالات سطحية وعميقة في آن واحد، بلغة موسيقيَّة موحية وشفافة،نراه نصّا"جميلا في تخيُّر ألفاظه، جميلا في تركيب كلماته،جميلا في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردَّد ويتكرَّر بعضها، فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما"[2].

ظلَّ الشُّعراء ينظمون أشعارهم على سليقتهم، فمنهم من كان يرتجلها، ومنهم من كان يتأنَّى في صناعته، ويبقى حولا كاملا يدور حولها تثقيفا وتنقيحا، حتَّى يخرجها في أبهى حلَّة، وأنصع ديباجة، ليرمي بها إلى شارع التلقِّي، ويتحسَّس الأثر، الذي تتركه في القارئ والمتلقِّي.وظلَّت هذه النُّصوص، تخفي في طيَّاتها مصطلحات العروض حتَّى **جاء الخليل بن أحمد**(ت177هـ) فأخرجها من القوَّة إلى الفعل، بعدما اكتشف علم العروض، ووضع له مصطلحات استخرجها من البيئة العربيَّة، وهذا ما أشار إليه **السَّكاكي** عندما حدَّد وظيفته وأكَّد نسبة اختراعه للخليل بن أحمد؛ قائلا:"اعلم أنَّ النوع البَّاحث عن هذا القبيل يُسمى علم العروض، وما أهمَّ السلف فيه إلاَّ تتبع الأوزان، التي عليها أشعار العرب...ويعود الفضل في اختراعه إلى البحر الزاخر الإمام الخليل بن أحمد، الذي من خلاله استطاع أن يجمع أوزان العرب في منظومها إلى خمسة عشر بحرا"[3].

---

[1]- ابن جنّي،أبو الفتح عثمان.الخصائص.تح:محمد علي النجار،المكتبة العلمية،مصر،ط2؛1952،ص:33.

[2]- أنيس،إبراهيم.موسيقى الشعر.مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط2؛1952،ص:06.

[3]- ينظر: السكاكي،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد.مفتاح العلوم، ص:445."بالتَّصرُّف"

وتقيَّدت القصيدة العربية كبناءْ ومعمار نصي**architexte** بضوابط هذا العلم،إذ حافظت من خلالها على استاتيكية الوزن والقافية، إلا إذا استثنينا بعض المحاولات ، التي ظهرت في العصر، العباسي على **يد بشار بن برد(ت186هـ**) بعدما استحدث المخمسات[1] أو المحاولات الجادة التي ظهرت في الغرب الإسلامي على يد الأندلسيين، الذين أبدعوا فنَّ الموشَّح[2] ،وأظهروا فيه خروجهم على ضوابط العروض، التي احتضنتها القصيدة العربية.ولكن رغم هذه الانعطافات الزَّمنيَّة والكرونولوجية، ظلَّت القصيدة على حالها إلى أن ظهرت طلائع التَّجديد مع المدارس الأدبيَّة الحديثة،مثل:مدرسة الدِّيوان، ومدرسة أبولو... حيث تأثَّرت بالمذاهب الغربيَّة، ودعت إلى التَّحرُّر من تقليد القُدماء شكلا ومضمونا ، ونادت بتجديد النَّص الشِّعري طبقا لمستجدات الحياة، التي يعيشها الإنسان المعاصر.

وبما أننا نتكلَّم عن نزعة التَّمرُّد الفنِّي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة، الذين كانوا أكثر جرأة وجاهروا بالتَّمرُّد على القصيدة النَّموذج، إذ ثاروا على البعد الغرضي، الذي سيطر عليها وكما وكما أعلنوا ثورتهم في المستوى التَّركيبي للغة الانجاز، أعلنوها-أيضا- في المستوى الصَّوتي إذا دققنا في التعبير، حيث أظهروا تمرُّدهم على العروض،وهذا التَّمرُّد نتطرَّق إليه في المطالب الآتية:

1-3)- التَّمرُّد على استاتيكية البحر:

كان الشُّعراء ينسجون قصائدهم على البحور، التي قيَّدها **الخليل بن أحمد الفراهدي(ت170هـ)**-بما فيه بحر الخبب أو المتدارك المضاف لها من طرف الأخفش(ت177هـ)[3]-بعدما اخترع علم العروض واستخرجه من القوة إلى الفعل، ليكشف به صحيح الوزن الشِّعري من المختل.وبقي المحافظون عل ولائهم لهذه البحور رغم ما تتميَّز به من رتابة واستاتيكيَّة.ولما جاء شعراء الرَّابطة ضاقوا ذرعا بها، فلجئوا إلى تكسيرها وتمرَّدوا عليها، واستطاعوا أن يمزجوا بين أكثر من بحر، ليعبِّروا عن مشاعرهم المختلطة بالرَّفض والتَّمرُّد، ويستظهروا رؤاهم؛ لأنَّهم أدركوا أن التشبُّث بأهداب العروض في حدِّ ذاته، انصراف عن الشِّعر الحقيقي، الذي يهتم بالحياة البشريَّة، بعيدا عن الزِّحافات والعلل أو خروجا من ذهنية المحافظين، التي حصرت الشِّعر في إتقان العروض، وإلى هذا لَمَّح **ميخائيل**

---

[1]- ضيف،شوقي.تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي).دار المعارف ،القاهرة ،ط16؛1966 ، ص:199.

[2]- ينظر:عيسى،محمد عبد العزيز.الأدب العربي في الأندلس.مطبعة الاستقامة،القاهرة،دط؛1936،ص:163-164.

[3]- مقدِّمة سليمان البستاني للإلياذة،ص:157.

نعيمة، حينما تكلَّم عن علم العروض وعن مخترعه العلاَّمة **الخليل بن أحمد الفراهيدي**(**175هـ**)[1].

ولكي ندلِّل على ظاهرة التَّمرُّد على استاتيكية البحر؛ سنستعين بالجدول الآتي، لنستحضر فيه بعض النُّصوص الحافلة بها، ونحاول أن نستقرئ بعضها عن طريق تقطيعها، وتفسير محتواها ومضمونه وربطه بنزعة التَّمرُّد والرَّفض، التي تملَّكت الشَّاعر:

الرقم	صاحب النّص	النَّص الشِّعري	الدِّيوان	البحور التي نظم عليها	الصَّفحة
01	جبران خليل جبران	المواكب	المواكب	البسيط+مجزوء الرَّمل	211-203
03	رشيد أيوب	النَّسر	أغاني الدَّرويش	النون،الراء،الكاف،الدال	40-39
03	نسيب عريضة	طريق الحيرة	الأرواح الحائرة	الخفيف+مجزوء الرَّمل	86-83
04	ندرة حدَّاد	الفقـير	هي الدُّنيا	الخفيف+مشطور الرَّمل	53-52
05	إيليا أبوماضي	هـي	الجداول	السَّريع التام+مجزوء الوافر	121-118

-جدول توضيحي لظاهرة التَّمرُّد على ستاتيكية البحر-

لذلك سنحاول أن نستقرئ نصَّين منهما، لنبرز فيهما تجلَّى ظاهرة التَّمرُّد على استاتيكية البحر، وتكسير السَّائد فيه.فهاهو **جبران**(**1883-1931**) في قصيدته الموسومة بـ:"**المواكب**"، يجمع بين البحرين ؛ البحر البسيط وبحر الرمل، فالأوَّل هو من البحور الممزوجة* تفعيلاته هي:

[1]- نعيمة ،ميخائيل.الغربال،ص:110-111.

***- البحور الممزوجة**:هي البحور التي تتألف من تفعيلات مختلفة مثل :المضارع ،المقتضب، المجتث، المنسرح ،الخفيف السريع، الوافر،البسيط، الطويل، المديد.ينظر:ينظر:الفضلي،عبد الهادي.تلخيص العروض. دار البيان العربي ،جدة، ط1؛ 1983، ص:25.

مُسْتَفْعِلُنْ /فَاعِـلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

0///-0//0/ 0/-0//0/-0//0/ 0/ 0///-0//0/ 0/-0//0/-0//0/ 0/

أمّا الثاني فهو من البحور الصافية* ،تفعيلاته هي:

فَاعِلاَتن/ فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ فَاعِلاَتن/ فَاعِلاَتُنْ/ فَاعِلاتُنْ

0/0//0/-0/0//0/-0/0//0/ 0/0//0/-0/0//0/-0/0//0/

إنَّ مجز **جبران** لهذين البحرين، يعكس الصِّراع بين صوتين صوت الشَّيخ المسنِّ الرَّزين والحكيم، الذي شاهد وعاين المدينة، وسكانها، ونظمها، وتقاليدها، ومعتقداتها... فوصفها بتناقضاتها.كما يعكس لنا صوت الشَّاب اليافع والثَّائر ِوالمتمرِّدِ، الذي فضَّل حياة الغاب على المدينة، حيث يتوحَّد الإنسان بالطبيعة في ظواهرها الحيَّة والميتة، ويحسُّ بالانعتاق والتحرُّر، فهي مكانه الطوباوي والمثالي إذ ما قارناها بالمدينة.

صوت الشيخ، تجلَّى-بلغة الأرقام- في واحد وثمانين بيتا،نُظمت على البَّحر البَّسيط،الذي قرُبَ من البَّحر الطويل، بل فاقه رقَّة وجزالة[1]،حيث ساعد الشَّاعر على الوصف والتَّعبير عن مشاهد المدينة وتصويرها بلغة السَّرد.وجاءت قوافيه مقيَّدة، ومختومة بحرف الرَّاء التِّكراري،لتعكس لنا غصَّة الشَّيخ، الذي أقعده الضُّعف، ودفعه للاستسلام لمتناقضات المدينة.والبحر إذا قطعناه لم يسلم من الزِّحافات والعلل ،وهذا ما ندركه حينما نقطِّع البيتين التَّاليين منه:

الخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إذا جُـبِرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّـاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

0///-0//0/ 0/-0//0/-0//0/ 0/ 0///-0//0/ 0/-0//0/-0//0/ 0/

مُسْتَفْعِلُنْ /فَاعِـلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَفعِلُنْ/ فَعِلُنْ

وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاَتٌ تُحَـرِّكُهَا أَصابِعُ الدَّهْر يَومـاً ثُمَّ تَنْكَسِرُ[2]

0///-0//0/0/-0//0/-0//0// 0///-0//0/0/-0//0/-0//0//

---

*- **البحور الصَّافية**: هيَّ البحور، التي تتألَّف من تفعيلات موحَّدة الصيغة، مثل: الهزج ،الرَّمل ،الكامل ،الرَّجز ،المتدارك المتقارب.ينظر:المرجع نفسه،ص:25.

[1]- ينظر: مقدمة الإلياذة لسليمان البستاني.،ص:91.

[2]- جبران خليل جبران.المواكب(المجموعة الكاملة العربية)،ص:203.

مُفَاعِلُنْ/فَاعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ مُفَاعِلُنْ/فَاعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ

أمَّا صوت الشَّاب، نراه يتجلَّى بلغة الأرقام في مئة واثنين وعشرين بيتاً،تعكس لنا علو صوته على صوت الشَّيخ، وتعكس لنا ثورةَ التَّغيير، التي كانت تتأجَّج بداخل جبران، ونزعة التَّمرُّد، التي كانت تحرِّكه لقلب المفاهيم المعكوسة، والعمل على تغييرها عن طريق توظيف رؤاه الاستشرافيَّة.

لقد نُظمت،هذه الأبيات على مجزوء* بحر الرمل، الذي يُعتبر عند الدَّارسين بحر الرِّقة،حيث يجود نظمه في الأحزان والأفراح والزَّهريات،لهذا لعب به الأندلسيون كلَّ ملعب وساعدهم في إخراج فنِّ الموشَّحاتِ[1]، الذي افتنّ و تأثَّر به شعراء الرَّابطة ونسجوا على منواله.لقد جاءت قوافيها مطلقة ومتنوعة بتنوع رويها، حيث حضرت فيها الحروف المهموسة، والمجهورة والمتوسِّطة، لتعكس لنا روح الفتوة والشَّباب، الذي كان منذ الأزل صوت التَّغيير والتَّمرُّد على التَّقاليد الرَّتيبة، التي كبَّلت حرِّية الإنسان، بل كان حاملا للواء التَّغيير في كلِّ الأزمنة والأمكنة، وهذا البَّحر-أيضا-إذا قمنا بتقطيعه نجده لم يسلم من بعض الزِّحافات والعلل، ويتجلَّى لنا هذا من خلال تقطيعنا لهذين البيتين:

لَيْسَ فِي الغَاباتِ حُزْنٌ لاَوَلاَ فِيـهَا الهُمُـومْ

0/0//0/-0/0//0/ 0/0//0/-0/0//0/

فَاعِلاَتُـنْ/فَـاعِلاَتُنْ فَاعِـلاَتُنْ/فَاعِـلاَتُنْ

فَالشِّتَا يَمْشِي وَلَـكِنْ لاَ يُجارِيْـهْ الرَّبِيْـعْ

00//0/-0/0//0/ 0/0//0/-0/0//0/

فَاعِلاَتُـنْ/فَـاعِلاَتُنْ فَاعِـلاَتُنْ/**فَاعِـلاَتْ**

وحينما نتجوَّل بعقولنا وقلوبنا في الرِّياض الشِّعرية الغَنَّاء لشاعر الطريق والحيرة **نسيب عريضة**، نجده من المتمرِّدين على استاتيكية البحر، فرغبته في تكسير السَّائد ورفض النَّمطيَّة، ألزمته على المزج بين البحور في كثير من قصائده؛ بل الإفصاح بتجربته الشِّعريَّة للمتلقِّي، دفعه إلى السَّير على هذه الوتيرة للمراوحة بين البَّحرين، لينقل لنا تمرُّده وقلقه الوجودي، فحينما نقرأ قصيدته الموسومة بـ:"**طريق**

*- المجزوء:هو البيت الذي أسقط منه عروضه وضربه، وهو يجب في البحور الآتية:المديد، والهزج، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، ويجوز في البسيط، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والخفيف، والمتقارب، والمتدارك،ويمنع في الطويل، والسَّريع، والمنسرح.ينظر: يعقوب،إميل بديع ومايو،قدري.المعين في العروض والقافية،ص:10.

