جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات الأدبية والنقدية
تخصص: النقد الحديث والمعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة العربية وآدابها

تحت عنوان:

ملامح الحداثة في الشعر العربي المعاصر
-يوسف سعدي نموذجا-

إعداد الطالبة:
- إدريس باي سهام

إشراف الأستاذة:
أ-مسكين حسنية

السنة الجامعية: 2017 – 2018

إ هـد ا ء

إلى من ربياني ... ورعياني صغيرة

إلى الوالدين

إلى منبع العطاء... والتضحية والصبر

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي

والدتي الحبيبة

إلى كل من مد لي يد العون والمساعدة

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل

أهدي إليهم هذا النجاح.

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد :

مر الشعر العربي في تطوره بثلاث مراحل أساسية سارت في خط مواز للتطور العقلي عند الشعراء العرب ,بدأ بالمرحلة الكلاسيكية التي تميز فيها بتغليب الشكل على المضمون مرورا بالمرحلة الرومانسية منذ أواخر القرن التاسع عشر التي أيد أصحابها تجربة الشعر المقطعي الشعر المرسل، وصولا إلى المرحلة الحديثة إلى قالب الشعر الحر الذي كان أعمق ثورة فكرية وأدبية لحقت بالشعر العربي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، انطلاقا من محاولات نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا و بدر شاكر السياب في قصيدته أنشودة المطر 1947م.

إن حداثة الشعر المعاصر تتمظهر من خلال ذلك التغيير الجذري الذي مس القصيدة العربية شكلا ومضمونا، ولذلك فقد موضوعنا موسوما بـ: ملامح الحداثة في الشعر العربي المعاصر – يوسف سعدي أنموذجا، ليجيب عن الإشكالية الآتية:

ماهي أبعاد الحداثة في شعر سعدي يوسف؟ وهل تمثل سعدي يوسف الحداثة في الشكل أم في المضمون؟ أم فيهما معا؟

وترجع أسباب اختياري لهذا الموضوع لسببين، أولهما ذاتي تمثل في الدافع الشخصي ورغبتي في التعرف على الجوانب المتعلقة بقضية الحداثة وتجارب روادها والإفادة قدر الإمكان من المادة العلمية والمعرفية حول هذه المسألة النقدية المعاصرة، وثانيهما موضوعي ويتعلق بجدة الموضوع وتداوله بين الكتاب والنقاد العرب المعاصرين، ما جعلني في أمس الحاجة إلى التطلع إلى ما أنتجه هؤلاء الأدباء في الوطن العربي.

أما عن الخطة التي اعتمدتها في دراستي لهذا الموضوع فقد تمثلت في فصلين، تسبقهما مقدمة وتعقبهما خاتمة ، وسمت الفصل الأول بـ: الظواهر المعنوية والفنية في الشعر العربي المعاصر، وقسمته إلى مبحثين، المبحث الأول خصص للظواهر الفنية للشعر العربي المعاصر والمبحث الثاني خصص للظواهر المعنوية للشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الثاني فقد كان دراسة تطبيقية عنونته بـــ : مظاهر الحداثة في شعر سعدي يوسف، وقسمته هو الآخر إلى مبحثين، خصص المبحث الأول لمظاهر الحداثة الفنية في شعر سعدي

يوسف، أما المبحث الأخير فقد مثل مظاهر الحداثة المعنوية في شعر سعدي يوسف، معتمدة في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي.

ومن أبرز المراجع التي اعتمدنا عليها في هذا البحث: كتاب (أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) لأحمد المعداوي، وكتاب (موسيقى الشعر العربي المعاصر) لـ : شكري عياد، وكتاب(النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث) لـ: فاطمة المحسن.

في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم إلى الدكتورة مسكين حسنية بخالص الشكر والعرفان على حسن رعايتها لهذا البحث، وإلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاح هذا البحث.

تمهيد:

ظلَّ شكل القصيدة العربية على مرّ العصور الأدبية يتحكم في مضمونها، إذ ظلَّ تجدد الشكل الفني واللعب به في مضمار التغيير هو هاجس الشعراء المحدثين، إذ ساد الظن بأن الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة هو العائق أمام تجديد المضمون الشعري وتعميقه، وتوسيع دائرة الرؤية فيه.

وقد ظهرت بوادر تجديد الشكل مع حركة الشعراء المولدين في العصر العباسي من أمثال أبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية وبشار بن برد، إلا أن أبا تمام اختلف عن غيره بأنه احتفى بالمضمون الشعري أكثر، ووجد في ذلك طريقة لإخراجه من قوالبه الشكلية الجامدة، والمحكومة باللغة المعيارية الصارمة، فجدد في لغته وتعمق في معانيه.

وفي النصف الثاني من القرن الماضي، أو قبل ذلك بقليل من السنوات، عادت قضية الشكل في الشعر العربي تؤرق الشاعر الطامح إلى التجديد، خاصةً وهو يرى أن القصيدة العربية بصرفها ونحوها وقوافيها لا تفي بغرض التحديث أو تتسع له، ولم تعد في نظره حركة الإحياء الشعري التي أسس لها محمود سامي البارودي وأثراها من بعده كل من الرصافي والزهاوي وشوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وغيرهم... لم تعد كافية في منظور الحداثة، إذ أصبح لا بد من فك القيود الشكلية إلى حد ما، لتخرج القصيدة العربية بثوب جديد يليق بلغة وأسلوب الحداثة الشعرية المنشودة، بدلاً من أن يظل الشاعر المعاصر محكوماً بإطار القصيدة التقليدية التي تقيد حركته في غمرة المعاناة واشتعال التجربة بقواعدها اللغوية والوزنية.

لقد رأى رواد الحداثة الشعرية غير ذلك في دعوتهم الصريحة والجريئة إلى التحديث، حيث وقفوا دون تهيب من الماضي على شرفات القرن العشرين، فجعلوا من أنفسهم دعاة للخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية، وتنصلوا من الالتزام بوحدة البيت ورتابة القافية، ومن النظام العروضي الصارم الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي[1]، وفيما يلي سيتم عرض أهم الظواهر الفنية والمعنوية التي لحقت

1- ينظر: علي البتيري، الحداثة الشعرية بين الشكل والمضمون، معهد الجزيرة للإعلام، 2016، ص84.

الشعر العربي المعاصر في مبحثين، المبحث الأول خصص للظواهر الفنية والمبحث الثاني خصص للظواهر المعنوية.

المبحث الأول: الظواهر الفنية قي الشعر العربي المعاصر

1- التّشكيل الموسيقي:

تعدّ الموسيقى الشّعرية من أكثر الظّواهر الفنّية بروزا في الشّعر العربي المعاصر وأشدّها ارتباطا بمفهوم التّجديد والّتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية، وقد وجد الشّاعر المعاصر نفسه في أمسّ الحاجة إلى التّغيير في الشّعر فظهرت محاولات جادّة في سبيل هذا التّغيير "إلاّ أنّ هذا التّغيير" في رأي عز الدّين إسماعيل "لم يكن جزئيا أو سطحيا وإنّما كان جوهريا شاملا وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى".[1]

إنّ هذا التّغيير لم يكن نتيجة عجز الشّعراء وإنّما كان دافعه الحقيقي، في رأي عز الدّين إسماعيل، "جعل التّشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النّفسية أو الشّعورية الّتي يصدر عنها الشّاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقا فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الّذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة"[2]

إنّ الشّعر الحر لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنّه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليها حتّى يحقّق الشّاعر لنفسه ذبذبات لمشاعره الّتي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها، وهذه التّغيّرات الّتي طرأت على شكل الشعر العربي وموسيقاه إنّما هي نتيجة لمتغيّرات حضارية جديدة طرأت على المجتمع، ويمكن تفصيل ملامح التجديد التي مست التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية المعاصرة فيما يلي:

أ-الوزن والقافية:

ظلت القصيدة العربية منذ نشأتها ومنذ عرفنا الشعر العربي تتخذ البيت الشعري وحده لها، البيت عبارة عن شطرين متساويين، يسمى الشطر الأول صدر

1-عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972، ص 62.

2- المرجع نفسه، ص 63

البيت، والشطر الثاني عجز البيت، وقد ظل هذا النظام هو المتبع في القصيدة العربية وعلى الرغم من ظهور بعض الأنواع الشعرية الجديدة إلا أن نظام البيت لم يتغير وكما التزم الشعراء بشعر البيت التزموا بنهايته، فكل بيت من الشعر ينتهي بحرف يسمى " الروي " وهذا الحرف يعتبر نقطة وقوف في نهاية البيت، وقد أعطاه النقاد القدماء أهمية كبيرة فسموا القصيدة باسمه، فوجدنا سينية البحتري، وهمزية ابن دريد، وبائية أبي تمام، وميمية البوصيري، وغير ذلك من القصائد المعروفة التي أطلق عليها اسم الحرف الأخير " الروي " أو ما يسميه البعض "بالقافية " في أحد تعريفاتها.

وقد ظل هذا الأمر قائماً حتى الثلث الأول من القرن العشرين تقريباً حين برز نوع جديد من أنواع الشعر هو " الشعر الحر" وفيه ثار الشعراء على الشكل الموسيقي القديم للقصيدة العربية فأحدثوا تغييراً في الوزن والقافية.

تعتبر القافية عنصرا رئيسيا مهما في القصيدة، و لم تتخلّ عن أهميتها علي امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية، وإذا كنا اليوم نري تحللا من قيود القافية التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن هذا الانفكاك من أسر القافية لم يكن بالصدفة، بل له جذوره التراثية.

ولعل الموشحات كانت أول ثورة علي نظام القافية العمودية المتصلة، حينما لجأ شعراء الموشح إلي تنويع أحرف الروي في قوافيهم.

وفي مطلع هذا القرن لجأ الشعراء إلي تنويع القوافي في القصيدة الواحدة باستخدام الأسلوب المقطعي، ثم وصل التطور في الشعر الحر إلي إرسال القوافي إرسالا تاما في بعض قصائده، وقد أطلق بعض النقاد صرخات الذعر خشية زوال القافية، بعد أن رأوا ذلك الفيض من الشعر الحر والقصائد النثرية، مما يوقع القاري ء في اللبس لعدم تمكنه من التمييز بينهما.

والشعراء يدركون وظيفة القافية التي أشار إليها (أوستن وارين) بقوله: (إنها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات) وهذه المهمة التي تحققها القافية تهم الشعراء إذ أن الإيقاع الجميل الذي تحققه القافية بتكرارها بعض مما يرويه الشعراء في شعرهم، و هكذا فإن الشعراء لم

يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مواتية للبناء المركب في القصيدة الحديثة.

إن طرح القافية بشكلها التقليدي له ما يبرره، كما يري الدكتور شكري عياد يقول: «فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة»[1]، أي مساعدتنا علي تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات أو الأسطر في الطول، من هنا تيسر إخراج القافية في الشعر الحر، في حين فشلت تجارب الشعر المرسل، أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر.

و يؤكد شكري عياد علي الدور الذي حققه الشعر الحر بتحرير القافية من ارتباطها بالوزن[2]، و إذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحا تاما في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه. و قد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولا من البيت، إذ أن البيت فقد اكتماله القديم، و تفتت إلي وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر. و فقدان البيت لوحدته الراسخة هو مصدر الخطر، ومجال الإبداع في الوقت نفسه للشاعر الحر.[3]

ولكن التحرر الذي أصاب القافية لم يرق للتقليديين، واعتبروا التحرر في استخدامها خسارة فادحة و عجزا كبيرا يعيب بنيان القصيدة. يقول شوقي ضيف:«ومن المؤكد أن أركانا كثيرة من بنيان الإيقاع الشعري والموروث سقطت أو خرت من إيقاع الشعر الحر، فقد خر ركن البيت وركن الشطر وركن القافية، و هي أركان تحرم الأذن فيه أنغاما كثيرة، بل أنها لتنقله نقلا من عالم الأذن إلي عالم البصر وكأنه شعر ينظم ليقرأ لا ليسمع و لا لينشر أو يتغني به، فقد حطمت فيه حدود القوافي والشطور والأبيات و أصبح سطورا تطول وتقصر، و البصر ينحدر فيها من بدئها إلي نهايتها

[1] شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة ، القاهرة1968، ط1، ص56.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص69.

3 ينظر: صالح أبو إصبع، أنماط القافية في الشعر العربي الحديث، دار المعارف الإسلامية الشيعية ،ج8 ، 2009، ص76.

دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة.

ولا يطلق شوقي ضيف قوله تعميما علي كل الشعر الحر حين يستبشر خيرا ببعض تجارب الشعر الحر التي استخدمت أشكالا من التقفية إذ يقول: "إن عودة جرس القوافي في بعض تجارب الشعر الحر تجعلنا نؤمن بأن إحساسا عميقا أخذ يسري في نفوس أصحابها بأنه ينبغي أن يسعوا إلى الملائمة بين إيقاع شعرهم الجديد، وإيقاع الشعر الموزون وهي ملائمة يحسن أن تتسع، فتشمل الالتحام بين السطر، وبين الشطر والأبيات التحاما من شأن الشاعر النابه أن يقيم نظامه، بحيث يصبح لهذا الإيقاع الشعري الجديد نظاما دقيقا من النسب النغمية واللحنية"[1] ويطرح الحساني عبد الله مسألة التحرر من القافية بقوله: (و إذا اعترض الوزن أو استهوته يقصد الشاعر قافية آثر الوقوف والاستئناف غير مبال بالتبعثر لأنه لا يجد ما يدعوه إلي اجتياز العقبة أو مقاومة الإغراء) .

ويمكن القول بأن القافية لم تخرج خروجا كاملا من موسيقي الشعر الحر باعتراف شوقي ضيف فما حدث أنها تحررت من رتابتها بتنوعها و ليس كل الشعر ينظم لينشد أو يتغني به (و مهما يكن فمن الخطأ الادعاء بأن كل الشعر يجب أن يكون منغما و بأن النغم هو أكثر من جزء واحد في ذلك المركب الذي تتألف منه موسيقي الكلمات و إذا كان المراد ببعض الشعر أن يغني فإن أكثره في الأدب الحديث معد ليتلى كما يتلى الكلام العادي.[2]

أ- البعد الإيقاعي:

من الملاحظ على مسار الإيقاع كبنية في الشعر العربي المعاصر أنه قد بمرحلتين أولهما سميت بموسيقى الشعر، ولعل أهم ما ميز هذه المرحلة هو الانتقال من مستوى الكتابة بالبيت ذي الشطرين المتساويين والذي ينتهي بالقافية إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن أسطر متفاوتة الطول.

إن نظام التفعيلة جعل القصيدة العربية المعاصرة مرتبطة بحركة النفس وهذا في نظر العديد من الشعراء والدارسين، ونجد ذلك عند "عز الدين إسماعيل" فالتشكيل

[1] نقلا عن المرجع السابق، ص37.
2- المرجع نفسه، ص56

الموسيقي الجديد خاضع خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعرية التي يصدر عنها الشاعر[1]، فالبيت الشعري أصبح يتميز بالدفقة الشعورية التي تتحكم في طوله وقصره، عكس البيت الشعري التقليدي الذي كان عبارة شكل معد سلفا.

ويؤكد "عز الدين إسماعيل" على أن الحالة النفسية هي مصدر ما في الكتابة بالتفعيلة إيقاع، هذا الأخير الذي التي لا تتوفر عليه الكتابة العمودية[2]، ذلك حين تتساوق الحركات والسكنات فلم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة، بل أصبحت توقيعات تنفذ إلى صميم المتلقي.

وتضيف نازك الملائكة إلى الحالة النفسية الشعورية، المعنى بوصفهما المتحكمان في طول الأسطر و قصرها[3] ، غير أن هناك من الدارسين من يخالف نازك الملائكة فيرى بأن القيمة المرتبطة بحركة النفس ليست جديدة ولا يمكن سبر أغوارها، فقد استخدمها لأول مرة "أمين الريحاني" منذ بداية القرن العشرين في تقديمه لديوان (عرس الجمال) لمنير الحسامي حيث قال:"أما الشعر المنثور فالجيد منه ما تقطع أسطرا أمواجا تكون صورا بارزة لأمواج النفس"[4].

من هنا نستخلص أن ما ورد له نقاد الحركة ليس جيدا وإنما كان له جذور في أعماق الشعر العربي، فالشكل الجديد بقي محافظا على الوزن والقافية وأدخل عليها تعديلا جوهريا جلب العديد من المزايا التي نسبت إلى الشكل الجديد نجد اتفاقية جديدة فقد رأى العديد من النقاد أنها أنسب للسطر الشعري من الجانب الإيقاعي و هناك مزايا أخرى هي بناء القصيدة المعاصرة هو إتقان بناء القصيدة من حيث هي الكل، أما لدى نازك الملائكة مزايا أخرى من بينها :مزايا الحرية والهروب من النموذج وإيثار المضمون و النزوع الواقع.[5]

تلك المزايا التي نسبت إلى الشعر العربي الجديد قد شكلت لدى النقاد ما يشبه الاقتناع العام بأن ذلك التغيير الجوهري الذي حدث للوزن هو الباب الذي فتح على

1-ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر و ظواهره الفنية والمعنوية، ص63

2- المرجع نفسه، ص66

3-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،ص273

-4ينظر: صالح أبو إصبع، أنماط القافية في الشعر العربي الحديث، ص87.

5-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ,ص273

مصراعيه لدخول الشعر العربي إلى عالم الحداثة الرحيب بل أدى هذا التغيير الجوهري إلى ارتفاع الشعر العربي للمستوى الشعر العالمي.

أما إذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية و فيها تحولت التسمية إلى:البنية الإيقاعية بعدما كانت تعرف بالبنية الموسيقية، حيث ظهر كتاب في البنية الإيقاعية لكمال خيربك[1]، بعد انتشار البنيوية في الدراسات النقدية بشكل عام.

لقد تبنى بعض الشعراء والنقاد من أنصار حركة الحداثة البنيوية في دراساتهم فقد تم وضع العديد من المصطلحات العربية المرتبطة بصميم العروض الخليلي كالسطر الشعري والتدوير النحوي العروضي، على الجانب وجلب مصطلحات من العروض الفرنسي مثل:الوقفة النظمية ، الوقفة العروضية، الوقفة المنتهية ببياض، وهذه المصطلحات الجديدة لا يمكنها أن تسع الحمولة الإيقاعية للعبارة الشعرية العربية، لأن الاختلاف كبير بين العروضيين.

يشير محمد النويهي إلى حدودية الطاقة الإيقاعية للبحر نظرا لاعتمادهم على تشكيلية واحدة و يؤدي إلى الرتابة الداعي إلى الإملال في البيت الشعري فواقع الشعر العربي في خدمة النظرية الغربية و ليس العكس[1].

إن تبني هذه النظرية الغربية في نظر العديد من الدارسين هو إسقاط لثقافة عروضية أجنبية على الشعر العربي وهذا ما أدى إلى عقم الحداثة الشعرية، ولذلك فقد وقع أصحاب الحداثة الشعرية وقعوا في تناقض صارم من خلال بعض المفارقات التي تخللت إنجازاتهم فقد تم إحلال نظام النبر بديلا جذريا مكان النظام الكمي الخليلي.[2] فقد اعتبروا الإيقاع في الشعر الخليلي كمي و جامد أما في نظر أنصار الحداثة المتطرفة، فالإيقاع يكون داخليا وفقط، وذلك ما نجده عند مروان فارس[1].

إن الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول مرده الدفقة الشعورية والنفسية للشاعر وقد أصبحت هذه الخاصية إحدى خصائص الشعر الحر وتعرف نازك الملائكة الشعر الحر حيث تقول:"الشعر الحر جار على قواعد العروض العربي ملتزم لها كل الالتزام، وكل

1-محمد النويهي :قصيدة الشعر الجديد ,ص106

[2]-كمال ديب:في البنية الإيقاعية, دار الملايين ,ببيروت,ط1, 1974، ص78

ما فيه من غرابة أنه يجمع التام والمجزوء و المشطور".[1]

إن البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر وحسب آراء ومزاعم العديد والنقاد والدارسين، تعاني من أزمة حقيقية لأنها لم تأتي بالجديد فمعظم المزايا التي نسبت إليها لم تكن سوى بضاعة قديمة تم استقدامها من التراث الشعري العربي، وبذلك أصبحت الإيقاعية الجديدة عميقة وأن حركة الحداثة الشعرية لما اعتدت في ثورتها وبالذات في مجال الإيقاع فإنها وصلت إلى الأفق المسدود، يقول أحمد المعداوي: "لقد انتبه الدارسون إلى هذه الأزمة".[2]

يتكون بيت الشعر الحر من مجموعة من التفعيلات، وتتكرر هذه التفعيلات بانتظام معين كما ذكرنا، وقد تحرر الشاعر من نظام تكرار التفعيلة ، ولكنه لم يتحرر من التفعيلة نفسها، فقد لجأ إلى نفس التفعيلة وتصرف بها، في بحر الكامل مثلاً الذي تفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تتكرر التفعيلة " متفاعلن " ست مرات في البيت ، ثلاث في الشطر الأول وثلاث في الشطر الثاني، فقد أخذ الشاعر الحديث نفس التفعيلة " متفاعلن " وكررها في القصيدة بانتظام جديد لا يقيده العدد فأصبح يمكنه أن يبني قصيدته بهذه الصورة مثلاً:

متفاعل متفاعلن

متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن

فلم يعد الشاعر ملزماً بعدد التفعيلات، كما لم يعد ملزماً بالشطر، فإذا بالقصيدة تستغني عن البيت الشعري التقليدي ذي الشطرين، وتعتمد شكلاً آخر جديداً هو :السطر الشعري ينطبق فيه الشاعر بعدد غير مقيد من التفعيلات ثم كان بعد ذلك الجمل

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر العاصر ,ص120

[2]-أحمد المعداوي :أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة ،المغرب ,ط1 ,1993ص43

الشعرية، وهي الصورة المتطورة عن السطر الشعري، حيث أن السطر الشعري قد يمتد إلى تسع تفعيلات، أما الجملة الشعرية فقد تمتد لتصل لثلاثة أسطر أو أكثر حسب حاجة المعنى، وهكذا تمتد الجمل الشعرية إلى عدد كبير من التفعيلات تصل إلى عشرين تفعيلة أو أكثر.[1]

ومن مميزات الشعر الحرما يلي:

- لا يلتزم الشعر الحر بنظام القافية الواحدة، بل تتعدد القوافي في القصيدة الواحدة وفي هذا تنوع في موسيقى أبيات القصيدة.
- لا يعتمد الشعر الحر نظام الشطرين بل يقوم على الشطر الواحد، فقد يطول أو يقصر بحسب اكتمال المعنى عند الشاعر وبحسب الإيقاع الموسيقي.
- وحدة الوزن لكل بيت في الشعر الحر يقوم على التفعيلة الواحدة.
- لغة الشعر الحر ليست صعبة أو غريبة وإنما تتضمن كلمات مألوفة ومأنوسة.

المبحث الثاني: الظواهر المعنوية في الشعر العربي المعاصر

أ-ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر:

ظهرت حالة الغموض بصورة واضحة في القول الشعر، وذلك بعد النصف الأول من القرن العشرين عندما جدد جيل من الشعراء في قواعد نظم الشعر متأثرين في ذلك بشعراء الغرب، فخلق هذا التجديد صدمة لدى المتلقي، لأن هذا التجديد يعني تغيير مؤسسة شعرية تقوم على قاعدة الموزون المقفى الذي يعبر عن المعنى، ولذلك فإن كثيرا ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة يقول عز الدين إسماعيل :"إن هذا الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف النقيض".[2]

وربما حاول البعض أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم مع الاتجاه الجديد، وهذا الاتجاه خاصية في الشعر الجديد هو في الحقيقة مقوم من مقومات

[1]- المرجع نفسه

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص92.

وجوده، وأعني بذلك غموض هذا الشعر....؟[1]

هذا التعليل يشكل فرضية نظرية تقارن الغموض بالشعر وكأنه لازمة من لوازم ظهوره دون أن تحسب لهذا التجديد رؤية قد لا تجد في الغموض إلا صاحبا يلجا إليه الشاعر هربا من القارئ أو الجمهور أو قد يكون الغموض لمرحلة عبرت عن غياب الرؤية الواضحة لمكونات هذا البديل لكونه ضعيفا لا يقوى على المهاجرة.

ويرجع عز الدين إسماعيل رأيه ذلك إلى أربعة أسباب ترتبط بالشعر ارتباطا يجعل الشعر يقترن بالغموض ولازمة دائمة هي :

أولا:

حاول تطبيق المنهج العلمي على دراسة التاريخ يقول أن الإنسان يشكل أفكار خيالية قبل أن يشكل أفكار عامة وأنه يدرك الأشياء إدراكا مهوشا قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيرا منضما وأنه يغني قبل ان يقول كلاما محدد المقاطع، وأنه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر، وأنه يستخدم الألفاظ استخداما إستعاريا هو بالنسبة إليه شيء طبيعي".

وهذا التشكيل الشعري يعتمد على الخيال وبالتالي فإنه الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابل للتصديق و هذا غموض في نظر صلاح فضل.[2]

ثانيا:

إن الغموض في الشعر يعد صفة سلبية حيث أنها فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام وإنما هي صفة إيجابية أيضا كون الغموض في الشعر مجموعة كاملة من الصفات الايجابية فعيدا عن قيم الألفاظ الصوتية الصرفية التي لا تحمل معنى وبعيدا عن سحرها اللاعقلي عملها من قوة التعويذة السحرية.

ثالثا:

يعد الغموض خاصية مشتركة بين القديم و الجديد في الشعر العربي، وليس ميزة ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما صار ظاهرة واضحة في هذا الأخير ما لمسألة لا يمكن أن تكون عدولا معتمدا الوضوح أو الغموض في هذا الشعر ولا مجرد رغبة من

[1] المرجع نفسه، ص187.

[2]-عبد العزيز ابراهيم, شعرية الحداثة ,منشورات اتحاد الكتاب العرب,دمشق2005 ,ص135

الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاضة ملتقى الشعر بوضعه في إطار من الطلامس التي تصعب عنه الفهم.

رابعا:

يرى عز الدين إسماعيل أن الشاعر فب حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفضيل، و لكما قلت تفضيلات لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر لدى يعتمد على الصورة الفنية كالإستعارة وغيرها، ولذا فإن التعبير المباشر ليس تعبيرا شعريا وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبي وتارخي وأسطوري وكل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية، والغموض أو التعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز[1] ويتمعن صلاح فضل لقوله هذا يقول:"ولذا تراه ينظر إلى المجاز بابا مشروعا فيقول المجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية وغير المعقولة التي التي هي أثر من آثار الخرافة فعز الدين إسماعيل في نظر صلاح فضل يريد أن ينسب المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية وذلك من منطق الخيال وهو غموض أيضا".[1]

ويسرد لنا صلاح فضل ميل عز الدين إسماعيل نحو الغموض فيقول :"ولذا تراه يؤكد ميله نحو الغموض"[3] ويأتي لنا بقول عز الدين إسماعيل (إن الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصية في أروع نماذجه بالغموض، في حين نجد أن إبراهيم السامرائي يرى أن الغموض انحراف معتمد عن اللغة والفهم.[2]

وهناك عوامل تعاونت على تبرير الغموض ظاهر واضحة في الشعر العربي الحديث، منها ما هي داخلية و أخرى خارجية، فشكلت هذه الظاهرة عائقا دون فهم النص الشعري من قبل المتلقي ولم يختلف القارئ العادي عن الدارس في هذا وإن حاول الدارسون إعطاء بعض المبررات مما خلقت هذه المبررات إساءات في تفسير النص الشعري، وأما العوامل الخارجية نجد من بينها المذاهب الأدبية ويقصد من خلال ذلك الرمزية والسوريالية و الدادئية وجدت في الغموض مرفعا تستقر عنده، فكانت الرمزية تشد الشعر الغنائي من خلال الرمز الذي يعني الإيحاء أي الاعتماد غير

[1] المرجع نفسه، ص 136.
[2] م ن، ص1

المباشر على النواحي النفسية المنتشرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية.[1]

فأوغلوا في استخدام الخيال على انه حقيقة ولكنهم حرصوا على موسيقية الشعر، وعندما ظهرت نتائج نظريات علم النفس كان تأثيرها ظهور السوريالية التي لم تكن وحدها تحتفي بالغموض.

أما عامل الحداثة الشعرية فيتمثل في كونها رؤية غربية تأثر بها الشاعر العربي، فأضاع هذا التأثير أصلا من أصولنا الشرعية .ويشير إلى ذلك إبراهيم السامرائي حيث يقول: إن غياب الأصل في هذه الحداثة قد عبر واعته في مسألة الغموض في الشعر الحديث، وقد عبر عن هذا أدونيس في ذهابه إلى إيضاح ما تنافر بين القارىء والشاعر و أن هذا التنافر الذي يشكل أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا ويستشهد أدونيس بقوله :"الجميل غريب دائما"[2]

وبالإضافة إلى ما سبق نجد شعر الغرب المترجم، وتعني الترجمة هنا أن ننقل نصا من ثقافة إلى أخرى، إنها إدخال نص في سياق آخر، وإن الشعر غير قابل للترجمة كما يرى البعض، وتؤكد نازك الملائكة بقولها :"إن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب من مادة الشعر الأوروبي"[2]

أما العوامل الداخلية فتتمثل في اللغة والشاعر والبناء الشعري، و قارئ الشعر فاللغة تتجسم في الوجود وتتحد به، والقدرة على الخلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء ولا تكون مصطلحة الشعري إلا بعد كثير من المعانات والمثابرة ويعلق إبراهيم السامرائي عنها فيقول :" إن اللغة في الشعر الشعراء الجدد مادة إكتسبت طرافة وجدة وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة فقد توسعوا في المجازات و الإستعارات"[3]

فاللغة عند شعراء الحداثة عنصرا من عناصر المهمة ولابد للشاعر أن يسلك قيما مسلكا خاصا ليستطيع فيها أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من

[1]-ابراهيم السمرائي,البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر ,دار الشروق للنشر و التوزيع ط1, 2002 ص21
[2]نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر ,ص300
[3]- إبراهيم السمرائي : لغة الشعر بين جيلين، ص19

فنون القول وبتحليل الشعر يتبين أن جزءا من حيويته مرده إلى تلك الصورة الحسية الموحية، ويشكل هذا الصنيع غموضا إن لم يتمكن الشاعر من اللغة .

إن التصاق الغموض بشعر أهل الحادثة المعاصرة سببه البساطة العميقة، أما إذا انتقلنا إلى الشاعر كونه عاملا داخليا فيفترض في شعر الحادثة أن يكون الشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة و هو الذي يمد الألفاظ بمعانٍ جديدة لم تكن لها[1] فالشاعر كلما إزداد نضجاً ازدادت قدرته على من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي. و قد يكون الشاعر فوق متلقيه لغة أو تصميمًا للأسطورة و إيحاءًا يرمز مما يخلق حالة من الغموض تنأى بالنص الشعري هم الجمهور.

وأما البناء الشعري فهناك عائق في بناء القصيدة العربية الحديثة عما ألفته أذن المتلقي يحول دون فهم الشعر لأنها تمتلك وحدة في البناء أو الموضوع، والشعر في نظرة المعاصر بين تجربة فالنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما، والشاعر الحديث يلجأ في تصوير تجربته من خلال التعبير الدرامي معتمدًا في ذلك على الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يعتمده الشاعر من خلال السرد حيث يكون الشاعر راويًا يضمن شعره بأسطورة أو حكاية كما صنع في قصيدته (رؤيا فوكاي) وغيرها مما يؤدي إلى الغموض دون فهم المراد من الشعر.