[1]- ينظر:مقدِّمة سليمان البستاني للإلياذة،ص:93.

الحيرة"، نجده يمزج بين البحر الخفيف ومجزوء الرَّمل،حيث يبدأها ببحر من البحور الممزوجة ألا وهو البحر الخفيف ذو التَّفعيلات الآتية:

فَاعِلاتُنْ- مُسْتَفْعِ لُنْ- فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ- مُسْتَفْعِ لُنْ- فَاعِلاَتُنْ

0/0//0/-0//0/0/-0/0//0/ 0/0//0/-0//0/0/-0/0//0/

مكرراً إيَّاه في القصيدة أربع مرات، وبين البَّيت وأخيه في نفس البحر ثمانية أبيات تنتمي إلى مجزوء الرَّمل الذي اعترته الزِّحافات؛ قائلا:

يَا رَفِيْـقِي عَلَى طَرِيقِ الحَزانَى سِرْ فَإِنَّ الفَـضاءَ أَقْصَى مَدانَا[1]

0/0//0/-0//0//-0/0//0/ 0/0//0/-0//0//-0/0//0/

فَاعِلاتُنْ- **مُفاعِلُنْ**- فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ- **مُفاعِلُنْ**- فَاعِلاَتُـنْ

ثم يشرع في نظم كلامه على مجزوء الرَّمل،الذي لم يسلم بدوره من الزِّحافات؛ قائلا:

سِرْ بِنا نَقْطَـعُ شَوْطاً قَبْلَ أَنْ تَفْـنَى اللَّـيالِي[2]

0/0///-0/0//0/ 0/0//0/-0/0//0/

فَاعِلاَتُـنْ/فَـاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُـنْ/**فَـعِلاَتُـنْ**

ونكتفي بهذين المثالين ،بعدما استحضرناهما لنؤكّد للقارئ كيف انعكس لنا تمرُّدهم على استاتيكية البحر، واستطاعوا المزج بين كثير من البحور الصَّافية والممزوجة التَّامة والمجزوءة والمشطورة، لينقلوا لنا تجربتهم الشِّعرية، التي تولَّدت عن نزعة التَّمرُّد، و عبَّروا من خلالها على كلِّ أشكاله وأنماطه، وكيف ساعدتهم في رسم المسار الحقيقي، الذي تتحقَّق به سعادة الإنسان من خلال كثير من الرُّؤى الاستشرافيَّة، التي بثُّوها في مساحات نصوصهم الشِّعريَّة.

2-3)-التَّمرُّدُ على ستاتيكية القافية:

إنَّ التَّعريفات الكلاسيكيَّة العربيَّة للشعر، ربطته بالقافية**rime**،وجعلتها بندا من بنوده وكلّ شعر خلا من القافية يُعدُّ ضربا من الهذيان، "فالعربيَّة لا يصلح شعرها بدون قافية،لأنَّها لغة قياسيَّة رنَّانةٌ،

[1]-عريضة،نسيب.الأرواح الحائرة،ص:83.

[2]- المصدر نفسه،ص: 83.

يجب أن يراعى فيها القياس والرَّنَّة.وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللُّغات فلا يسوغ لها أن تبرز عطلا مع توفر ذلك الحلي الشائق"[1].

ونحن حينما نتكلَّم عن القافية، ندرك بأنَّ القدماء، اختلفوا في تحديدها، وهذا ما نقله لنا **السَّكاكي(ت626هـ)** في **"مفتاح العلوم"**،قائلاً:" اختلفوا في القافية، فهي عند الخليل من آخر الحرف في البيت على أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكنمثل تابا-/0/0 من:

أقلِّـي اللَّوم عـاذل والعـ**تابا**

وعند الأخفش(ت221هـ) آخر كلمة في البيت مثل: **العتابا** بكمالها،وعند أبي علي قطرب(ت206هـ)،وأبي عباس ثعلب(ت291هـ) الروي، وعن بعضهم أنَّ القافية هي البيت، وعن بعضهم هي القصيدة، وحق هذا القول أن يكون من باب إطلاق اسم اللازم على الملزوم وباب تسمية المجموع بالبعض"[2].ولكن رغم هذا الاختلاف، يبقى التَّحديد المعمول به هو تحديد مبتكر هذا العلم **الخليل بن أحمد الفراهدي(ت170هـ)**، نحن في هذه النقط التي نترصَّد فيها ظاهرة التَّمرُّد على استاتيكيَّة القافية، نحشر رويها فيها، نتكلَّم عنه، بعدما أصبحت تسمى به تجوُّزا من باب تسمية الجزء بالكلِّ ،خاصة في زمن غياب عنونة النص**titrologie du texte**،فنقول:لامية الشَّنفرى(ت 70ق.هـ)، و ميمية المتنبي(ت354هـ)، وسينية البحتري(ت284هـ)... فالقصائد العربيَّة منذ ما أبدع الشَّاعر العربي في صياغتها، غفل آخر أبياتها بهذا الحرف الرَّتيب، الذي ظلَّ يسير باتجاه عمودي، ويثبت حضوره في آخر بيت من كلِّ قصيدة؛ بل أصبح حِلْيةَ القصيدة، التي تدلُّ على النَّفَس الطَّويل للشَّاعر العربي المتمكِّن من فنِّه، نظراً لثقافته الموسوعيَّة، وغزارة معجمه الشِّعري الذي ضمَّ عددا لا متناهيّا من الألفاظ، التي أصبح يتصرَّف فيها الشَّاعر بسلاسة وعفويَّة دونما أن يجهد نفسه، معوِّلا على تداعيها في مرحلة ميلاد النَّص.

كما ندرك أثناء تقليبنا لصفحات كتب العروض، أنَّ تنويع القوافي في القصيدة الواحدة ، يُعدُّ عيباً من العيوب الموسيقية، اصطلحوا عليه بمصطلح**"الإجارة"***.والقارئ لنصوص شعراء الرَّابطة؛ يدرك

---

[1]- مقدِّمة سليمان البستاني للإلياذة،ص:95.

[2]-: السَّكاكي،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد.مفتاح العلوم،ص:494."بالتَّصرُّف"

*-"الإجارة:من الجور والتَّعدي،وهي اختلاف حروف الروي،مع تباعد مخارجها.ينظر:قدري،مايو.عالم الكتب الحديث ، بيروت – لبنان،ط1؛2000،ص:103

بأنَّهم ضاقوا ذرعا باستاتيكية القافية، واعتبروها قيدا يكبّل حريتهم، ويحول بينهم وبين البوح بمشاعرهم، ومنازعهم، ويثبّط عزمهم في ترجمة رؤاهم الشِّعريَّة، وناقد المدرسة **ميخائيل نعيمة** أكَّد على هذا؛ قائلا:"كنت أوَّل الدَّاعين إلى التَّحرُّر من قيود كثيرة يفرضها علم العروض كما وصل إلينا من الأقدمين.فالقافية الواحدة من أوَّل القصيدة حتَّى آخرها قيد يحدُّ كثيرا من الانطلاقة الشِّعريَّة، لذلك قلت بتنويع القافية"[1].

إنَّ قول **ميخائيل نعيمة**، يؤكِّد مدى تبرُّم الجماعة من استاتيكية القافية، لذلك سنحاول أن نستقرىء بعضا من نصوصهم الشِّعريَّة، لنبرز تنوُّع القافية فيها، الذي يحيلنا إلى نزعة التَّمرُّد، وعن خلجات النَّفس القلقة والمضطربة، وعن المشاعر المحتدمة والجيَّاشة، التي استشعروا من خلالها استحضار الجدَّة في الطَّرح والتَّشبُّث بها؛ مستعينين بالجدول الآتي:

الرقم	صاحب النص	النَّص الشعري	الدِّيوان	روي القوافي	الصَّفحة
01	جبران خليل جبران	يا من يعادينا	البدائع والطرائف	النون،الهمزة،الميم	533
03	رشيد أيوب	النسر	أغاني الدرويش	النون،الراء،الكاف،الدال	40-39
03	نسيب عريضة	رباعيات	الأرواح الحائرة	الميم،الجيم،الباء،النون	86-83
05	إيليا أبو ماضي	المدخل	الخمائل	الدال،والراء،والميم،الهاء	220-219
06	ميخائيل نعيمة	الطريق	همس الجفون	القاف،الراء،الكاف،الباء	44

-جدول توضيحي لظاهرة التَّمرد الستاتيكي على وحدة القافية عند شعراء الرابطة القلمية-

إنَّ القارئ لهذه النُّصوص، التي ضمنّاها الجدول، يدرك مدى تمرُّد شعراء الرَّابطة القلميَّة، على استاتيكية القافية برويِّها الذي يرصِّعها، متأثِّرين في ذلك بشعراء المدرسة الرُّومانسيَّة الغربيَّة، حيث

[1]- نعيمة،ميخائيل.أحاديث مع الصَّحافة،ص:66.

كانوا يعتمدون على نظام المقاطع الشِّعريَّة، يراوحون فيها بين قافية وأخرى من بيت إلى آخر وأحيانا من بيتين إلى بيتين في نقل تجاربهم ورؤاهم،النَّابعة من تمرُّدهم ورفضهم للأوضاع الرَّاهنة والرَّتيبة، التي كان يتخبَّط فيها المجتمع، والقارئ لقصائد رواد الرُّومانسيَّة الفرنسيَّة[1] يدرك هذا وعلى رأسهم ألفرد دي موسي**Alfred de Musset** (1810-1857)،و ألفرد دي فيني **Alfred de Vigny(1797-1863)**،وألفونس دي لامارتين**Alphonse de Lamartine** (1790-1869)، وفكتور هوغو **Victor Hug** (1802-1885) ، كما لا ننسى رائد المدرسة الألمانية الشاعر يوهان جوته **Johane Goethe** (1749-1832)[2]،

فهاهو **جبران خليل جبران(1883-1931)**، يبني نصَّه الشِّعري الموسوم بـ:**"يا من يعادينا"**، والذي نظمه على البحر السَّريع، على ثلاث مقاطع الأوَّل والثاني يتكونان من ثلاثة أبيات، والثَّالث يتكوَّن من أربعة أبيات، حيث تمرَّد على استاتيكية القافية ، ورويها ،ليعكس لنا تمرُّده الاجتماعي على أهل الضغينة والحقد، ليؤكد لهم أنَّه شاعر ملهم، خُلق ليحلِّق برؤاه في الفضاء، والقارئ لهذه الأبيات المجتزأة يدرك هذا جيِّدا:

يَامَنْ يُعادِينا وَمَا إِنْ لَنا ذَنْبٌ إِليهِ غَيرَ أَحْلاَمِنا
هَذِي رَحِيقٌ مَا لها أَكؤسٌ فَكَيفَ نَسْقِيها لِلُوَّامِنا
وهيَ بِحارٌ مَدُّها صَمْتُنا وَجَزْرُها فِي حِبرِ أَقْلاَمِنا

***

جَاوَرتُم الأمسَ وَمِلْنا إِلى يَومٍ مُوشًّى صُبْحُهُ بالخَفَاء
وَرُمْتُمْ الذِّكْرَى وَأَطيافَها ونحنُ نَسعَى خَلْفَ طَيفِ الرَّجَاء
وَجُبتُم الأَرْضَ وَأَطْرافَها وَنحنُ نَطْوِي بِالفَضَاءِ الفَضَاء

---

[1]– وحتَّى يتأكَّد القارئ من هذا،نحيله إلى قراءة دواوين شعراء المدرسة الرُّومانسية الفرنسية، أو نحيله إلى المرجع الذي استعنَّا به في أطروحتنا و الموسوم بـ:"منتخبات شعراء القرن التَّاسع **Les poètes du XIX^e siècle (Extraits)**".

[2]– من المتأثِّرين بهذا الشَّاعر جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، حيث أشار كلّ واحد منهما إليه،أشار إليه جبران في رسائله، والقارئ لرائعة جوته"آلام فرتر"،هذه الرواية التي كتبها بلغة شعرية انزياحية، يُدرك أثرها في كتابات جبران، والتي نسج على منوالها نصوصه الشِّعرية، حينما كان يتماهى في الطبيعة ويشخصها ويؤنسنها في كثير من الأحيان، حتى ينقل لنا تجاربه الشعرية المعبرة عن نزعة تمرُّده ورفضه المنبجسة من رؤاه الاستشرافيَّة.كما أشار ميخائيل إلى عبقرية هذا الرجل في غربالة،بل القارئ لديوان همس الجفون يلمس روح غوته الشِّعرية في نصوصه ،ولقد أشرنا إلى هذا في الفصل الثَّاني.