إن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الجديد ملازمة له، لأنه هذا المجدد فيه حطم قيدي الوزن و القافية و تجاوز البيت الشعري الذي يمثل ركيزة في القصيدة العربية.

وإذا كانت ظاهرة الغموض قد شكلت حاجزا دون تلقي شعرنا العربي الحديث، فإن ذلك لا يعني أنها وقفت عند شعرنا دون الشعر الغربي، با إنها شملت حتى الشعر العالمي لاختلاف الشاعر والجمهور، وإن كانت جلية في شعرنا، فالغموض عند صلاح فضل مرض من أمراض شعرية المؤسسة الأدبية الغربية التي كان على الشاعر العربي المجدد لابد له منها.[1]

فالغموض ارتبط بطبيعة الشعر وقد نلاحظ شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد وذلك دليل على أن هذا الشعر حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية والاقتراب من

[1]-عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ,ص 188

طبيعة الشعر الأصلية يقول عز الدين إسماعيل "انه ينبغي علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها، وأن نقف على الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصرا جوهريا في الشعر" ومن ثم فإن الغموض في القصيدة كان لابد منه باعتباره ضرورة جمالية تحتم على الشاعر تضمينها في شعره، فكانت هذه السمة عنصرا جوهريا في نظر عز الدين إسماعيل.

والغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، فالبساطة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا نرفض الغموض، ولذا نرى عز الدين إسماعيل يقر بأفضلية الاقتراب من هذا الشعر الجديد بكل ما فيه من الغموض.

ب- تجرة الموت و الحياة في الشعر العربي المعاصر:

كما كانت هناك رسالة أخرى للشاعر المعاصر وهي جدلية الموت والحياة والتي بعث بها إلى جمهوره، فكانت تضع الخصب مكان الجاف والأمل مكان اليأس والحياة مكان الموت، ولأداء تلك الرسالة استعان الشاعر المعاصر بأسطورة الحياة والموت، وهي جملة من الأساطير يرتبط انبعاثها بمعاناتها للموت كالقيق والعناق وتموز، التي اشتهرت باستحياء مناخها جماعة من الشعراء أطلق عليهم خال الخمسينيات اسم الشعراء التموزيين" فأصبحت كلمة الموت لا تعني موت الأفراد وغنما انتقلت إلى عكس ذلك فهي تعني حياتهم وحياة جديدة لمجتمعهم والأمة بأكملها ومن بين أقوال شعراء هذه الحركة الجديدة :

"إن وجود الشاعر أمام الموت هو مصدر إعطاء معنى للعالم "[1] والشاعر مرتبط بروح الثورة التي تحل في الحياة فتنتصر على الموت وتحل في الأشياء فتمنحها القدرة على الموت"[2]

وإذا كان المجتمع العربي والحضارة العربية يعانيان من موت شبيه بالموت الذي تحدثنا عنه و أنهما بحاجة إلى انبعاث حقيقي يعيد إليهما الحياة المفقودة، فهل أستطاع الشاعر المعاصر عن طريق توظيف أسطورة "الموت والإنبعاث " أن يرتفع شعره

[1]-مطاع صفدي ,مسؤولية المعاناة في الشعر ,مجلة الآداب 1966 ,ص179

[2]-أحمد المعداوي أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر,ص176

إلى مستوى موت الضارة وبعثها؟

فانطلاقا من مبدأ أن تلك الأساطير في الشعر العربي المعاصر مستمدة من تراث أجنبي ومناخ فكري غربي فإن تلك الأساطير لن تكون سهلة التمثيل والإستعاب الموضوعي والفني قبل الشعراء ولا مقبولة الفهم ومن قبل الجمهور

فالأسطورة إذن قد تتنافى في كثير من الأحياء مع طبيعة الوازع القومي العربي للعمل الشعري كما حصل مع بدر شاكر السياب في قصيدته المغرب العربي.

فسيزيف لا يصلح أن يكون رمزا لثوار المغرب العربي في الخمسينيات، إذا على الشاعر أن يشتق رموزه من الواقع الحي الذي يعيه وأن يحول أشياء هذا الواقع إلى أساطير تسرب بكل كثافتها وعمقها إلى الثقافة العربية بدلا من أن يستقدم أساطير جاهزة من ثقافة لا تتوفر لمعظم جمهور قراءة الشعر العربي.

فقد أدرك الشاعر المعاصر هذه الحقيقة فحاول التغلب عليها بتقديم الشروح على هامش القصيدة، يلقي فيها الأضواء على الأساطير المستخدمة فيها، وهنا يرى الدارسون أن الأساس التذوقي والجمالي لعملية التلقي سيتأثر بهذه التوقفات التي تحيل القارئ على الهامش ويتلقى بصدمات تبريرية تذهب عنه الرغبة في المتابعة ويحل محلها التناوب والملل، بهذا يساهم هذا العنصر في تعميق أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ويفقدها الريادي المزعوم إلى دور المشوش على المواهب الصاعدة وذلك ما تطالعنا به الصحف كل يوم"[2]

ونتيجة فإن هذا الشكل الشعري الجديد لا يمكن أن يناقش على مستوى الرسالة الشعرية التى كان من جملة مهامها في أدبيات الحداثة تفسير الكون وتغيير العالم، من الجماهير المتعلمة من القراء.

ج-الرمز والأسطورة في الشعر العربي المعاصر:

من أبرز القضايا التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداء للتعبير، ليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري.

لقد بدأت أصوات المؤلفين تكثر فبدأت تردد كثيرا من قوالب التعبير في هذا الشعر قد أخذت تتجمد، وأن التكرار خاصة في استخدام الرمز قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة فعلينا نحن كدارسين منذ البداية على التعرف على طبيعة الرمز على وجه التحديد لمعرفة إن كانت له طبيعة تختلف عن طبيعة الرموز المستخدمة في المجالات المستخدمة في المجالات الأخرى كالمجال الديني (الصوفي)والمجال العلمي (الرياضي) والمجال اللغوي (الصرف)[1]

إن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية، يتضح هذا إذا أدركنا الفرق بين التجربة الصوفية و التجربة الشعرية، عندما يستخدم الشاعر كلمات مثل:البحر،الريح، النجم، فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، لكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ما لم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة هي من كشف الخاص.[2]

إن الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح للأشياء مغزى خاصا، ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع استخداما رمزيا و إن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام، نفس الإمكانية متاحة للشاعر إزاء شخصيات ذات الطابع الأسطوري.

ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاهر ضاربة جذورها في التاريخ فإنها حينما يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، أو التجربة الحالية وأن تكن قوتها التعبيرية نابعة منها، فإذا تأملنا في شعرنا العربي المعاصر نجد أن معظم العناصر الرمزية إنما ترتبط بأشخاص الأسطورة مثل: السندباد، سيزيف، سقراط..... وغيرها ولنقف عند "السنديبال" وهو شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية وهو الرمز الذي استهوى معظم الشعراء لنا في ذلك مثال شاكر السياب حين يقول:

---

[1]-عز الدين إسماعيل ,الشعر العربي المعاصر ,ص196

[2]-المرجع نفسه ,ص198.

رحل النهار

وجلست تنتظرين عودة سندبال من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود[1]

لقد أخذ بعض الشعراء يرددون في أشعارهم بعض الأشخاص الرمزية دون خبرة كافية بعالم الرموز التي كانوا يستخدمونها فأصبح الرمز يجمع في السياق الشعري بين الخاص و العام أي بين الأفراد والجماعة يقول أدونيس:

أقسمة أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صرخته الصماء[2]

فأدونيس هنا يتعامل مع سيزيف الرمز لا سيزيف المقولة، فسيزيف في هذا السياق الشعري شأنه في ذلك شأن كل رمز شعري ,يخاطب ضميرا إنسانيا، وليس من الصدق أن نسمي الشاعر بالسيزيفية أو القوقع في الذات.

لقد أستطاع الشاعر المعاصر أن يخلق الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة ومحتاج في ذلك إلى قوة ابتكار فذة يستطيع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية ذات الطابع الأسطوري وأن يرتفع بالكلمة الرامزة.

استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصية أسطورية جلبت معظم شعرائنا المعاصرين، فكتبوا عنها فلم تعد جميلة مجرد مناضلة وطنية عرفتها الثورة الجزائرية بل صارت رمزا للنضال الإنساني في سبيل التحرر.

إن الشعراء المعاصرون بمحاولتهم خلق الرمز الشعري، إنما يعلمون في الوقت نفسه على إثراء المصطلح الشعري، كل من يتصفح دواوين الشعر الحديث و المعاصر يستطيع في يسر أن يتمثل الفن التعبيري الذي أفادته لغة الشعر على أيدي هؤلاء الشعراء، ليس هذا إلا دليلا جديدا على الإثراء الرمزي الشعري وقوته التعبيرية حتى إنه ليجتمع فيه الشيء ونقيضه.

يقول شيكسبير كما أن الخيال يجسم صورة الأشياء غير المعروفة فإن الشاعر يحيلها

[1] ديوان: بدر شاكر السياب، ص49

[2]-أحمد المعداوي أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر,ص176

إلى أشكال ويمنح الأشياء غير المعروفة فإن الشاعر يحيلها إلى أشكال ويمنح الأشياء الشفيفة حيزا محدودا يجعل له إسما.[1]

إن كل من يتابع الشعر العربي المعاصر في وسعه إن يدرك إن له في مجمله طابعا يميزه عن الشعر القديم ويروق لعز الدين إسماعيل إن يسمي هذا الطابع المميز للشعر الجديد بالطابع الأسطوري، إذ أن هذا المنهج هو تقديم التجربة في صورة رمزية، وربما كان اليوت في العصر الحديث هو أوضح شاعر إلتفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظريا وعلميا.

إن تبني الشعر العربي لهذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني، وإنما هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول، فالشعر القديم كان معظمه يتحرك في حدود الاستعارة و التشبيه، في حين أن الرمزية الحسية التي جاء بها المنهج الأسطوري هي أغنى صورة من صور الإدراك الإنساني إخراجها في شكل منظم هو أساس فنية الشعر المعاصر .

وقد صحبة حركة التجديد الخيرة في شعرنا العربي تأثر شعرائنا بالمنهج الأسطوري بصفة عامة وبالبيوت بصفة خاصة، إذا استطاع الشاعر المعاصر أن يقدم لنا أروع النماذج الشعرية كلما اقترب من المنهج الأسطوري، ويمكننا أن نقف الآن عند صلاح عبد الصبور لتتمثل كيف نقل الشاعر هذه الأسطورة إذ يقول:

بيننا جارتي بحلر عميق
وأنا لست بقرصان ولم أركب السفينة
فاضحكي يا جارتي للتعساء[2]

إن الصورة العامة للقصيدة تعكس لنا -من حيث رمز حسي- صورة للرغبة في تأكيد الذات إزاء عوامل الفناء الممتدة، هذه القصيدة إذن تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول، وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم التعبير عنه، و صنع من أجله تلك الأساطير المختلفة التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول نفس الشيء صنعه الشعر الحديث حين واجه ذلك

[1] المرجع السابق، ص 218.
[2] ينظر: قصيدة "الحن" لصلاح عبد الصبور من ديوانه الناس في بلادي، دار الآداب ,1952 ,ط1, ص98

التقابل الحاد بين المادي و الروحي فحاول أن يخلق الأسطورة التي تفسر لهذا التقابل.

وبالرغم من أن الشاعر المعاصر قد لقى ولا يزال يلقى إعراضا من طرف كتب النقد، ومن طرف الجمهور القراء، مرجعية صعوبة فهم اللغة الجديدة بسبب استخدام الرمز والأسطورة الغريبتان عن الثقافة العربية إلا أن التجربة تستحيل وفقا لمنهج الأسطورة إلى بنية وجودية حسية سرعان ما نكتشف لها أبعاد فكرية ودلالات عقلية ووفقا لهذا المنهج يكون الشاعر صورة حسية للفلسفة وإن ظل أبعد ما يكون عن الفلسفة ومنهج الفلسفة[1]

لما لجأ الشاعر إلى الأسطورة، تمكن من العودة إلى طبيعته الأولى، حيث رأى إمكانية تجسيد طموحه في إعادة خلق عالم جديد حلم به دوما، غير العالم الحقيقي الذي يبعث في نفسه القلق والتوتر والمعانات والانكسار والتأزم الوجودي لذا اجتهد الشاعر المعاصر في الاستفادة من الأسطورة ليحسم في معركته الوجودية و يبث كلامه وأماله للخلاص من الصورة التي أفرزها واقعه المنهار والمعقد و المحكوم بالإيديولوجيات المضطرب.

المبحث الأول: مظاهر الحداثة الفنية في شعر سعدي يوسف

الـوزن:

إذا كان المعنى العامل المشترك بين الشعر والنثر فان الوزن والقافية عامل افتراق للجنس الأدبي عن غيره، ويعود هذا الافتراق إلى بنية القصيدة العربية التقليدية المستندة إلى عمود الشعر، الذي حدده المرزوقي بعناصر سبعة ، منها التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

كان استخدام البحور في قصيدة سعدي يوسف قد جرى على النحو الآتي:

1-البحور البسيطة:

تمثل البحور البسيطة معظم القصائد التي كتبها الشاعر سعدي يوسف وجد إن البحور الشعرية المعتمدة على تفعيلة واحدة تمثل (5ر89 %) من مجموع قصائد الشاعر، وهي على النحو الأتي:

1- الوافر وتفعيلته ، مفاعلتن، مفاعلتن ، مفاعلتن.

2 ـ الكامل وتفعيلته ، متفاعلن، متفاعلن ، متفاعلن.

3 ـ الرجز وتفعيلته ، مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن.

4 ـ الهزج وتفعيلته ، مفاعيلن، مفاعيلن ، مفاعيلن.

5 ـ الرمل وتفعيلته ، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات.

6- المتقارب وتفعيلته ، فعولن ، فعولن ، فعولن، فعولن.

7 ـ المتدارك وتفعيلته، فاعلن، فاعلن، فاعلن ، فاعلن

يقول الشاعر سعدي يوسف في قصيدة (استعادة):

سيرن الهاتف

لن أرفعه

أعرف أنك أنت[1]

وتفعيلة مفردة (أعرف) في السطر الثالث (فاعل)، إن هذا التنوع في تفعيلة (الخبب) تعطيه صفة الاستقلال عن البحر المتدارك، الأمر الذي يؤكد أن أي عملية

[1] سعدي يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1979، ص 38.

تداخل بين تفعيلة المتدارك، (فاعلن) أو (فعِلن) في القصيدة مع (فعْلن) فان كسرا عروضيا سيحدث، يؤثر في انسجام الإيقاع، أي أن (فَعْلنْ) لا تدخل في تفعيلة المتدارك ولو دخلت فإنها ستعد آنذاك كسرا عروضيا.

توجد في شعر سعدي يوسف قصائد ذات بحور ممزوجة تحتمل أكثر من وجه في تحديد الوزن الشعري، مثل (قصيدة تركيبة) التي يقول فيها::

وجهها كان بين الرخام الصناعي والأسى

هل غادرت قرطبة

مساجدها؟

هل تخطى العراق الخوارج

هل أمسكت يدها بالغصون إلي شربت خضرة الجرح

حتى الثمر؟[1]

في هذه القصيدة يمكن تقطيع المقطع الشعري على شكلين: الأول تحِّول التفعيلة في القصيدة في مفردة (مساجدها) من (فاعلن) إلى (مفاعلتن)، والعودة بعد ذلك إلى فاعلن، على النحو الأتي:

وجهها / كان بي / ن الرخا/م الصنا/عيي والـ/

فاعلن / فاعلن / فاعلن/ فاعلن / فاعلن/

/أاس هل / غادرت / قرطبة

فاعلن / فاعلن / فاعلن

مسا جدها / هل تخط / طى العرا/ق الخوا/رج هل/ أمسكت / يدها/

مفاعلتن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلن/ فعلن/

بالغصو/ن التي / شربت / خضرة الـ/جرح حد/د الثمر/

فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن/

ويمكن تقطيع القصيدة نفسها بتحويل التفعيلة من بحر المتدارك إلى بحر المتقارب من خلال الانتقال في مفردة (مساجدها) أيضا. وعلى النحو الأتي:

وجهها/ كان بيـ/ن الرخا / م الصنا/عيي والـ/ أاس هل / غادرت / قرطبة/

[1]-المصدر السابق، ص123

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن/

مساجـ/دها هل/ تخطىّ الـ/عراق الـ/خوار/ج هل ام/سكت يـ/

فعول / فعولن / فعولن / فعولن / فعول / فعولن/ فعولن/

دها بالـ/غصون الـ/لتي ش/ ربت نظـ/ رة الجر/ ح حتى ال / ثمر

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

ويجوز في المتقارب حذف الضرب في نهاية التفعيلة فتصبح (فعولن ، فعل أو فعو)

إن هذه الانتقالات تجعل حصر عدد القصائد التي تعتمد بحورا معينة مسألة ينتابها قليل من عدم الدقة، في ضوء ما تقدم الشاعر اعتمد في هذه البنية العروضية المتغيرة على التحولات الإيقاعية التي تحققها (مفردة واحدة في القصيدة)، اذ تنكسر الرتابة الإيقاعية في منطقة محددة جدا، ليتم بعدها الانتقال إلى إيقاع جديد بطريقة سلسة أو الاستمرار بالإيقاع نفسه، والسبب في ذلك يعود إلى محاولة الشاعر عدم إشعار المتلقي بان تحولا إيقاعيا جوهريا قد حدث في القصيدة، وان ثمة كسرا عروضيا واضحا فيها، لهذا اختار الشاعر البحرين (المتقارب والمتدارك)، وعمد إلى جعل التفعيلة كاملة في المرحلة التي تسبق الانتقال، فالمتقارب والمتدارك من دائرة عروضية واحدة يطلق عليها دائرة المتفق، خاصة وإن النقد العربي القديم عدّ المتقارب بحرا (يخرج منه بحر وزنه فاعلن ولم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمي بالمتدارك أو المخترع.

ففي قصيدة (صباح الخير أيها الفاكهاني) تتعرض تفعيلة الوافر (مفاعلتن) إلى تحولات إيقاعية سواء أكان ذلك في الضرب أم التفعيلة ذاتها إذ يقول:

صباح الخير

/مفاعلتن

صباح الخير أيتها الشوارع والبنادق

/مفاعلْتن، مفاعلتن ، مفاعلتن، مفاعل

يا صباح الخير

/ تن، مفاعلتن / مـ

يا (بيري/ية) حمرا/ء ، يا شمسا

/ فاعلتن/مفاعلْتن/ مفاعلْتن/مفا

على شعر الفتى

ولكم صباح الخير حراس المقر

علتن/ مفاعلتن/مفاعلتن/مفاع

لفوهات الليل ، سر الليل

لتن/ مفاعلتن / مفاعلتن /م

وفي هذا المقطع تتنوع تفعيلة (مفاعلتن) إلى تفعيلات متعددة.

القصائد ذات البحور المتعددة:

تعد بنية التعدد في الأوزان واحدة من من الأساليب الإيقاعية التي يستخدمها سعدي يوسف في قصائده، محاولا من خلالها إعطاء دلالات خاصة للقصيدة ترتبط بتنوع الوزن وتنوع غرض القصيدة، نحو قصيدة (حياة صريحة) التي يقول فيها:

صديقي الآن، أعطاني هذه الغرفة

الطائرة. أما هو ـ أعني سعدي ـ فقد قدم طلبا للجوء

السياسي بلا معنى..

ويلي هذا المقطع النثري مقطع أخر على وزن (الخبب) يقول فيه:

كان البحر قبالة بيروت جميلا

كان الخطر الأول

والموقع والمنزل

ويلاحظ أن الشاعر استخدم بحر الخبب الذي يعد من اقرب البحور الشعرية إلى النثر مع غير الموزون في القصيدة.

ب-القافية:

لجأ الشاعر سعدي إلى استخدام بنيتين في نهايات السطور الشعرية توحي للمتلقي أنهما بنيتا قافية، ولكن هاتين البنيتين مفترقتان من حيث القوة في التناسب الصوتي والدلالي، فإحداها تشترك بحرف واحد في نهاية المفردة في حين تشترك الثانية بحرفين في المفردة الواحدة، وعمد الشاعر إلى جعل الاشتراك الصوتي في القافية الضعيفة مقدمة للاشتراك الصوتي في القافية القوية كما في قصيدة (البرد) التي

يقول الشاعر:

في هذه الغرفة

حيث السماء

هابطةٌ، منذرة بالمطرْ

في هذه الغرفةِ

حيث البياضْ

يرشني من سقفها المنحدْر

أحس أحيانا ببرد القبور[1]

في هذه القصيدة تظهر القافية في نهايتها (قبور، تغور)، وتعكس دلالتهما الانحسار نحو الداخل (وجود باتجاه الأسفل)، وترتبط هذه القافية دلاليا بعلاقة أخرى ظهرت في بداية القصيدة، ففي السطرين الأول والثاني هناك انفتاح من الخاص إلى العام من (الغرفة إلى السماء)، ولكن هذا الانفتاح اصطدم بهبوط السماء بسبب غيوم المطر، الأمر الذي جعله ضعيفا من حيث التحقق ، لذلك كانت العلاقة الصوتية بين (المطر ، المنحدر) علاقة ضعيفة (اشتراكهما في حرف الراء في النهاية وحرف الميم في البداية)، ومع أن الميم والراء من الأصوات المجهورة في اللغة العربية، إلا أن (الحاء) في (منحدر) من الأصوات المهموسة ، وكذلك (الطاء) في (مطر).