***

لَومُوا وَسُبُّوا والعَنُوا واسخَرُوا وَسَاوِرُوا أيَّامَـنا بِالخِصَام
وابغُوا وَجُورُوا وَارْجمُوا واصلبُوا فَالرُّوحُ فِينا جَوْهَرٌ لاَ يُضَام
فَنَحْنُ نَحنُ كَوْكَبٌ لاَ يَسِير إلى الوَرَى أو في النُّور أَوْفي الظَّلاَم
إِنْ تحسبونا ثلمَةً في الأَثير لَنْ تستَطِيعُوا رَتْقَـهَا بالكَلاَم[1]

وهاهو شاعر الشخروب **ميخائيل نعيمة**، يثور على ستاتيكية القَّافية في نصِّه الشِّعري الموسوم بـ:"**الطريق**"، والذي نظمه على بحر الرمل، ليبوح لنا بما يعتريه من صراع داخلي وتمرُّد على اليقينيات، التي زُعزعت في كثير من الأوقات بسبب الحيرة الوجوديَّة، إذ نجده ذاك الصُّوفي المتلجلج بين الشكِّ واليقين، فالشَّكُّ يستدرجه إلى الحيرة والقلق الوجودي النَّاجم عن عبثيَّة الحياة الرتيبة، واليقين الرُّؤيوي، يسلِّمه إلى الإيمان بأنَّ الطريق الحقَّة موجودة في الإنسان في حدِّ ذاته، وسيدركه بعدما تتحطَّم ثنائية الرُّوح والجسد، ليتكسَّر القفص، ويطير عصفور الروح سالكا طريقه،إذ يوحي لنا هذا التَّمرُّد الفنِّي على أحادية القافيَّة وستاتيكيتها، بمدى التَّأزم النَّفسي الداخلي، لشاعرنا ولشعراء الرَّابطة، وتصارع الأفكار بدواخلهم نتيجة عدم رضاهم على مقادير الحياة، حيث أحسُّوا بعبثيَّة الوجود حسب زعمهم للتناقض الحاصل فيه، لأنَّ عقولهم لم تهضم مجريات الحياة، التي غلب عليها الظلم وغاب فيها العدل، وسيطر عليها الاستبداد المتجلِّي في شخوص البَّشر وسياستهم العرجاء، وهذا ندركه في قوله:

نَحْنُ يا ابني عَسْكَرٌ قَدْ تاه فِي قَفْرٍ سَحِيقْ
نَرْغَبُ العَوْدَ وَلاَ نَذْكُرْ مِنْ أَيْنَ الطَّرِيقْ
فَانْتَشَرْنا فِي جِهاتِ القَفْرِ نَسْتَجْلِي الأَثَـرْ
نَسْأَلُ الشَّمْسَ عَنْ الدَّرْبِ وَنَسْتَفْتِي الحَـجَرْ
وَسنَبْقَى نَفْحَصُ الآثـارَ مَنْ هـذا وَذاكْ
رَيْثَما نُدْرِكْ أَنَّ الدَّرْبَ فِينا لاَ هُنـاكْ
وَسَنَبْقَى فِي انتقالٍ وَشَقـاءٍ وَعَـذابْ

[1]– جبران، خليل جبران.البدائع والطرائف(المجموعة الكاملة العربية)،ص:353.

وَصُعُودٍ وَهُبُوطٍ وَذَهـابٍ وإيَّـابْ
وَسَنَبْقَى نَهْجَعُ اللَّيلَ وَفِي الصُّبْحِ نَفِـيْقْ
رَيْثَما نَلْقَـى مُنانَا رَيْثَما نَلْقَى الطَّـرِيقْ[1]

نكتفي بإيراد هذين النَّصين، لأنَّ النُّصوص الأخرى، التي ضمَّناها تؤكِّد لنا شيوع هذه الظَّاهرة في شعرهم بشكل مستفيض.والمتمعِّن – أيضا- في قوافي القصائد التي ضمنَّاها الجدول يرى بأنَّ معظم قوافيها جاءت مطلقة، ليتناسب إطلاقها مع الحالة النفسيَّة لشعراء الرَّابطة، الذين سيطر عليهم القلق الوجودي، واستبدت بهم نزعة التَّمرُّد والرَّفض، بل جاءت لتدلَّ على إطلاقهم لعقولهم حتَّى تسرح في عالم الوجود؛ متسائلة أنطونولوجيّا عن خالقه، و عن ماهيته، وعن مصير الإنسان مادام فيه، وعن مصيره في عالم الماوراء.

وإذا ما دقَّقنا أكثر في حروف روي قوافي النُّصوص الشِّعريَّة، التي ضمنَّاها الجدول، ندرك بأنَّها جاءت لتعلن انتماءها إلى الأصوات المجهورة المجموعة عند علماء الصَّوتيات في سمطها الحاوي:"**اطلقن ضرغم عجز ظبي ذواد**"[2] والمتوسطة المجموعة-كذلك-في سمطها"**رلن**"[3]،بل كانت جلها مشتركة بينهم، لتؤكِّد لنا نزعتهم المشتركة وتوجُّههم الواحد، وتعطينا يقينا ربما لا يحتمل الشَّك بأنَّ النَّص عندهم كان يولد من رحم الشُّعور بالمعاناة الوجوديَّة، التي بلورت فيهم نزعة التَّمرُّد وحفزتهم ليكونوا أوصياء على الأمَّة؛ بل وأنبياء، يقدِّمون الخلاص، لشعوبهم على شكل رؤى شعريَّة.أما الحروف الباقية التي تشكلت منها مادة النَّص، نجدها تعلن انتماءها إلى مجموعة الحروف المهموسة، والتي جمعها علماء الصَّوتيات في سمطها التَّركيبي، الذي يحويها:"**سكت فحثه شخص**"[4]، حيث ساعد حضورها الطَّاغي في مساحات النُّصوص على شيوع ظاهرة الهمس عند شعراء الرَّابطة، إذ عجَّت بها كلمات وألفاظ النُّصوص المذكورة في الجدول، والقارئ للنصَّين، اللَّذين استشهدنا بهما

[1]- نعيمة،ميخائيل.همس الجفون،ص:44.

[2]- ينظر:العبيدي،رشيد عبد الرحمان.معجم الصَّوتيات.مركز البحوث والدّراسات الإسلامية،العراق،ط1؛2007 ص:79.

[3]- ينظر:أنيس،إبراهيم.الأصوات اللّغوية.مكتبة نهضة مصر،الفجالة-القاهرة،ط2؛1950،ص:60.

[4]- ينظر:المرجع السَّابق ، ص:214.

يدرك هذا جيِّدا، والهمس حينما تكلَّم عنه النَّاقد المصري **محمد مندور** (**1907–1965**)، أثبت بأنَّه يصدر عن قوَّة الشَّاعر، بل يخرج من أعماق نفسه في نغمات حارة، ليحدِّثك عن ذاته، وعن ملابسات الحياة، التي ولدت فيه هذه القوَّة[1]، فأظهر لنا اعتراضه عليها وتمرُّده المعلن والصريح في وجهها، وعكس لنا –أيضا– الحلول الاستشرافيَّة، التي يقدِّمها الشَّاعر في نصوصه الرُّؤيوية، وهذا ما يلمحه القارئ عند شعراء الرَّابطة القلميَّة.

[1]– ينظر:مندور،محمد.في الميزان الجديد،ص:77.

خـاتـــــــــمـة

خاتمة:

في هذه الأطروحة المقدمة للمناقشة، والتي ركزنا فيها على شعراء الرَّابطة القلميَّة، لأجل مقاربة ظاهرة التَّمرُّد في منجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة ،التي ساهمت في بعثها ظاهرةٌ أخرى، لازمتها ملازمة ظلِّ الإنسان للإنسان ألا وهي ظاهرة الرُّؤيا، حيث كان الباعث على تمرُّدهم الموضوعي والفنِّي نظرتهم للنَّصِّ الشِّعري باعتباره رؤيا واستشرافا وتنبؤا لمصير الإنسان على وجه البسيطة مع النَّظر إلى صاحبه نظرة مفعمة بالتَّقديس والتَّبجيل، فهو النَّبي، والرَّائي ، والمصلح، والمشرِّع، يبذل قصارى جهوده، حتَّى يُحدث تغييرا في السَّائد من حياة الإنسان، والثَّابت في ثقافته وفنِّه وأدبه وفلسفته؛ لأنَّه لا يرضى بالتَّقليد والمحاكاة لأجداده أو من سبقوه ، ولا يحبِّذ السَّير على طريقهم، بل يرفض أن يكون استنساخا لهم.

لذالك تمرَّد ودأب في مسيرته الحياتيَّة على نشدان هذه الظَّاهرة، وزرع بذورها في أرض الآخرين، حتَّى تؤتي أكلها، فينشئوا نشأة جديدة ومتحرِّرة ، وينعتقوا من ربقة التَّقليد والمحاكاة، ليتجدَّدوا ويسايروا زمنهم وعصرهم، الذي يختلف عن الأعصر الماضية، التي عايشها الآباء و الأجداد، وإن سكنوه بوعي أو غير وعي.

وساعدهم على ذالك، فهمهم المغاير وتصوُّرهم المختلف للنَّص الشِّعري، ونظرتهم المثالية لصاحبه، فلم يعد الشِّعر عندهم قولا موزوناً ومقفى، يدل على معنى، بل أصبح ثورة وعصيانا وتمردا في وجه التَّنظيرات السَّابقة، التي حصرته في الرُّؤية السَّلفيَّة الضَّيقة، التي حكمت النَّص في شقيه الشَّكلي والمضموني، ودفعته للدوران في دائرة القديم المقدَّس دون التفكير – ولو لهنيهة واحدة- في الخروج منها.

إنَّ إيرادي لهذا الكلام كان بدافع استمالتي للقارئ، حتَّى أعرض عليه أهم النتائج، التي توصلنا إليها بعد القراءة والتَّمحيص والتَّنقيب، والتي أحسب أنَّها ليست قطعية لا أزعم ذلك وأدَّعيه، وأنَّى لي ذلك؟ ! وبناء عليه سأجملها في النِّقاط الآتية:

- الشِّعر كان وما يزال وسيبقى ذلك النَّص المقدَّس عند قائليه وسامعيه؛ لأنَّه مشحون بتجربة معيشة، عاشها صاحبه في زمان ومكان ما، وعكس فيه ثقافته، التي اكتسبها في المجتمع، الذي ينتمي إليه، إذ ساعده على تصويره في بناه التَّحتية والفوقية والتَّأريخ له زمانا ومكانا عن طريق تحقيبه(تقسيمه إلى حقب).

يظلُّ الشَّاعر في ذاكرة الشعوب، ذالك الإنسان الفطن والمدرك لغوامض الأمور، وصاحب الرُّؤيا الاستشرافيَّة، التي تخترق- في كثير من الأحيان- الحجب، وتمزِّق السُّجف، متنبئة بمصير الإنسان.بل هو ذالك الكائن المتمرِّد، الذي ثار على الثَّابت، وكسَّر السَّائد، ونادى بالتَّغيير من أجل حياة أفضل، وأعلن الثَّورة على من يشاركونه في صناعة النُّصوص وإنتاجها إذا شام فيهم الرُّكون لتقاليد الآباء، وتقديس القديم، والعيش في جُبَّتِهم والسَّير على نفس نهجهم الإبداعي والفنِّي.

- لم يخل عصر من العصور الأدبيَّة من ظاهرة التَّمرُّد، التي ظهرت على المستوى الفنِّي للشعراء والفنَّانين، وتجسَّدت في أعمالهم ومنجزاتهم؛ لأنَّها جِبِلَّةٌ وفطرةٌ في الإنسان، وهو ذالك المخلوق الذي يعشق الممنوع، ويثور على الثَّابت بجرأته الكبيرة، التي عوَّدنا عليها بل وترجمها للقارئ في نصوصه الشِّعريَّة، ولا ثابت في الشِّعر إلاَّ المتغيِّر.

- شعراء الرَّابطة القلميَّة من أوائل من مثَّلوا هذه الظَّاهرة في منجزاتهم الشِّعريَّة والنَّقديَّة بعد ما اطَّلعوا على آداب الآخر، فآلوا على أنفسهم أن ينفخوا روح التَّغيير في الأجيال، حتَّى يؤسِّسوا لفهم جديد للحياة والفنِّ، ويحاربوا التَّبعيَّة للقدماء، ويثوروا في وجه سدنة المحاكاة لما هو عتيق وقديم، لأجل اتخاذه كنموذج يحتذى به، فكان أدبهم أوَّل تجريب في عصر النَّهضة.

- جاء شعراء الرَّابطة القلميَّة بتصوُّر جديد، للشِّعر والشَّاعر في منجزهم الشِّعري والنَّقدي، حيث أصبح الشِّعر حسب فهمهم منبثق من ثنائية الرُّؤيا والتَّمرُّد، وأصبح صاحبه مسكونا بها إذ بثت فيه القلق الوجودي، فسارع لتجنيد كلّ طاقته اللُّغوية، ليفرغ شحناتها في ما أنجزه من شعر ونقد، بغية التَّغيير ،ولأجل استشراف مستقبل أفضل، تنعم به الإنسانيَّة في جوٍّ مفعم بالمحبَّة و التَّسامح والعدل.

-تمرُّدهم المسكون بروح الرُّؤيا دفعهم إلى التَّجديد في بناء نصوصهم الشِّعريَّة على مستوى المضمون و الشَّكل ، حيث جاءت لغة إبداعهم مختلفة في مستوياتها.

- أسلوبية الكتابة أو بالأحرى أسلبة الكتابة عند شعراء الرَّابطة القلميَّة، جاءت مشتركة لاشتراكهم في نفس الرُّؤيا، التي نفخت فيهم روح تمرُّد واحد ومشترك.بل قادتنا إلى الغوص في أعماق ذواتهم للكشف عن المخبوء فيها، وترجمته للقارئ.

- تمرُّدهم عكس لنا مدى تعلُّقهم، بالحياة الأفضل والأمثل، ونشدان الإنسان النبيل والفاضل،الذي يؤمن بالمحبَّة والتَّسامح والأخوَّة.

- رؤاهم كانت دافعا قويّا، مؤججا لنار التَّمرُّد، وذلك لأجل التَّغيير في الواقع الرَّتيب من خلال التَّغيير في النَّص ،الذي أصبح ناقلا لكثير من الأنساق الثَّقافيَّة.

أحدثت نصوصهم طفرة على مستوى القراءة، وقفزت بالقارئ قفزة نوعيَّة إذ قوَّت لديه الوعي والفهم لما يدور في الوجود ،كما نمَّت فيه التَّذوُّق الحقَّ لجمالية النَّص.

- هروبهم لم يكن هروب الجبان والمنطوي على نفسه، بل هروب المصلح، الذي رأى في خلوته وعزلته؛ فرصة للتأمُّل واستمطار الرُّؤى ، وبعثها في نصوصهم، التي قدَّمت الدَّواء النَّاجع لكثير من العلل، التي نخرت عظام المجتمع.

- تُعدُّ تجاربهم الشِّعرية حلقة جوهرية ضمن حلقات تحوُّل الشِّعريَّة العربيَّة في مسارها التَّاريخي وبنيتها الفنِّية والجماليَّة.

- الشِّعريَّة العربيَّة في حراك لا يهدأ وتحوُّل لا يسكن، فهي لا تقرّ على شكل ثابت، وهذا ما يجعلها مرنة تستجيب لروح العصر.

قائمةالمصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*–القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

*– الكتاب المقدَّس

I)– المصادر والمراجع العربيَّة:

1)–أحمد،إبراهيم.أنطونولوجيا اللُّغة عند مارتن هايدجر.الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون ،بيروت– لبنان، ط1؛2008.

2)–الأخطل،غياث بن غوث.الدِّيوان.دار الكتب العلميَّة،بيروت– لبنان،ط2؛1994.

3)–أدونيس،أحمد علي سعيد.الصُّوفيَّة والسُّوريالية.دار السَّاقي،بيروت،ط3؛دت.

–النَّص القرآني وأفاق الكتابة.دار الآداب بيروت ،ط1 ؛1993 .

–الهوية غير المكتملة.تر:حسن عودة،بدايات للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، سوريا ، ط1؛2005.

–زمن الشِّعر.دار السَّاقي،بيروت– لبنان،ط1؛2005.

–كلام البدايات.دار الآداب،بيروت–لبنان،ط1؛1989.

–مقدِّمة للشعر العربي.دار العودة،بيروت– لبنان ،ط3 ،1979 .

–الثَّابت والمتحوِّل.دار العودة،بيروت– لبنان، ط1؛ 1978،ج1،ج3.

– الحوارات الكاملة. بدايات للنشر والتَّوزيع،سوريا–دمشق ، ط2؛ 2010،ج1.

11)–إسماعيل، عز الدِّين. التَّفسير النَّفسي للأدب. دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4؛دت.

12)–الأشتر،عبد الكريم.أوراق مهجرية.دار الفكر المعاصر،بيروت–لبنان ،ط 1 ؛ 2002.

13)–الأصفهاني، الرَّاغب.مفردات ألفاظ القرآن الكريم. تح:صفوان عدنان داوودي،دار القلم ، دمشق،ط5؛2011،.

14)–ابن أبي أصيبعة،موفق الدين أبو العبَّاس.عيون الأنباء في طبقات الأطباء.دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان، دط؛دت.

15)–آل الجندي،أدهم.أعلام الأدب والفن.مطبعة مجلة صوت سوريا،دط؛1954،ج1،ج2.

16)-أمحمد،عيساني وآخرون.من مناهج النَّقد الفلسفي(الهيرمنيوطيقا:فلسفة التَّأويل).دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،دط؛2007.

17)-أمرؤ القيس،عدي بن حجر.الدِّيوان.دار المعرفة، بيروت- لبنان،ط3؛2006.

18)-أمين، أحمد - فيض الخاطر.دار موفم للنشر،الجزائر،دط؛2011،ج1.

-دار الكتاب العربي،بيروت-لبنان،ط1؛2005،ج3.

20)-أنيس،إبراهيم.موسيقى الشِّعر.مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط2؛1952.

-الأصوات اللُّغوية.مكتبة نهضة مصر،الفجالة-القاهرة،ط2؛1950

22)-الأوسي،سلام كاظم.دراسات في الشِّعر والفلسفة.دار الصَّفاء للنشر والتَّوزيع، عمان-الأردن،ط1؛2013.

23)-أيوب،رشيد -ديوان الأيُّوبيات.مكتبة الفجالة،القاهرة،دط؛1916.

-هي الدنيا،مطبعة طوبيا،نيويورك،دط؛1940.

-أغاني الدَّرويش.مؤسسة هنداوي للتعليم والثَّقافة ،مصر، دط؛2014.

26)البارودي،محمود سامي.الدِّيوان.تح:علي الجارم ومحمد شفيق معروف،دار العودة ،بيروت، دط؛1998.

27)-البازعي،سعد والرويلي،ميجان.دليل النَّاقد الأدبي.المركز الثَّقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،ط5؛2007.

28)-الباقي،عبد الكريم.دراسات فنِّية في الأدب العربي.مكتبة لبنان ناشرون،بيروت-لبنان،ط1؛ 1996.

29)-بالي زاده،مصطفى بن سليمان.شرح فصوص الحكم.دار الكتب اللبنانية،بيروت-لبنان،ط1؛ 2001.

30)-البحتري،الوليد بن عبيد بن يحي.الدِّيوان.تح:حسن كامل الصَّيرفي،دار المعارف،مصر-القاهرة،دط،1964،مج1.

31)-بدير،حلمي.الشِّعر المترجم وحركة التَّجديد في الشعر المعاصر.دار المعارف ،القاهرة، ط2؛1991

32)-ابن برد،بشار.الدِّيوان.تح:الشَّيخ الطاهر بن عاشور،الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر،دط؛ 2007،ج1،ج3،ج4.

33)-بركات،حليم.غربة الكاتب العربي.دار السَّاقي،بيروت-لبنان،ط1؛2011.

34)-برهومي،خليل.إيليا أبوماضي شاعر السؤال والجمال.دار الكتب العلميةبيروت-لبنان، ط1؛1993.

35)-البستاني،بطرس.أدباء العرب في الأعصر العباسية.دار مارون عبود ،لبنان،دط؛1979.

36)-البغدادي،عبد القهار بن محمد.الفرق بين الفرق.تح:نعيم حسين زرزور،المكتبة العصرية، صيدا-بيروت،ط1،2009.

37)-البقاعي ،شفيق .الأنواع الأدبيَّة مذاهب ومدارس.مؤسسة عز الدِّين للطباعة والنَّشر، بيروت-لبنان، ط1 ؛1985.

38)-البقاعي ،شفيق وهاشم، سامي.المدارس والأنواع الأدبيَّة.منشورات المكتبة العصريَّة،صيدا-بيروت،دط؛1979،ص:68.

39)-بكار،عبد الكريم.القراءة المثمرة مفاهيم وآليات.دار القلم،دمشق،ط6؛2008.

40)-بن عبيد ياسين.الشِّعر الصُّوفي الجزائري المعاصر المفاهيم والانزياحات عمرو بن حفص أنموذجا.وزارة الثقافة، الجزائر،دط؛دت.

41)-بنعمارة،محمد.الأثر الصُّوفي في الشعر العربي المعاصر.شركة النشر والتَّوزيع ،المدارس – الدار البيضاء،ط1؛2001.

42)-بنيس،محمد.حداثة السُّؤال.المركز الثقافي العربي،بيروت- لبنان،ط2؛1988.

43)-البوصيري،محمد بن سعيد.البردة.مكتبة الآداب،القاهرة،دط؛دت.

44)-بوطارن،محمد الهادي.الاغتراب في الشِّعر العربي الرُّومانسي مقاربة موضوعاتية للخطابات الشِّعرية لإيليا أبي ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشَّابي.دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط؛2010.

45)-بيطار،زينات.بودلير ناقدا فنِّيا.دار الفارابي،بيروت- لبنان،ط1؛1993.

46)-تادرس،خليل.أحلى الأساطير الإغريقية.دار كتابنا للنشر،لبنان،دط؛دت،ص:34.
47)-تاوريرت،بشير. رحيق الشِّعريَّة الحداثيَّة.مطبعة الواد،الجزائر،دط،دت.

48)-التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي.شرح ديوان عنترة.تح:مجيد طرَّاد،دار الكتاب العربي، بيروت ،ط1؛1992.

-شرح ديوان أبي تمام .تح:محمد عبده عزام ،دار المعارف، القاهرة ، ط5؛1951،ج1.

50)-التَّطاوي،عبدالله ويوسف خليف،مي.مقدِّمات في تاريخ أدبنا القديم.دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،دط؛دت.

51)-أبو تمام،حبيب بن أوس.الدِّيوان.تح:شاهين عطية،المطبعة الأدبية،بيروت،دط؛1989.

52)-التَّنوجي،محمد.المعجم المفصل في الأدب.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، ط2 ؛1999، ج1،ج2.
53)-ابن ثابت الأنصاري،حسان.الدِّيوان.دار الكتب العلمية ،بيروت- لبنان،ط1؛1994
54)-الثَّعالبي،أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل.ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع،صيدا-بيروت ،دط ؛2008.

55)-جابر،يوسف حامد.قضايا الإبداع في قصيدة النَّثر.دار الحصاد للنشر والتَّوزيع ،دمشق،دط؛ 1988.
56)-الجاحظ،ابن عثمان عمرو بن بحر.الحيوان.دار ومكتبة الهلال ،بيروت،ط3؛1990،مج 1،ج1.

57)-جاسم،السيدعزيز -دراسات نقدية في الأدب الحديث.الهيئة المصرية العامة ،للكتاب، القاهرة ،دط ،1995.

-الاغتراب في حياة وشعر الشَّريف الرَّضي.دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع ،بيروت- لبنان، دط؛1985.

59)-جبران ،خليل جبران.الأعمال الكاملة العربيَّة.دار صادر،بيروت،لبنان،ط1؛2002.
60)-الجبُّوري،يحي.شعر المتوكِّل اللَّيثي.مكتبة الأندلس،بغداد،دط؛دت،ص.
- شعر عبد الله بن الزَّبعري..مؤسَّسة الرِّسالة للطباعة والنَّشر والتَّوزيع ،بيروت، ط2؛1981.
62)-جحا،ميشال خليل.شعراء أعلام من المشرق العربي.دار صادر،بيروت-لبنان،ط1.
63)-الجرجاني،الشَّريف علي بن محمد بن علي.التَّعريفات.تح:نصر الدِّين تونسي،شركة القدس للتصدير،القاهرة ،ط1؛2007 .
64)-الجرجاني،علي بن عبد العزيز.الوساطة بين المتنبي وخصومه.تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط1؛2006.
65)-جرير،ابن عطية.الدِّيوان.دار بيروت للطباعة والنَّشر،بيروت،دط؛1986.
66)-جعفر، عبد الكريم راضي. تكرار التَّراكم وتكرار التَّلاشي (ظاهرة أسلوبية).دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1؛ 2000.
67)-ابن جعفر،قدامة.نقد الشِّعر.تح:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، دط؛دت.
68)-الجمحي،محمد بن سلام.طبقات الشُّعراء.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،دط؛2001.
69)-جمعة،أحمد خليل.فرسان من التَّاريخ.اليمامة للطباعة والنَّشر،دمشق-بيروت،ط1؛2001.
70)-جمعة،جمال.ديوان الزنادقة(كفريات العرب).منشورات الجمل،ألمانيا-بغداد،ط1؛2007.
71)-الجندي،أنور.مؤلَّفات في الميزان.وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف،الإمارات العربية المتَّحدة،دط؛دت.
-الحب والمجد في حياة شعرائنا المعاصرين.دار الأعلام للطبع والنشر، القاهرة، دط؛1955.
-أضواء على الأدب العربي المعاصر.دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط؛1968.
74)-أبوجهجهة،خليل.الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتَّنظير والنَّقد.دار الفكر اللبناني، بيروت،ط1؛1995.

75)-أبوجودة،نعوم.المجتمع المثالي في فكر جبران ونعيمة.دار الفكر اللبناني ،بيروت،ط1؛1981.
76الجوزو،مصطفى.نظريات الشعر عند العرب.دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت-لبنان،ط1؛ 2002.
77)-ابن الجوزي،جمال الدين بن عبد الرحمان بن علي.زاد المسير في علم التَّفسير.دار ابن حزم للطباعة والنشر والتَّوزيع،بيروت- لبنان،ط1؛2002.
78)-الجيلاني ،عبد القادر.الدِّيوان.تح:يوسف زيدان،دار الجيل،بيروت-لبنان ،دط ؛1989.
79)-الحاوي،إيليا.شرح ديوان الفرزدق.دار الكتاب اللبناني،بيروت-لبنان،ط1؛1983
-في النَّقد والأدب.دار الكتاب اللبناني،بيروت-لبنان ، ط2؛1986،ج3،ج5.
81)-حجازي،أحمد عبد المعطي.قصيدة لا قراءة في شعر التَّمرُّد والخروج.مركز الأهرام للترجمة والنشر،القاهرة،ط1؛1989.
82)-حدَّاد،علي.الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا.منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،دط؛2000.
83)-حدَّاد،ندرة.أوراق الخريف.مطبعة طوبيا،نيويورك،دط؛1946.
84)-حسن،حسين الحاج.النَّقد الأدبي في آثار أعلامه.المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت-لبنان، ط 1 ؛1996.
85)-حسن،علي بكر.جمهرة أشعار المهجر(أجمل مائة قصيدة من عيون شعر المهجر).دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سورية- دمشق،دط؛2011،ص:11.
86)-الحسني،محمد عبد الحفيظ.السِّمات الأسطورية في الشِّعر الجاهلي.مطبعة الخليج العربي ، تطوان-المغرب،ط1؛2007.
87)-حسين، طه.فصول في الأدب والنَّقد. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،القاهرة ،دط ؛2013.
- من حديث النثر والشعر.دار المعارف،القاهرة،ط12؛2004.
-حديث الاربعاء.دار المعارف،القاهرة،ط14؛1993،ص:188.
-حديث الأربعاء.دار تلانقيت للنشر،بجاية-الجزائر ،دط؛2016،ج3.

91)-حسين،محمد عارف محمود وعلم،حسام محمد.النقد الأدبي والرحلة من التشكيل إلى التأصيل.دار الكوثر،الزقازيق- القاهرة،ط1؛2006.
92)-الحطيئة،جرول بن أوس بن مالك.الديوان.تح:مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط1؛1993.
93)-الحفني عبد المنعم.رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين.دار الرشاد ، القاهرة،ط2؛1996،ص:18.
94)-حفني،عبد الحليم.شرح ودراسة لامية العرب للشنفرى.مكتبة الآداب علي حسن ،القاهرة،ط1؛2008،ص:09.

-شعر الصَّعاليك منهجه وخصائصه.مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة،دط ؛1987.
96)-الحليوي محمد.مباحث ودراسات أدبية.الشَّركة التُّونسية للتوزيع،تونس،دط؛1975 .
97)-حمدو الدقس،فؤاد.ميخائيل نعيمة.دار القلم العربي،سوريا حلب،ط1؛1997.
98)-حنين،رياض.رسائل جبران التائهة.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط1؛1983.