لكن أصوات (الباء والواو، والراء)، في (قبور) كلها من الأصوات المجهورة، الياء والغين والواو والراء في (يغور)، الأمر الذي جعل صوت القافية (يغور، قبور) أقوى من صوت القافية في (منحدر ومطر) وهذا النوع من القافية المتلائمة في أصوات حروفها.

استخدام التناسب الصوتي المنوع بين نهايات السطور الشعرية المقفاة:

استخدم الشاعر سعدي يوسف في هذا النمط من البناء تنويع القوافي ليشكل من القصيدة الواحدة مجموعة تناسبات صوتية، تظهر تارة وتختفي تارة أخرى، ومن هذه القصائد قصيدة (مسافرون)التي يقول فيها: :

يتركون النهار

[1] الديوان، ص 326

دائما خلفهم

يتركون الصغار

وحدهم

....

....

أي صمت يسافر

في برانسهم

أي صمت يقيم

هل سيخفق شيء قديم

في برانسهم

فيرون النهار

بين أحداقهم

ويرون الصغار.[1]

في هذه القصيدة هناك تنوع في القوافي في نهايات السطور الشعرية القريبة من بعضها، باستثناء قافية (نهار وصغار) التي تظهر في بداية القصيدة ونهايتها وبين البداية والنهاية هناك قافية أخرى، تتوسط تكرار قافية (النهار والصغار)، وهي (الهاء والميم)، ففي بداية القصيدة تقع القافية (خلفهم) بين سطرين شعريين ينتهيان (بالألف والراء) وتتكرر القافية نفسها بين القافية المكررة (النهار الصغار) وهي (أحداقهم) في نهاية القصيدة، وهذا الموقع الوسطي بين قافية نهاية القصيدة له امتداداته في القصيدة كلها ، فهناك مفردة (وحدهم وبرانسهم وإحداقهم).

وهناك قافية أخرى تتوسط القصيدة وهي (يقيم وقديم)، إن هذا التنوع في تشكيل قافية القصيدة ينوع إيقاعها، لأنها تحدث تنوعا في الانتقالات الصوتية في نهايات السطور الشعرية، وتنحرف كل قافية جديدة عن الاطراد السابق الذي كرر صوت القافية السابق. ويوضح المقطع الأتي أسلوب الشاعر في استخدام القافية وفي القصيدة نفسها إذ يقول:

[1] الديوان ، ص 126

سأحلم في هذا الصبح الماطر

أن آتي صوبك

أن ادخل ملتبسا

كالقط بمائك

قدس من ماء

أدخل كالمجنون إلى سامراء

لكي أوثق بالحبل إلى أحد الأعمدة

امنحني ، يا من قدست

المغفرة الكبرى

...

....

يا صاحبي لو ترى في لندن الأشباح

تبكي على الحال، أو تبكي على من راح

يا صاحبي، ليت ليلى تشعل المصباح

الناس تشكو الضنى والخائن المرتاح

وفي هذا البناء يبدو المقطع كثيف القافية، كأنه قافية للقصيدة كلها، إذ يحدث الانتقال الوزني إلى البحر البسيط انتقاله في طريقة استخدام القافية، كما في قصيدة (ليلة) التي يقول فيها الشاعر:

في شارع ضاعت ملامحه،ستخمد آخر الشعل الصغيرة، تغلق

الأبواب سرا بالسلاسل، أي نجم في المساء يغيب دوما؟أي

أغنية نكتمها؟

الشموع تقطر البستان حيث الطفل كان يسف طين النهر..

طيري يا حمامة.. برهة ويغيب غصنك، شمعة سقطت. تعبتُ

من ارتداء ملامحي، وجه من الصهريج كان يدور.. يبهت

شارع ضاعت ملامحه ، ويبهت .. يختفي في غبرة، ويغيم في

عينيَّ، ارصف فوق ذاكرتي حجارته الهشيمة

لم يحظ هذا النمط من البناء باهتمام رواد قصيدة التفعيلة بسبب إلغائه للقافية التقليدية في الشعر الحر.ي هذا النمط يبدأ ولا ينتهي إلا في نهاية القصيدة.

إن أسلوب الملصقات (الكولاج) واحدة من تلك التقنيات التي استخدمها سعدي يوسف بشكل لافت في شعره والكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على تلك اللوحات التي تبنى في بعض أجزائها من ملصقات الورق الملون( ) إلا أننا سنستخدمه هنا مجازا لوصف تقنية مشابهة في بعض أوجهها في شعر سعدي. إذ إن القارئ كثيرا ما يلاحظ عبارات أو كلمات أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنها قد لصقت في جسد القصيدة، إنها تشبه لوحة معلقة على جدار، فهي ليست جزءا من ذلك الجدار لكنها مع ذلك غيرت ملامحه وأضافت إليه معاني جديدة.

وفي أعمال سعدي الأخيرة ازداد تركيزه على هذا الأسلوب، بحيث لا نكاد نجد قصيدة واحدة تخلو من أن يكون هذا الأسلوب عماد بنائها ولكي نوضح فكرة الملصق نستعرض بعض النماذج من (صلاة الوثني):

ربّـما ساءلتُ نفسي الآنَ ، عمّـا أكتبُ الآنَ...

لماذا أكتبُ الآنَ ؟

وفي أيّ مكانٍ أكتبُ الآنَ ؟

.....

.....

.....

ألـمْ يُتعبْـكَ نصفُ القرنِ من ألعابِـكَ:

الصخرةُ والنبعُ

وهذي اللغةُ ... الألوانُ والغيمُ ...إلخ ؟[1]

إن الأسطر الثلاثة المكونة من النقاط نمط من الكولاج ، فهي ليست جزءا من المعنى الكلي للقصيدة لكنها بكل تأكيد عامل من العوامل التي تبني الانطباع النفسي للمتلقي.

الليلةَ ، يأتي طائفٌ من آخرِ الـقَـصْـباء

[1] الديوان، ص 245

يأتينا الشِـقِـرّاقُ بما فاهت به جنّـيةُ الهورِ
وتأتي عبرَ مجرى المــاءِ أفراسُ النبـــيّ
الطينُ من زقّـورةِ الـمَـنأى سيــأتي
والخُلاسيّـونَ والجرحى ، وما تحمله الفاختةُ
الأولى ، وما ينفثه الثورُ الســماويُّ ،
ويأتينا عليُّ بنُ محمد...
هذه الأرضُ لنا
نحن ، برأناها من الماءِ [1]

هذا البناء يخضع تماما للتعريف الذي اشرنا إليه لفن (الكولاج) , فالصورة الكلية هنا ليست إلا مجموعة قصاصات صورية لصقت مع بعضها لتكون صورة واحدة من غير أن تكون البنية الدلالية السببية التقليدية هي الرابط الذي يقود من عبارة إلى أخرى.

يقول الشاعر:

لا ســرّ لديكَ
ولا ســرَّ لديّ
الدنيا ، الآنَ ، غدتْ أضيقَ من جُـحْـرِ الضّبِّ...
ـ الخيلُ تخِـبُّ بعيداً ـ
والمرأةُ (أعني آخرَ زوجاتكَ) تعرف هذا
والمارّةُ
والمرآةُ
وآلافُ الناسِ على شاشات التلفزيون...
أنا أيضاً أعرفُ هذا
(حتى وأنا في الريفِ بأقصى لندنَ)[2]

العبارات التي وصفها الشاعر بين الأقواس ليست عبارات تفسيرية , والأقواس

[1] الديوان ، ص457
[2] الديوان، ص 376

ذاتها جزء من الكولاج.

إن تركيز سعدي على هذه التقنية في مجموعة (صلاة الوثني) يجعلها نموذجا جيدا لاستقراء أنماط الملصقات التي يضعها الشاعر في نصوصه ويمكن أن نلحظ عددا منها:

ملصق الفراغ:

هذا أوضح وأقدم أنماط الملصقات في شعر سعدي , يتكون من ثلاثة اسطر من النقاط هكذا:

.....

.....

.....

وهذا العدد) مضطرد , فالشاعر لا يغيره أبدا أينما استخدمه . كما في الجبل الأزرق:

-ستعرفُ الأسماءَ ، يا عَـمُّ...

.....

.....

.....

الثيابُ مهفهفاتٌ

والبناتُ يدُرْنَ ، يرقصنَ...

السماءُ خفيضةٌ

يا عَـمُّ ، نحن بناتكَ[1]

يستخدمه كلما احتاج إلى تغيير المزاج الانفعالي للقصيدة .. فقصيدة سعدي – في العادة – متقلبة المزاج ,

أنا لن أنتظرَ الليلةَ شيئاً:

هو ذا القطنُ الشتائيُّ يغطي ساحةَ القريةِ

والطيرُ الذي ظلَّ يزورُ الكستناءَ ارتحلَ...

[1] الديوان ، ص

الأشجارُ لا تهتــزُّ ،
والنافذةُ الوسطى التي تمنحُـني إطلالةَ البُــرجِ ، تغـيمُ
.....
.....
.....
الآنَ تأتي عدنٌ بالبحرِ
تأتي عدنٌ بالسَّيسَبانِ الحُرِّ والأسماكِ
تأتي بالأفاويــهِ...
وتأتيني بما يجعلُ هذا الكونَ ملتفّاً على جمــرتــهِ ؛[1])

إن نظرة سريعة إلى الأفعال التي استخدمها الشاعر ما قبل الملصق وما بعده كفيله بان توضح مقدار التغيير في المزاج الانفعالي:

لن انتظر, يغطي , يزور ، ارتحل ، لا تهتز ، تغيم

الملصق المقطعي:

يلجأ ق سعدي أحيانا إلى إلصاق مقاطع شعرية أو نثرية كبيرة , وهذا الأسلوب يشبه تكنيكا معروفا في المسرح وهو (("التلصيق" الكولاج). يظهر أثناء الحوار استشهاد تاريخي أو أدبي لا تدركه الشخصيات. إنها غمزة عين يوجهها المؤلف للجمهور، وتصلح قصيدة (القطار الايرلندي) مثالا جيدا لهذا النمط من الملصقات، يقول:

في دَبْـلِـن
كان قطارُ الليلِ ، الحانةَ
حانةَ فيتزجيرالد
وأنت تغمغمُ في إحدى عربات المطعمِ:
يا ليلُ ، يا صاحبي ، راحَ الفتى وارتــاحْ
وامتدَّ ثوبُ الدُّجى ، واسوَدّت الأقــداحْ
حتى المجاذيفُ ملّــتْ حيـرةَ المَــلاّحْ

[1] نفس المصدر، ص456

يا ليلُ ، يا صاحبي ... سُمُّ الأفاعي فـاحْ

حانةُ فيتزجيرالد
مَـمَـرٌّ ضاقَ بأنفاسِ زبائنهِ
ونـوافذُ مُـصْـمَـتَـةٌ
مثل قطارِ الهندِ ،
ولكنكَ
حتى لو كنتَ مسافرَ ليلٍ بقطارِ الهندِ
ستبحثُ عن مأوى
تبحثُ عـمّـا سيكونُ سـؤالاً أو سـلوى
تبحثُ عن " سعدي " الـمُـتَـلَـبِّـثِ في الظلمات
تبحثُ عـمّـا ماتَ
وعـمّـن مات ؛
أأخطأتَ طريقَكَ حينَ بلغتَ أخيراً
إحدى عرباتِ المطعمِ ؟
هل كانت دَبْـلِـنُ في اللوحِ ؟
إذاً ، أين فُـجاءتُـها ؟
أينَ الدهشةُ في أنْ تلقى ما قُـدِّرَ أن تلقى ؟
في أن تقرأَ ما في اللوحِ ، وأنت اللوح . ؟.