99)-الحوفي،أحمد محمد.تيارات ثقافية بين العرب والفرس.دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة-القاهرة،ط3 ؛1978 .

100)-خالد،غسَّان.جبران الفيلسوف.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط2؛1983،ص:120.

101)-الخراط،إدوارد.من الصَّمت إلى التَّمرُّد(دراسات ومحاورات في الأدب العالمي). مطابع روزواليوسف الجديدة،القاهرة دط؛1994.
102)-الخطيب،أحمد مبارك.الانزياح الشِّعري عند المتنبي.دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية-سورية،ط1،2009.

103)-الخطيب،علي.اتِّجاهات الأدب الصُّوفي بين الحلاج وابن عربي.دار المعارف ،القاهرة،دط؛1983،ص:90.
104)-خفاجي، عبد المنعم.الأدب في التُّراث الصُّوفي.دار غريب للطباعة،القاهرة،دط؛دت.
- قصَّة الأدب المهجري.دار الكتاب اللبناني،بيروت-لبنان،دط؛1986.

-حركات التَّجديد في الشِّعر الحديث.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنَّشر، الإسكندرية ،دط ؛2001.

-الآداب العربية في العصر العبَّاسي الأول.دار الجيل،بيروت-لبنان،ط1؛ 1992 .

-الحياة الأدبية في العصر الجاهلي.دار الجيل ،بيروت- لبنان، ط1 ؛ 1992.

-الشِّعر والتَّجديد.دار العهد الجديد للطباعة،القاهرة،دط؛ دت.

-النَّقد العربي الحديث ومذاهبه.دار الطباة المحمدية بالأزهر،القاهرة،ط2؛دت.

-دراسات في النَّقد العربي الحديث ومذاهبه.دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة ،ط2؛دت.

112)-ابن خلدون،عبد الرحمان.المقدِّمة.دار الفكر،بيروت- لبنان،دط؛2007،ص:622.

113)-خليف،يوسف.الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.دار المعارف ،القاهرة ،ط3؛1978، ص:268.

114)-الخليلي،محمد.أمعجم أدباء الأطباء.مطبعة الغري،النجف،دط؛1946،ج1.

115)-خمري،حسن.الظَّاهرة الشِّعريَّة العربيَّة(الحضور والغياب).منشورات اتِّحاد كتاب العرب، دمشق ،دط؛2001.

116)-الخنساء،تماضر بنت عمر.الدِّيوان.تح:حمدو طمَّاس،دار المعرفة،بيروت-لبنان،ط2؛ 2004.

117)-خياط،سلام.صناعة الكتابة وأسرار اللُّغة. شركة رياض الريِّس للكتب والنشر،بيروت- لبنان،ط1؛ 1999.

118)-الدَّقاق، عمر.الاتِّجاه القومي في الشِّعر العربي الحديث.مكتبة الشَّرق للنشر والتوزيع، حلب ،ط2 ؛ 1963.

-ملامح الشِّعر المهجري.منشورات جامعة حلب ،سوريا ،دط؛1978.

120)-الدكان،محمد بن سعيد.الشعر والتلقي.مؤسسة الانتشار العربي،بيروت- لبنان،ط1 ؛ 2013.

121)-دياب،عبد الحي.شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث.دار النهضة العربية، القاهرة، دط؛1969.

122)-الرَّازي،أبو حاتم أحمد بن حمدان.كتاب الزِّينة في الكلمات الإسلامية والعربية.تحقيق: حسين بن فيض الله الهمداني اليعبري الحرازي،مركز 36- الدراسات والبحوث اليمني ، صنعاء ، ط1 ؛ 1994،ج1.

123)-الرَّازي،محمد بن أبي بكر.مختار الصِّحاح.تح:مصطفى ديب البغا،دار الهدى،عين مليلة-الجزائر،ط4؛1990.

124)-ربابعة،موسى سامح.الأسلوبية مفاهيمها وتجلِّياتها.دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد-الأردن،ط1؛2003.

125)-الربايعة،أحمد.دراسات في نظرية الهجرة ومشكلاتها الاجتماعية والثقافية.منشورات دائرة الثَّقافة والفنون، عمان-الأردن، دط؛1987.

126)-ابن ربيعة،عمرو.الدِّيوان.دار الكتاب العربي،بيروت-لبنان،ط2؛1996.

127)-ابن ربيعة،لبيد.الدِّيوان.دار المعرفة،بيروت- لبنان،ط1؛2004.

128)-رحماني،أحمد بن عثمان.النَّقد التَّطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري.عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،ط1؛2008.

129)-رزق،شريف.الأشكال النَّثرُشعريَّة في الأدب العربي.مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1؛ 2016.

130)-الركابي جودة وآخرون.الوافي في الأدب العربي الحديث.مكتبة أطلس،دمشق،1963.

131)-الرمادي،جمال الدين.من أعلام الأدب المعاصر.دار الفكر العربي، القاهرة،دط ؛دت.

132)-رماني،إبراهيم. الغموض في الشعر العربي االحديث. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1؛1991.

- المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا1925-1962.وزارة الثقافة العربية،الجزائر،دط؛دت.

134)-الرواشدة،مشهور خالد.شعر كعب بن زهير دراسة فنِّية.مطبعة السفير، عمان-الأردن، دط؛2008.

135)-روبرت ب، وكامبل الياسوعي.أعلام الأدب العربي المعاصر سير ذاتية.الشَّركة المتَّحدة للتوزيع،بيروت- لبنان،ط1،1996،مج1

136)-ابن الرُّومي،أبو الحسن علي بن العباس.الدِّيوان.دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط2؛ 2002،ج1.

137)-الزَّيحاني،ألبرت وآخرون.الموسوعة العربية.دار الريحاني للطباعة والنشر،بيروت، ط1؛ 1955.

138)-الزَّيحاني،أمين.أنتم الشعراء.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،دط؛2013. 139)- الزَّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد - أساس البلاغة.تح:محمد باسل عيون السّود،دار الكتب العلمية، بيروت — لبنان ،ط1،1998،ج1،ج2.

- المفصل في صنعة الإعراب.

دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان ،ط1 ؛1999 ، ص:390.

141)-الزناد،الأزهر.دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة.المركز الثَّقافي العربي،الدار البيضاء- بيروت،ط1؛1992.

142)-ابن زهير،كعب.الدِّيوان.تح:درويش الجويدي.المكتبة العصرية ،صيدا-بيروت،ط1؛ 2008.

-الدِّيوان.تح:علي فاعور،دارالكتب العلمية،بيروت- لبنان ، دط؛1997.

144)-الزَّوزني،أبو عبد الله حسين بن أحمد.شرح المعلَّقات السَّبع.مؤسسة الرِّسالة ناشرون، بيروت- لبنان،ط1،2004.

145)-الزيات،أحمد حسن وآخرون. المعجم الوسيط.مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،ط4؛ 2004.

-تاريخ الأدب العربي.دار المعرفة،بيروت-لبنان،ط6؛2000.

147)-زيدان،عبد القادر عبدالحميد.التَّمرُّد والغربة في الشِّعر الجاهلي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1؛2003.

148)-زيدان،يوسف. شعراء الصوفية.دار الجيل،بيروت-لبنان،ط2؛1996.

149)-السَّد، نور الدين. الشِّعرية العربيَّة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط؛ 2007، ج2.

150)-السرَّاج،نادرة،جميل.شعراء الرَّابطة القلميَّة.دار المعارف،القاهرة،ط3؛دت.

151)-السرغيني،محمد.محاضرات في السيميولوجيا.دار الثَّقافة للنشر والتَّوزيع،الدَّار البيضاء،ط1؛ 1987.

152)-سعيد،جلال الدِّين.معجم المصطلحات الفلسفية.دار الجنوب للنشر،تونس،دط؛2004.

153)-السكاكي،أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد.مفتاح العلوم.تح:حمدى محمد قابيل، المكتبة التوفيقية،مصر-القاهرة،دط؛دت.

154)-سلام، محمد زغلول.دراسات في الأدب العربي(العصر العبَّاسي).مطبعة التَّقدم عبد القادر التوني،الإسكندرية ،دط ؛دت .

155)-سلامة،حبيب.الشِّعر المنثور،مطبعة الهلال،مصر- القاهرة،ط1؛1922.

156)-السليمان،محمد الصالح.الرَّحلات الخيالية في الشِّعر العربي الحديث.منشورات اتِّحاد كتاب العرب، دمشق، دط؛ 2000.

157)-السَّماوي، أحمد عبد الحميد.مع إيليا أبي ماضي في طلاسمه.مطبعة النعمان النجف الأشرف، إيران، ط1؛ 1968 .

158)-سميَّة،سلطاني وآخرون.قاموس الهدى عربي- فرنسي.دار الهدى،عين مليلة الجزائر ،دط؛ 1997 .

159)-السَّوافيري،كامل.الأدب العربي المعاصر في فلسطين(من سنة 1860-1960).دار المعارف،القاهرة ،دط ؛ 1975،ص:17-18.

160)-سويلم،أحمد.الرَّسول والشُّعراء.دار الهدى للكتاب، القاهرة،ط1؛2005.

161)-السيد عبد الحميد.دراسات في اللِّسانيات العربيَّة.دار حامد للطباعة والنشر والتَّوزيع، عمان- الأردن،ط1؛2004.

162)-السيوطي،جلال الدين.المزهر في علوم اللغة وأنواعها.تح :محمد عبد الرحيم،دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1؛2010.

163)-الشَّافعي،محمد بن إدريس.الدِّيوان.دار الفكر،بيروت- لبنان،دط،2000.

164)-شرارة،عبد اللطيف.معارك نقدية قديمة ومعاصرة.دار العلم للملايين،بيروت- لبنان، ط1؛1984.

165)-شرف ،عبد العزيز. كيف تكتب قصيدة.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1؛2001.

166)-شريق،عبد الله.في شعرية قصيدة النثر.منشورات اتّحاد كتاب المغرب،أكدال –المغرب، ط1؛2003. .

167)-شعبو،أحمد ديب.في نقد الفكر الأسطوري والرَّمزي.المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس-لبنان ،ط1؛2006 .

168)-الشَّكعة،مصطفى.الشِّعر والشُّعراء في العصر العبَّاسي.دار العلم للملايين،بيروت- لبنان، ط1؛1979.

169)-شلبي،سعد إسماعيل.الأصول الفنية للشعر الجاهلي.مكتبة غريب1،3شارع كامل صدقي، الفجالة- القاهرة، ط2؛ 1982.

170)-شمعة،خلدون.النَّقد والحرِّية.منشورات اتّحاد كتاب العرب ،دمشق، دط؛ 1977.

171)-الشَّنفرى،عمرو بن مالك.الدِّيوان.تح:إميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي،بيروت- لبنان ، ط 2 ؛1997.

172)-الشنواني،أحمد.الخالدون من أعلام الفكر الجزء الشرقي.دار الكتاب العربي،دمشق القاهرة، ط1 ؛ 2007،ج1.

173)-شوشة،فاروق ومكي،محمودعلي.معجم مصطلحات الأدب،دار الكتب ،القاهرة،دط؛ 2007(البحث عن الدار والطبعة).

174)-شوقي،أحمد.الدِّيوان.دار العودة،بيروت،ط1؛1988،ج2،ص:103.

175)-شيّا،محمد شفيق.في الأدب الفلسفي.المؤسسة الجامعية للدراسات والنَّشر،بيروت،ط1؛ 2009.

176)-الشيبي ،كامل مصطفى.شرح ديوان الحلاَّج.منشورات الجمل ،بغداد،ط2؛1993.

177)-صايغ،أنيس.لبنان الطائفي.دار الصِّراع الفكري، بيروت- لبنان،دط،1955.

178)-الصباغ،رمضان.في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية).دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع،الاسكندرية-القاهرة،ط1؛2002.

179)- صبحي، محي الدِّين.الرُّؤيا في شعر البياتي.دار الشُّؤون الثَّقافية العامة ،الرَّباط،دط؛ 1985.

180)-الصغبر،محمود أحمد.الأدوات النَّحوية في كتب التَّفسير.دار الفكر،بيروت-لبنان،ط1؛ 2001 .

181)-الصفار،ابتسام مرهون.الأمالي في الأدب الإسلامي.دار المناهج للنشر والتوزيع،عمان – الأردن ، دط؛2006،ص:47-48.

182)-صقر،جوزف.قصة وتاريخ الحضارات العربية(لبنان من الحرب العالمية الأولى إلى بداية الجمهورية). مؤسسة علي سعد،لبنان،دط؛دت،ج2 ،ص:19-20.

183)-ابن الصَّمَّة، دريد.الدِّيوان.تح:عمر عبد الرسول،دار المعارف،القاهرة،دط؛دت.

184)-الصُّولي،أبوبكر محمد بن يحي.أخبار أبي تمام.تح:خليل محمود عساكر وآخرون،دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط 3 ؛ 1980.

185)-ضاوي،سعدي.مدخل إلى علم اجتماع الأدب.دار الفكر العربي، بيروت- لبنان،ط1؛ 1994.

186)-ضيف، شوقي.النَّقد. دارالمعارف، القاهرة، دط؛ 1954،1979.

- العصر الجاهلي.دار المعارف،القاهرة،ط22؛2000.

- تاريخ الأدب العربي(العصر الإسلامي).دار المعارف،مصر-القاهرة،ط7؛1963.

-تاريخ الأدب العربي(العصر العبَّاسي).دار المعارف ،القاهرة ،ط16؛ 1966، ص:199.

190)-ضيف،عبد الستَّار محمد.شعر الزهد في العصر العباسي.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط1؛2005.

191)-الطَّائي،حاتم.الدِّيوان.تح:كرم البستاني،مكتبة صادر،بيروت- لبنان، دط؛ دت.

192)-الطَّاهر،علي جواد.مقدِّمة في النَّقد الأدبي.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت-لبنان، ط2؛1988.