يا ليلُ ، أين الصّـفا ؟ أين انطفا الــمأمولْ
أرضُ الســوادِ انتهتْ للشـوكِ والعاقـولْ
كلُّ الجيوشِ اقتضتْ منها ، وحالَ الـحَـولْ
يا حسـرتي للضميرِ المشترى المقتـــولْ[1]

[1] الديوان، ص 512 -

3- استخدام لغة الحديث اليومي في شعر سعدي يوسف:

لقد جسد المتن الشعري المعاصر أحد تنظيرات الحداثة المتمثلة في تجاوزية اللغة من التعبير إلى الخلق، فالشاعر سعدي يوسف كان يتوقف إلى خلق قصيدة جديدة، والتي تمثلت في القصيدة السياسية، كما أنه كان يتوق إلى الحياة مما جعله يتعلق بالأحداث اليومية ويهلق عليها مما استدعى استخدامه لمعجم لغوي من الحياة اليومية يقول:

أشجار الكافور

مصباح أخضر في باب المنزل

أشجار الكافور[1]

لقد أعطى سعدي يوسف لغة الحديث اليومي مفهوما مختلفا يجمع بين معجم الحياة اليومية وبين التركيب الشعري لتسهيل نقل الكثافة الدلالية عمقا وشمولية، أي بالقدر الذي يوفر للعمل الإبداعي شعرته على المستوى الفكري والجمالي، و بهذا فقد تعاطى الشاعر مع تلك النظرية الأجنبية التي تسعى إلى تطوير الشعر عن طريق الاقتراب بلغة الشعر من لغة الحديث اليومي بطريقة خاصة.

إن بساطة اللفظ اللغوي لدى الشاعر المعاصر عموما وسعدي يوسف خصوصا جعل تلك الأعمال الشعرية قابلة للتعاطي مع أوسع جماهير قراء الشعر.

ما يميز مشروع سعدي يوسف هو العمل على تكريس أسلوب الارتجال في الكلام الشعري و تقليد اللغة اليومية وطرق التفكير العادي و هذا الأداء يتناقض مع صرامة الشعر الكلاسيكي و يتعارض مع الأجواء الغرائبية التي جاءت بها حداثة الستينيات و لكنه في الوقت ذاته عرضة إلى احتمال التبسيط و النثرية الفجة و عامية الصور إذا لم يكن الشاعر قادرا على التحكم بحساسية موقعه، وعلى هذا النهج سار سعدي يوسف تقول فاطمة محسن :هكذا سار سعدي يوسف ج يحتاج نجاحه إلى مواصفات تبدو سهلة ولكنها تحفل بالصعوبات.[2]

وقصيدته التي إتبعت هذا الأسلوب سميت بقصيدة التفاصيل اليومية وهذا النوع

[1] نفسه، ص 167

[2] الديوان، 179.

من قصائده يتميز بعفوية اللغة وخلوها من التكلف وصورتها المباشرة وتتبعها الوجود اليومي العارض للأشياء في تفصيل دقيق كما يعتمد على تقنية القص ليس عبر الأسلوب السردي فقط بل أيضا باستخدام التعبير اللغوي الذي يناسبه، وتقنية التعبير الشعري تقوم على تشويش الإبلاغ أو إضعاف بنية خطابه الحقيقي، في حين يعمل نص سعدي يوسف على نحو يجعل هدفه توضيح الإبلاغ ورفع اللبس عن المعنى كما تشير إلى ذلك فاطمة المحسن.[1]

4-السواد والبياض في شعر (سعدي يوسف):

شكّل السواد والبياض في القصيدة الحديثة على المستوى الكتابي بدلالة (الصوت)الذي يمثله السواد و(الصمت) الذي يمثله البياض، ويسهم البياض والسواد في توجيه العمل الشعري علـى المستوى الطباعي البصري.

ويمثل البياض الدال على (الصمت) حيزاً واسعاً في شعر (سعدي يوسف) فهو " أشبه بمحطة إيقاعية توحي بانتقال الحدث الشعري من مستوى إلى آخر. "

ومن خلال قصيدة (محاولة انفلات) يمكن تلمس إيقاع الصمت وكيفية تطور الحدث النـاتج عن معاناة الشاعر وغربته في المكان، يقول:

لي، إذا ما أردتَ الصراحةَ، بيتٌ ولا غرفةٌ، لم يكن لي

غير أني أريد المكان

غرفةً ليس يدخلها غير نبضي

غرفةً ليس فيها هواء كهذا الهواء

غرفةً لا تضاء

غرفةً لا تداهمها عتمة

غرفةً في الفضاء..... .

.....

.....

[1]-فاطمة المحسن، النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، دار الهدى للثقافة و النشر سوريا دمشق,ط1,ص 200

كيف لي أن أسافر هدا المساء؟ [1]

وظف الشاعر صمته في النص بصورة تدعو إلى تأمل المكان واتساعه، فتكرار كلمة الغرفة يوحي بانغلاق المكان، ولكنها في داخل النص تشير إلى عكس ما هو متوقع، فهي تمثل المكان الأليف حين ميز الشاعر هذه الغرفة بميزات حالمة أراد منها الاستقرار والثبات في المكان ثم يتصور المتلقي من خلال الفراغ تلك الغرفة التي أرادها الشاعر بكل ما تحتويه فيقارن بدوره عملية الاستقرار في المكان وبين حالة السفر والرحيل عبر الأمكنة

وفي قصيدة (قلعة الحصن التي قرب حصن) مثل الشاعر في عدد من المقاطع الصمت والذي يليه تناقص حروف الكلمة دلالة للصوت والصدى، يقول فيها:

شبه سرب من يمام - تهدأ الأنفاس .

أغمض مقلتي للحظة:

أهلا

يعود الصوت:

أهلا.....لن.....لن.....لن....

وأهتف:أه, يا سرب اليمام ..... يمام .....مام....مام.....م .....

تتضح جمالية التشكيل الطباعي من خلال الأسلوب الفني في تمثيل الصوت بالكتابة، إذ نلاحظ أن الصوت يعود بصورة ارتدادية من خلال صداه، كما شكل – كذلك- جانباً بصريا إذ نلاحظ تناقص حروف الكلمة بصورة تدريجية دلالة على الانتقال من مكان إلى آخر بصورة توحي إلى الابتعاد نحو المجهول .

1-الحرف:

وظف الشاعر (سعدي يوسف) (الحرف) في عدد من قصائده بصورة صورية، ففي (قصيدة الكوفة) رسم الشاعر من خلال (الحرف) صورة المشنوقين، فتدلى الحرف عمودياً وتفككت حروف الكلمة لتغادر أقفيتها، وتأخذ شكل حلقات المشنقة العمودية، حيث إ ن توزيع الحرف يحاكي الصورة المجسدة من خلال تشكيلها الطباعي

[1] الديوان، ص 576

ماسميناها لتكون مدينة

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ي

ن

على مأسورات مدافع دبابات.....

نلاحظ أن النص بهذه الصورة المتسعة تدريجياً أشبه بالكاميرا التي تصور تصويراً بطيئا أو مشهداً مأساوياً ، حشد فيه الشاعر أنواعاً من الظلم والفساد والجحيم كما يرتكز بناء المعنى في القصيدة على البعد البصري من خلال "الانتقال من اللفظ إلى الشكل مما يقوي الطاقة الدلالية، وهذا ما يجعل الشعر الحداثي في تشكيل تعبيري الخطي الجديد، فينتج بذلك شكلاً بصرياً دالاً على التناثر والتشظي، يقول الشاعر:

كانت أجساد السمك البالغة ناعمة فوق حراشفنا

عبد الحسن بن مبارك يسرخ:

ك. و . س .ج

ك. و . س . ج

كوسج

كوسج

كان الدنب الأسود مرتفعا كالبلطة فوق الماء

و طائرة كالخنزير الوحشي

وكالكوسج

تبرق فوق الماء

سرخنا نحن الفتيان الفقراء

سرخنا نحن الماشين على ما العراق نجهله.....

وكان الكوسج مندفعا نحو الماء الأبيض .....

طائرة تمرق عبر ع. ر . ا. ق .نجهله

تتضح صورة تجزئة الحرف في بداية النص بصورة صوتية من خلال المناداة بالخطر من هذه السمكة في تشابه شكلها مع شكل الطائرة المعادية، ثم تحولت الصورة من طبيعتها الصوتية إلى شكل صوري من خلال تجزئة كلمة(عراق)، فكانت صورة الحرف في كوسج يمثل صورة إلى شكل صوري من خلال تجزئة كلمة(عراق)، فكانت صورة الحرف في كوسج يمثل صورة جزئية لشكل السمكة بدأت من منقارها المميز انتهاء بالشكل النهائي، على عكس ما مثلته كلمة (عراق)التي تحولت من تصوير كلي إلى تصوير جزئي،فقد دلّت تجزئة الحروف على تجزئة العراق وتفككه.

ب-**تشكيل الكلمات وحركة الأسطر:**

العلاقة بين الشاعر والمتلقي علاقة عاطفة، فقد يتم الإحساس بتلك العاطفة من خلال توزيع الكلمات على سطح الورقة البيضاء مثلما فعل الشاعر (سعدي يوسف) في قصيدته (البستاني) ، يقول فيها:

منذ أن كان تعلم سر المطر لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما

وعلامته: وأحيانا يسير إليها بلا نجم

الغيم يهبط في راحة الكف الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون له

والأرض تقنط الأبواب.....

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة إنه لا يحب البرتقال

والجذر يهتز في سره..... لكنه يحب أشجاره.

والشجر.

استخدم الشاعر التصميم الطباعي المتمثل بالثنائيات النصية المتقابلة، مع اختلاف حجم الخط،وهدف التقابل إعطاء صورة متكاملة للنص الشعري من خلال تسليط الضوء حول المكان وأبعاده.