193)-ابن طباطبا،محمد بن علي.الفخري في الآداب السُّلطانية والدُّول الإسلامية.تح:عبد القادر محمد مايو،دار القلم العربي، حلب -سورية،ط1؛1997.

194)-الطريسي،أحمد و آخرون .مكونات النَّص الأدبي.مطبعة فضالة،المغرب،1988.
195)-الطيب، عبد الله.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.دار الفكر، بيروت- لبنان، ط2؛ 1970،ج2.

-الطبيعة عند المتنبي.منشورات وزارة الإعلام،العراق- بغداد،دط؛1977.
197)-عباس إحسان -شعر الخوارج.دار الثقافة،بيروت- لبنان،ط2؛1974.

-اتّجاهات الشِّعر العربي المعاصر.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط؛1978 .
199)- عبد الحكيم محمد،شعبان.حركة الشِّعر العربي في المهجر.دار العلم والإيمان للنشر والتَّوزيع،دسوق-القاهرة ، دط ؛2012.
200)- عبد الحميد زيدان،عبد القادر.التَّمرُّد والغربة في الشِّعر الجاهلي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية- مصر،ط1،2003.
201)-عبد الحي،أحمد . مفاتيح كبار الشُّعراء العرب.بلنسية للنشر والتَّوزيع،مصر-القاهرة ، ط 1؛2006.

-الشَّاعر والسلطة.إيتراك للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1؛2004.
203)- عبد الدايم صابر.شعراء وتجارب.دار الوفا للطباعة والنشر،الإسكندرية،دط؛2000.

-أدب المهجر،دار المعارف،القاهرة،ط1993،1.

205)- عبد الرحمان محمد،إبراهيم.النَّظرية والتَّطبيق في الأدب المقارن .دارالعودة ،بيروت،لبنان، دط؛1982.
206)- عبد الصَّبور صلاح.نبض الفكر.دار المريخ للنشر،الرياض،دط؛1982.
207)- عبد الغني،أيمن أميين.الكافي في البلاغة.دار التَّوفيقية للتراث،القاهرة،ط1؛2011.
208)- عبد الفتاح،كاميليا.الشِّعر العربي القديم دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب.دار المطبوعات الجامعية ،الإسكندرية ، دط ؛2008.

209)-عبد الكاظم الأسدي، سامر فاضل.مفاهيم حداثة الشِّعر في القرن العشرين.دار الرضوان للنشر والتوزيع،عمَّان الأردن ،ط1 ؛2012.

210)-عبد النور،جبور.المعجم الأدبي.دار العلم للملاين، بيروت- لبنان،ط2؛1984.

211)-عبدالماجد،عمر.بودلير شاعر الخطيئة والتَّمرُّد.دار البشير،عمان-الأردن،ط1؛1997.

212)-عبده، مصطفى.فلسفة الجمال.مكتبة مدبولي،القاهرة،ط2؛1999.

213)-عبده،سمير.الطَّوائف المسيحية في سوريا نشأتها تطوُّرها تعدادها.دار حسن ملص،دمشق-سوريا،ط1؛2003.

214)- عبود،مارون.مجدِّدون ومجترون.مؤسسة هنداوي للتعليم والثَّقافة،القاهرة،دط؛2013.

215)- عبودي، هنري س ،معجم الحضارات السَّامية. دار جروس بورس، طرابلس- لبنان، ط2؛ 1991.

216)- عبيد،محمد صابر.النَّص الرَّائي أسئلة القيمة وتقانات التَّشكيل.المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،دط؛2014.

217)-العبيدي،رشيد عبد الرحمان.معجم الصَّوتيات.مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العراق ، ط1؛2007 .

218)- عتيق، عبد العزيز.في النَّقد الأدبي.دار النهظة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط؛2 1982.

219)- عزَّام،محمد.المصطلح النَّقدي في التُّراث الأدبي العربي.دار الشرق العربي،حلب-سوريا، دط؛دت.

220)-العسقلاني،أحمد بن علي بن حجر.فتح الباري في شرح صحيح البخاري.تح:عبد العزيز بن عبدالله بن باز ومحمد فؤاد بن عبد الباقي،دار المنار للطبع والنشر والتَّوزيع، القاهرة،ط 1؛ 1999،ج7.

221)-العشماوي،محمد زكي.الرُّؤية المعاصرة في الأدب والنَّقد.دار النَّهضة العربيَّة للطباعة والنَّشر،بيروت دط؛1983.

-دراسات في النَّقد الأدبي المعاصر.دار الشروق ،القاهرة ،ط1؛ 1994.

-أعلام الأدب العربي الحديث.دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع،دط؛ 2000.

224)-العضيبي عبد الله محمد.النَّقد عند الشُّعراء حتَّى نهاية القرن الرَّابع الهجري.منشورات الاختلاف، بيروت- لبنان، ط1؛2013.
225)- عطا،مصطفى البسطويسي.قضايا النَّقد الأدبي بين كتابي الغربال والديوان،دار المعارف، القاهرة، ط1؛2003.
226)-العطية،خليل إبراهيم.التَّركيب اللُّغوي لشعر السيَّاب.دارة الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، دط؛1987.
227)-العفاني،سيد بن حسين.أقزام وأعلام في ميزان الإسلام.دار ماجد عسيري للنشر والتوزيع، السعودية ، ط1؛2004.
228)-العقَّاد،عباس محمود.أفيون الشعوب.مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،دط؛2012.
-الدِّيوان ،مطبعة المقتطف والمقطم،مصر،دط؛1928، ج1،ص:43.
230)-العكيدي،سالم محمد ذنون علي.جماليات الرفض في الشعر العربي مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام.دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،ط1؛2015.
231)- العلاق،علي حعفر.الشِّعر والتَّلقِّي.دار الشُّروق للنشر والتَّوزيع،عمان-الأردن،ط1997.
232)- علاق،فاتح.مفهوم الشِّعر عند رواد الشِّعر العربي الحر.دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1؛ 2010.
233)- علوش،سعيد.معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة.دار الكتاب اللبناني ،بيروت،ط1 ؛ 1985.
-إشكالية التَّيَّارات والتَّأثيرات الأدبية في الوطن العربي(دراسة مقارنة).المركز الثَّقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،ط1؛1986.
235)- علوي،أمحمد اسماعيلي.التَّواصل الإنساني.دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتَّوزيع،عمان-الأردن ،ط1؛2013.
236)- علي شتا،السيد.باثولوجية العصيان والاغتراب.المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،دط؛2004.
237)- عليمات،يوسف.جماليات التَّحليل الثَّقافي(الشِّعر الجاهلي أنموذجا).المؤسسة العربيَّة للدراسات والنَّشر،بيروت،ط1؛ 2004.

238)- عمارة،عاطف.الشَّخصية العبقرية.المكتبة السَّيكولوجية،القاهرة،دط،1996.
239)-عمايرة،خليل أحمد.في التَّحليل اللُّغوي.مكتبة المنار،الزرقاء-الأردن،ط1؛1987،ص: 154.
240)-عناد،غزوان. مستقبل الشِّعر وقضايا نقدية.دار الشؤون الثقافية العامة،العراق-بغداد،ط1؛ 1994.
241)- عوَّاد،رياض.هجرة العقول.دار الملتقى للطباعة والنشر،قبرص،ط1؛1995.
242)- عون،الخوري يوسف.أغاني الأغاني(مختصر أغاني الأصفهاني).دار طلاس للدراسات والتَّرجمة والنَّشر، دمشق ، ط 3؛ 1993،مج1، ج3، ج4.
243)- العيد،يمنى.في معرفة النَّص.دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط3؛1985.
-الرَّاوي:الموقع والشَّكل.مؤسسة الأبحاث العربيَّة،بيروت- لبنان ،ط1 ؛1987 .
245)-العيسي، فضل سالم.النَّزعة الإنسانيَّة في شعر الرَّابطة القلميَّة.دار اليازوري العلميَّة للنشر والتَّوزيع،عمان-الأردن ، ط1،2006.
246)- عيسى، فوزي.النَّص الشِّعري وآليات القراءة.دار المعرفة الجامعية ،القاهرة،دط؛2006.
247)- عيسى،محمد عبد العزيز.الأدب العربي في الأندلس.مطبعة الاستقامة، القاهرة، دط؛ 1936.
248)-الغرباوي،محمد محمد محمود.أحكام الشُّعراء على أشعارهم وأشعار أهليهم حتَّى نهاية العصر الأموي.دار الكتب، القاهرة ، ط1 ؛2006.
249)-الغلاييني مصطفى.جامع الدُّروس العربيَّة.المكتبة الوقفيَّة،مصر- القاهرة،دط؛2003،ج1.
250)- غنيمي هلال،محمد.الرُّومانتيكية.دار العودة،بيروت- لبنان،دط؛1973.
251فؤاد،نعمات أحمد.الجمال والحرِّية والشَّخصيَّة الإنسانيَّة في أدب العقاد.دار المعارف،القاهرة، دط؛1983.
252)-الفاخوري،حنَّا.الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب الحديث).دار الجيل ،بيروت،ط1؛ 1986.
-الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم.دار الجيل ،بيروت-لبنان، ط1 ؛1986.
254)-الفارابي،أبو نصر محمد.آراء أهل المدينة الفاضلة.مطبعة التقدم،القاهرة،ط2؛1907.

-كتاب الحروف.تح:محسن مهدي،دار المشرق،بيروت-لبنان،ط2؛ 1990.

256)- ابن فارس،أحمد بن زكريا.مقاييس اللُّغة.تح:أنس محمد الشَّامي،دار الحديث،القاهرة، دط؛ 2008.

257)- فانوس،وجيه.دراسات في حركية الفكر الأدبي.دار الفكر اللبناني ،بيروت،ط1؛1991.

258)- فتحي،إبراهيم.معجم المصطلحات الأدبيَّة.التَّعاضدية العمالية للطباعة والنَّشر، صفاقص-تونس، دط،1988،

259)-الفرزدق،صعصة بن غالب.الدِّيوان.دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،ط 1؛ 1987.

260)- فضل محمد،عاطف.النَّحو الوظيفي.دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان-الأردن،ط2؛ 2013.

261)- فضل،صلاح،في النَّقد الأدبي.منشورات اتِّحاد كتاب العرب،دمشق،دط،2007.

262)- الفضلي،عبد الهادي.تلخيص العروض. دار البيان العربي،جدة،ط1؛1983.

263)- فهد،توفيق.الكهانة العربية قبل الإسلام.تر:حسن عودة ورندة بعث،شركة قدمس للنشر والتَّوزيع،بيروت- لبنان ،دط ؛2007.

264)- الفيصل،عبد الحسين.الوراثة الجزيئية.الأهلية للنشر والتَّوزيع،عمان-الأردن،ط1؛2000.

265)- الفيُّومي ،أحمد بن محمد بن علي.المصباح المنير.مكتبة لبنان ،بيروت ، دط ؛1987.

266)- قاسم ،سيزار وآخرون جماليات المكان.عيون المقالات ص. ب:10958،باندونغ،الدَّار البيضاء-المغرب،ط2،1988.

267)- القاضي الجرجاني؛علي بن عبد العزيز.الوساطة بين المتنبي وخصومه.تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط1؛2006،

268)-القاضي،فاروق.آفاق التَّمرُّد.المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر،بيروت،ط1؛2004.

269)-ابن قتيبة،عبدالله بن مسلم.الشِّعر والشُّعراء.تح:مفيد قميحة وأمين الضنَّاوي،دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان،ط2؛2005.

- عيون الأخبار.دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت- لبنان،ط1؛ 2002 ،ج6.

271)-قديد،ذياب.المتنبي بين الاغتراب والثورة،عالم الكتب الحديث،إربد- الأردن،ط1؛ 2011.

272)-القزويني،زكريا بن محمد بن محمود.آثار البلاد وأخبار العباد.دار صادر،بيروت-لبنان، دط؛دت.

273)- القط،عبد القادر.في الشِّعر الإسلامي والأموي.دار النَّهضة العربية،بيروت-لبنان،دط؛ 1987 ، ص:72.

274)- قطب،السيِّد.مهمة الشَّاعر في الحياة.منشورات الجمل،كولونيا-ألمانيا،ط1؛1996.

275)- قطوس،بسَّام.المدخل إلى مناهج النَّقد المعاصر.دار الوفاء للطباعة والنشر والتَّوزيع، الإسكندرية،ط1؛2006.

276)- قوبعة، محمد.الرُّومنطقية ومنابع الحداثة في الشِّعر العربي.جامعة منوبة كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة ،ط 2؛2011.

277)- قيسومة،منصور.مدخل إلى جمالية الشِّعر العربي الحديث،الدَّار التُّونسية للكتاب ،تونس ، ط1 ؛2013.

278)-كامل،مجدي.أحلى قصائد الصُّوفية.دار الكتاب العربي،سوريا-دمشق ،ط1 ؛1997 .

279)-الكردي،عبد الرَّحيم.قراءة النَّص مقدِّمة تاريخية.مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط 1 ؛2006 .

280)-الكفراوي،محمد عبد العزيز.الشِّعر العربي بين الجمود والتَّطور.مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة،ط2؛1958.

281)-كندي، محمد علي.في لغة القصيدة الصُّوفية.دار الكتاب الجديد المتَّحدة،بنغازي- ليبيا، ط1؛ 2010.

282)-لبكي،صلاح.لبنان الشَّاعر.منشورات الحكمة،بيروت-لبنان،دط؛1954.

283)-لحمداني، حميد.الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف.منشورات كلية الآداب ظهر المهراز ،فاس-المغرب،ط1.

184)- لعميم،محمدآيت.المتنبي الروح القلقة والترحال الأبدي.المطبعة والوراقة الوطنية، الداوديات - مراكش،ط 1؛2010 .

285)-الماجدي،خزعل.بخور الآلهة.الاهلية للنشر والتَّوزيع،عمان- الأردن، ط1؛1998.
-العقل الشِّعري.النايا للدراسات والنشر والتَّوزيع،دمشق-سوريا،ط1؛ 2011.

287)- مارون،جورج خليل.تطوُّرالشِّعر في القرن الثَّاني الهجري.المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان، ط1؛2012.
288)- أبو ماضي،إيليا - من أعمال الشَّاعر إيليا أبي ماضي (ديوان لجداول،الخمائل،تبر وتراب).دار كاتب وكتاب،بيروت-لبنان ، دط؛1988.
-الدِّيوان.تح:حجر عاصي،دار الفكر العربي،بيروت- لبنان،ط1؛1999.
290)- المتنبي،أبو الطيب.الديوان. دار بيروت للطباعة والنَّشر،بيروت-لبنان،دط؛1983.
291)- مجاهد،عبد المنعم.فلسفة الفن الجميل.دار الثقافة للنشر والتَّوزيع،الفجالة-القاهرة ، دط؛1997.
292)-المحارب،عبد الله بن حمد.أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا.مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر،ط1؛1992.

293)-محمد فتوح.الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر.دار غريب للطباعة والنَّشر والتَّوزيع،القاهرة، دط؛2011.
294)-محمد، إبراهيم عبد الرحمان.النَّظرية والتَّطبيق في الأدب المقارن.دار العودة،بيروت،دط؛ 1982.
295)-محمد،حسين علي.الأدب العربي الحديث الرُّؤية والتَّشكيل.مكتبة الرشد ناشرون ، السعودية-الرياض،ط2؛2001.
296)-محمد،سراج الدِّين.الحكمة في الشِّعر العربي.دار الرَّاتب الجامعية،بيروت لبنان،دط؛دت.

297)-محمد،عبد الناصر حسن.سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي.دار النهضة العربية، القاهرة،دط؛2002.
298)-محمود،زكي نجيب.أرض الأحلام ،مطبعة جريدة المصري،القاهرة،دط؛دت.
299)-مرتاض،عبد المالك.قضايا الشِّعريات.دار القدس العربي،وهران- الجزائر ،ط 1؛ 2009.

-السَّبع معلقات(مقاربة سيميائية /أنتروبولوجية لنصوصها).منشورات اتِّحاد كتاب العرب،دط؛1998.

301)- المسدي، عبد السَّلام .قاموس اللسانيات،الدَّار العربيَّة للكتاب-تونس ،دط ؛1984.

302)- مسعود،جبران.معجم الرَّائد.دار العلم للملايين.بيروت-لبنان،ط7؛1992.

303)- المسيري،عبد الوهاب وزيد،محمد علي.مختارات من الشِّعر الرُّومانتيكي الإنجليزي. المؤسَّسة العربيَّة للدراسات النَّشر،بيروت،ط1؛1979،ص :09

304)- مطر،أميرةحلمي.فلسفة الجمال.دار المعارف،القاهرة،دط؛دت.

- مقدِّمة في علم الجمال وفلسفة العلم.دار المعارف،القاهرة،ط1؛1989.

- فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها).دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،دط؛1998.

307)- المعري،أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان.ديوان لزوم ما لا يلزم.تح:كمال اليازجي، دار الجيل،بيروت-لبنان ،دط ؛2001،مج2.

-رسالة الغفران.تح:درويش جويدي،شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنَّشر والتَّوزيع،صيدا-بيروت،دط؛2011.

309)- المغلوث،سامي بن عبد الله.أطلس الأديان.مكتبة العبيكان للنشر والتَّوزيع،الرِّياض-السعودية ط1 ؛2007 .

310)-المقدسي،أنيس.أمراء الشِّعر في العصر العبَّاسي.دار العلم للملايين،بيروت-لبنان، ط1 ؛1989.

-الفنون الأدبية وأعلامها في النَّهضة العربية الحديثة.دار العلم للملايين،بيروت-لبنان، ط 6 ؛2000.

312)-المناري،ثائر.في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية.رند للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق ،ط1؛2010.

313)- المناعي، مبروك.الشعر والسحر.دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط1؛2004.

314)-المنذري،زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي.مختصر صحيح مسلم.تح:مصطفى ديب البغا،دار الهدى،عين مليلة-الجزائر،دط؛دت.

315)- منصور إبراهيم محمد.الشِّعر والتَّصوف(الأثر الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر).دار الأمين للنشر والتَّوزيع،دمياط-القاهرة ،دط ؛1996.
316)-المنصوري،علي جابر.الدَّلالة الزَّمنية في الجملة العربية.الدَّار العلمية الدولية،عمان-الأردن، ط1؛2002.
317)- ابن منظور،جمال الدين أبو الفضل محمد محمد بن مكرم بن علي.لسان العرب.تح:عبدالله علي الكبير وآخرون،دار المعارف ،القاهرة ،دط ؛ 1981.
318)- المنقذ،أسامة.المنازل والدِّيار.تح:مصطفى حجازي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، دط؛ 2008.
319)- منير،وليد.ميخائيل نعيمة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط؛1992.
320)- موسى،منيف.في الشِّعر والنَّقد.دار الفكر اللبناني، ببيروت- لبنان،ط1،1985.
321)- أبو ناجي، محمود حسن. الشَّنفرى (شاعر الصحراء الأدبي).الطباعة الشَّعبية للجيل، الجزائر، دط؛ 2007.
322)- النَّاعوري،عيسى.مهجريات.الدَّار العربيَّة للكتاب،بيروت- لبنان،دط؛1990.
323)- نبوي،عبد العزيز.دراسات في الأدب الجاهلي.مؤسَّسة المختار للنشر والتَّوزيع ،القاهرة، ط 3 ؛2004.
324)- نشاوي،نسيب.مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيَّة في الشِّعر العربي المعاصر.ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط؛1984.
325)- نصَّار،نوَّاف.المعجم الأدبي.دار ورد للنشر والتَّوزيع،عمان- الأردن،ط1؛2007.
326)-نصر،عاطف جودة.الرَّمز الشِّعري عند الصُّوفية.المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،دط؛1998.
327)-النُّصيري، فتحي.صورة التَّخييل في الشِّعر العربي الحديث بحث في الأليغوريا.دار التَّنوير للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت-لبنان،ط1؛2013.
328)-نعيمة ميخائيل.البيادر.دار نوفل،بيروت-لبنان،ط12؛1996.
- الغربال.مؤسَّسة نوفل،بيروت-لبنان،ط15؛1991.
- المراحل.مؤسَّسة نوفل ،بيروت-لبنان،ط9؛1989.

- دروب.مؤسَّسة نوفل،بيروت-لبنان،ط9؛1990.
- زاد المعاد.مؤسَّسة نوفل،بيروت- لبنان،ط9؛1985.
- سبعون.مؤسَّسة نوفل،بيروت-لبنان،ط7؛1991.
- في الغربال الجديد.مؤسَّسة نوفل،بيروت-لبنان،ط2؛1978.
- في مهب الريح.مؤسَّسة نوفل،بيروت- لبنان،دط؛دت،.
-جبران خليل جبران.دار نوفل،بيروت-لبنان،ط13؛2009.
-همس الجفون.دار نوفل،بيروت-لبنان،ط6؛2006.
-أحاديث مع الصحافة.مؤسسة نوفل،بيروت- لبنان،ط2؛1989.

339)-النَّفري،محمد بن عبد الجبَّار.تح:أرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1؛1934.

340)- نهر،هادي.البحوث اللغوية والأدبية.عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،ط1؛2009.

341)- أبونواس،الحسن بن هانئ.الديوان،دار صادر،بيروت لبنان،دط؛دت.

342)- نوفل يوسف.طائر الشِّعر (عش الفيض...فضاء التأويل).الهيئة العامة لقصورالثقافة، القاهرة،ط1؛2010.

343)-نوفل،سيد.شعر الطبيعة في الأدب العربي.مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة ، دط؛1945.

344)- نوفل،نبيل رشاد.العلاقات التَّصويرية بين الشِّعر العربي والفنِّ الإسلامي.منشأة المعارف، القاهرة، دط؛1993.

345)- هدارة،محمد مصطفى.دراسات في الأدب العربي الحديث.دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1؛1990.

346)- هلال،عبد الناصر.في جماليات شعر الحداثة.دار الحرم للتراث القاهرة،دط؛2006.

347)-هلال،محمد غنيمي.النَّقد الأدبي الحديث.دار نهضة مصر للطباعة والنَّشر والتَّوزيع،القاهرة، دط؛1997..

-الرُّومانتيكية.دار العودة،بيروت؛دط،1973.

349)- وجدي،محمد فريد.الإسلام وعصر العلم.دار مصر للطباعة، الفجالة-القاهرة،ط3،دت، ج1.
350)- وهبة، مجدي وكامل المهندس.معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب.مكتبة لبنان ساحة رياض الصُّلح، بيروت،ط2؛1984.
351)-ابن الورد، عروة.الدِّيوان.تح:أسماء أبوبكر محمد،دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،دط؛ 1998.
352)- يس،فؤاد.الشَّاعر المهاجر إيليا ضاهر أبو ماضي.منشورات الإذاعة والتلفزيون ،القاهرة، دط ؛دت.
353)- اليسوعي، نخلة رفائيل.مقالات نقدية على أدبنا العصري.مطبعة الحسان، حلب،دط؛ 1952.
354)- يوسف عون،الخوري.أغاني الأغاني.دار طلاس للدراسات والنشر والتَّرجمة ،دمشق،مج 1،ج3.
355)- يوسف،حسني عبد الجليل.أساليب الاستفهام في الشِّعر الجاهلي(التَّركيب والموقف والدلالة).دار الثقافة للنشر والتَّوزيع، القاهرة،دط؛دت.
356)-اليُوسفي،محمد لطفي.المتاهات والتَّلاشي في النَّقد والشِّعر.المؤسَّسة العربيَّة للدراسات و النَّشر، بيروت،ط1؛ 200.
357)-يونس علي، محمد.مقدِّمة في علمي الدَّلالة والتَّخاطب.دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط1 ؛2004.

II)- المصادر والمراجع المترجمة:

1)- أرسطو. فن الشِّعر.تر: إبراهيم حمادة. المكتبة أنجلوالمصرية، القاهرة، دط؛1982.
2)- أنطونيوس، بشير.المواكب نظرات شاعر ومصوِّر في الأيَّام والليالي.تر:أنطونيوس بشير،دار العرب للبستاني،الفجالة-القاهرة،ط2؛1986.

3)- أيزر،فولفغانغ.فعل القراءة(نظرية جمالية التَّجاوب في الأدب).تر:لحمداني،حميد والجلالي الكدية.منشورات مكتبة المناهل،فاس- المغرب،دط؛199.

4)- بارت،رولان.الكتابة في درجة الصِّفر.تر:محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري،حلب- سورية،ط1؛2002ص:23-24.

5)- باشلار،غاستون.جماليات المكان.تر:غالب هلسا،المؤسَّسة الجامعية للدراسات والنشر والتَّوزيع،بيروت-لبنان، ط5 ؛2000.

6)-بلاشير،ريجيس.أبو الطيب المتنبي.تر:إبراهيم الكيلاني،منشورات إتِّحاد كتاب العرب ،دمشق، دط؛ 2001.

07)- بورا،موريس.الغناء والشِّعر عند الشعوب البدائية.تر:يوسف شلب الشام،دار طلاس للدراسات والتَّرجمة والنشر ، دمشق ، ط1؛1992.

08)- بينيت،طوني وآخرون.مفاتيح اصطلاحية جديدة.تر:سعيد الغانمي،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت-لبنان،ط1؛2010.

09)- تولستوي،ليو.ما الفن؟تر:محمد عبدو النجَّاري،دار الحصاد للنشر والتَّوزيع ،دمشق،ط1؛ 1991.

10)- جبران ،خليل جبران .الأعمال الكاملة المعربة.تر:الأرشمندريت أنطونيوس بشير،دار صادر، بيروت-لبنان،ط1؛2002.

11)- جنيت جيرار.عتبات.تر :عبد الحق بلعابد.الدَّار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان ،ط 1؛2008.

12)- الجيوسي،سلمى خضراء. الاتِّجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث.تر:عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربيَّة،بيروت- لبنان،ط2؛2007.

13)- الرُّوبي،ألفت كمال.نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المسلمين.تر:رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة والنشر والتَّوزيع ،بيروت،دط؛2007.

14)- ستاو ،لهارييت.مقدِّمة رواية العم توم.تر:منير البعلبكي دار العلم للملايين،بيروت- لبنان ، دط؛1953.

15)- سيرنج،فيليب.الرُّموز في الفن -الحياة-الأديان.تر:عبد الهادي عباس،دار دمشق، سورية،ط 1 ؛1992.

16)- شاردو، باتريك ومانغوغو، دومينيك. معجم تحليل الخطاب.تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود،دار سيناترا، تونس، دط؛ 2008.

17)- فراي،نورثروب.تشريح النَّقد.تر:محمد عصفور،مطبعة الجامعة الأردنية،عمَّان- الأردن،دط.

18)-كامو،البير.الإنسان المتمرِّد.تر:نهادر رضا،منشورات عويدات، بيروت-باريس،ط3؛ 1983.

19)-كروكشانك،جون.ألبير كامي وأدب التَّمرُّد.تر:جلال العشري الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،دط؛1986.

20)-كوين،جون.بناء لغة الشِّعر.تر:أحمد درويش،الهيئة العامة لقصور الثَّقافة ،القاهرة،دط، 1995.

21)- مانغوغو،دومنيك.المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب.تر:محمد يحياتن،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت-لبنان،ط1؛2008.

22)- ماي ،روللو.شجاعة الأدب.تر:فؤاد كامل.دار سعاد الصباح، الكويت ،ط 1؛1992.

23)- مكليش،أرشيبالد.الشِّعر والتَّجربة.تر:سلمى الخضراء الجيوسي،دار اليقضة العربيَّة ،بيروت، دط؛1963.

24)- هوراس.فن الشِّعر.تر:لويس عوض،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،ط3؛1988.

25)- هوميروس، الإلياذة.تر:سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر،دط؛1904.

26)- هيث،دونكان وبورهام ،جودي.أقدم لك الرُّومانسية.تر:عصام حجازي،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1؛2002.

III)- المصادر والمراجع الغربيَّة :

01)-Alixe Ducret.Le mythologies.Studyrama perspective, Pari S- éd.

02)-Anne-Claire Duchossy.La littérature française .Les presse de l'imprimerie IMPRESOS S.A ,en Espagne, Edition1 ; 2010.

03)-Clément,Ellisabèth et des autres. La philosophie de A à Z. Hatier, Paris, sans éd ;2000.
04)-Lebaron Frédéric. La sociologie de A à Z. Dunod, Paris , sans é ; 2009.

05)-Morel, Jean Louis. BRIBES petit dictionnaire de citation. copyright, Paris, sans é ;2003.
06)- Princeton Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton university.Presse,1974.

07)- Sillamy Norbert. Dictionnaire de psychologie. Buissière camdane imprimeries, France.

08)-Simon,G.L et des autres. Le Dictionnaire Français-Arabe. DAR AL-KOTOB AL-ILMIYA, Beyrouth-Liban, 2ème Edition ;2004.
09)-Suheil Bushrui and Joe Jenkins. Khalil Gibran man and poet. Oneworled Publication ,USA, ed1 ;1998.
10)-Jaune,Clavet.Les poètes du XIX^{e} siècle.De Gigord éditeur

Paris,sans éd ;1955,P :139.

IV)-الرَّسائل والمخطوطات:

01)-أحمد داود،محمد علي سيد.الاتِّجاهات الفنية في شعر إيليا أبي ماضي في مادة الأدب والنَّقد.أطروحة دكتوراه(مخطوط)،جامعة الأزهر،القاهرة.

02)-بن عودة،عطاطقة.موقف النَّقد العربي الحديث من الشِّعر العربي الدِّيوان في النَّقد والأدب والغربال نموذجين.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط)،جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر،2010-2011.

03)-حمد المعتب، فيصل أحمد.النَّقد الاجتماعي في الشِّعر العربي الحداثي.رسالة ماجستير (مخطوط)،جامعة أم القرى السعودية،2003.

04)-سلوم ،سفانة داود.ظاهرة التَّمرُّد في أدبي الرَّصافي والزَّهاوي (دراسة تحليلية موازنة).رسالة ماجستير في الأدب العربي(مخطوط)،جامعة بغداد،كلية التَّربية-ابن رشد،2007.

05)-الشوامرة،فايز رسمي.ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر إيليا أبي ماضي.رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة الخليل ،فلسطين 2007 جحا،جورج استيفانوس.إيليا أبو ماضي.رسالة

06)-شيخة،محمد الأمين.التَّشكيل الأسلوبي في الشِّعر المهجري الحديث.أطروحة دكتوراه (مخطوط)،جامعة محمد خيضر،بسكرة،2009.

07)-طاهير،كمال.الخطاب المعرفي للشعر العربي قبل الإسلام.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم(مخطوط)،جامعة الحاج لخضر ،باتنة،2013.

08)-طحيمر العلي، فيصل حسين.التَّمرُّد في العصر العباسي الأوَّل.رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة مؤتة فلسطين، 2004 .

09)-العزب،محمد أحمد.ظواهر التَّمرُّد في الشِّعر العربي المعاصر.أطروحة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط) ،جامعة الأزهر ،القاهرة،1986.

10)-المتعب، فيصل أحمد محمد.النَّقد الاجتماعي في الشِّعر العربي الحداثي.رسالة ماجستير (مخطوط)،جامعة أم القرى السعودية،2003.

11)-محمد زايد المطارنة، خولة.العلاقة بين الضغوط النَّفسية والتَّمرُّد.رسالة ماجستير في علم النَّفس(مخطوط)،جامعة مؤتة،فلسطين،1995.

V)-المجلاَّت والدَّوريات:

01)-بن عمر،سهيلة.(الثُّنائيات المكانية عند شعراء الرابطة القلمية من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان).مجلَّة مقاليد،العدد السَّابع،(2014)جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

02)-بنعلي،قريش.(مفهوم الشعر عند جماعة أبولو بين التصور النظري والإبداع الشعري الشابي أنموذجا).مجلة النَّقد والدِّراسات الأدبيَّة واللُّغويَّة،العدد الثَّالث،(2015) جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس.

03)-رمَّاني،إبراهيم.(النَّص الغائب في الشِّعر العربي الحديث)، مجلة الوحدة،العدد49، (1988م) المجلس القومي للثقافة القومية، الرِّباط-المملكة المغربية.

04)-كرد محمد(الشِّعر بين المفهوم الفلسفي والأدبي)مجلَّة دراسات أدبية، العدد،06 (ماي 2010) دارالخلدونية للنَّشر والتَّوزيع، القبة- الجزائر.

05)-نعيمة ميخائيل.(نسيب عريضة شاعر الطريق).مجلَّة الآداب،العدد الخامس،(1935) دار العلم للملايين،بيروت.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

البسملة

إهداء:

شكر وعرفان:

مقدِّمة: أ–ح

مدخل نظري:شعراء الرَّابطة القلميَّة: من بداية الهجرة والتَّأسيس المدرسي إلى الأهداف و الغايات **11–38**

توطئة: 11-13

I)- هجرة شعراء الرَّابطة القلميَّة: رؤية في الأسباب و الدَّوافع: 14-15

1)- الأسباب السياسيَّة: 15-17

2)- الأسباب الاقتصاديَّة : 17-18

3- الأسباب الاجتماعيَّة: 18-19

4- الأسباب الجينيَّة(الوراثية): 19-20

5)- الأسباب الذاتيَّة: 20-21

II- الرَّابطة القلميَّة من بدايات التَّأسيس إلى الأهداف والغايات: 21-22

1)- الإطار الزَّمكاني لتأسيس الرَّابطة القلميَّة ودلالة الوسم: 22-25

2)-شعراء الرَّابطة: 26-27

2-1)جبران خليل جبران(1883-1931): 27-30

2-2)-رشيد أيوب(1872-1941): 30-31

2-3)-نسيب عريضة(1887-1946): 31-32

2-4)-ندرة حدَّاد(1881-1950): 32-33

2-5)- إيليا أبو ماضي(1889-1957): 33-34

2-6)-ميخائيل نعيمة(1889-1988): 34-36

3)- الأهداف والغايات: 36-38

الفصل الأوَّل جينالوجيا الرُّؤيا والتَّمرُّد في النَّص الشِّعري:تحدبد المفهوم وتتبُّع المسار الكرونولوجي 41-124

توطئة: 41-48

I. مفهوم الرُّؤيا بين اللُّغة والاصطلاح: 48-48

1)- الرُّؤيا لغة: 48-51

2)-الرُّؤيا اصطلاحا 51-58

II)- ملامح الرُّؤيا في التُّراث:استقراء النَّص والحفر في أرض الخطاب: 58-59

1)- في التُّراث الغربي 66-59
2)-في التُّراث العربي : 71- 66
III)- مفهوم التَّمرُّد بين اللُّغة والاصطلاح: ..... 73 -71
1)- التَّمرُّد لغة : 74-73
2)- التَّمرُّد اصطلاحا: 75-74
IV)- المسار الكرونولوجي لظاهرة التّمرد في الشِّعر العربي ..... 75 -75
1)- في العصر الجاهلي: 76-75
1-1)- الشُّعراء الصَّعاليك.. 78-77
أ) - التَّمرد على العقد القبلي والارتماء في أحضان الذَّاتيَّة 84-78
ب)الاغترابُ المكاني والتَّمرُّد على طقوسية الطَّلل 89-84
2)- في العصرِ الإسلامي 94-89
3)- في العصر الأموي: 102-94
4)- في العصر العبَّاسي 104-102
4-1)-بشار بن برد(ت168هـ): 109-104
4-2)- أبو نواس(199هـ): 112-109
4-3)- أبو تمّام(ت231هـ) 116-112
4-4)- شعراء الصُّوفية: 124-116
5)- من بداية عصر الانحطاط والانحسار إلى عصر النَّهضة والإحياء 124-123
الفصل الثَّاني : الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز الشِّعري والنَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة 236-127
توطئة: 129-127
I)- التّصور المفاهيمي للشِّعر عند العرب في منجزهم الشِّعري 135-129
II)- التَّصوُّر المفاهيمي للشِّعر والشَّاعر عند شعراء الرَّابطةِ القلميَّة: 137-135
1)- الرُّؤيا في منجزهم الشِّعري: 139-137
1-1)-جبران خليل جبران(1883-1931): 152-139
1-2) - رشيد أيوب (1872-1941): 157-152
1-3)- إيليا أبو ماضي (1889-1957): 169-157
2)- التَّمرُّد في منجزهم الشِّعري: 170-169
2-1)-جبران خليل جبران(1883-1931): 177-171
2-2) - رشيد أيوب (1871-1941): 179-177

2-3)- إيليا أبو ماضي (1889-1975)..... 183-180
III)-)- الرُّؤيا والتَّمرُّد في المنجز النَّقدي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة:..... 186-183
1)-مفهوم النَّقد بين اللُّغة والاصطلاح:..... 186-186
1-1)- النَّقد لغة:..... 187-186
2-2)-النَّقد اصطلاحا:..... 188-187
2)- مهَّمة النَّاقد:..... 189-188
1-2)- مهمَّته أمام المبدع (النَّاص):..... 193-189
2-2)-مهمَّته أمام المنجز الأدبي (النَّص):..... 195-193
2-3)- مهمَّته أمام القارئ (المتلقِّي):..... 197 -195
3)-ثنائيَّة الرُّؤيا والتَّمرُّد في كتاب الغربال:..... 198-197
1-3)- لعبة القراء ة وسيميائية العنوان:..... 203-198
2 -3)- الرُّؤيا في الغربال: استقراء الأنساق والحفر في الخطاب:..... 224-203
3-3)- التَّمرُّد في الغربال: استقراء الأنساق والحفر في الخطاب:..... 236-224
الفصل الثَّالث:تجلِّيات التَّمرُّد عند شعراء الرَّابطة القلميَّة ومدارات الرُّؤيا 362-239
توطئة..... 242-239
I)-أشكال التَّمرُّد الموضوعي عند شعراء الرَّابطة القلميَّة..... 243-242
1)- التَّمرُّد المكاني:..... 248-243
1-1)-المكان الواقعي:..... 258 -248
1-2)- المكان المتَخيَّل:..... 264-258
2)-التَّمرُّد الدِّيني:..... 265-264
1-2)- التمرُّد على بيت الرَّب ورجال الدِّين:..... 271-265
2-2)- الحيرة والشكّ الوُجودي:..... 278-271
3)-التَّمرُّد الاجتماعي:..... 280-278
1-3)- الثَّورة على الأخلاق المضادة:..... 290-280
2-3)- الثَّورة على الظلم و الاستعباد وقرع طبول الحرِّية:..... 296-291
4)- التَّمرُّد النَّفسي:..... 297-296
1-4)- الثَّورة على المادية والارتماء في أحضان التَّصوُّف:..... 302-297
2-4)التَّمرُّد على الأنويَّة ونشدان الإنسانيَّة:..... 306-302
II)- التَّمرُّدِّ الفنِّي عند شعراء الرّابطة القلمية:..... 311-306
1)- معالم التَّمرُّد في المستوى التَّركيبي:..... 311-
311 1-1)- ظاهرة الاستفهام:.....

317-312
1-2)- ظاهرة النَّفي: 323-317
1-3)-ظاهرة الأمر: 328-323
1-4)- ظاهرة التِّكرار: 329-328
أ)- تكرارُ الأدوات النَّحوية: 330-329
ب)- تكرارُ الفعلِ: 331-330
ج- تكرار الجملة الشِّعرية: 331- 333
2)-معالم التَّمرُّد في المستوى الدلالي: 333-
333
2-1)- الانزياح بدلالة اللَّفظة ولعبة التَّرميز: 333-341
2-2)-الانزياح بدلالات الجملة الشِّعرية وتحوُّلات المعنى: 341-342
أ)- الاستعارة metaphor: 343-347
ب)- التَّشبيه comparison: 347-351
3- معالم التَّمرُّد في المستوى الصَّوتي: 351-
352 3-1)- التَّمرُّد على استاتيكية البحر: .....
357-353
2-3)-التَّمرُّدُ على ستاتيكية القافية: 357-362
خاتمة: 364-366
قائمة المصادر والمراجع 368-
396
فهرس الموضوعات 398-
401

ملخص:

يحاول هذا البحث مقاربة مفهوم التَّمرُّد خصوصا عند رواد شعراء الرَّابطة القلميَّة من حيث الرُّؤيا،باعتبارها مفهوما تجاوزيّا،يتحدَّى إطار الزَّمان والمكان، يجمع بين متناقضين، ليصيرا في هوية واحدة، وهو أمر مستحيل غير متحقِّقٍ إلاَّ في مستواها، وكيف تتجلَّى هذه الإمكانية أسلوبيًّا من خلال التَّشكيل اللُّغوي؟ الذي يحوِّل الرُّؤيا من مجالها المفهومي إلى مجالها الإجرائي الممكن.

Abstract:

This research paper attempts to approach the concept of revolt, and especially among the poets of the Association of Qalimia by approaching its vision, as a transcendent concept which challenges the framework of time and space. It mingles two contradictions in one identity which is unattainable . And how does this possibility manifest itself in the formation of the language? That transforms the vision from its conceptual field to its possible procedural field.

Résumé

Ce travail de recherche se veut comme une vision sur le concept de rébellion chez les poètes phares de "**Ar-*rabita al* qalamia**" . Une approche de concept qui le decontextualise spatialement et temporellement et réunit deux éléments antagonistes pour les rendre unis dans une identité chose qui n'est pas réalisée que dans cette vision. Cette étude démontre la possibilité d'une telle production sémantique à travers la structuration langagière qui transfère cette vision du champ de la compréhension au champ de la pratique.