وتُمثل قصيدة (بطاقة زيارة) حالة الضياع والشتات في المكان من خلال

شكل الكلمات كتابياً وكيفية توزيعها على الأسطر، يقول:

مرفا من سفن الموتى ومن بدء الخليقة

والخطى

تنأى

ويبقى

في المدى

منها الصدى

ينأى

وينأى

سائر مر على باب الحديقة

واختفى.....

لم يفتح الباب، ولم يعرف صديقه

وهذا التباعد يتخذ صورة هابطة وشكل الكلمات داخل النص يأخذ دلالة التباعد إلى الأسفل. إذ نجد أن النص يحمل العديد من الأفعال التي تشير إلى حالة الضياع والشتات في المكان. ونجد أن توزيع الكلمات داخل النص جاء بصورة منسقة عن قصد يمكن من خلالها رسم تضاريس دلالية توضح تجربة الشاعر.

ج-التشكيلة البصرية:

يسود قصيدة سعدي يوسف نظام السطر الشعري، وهو نظام قصيدة التفعيلة، الذي بشرت به نازك الملائكة في ثورتها على القصيدة التقليدية ، ليصبح هذا النظام عرفا محددا للجنس الأدبي في القصيدة الحديثة، والعرف في العمل الفني نظام يجعل الجنس الأدبي قارا ، ولكن هذا النظام المستقر يتعرض عند الشاعر سعدي يوسف إلى انزياحات في تشكيله الهرمي.

ويتضح هذا التشكيل في قصيدة (صباح ما)، إذ يؤسس الشاعر معماريتها على النحو الأتي:

المنفيون

يحبون ملابسهم

ونباتات الزينة والقطط

****

المنفيون

يحبون اللغة الأخر

وقطارات مواعيد الليل

وفي هذا التشكيل أبقى الشاعر لفظة (المنفيون) في أعلى الهرم وحيدة ،من دون أن يلحقها بكلمات أخرى على الرغم من أن السطر الشعري الذي يلي (المنفيون)يرتبط عضويا بالمفردة ذاتها.

تشكيل الهرم المقلوب:

يتضح هذا التشكيل في شعر سعدي يوسف في المقطع الأتي من قصيدة (الإحساس الأول)، إذ يقول الشاعر فيه::

حول المصطبة الريح تدور

الريح تدور تدور تدور

الريح تدور تدور

الريح تدور

الريح

إن طبيعة هذه التشكيلة في هذا المقطع الشعري ،تشير الى انحسار فعل (الدوران) عن الريح،وصولا الى نهايته لهذا فانها تومئ بالتلاشي ،ويحدث التلاشي بقطع التكرار مرة واحدة في كل سطر شعري،وصولا الى افراد الريح ،وهذا القطع المنتظم للتكرار يشير الى طول المعاناة مع الريح ،والصبر عليها حتى لحظة الاستقرار، اما موقع الريح في اسفل الهرم فيشير الى سلبية الموقف منها ومن دورانها، هذا من الناحية الدلالية، اما من الناحية الايقاعية فان القطع المنتظم للفعل (تدور) لايؤدي الى انكسارات حادة في الايقاع.

لتشكيل التناسبي::

ويعمد الشاعر في هذا التشكيل الى مناسبة الحرف مع الكلمة ، من حيث العدد والمنعكس البصري والدلالة، كما في قصيدة (اذن نزنر هذا الوطن بالبترول

والديناميت)(2) حيث يقول::

ليس لنا ان نجعل الالف الى الالف هكذا

آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ آ آ

ليس لنا ان نجعل الميم الى الميم هكذا

م

م

م م م

م م م

م م م م م م

م

م

م

م

م

م

م

ليس لنا ان نجعل الميم الى النون هكذا

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟

من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟ من؟

وفي هذا التشكيل تصرف الشاعر ببياض الورقة ورسم تشكيلة مكانية في فضاء ووظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض، فيقوم فهمها على جدلية الوفاء للنص والتحرر من التفسيرات الدائرة حوله، اما من الناحية الصوتية فقد حاول الشاعر في هذا التشكيل ان يقيم تناسبا بين حروف ثلاثة هي (الالف والميم والنون)، والمشكلة

لمفردة (أمن)، وفي التشكيل العرفي لقصيدة التفعيلة كان يمكن ان يورد الشاعر مفردة (أمن) في هذا المقطع من دون ان يحصل خلل في دلالة القصيدة، لكن اعتماد الشاعر هذا التشكيل المكاني اعطى دلالات بصرية ومعنوية مضافة لبناء هذا المقطع ، فمفردة (أمن) تشعر الشاعر بحقب من المطاردة والاعتقال والسجن السياسي، وان الاعلان الصريح عن هذه الحقب يوحي بعودتها الى حياته.

المبحث الثاني: مظاهر الحداثة المعنوية في شعر سعدي يوسف

-تجربة الموت والحياة في شعر سعدي يوسف:

إن الشاعر سعدي يوسف كان شديد الارتباط بالمكان الذي يمكث فيه أو يغادره. صارت كل الأمكنة لديه مؤقتة ومستمرة فيه بآن معاً. فنشأت القصيدة لديه على المكان والاغتراب. فجاءت معظم عناوين قصائده في (بعيداً عن السماء الأولى) أسماء لمدن وأمكنة و شوارع وبحار فيقول:

"هذا وصفُ غريبٍ نأى عن وطنٍ بُنيَ بالماءِ والطينِ
وبَعُدَ عن أُلافٍ له، عهدُهم الخشونةَ واللينَ.. فأين
أنت من غريبٍ قد طالتْ غربتُه وقلَّ حظهُ ونصيبُه من حبيبهِ
وسَكنهِ! وأين أنت من غريبٍ لا سبيل له إلى الأوطان،
ولا طاقة به على الاستيطان؟ بل الغريبُ من هو في غربته
غريب..، الغريبُ من نطق وَصْفُهُ بالمحنةِ بَعد المحنةِ..
إنْ حضَرَ كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً.
هذا غريبٌ لم يتزحزح عن مسقطِ رأسه، ولم يتزعزع عن
مهبِّ أنفاسهِ، وأغْرَب الغرباء من صار غريباً في وطنه،
وأَبْعَدَ البُعداءِ من كان قريباً في محلِّ قربُهِ[1]

أكد سعدي يوسف عبر تجربة الاغتراب حضوره الإنساني في شوارع المنفى وظل لصيق الصلة بالوطن عبر منظور متحرك، لهاجسه الشعري المتجدد، فأكسبته تلك التجربة خبرة أتاحت له قلق البحث، وإعادة النظر في تجربته الشعرية بين الحين و

[1] الديوان ،ص126

الآخر.

ثم يبرز الحوار في القصيدة مصعَّداً الخط الدرامي لحدث الرحيل، عبرَ تداخل الأزمنة والأمكنة، ثم إسقاطها على الحاضر في حالة من وجع الغربة الدامي:

"بَعُدْنَا عن النّخيلِ...

ها هي شمسُ القرى تمنحُ النّخلَ غاباً من الريشِ أحمرَ

ها هي أكواخُنا:

سعفةٌ نستظلّ بها أو وقودٌ لبغضائنا

كلها تهبطُ الأرض، كوخاً فكوخاً. وتلقي بها الأرضُ للماءِ.."

"كنا نمدُّ لها شعرَ أطفالنا:

سروةٌ شَعرُ أطفالنا

امسكيها.. امسكينا بها..

غير أن المنازل مثل الطباشير تُمحى

من الأرض تُمحى

وفي الماء تُمحى

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين..

..بَعُدْنَا عن النخيل" [1]

ثم ينتقل إلى حوار داخلي مع الذات أو الأرض أو سيدة أخرى:

"هل تذكرين المنازل..؟.

تلك التي غادرتها السفينة؟

لا

حانة البحر في أور

دارتي في سمرقند

لا.." [2]

ويستمر الحوار حتى نهاية المقطع.. متوقفاً أمام المنازل المغلقة، والوجوه الشريرة

[1] الديوان، ص243

[2] الديوان، ص441

المكتئبة، التي نسيت بقرطبة (الشرفة الأموية) كما تنسى اليوم حقائبها حين ترحل قسراً.

وكأن الناس يحملون ذاكرة للنسيان:

"أو نتناسى متاعبنا أو كتابَ القصائد

يا أيها الفارسُ المستحيلُ: تظل المسافات

تنأى، وفي مقلتيك تغور الشواطئ

لا تكتئبْ فالحوافرُ فيها الشرارُ. وهذا

السبيلُ الحجارُ.."[1]

ج- الرمز والأسطورة في شعرسعدي يوسف:

لقد أبتعد سعدي يوسف عن استخدام الأسطورة وذلك لأنها لم تكن صالحة لأن تعبر عن بطولات ثورات الوطن العربي و إنجازاتهم تقول فاطمة المحسن.[2]

فهذا الشاعر كان له مشروعه الخاص المرتبط بخياراته الفكرية فكان على غرار العديد من الشعراء ينتج الأسطورة من صنعه الخاص حينما يذكر بعض الأسماء مثل المهدي بن بركة، فهذا الشخص مثلا بشخصيته المتميزة و الأحداث التي عاشها في حياته جعلت منه في نظر سعدي يوسف بطلا يرمز إليه من خلال تدوين اسم هذه الشخصية في قصيدة أوراق من ملف مهدي بن بركة.[3]

إن سعدي يوسف كونه شاعر معاصر استخدم الرمز من خلال تجربته الشعرية فهو يستخدم كلمات مثل البحر الريح الفجر.

وهذه الكلمات ذات دلالة رمزية فتكون له القوة في التأثير الشعري وخاصة عندما تحسن استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز.

[1] الديوان، ص437

[2]-فاطمة المحسن، النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، ص 200

3-ديوان سعدي يوسف ,ص 137

يتبين من خلال هذا البحث أن موضوع الحداثة الشعرية المعاصرة تمثل في تلك الإضافات التي شكلت نقلة نوعية شاملة في مختلف مستويات بنية القصيدة العربية، ووضعها للمرة الأولى أمام فضاء إبداعي، وهذا بفضل أصحاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

وقد نشأت هذه الحركة كتعبير جمالي عن حاجة المجتمع العربي للتجديد في مختلف القنوات والأصعدة الحضارية من اقتصادية اجتماعية و قافية، كما أنها انبثقت بطريقة جدلية من داخل التجربة الشعرية العربية القديمة، لأنها لم تكن مقطوعة عن الموروث الشعري العربي و الإنساني و إنما كانت تمثل مواصلة متطورة له.

إن تقاليد الحداثة الشعرية العربية أرسلتها تجربة الشعراء المعاصرين و أغنتها التجربة الإبداعية للشعراء العرب في الخمسينيات والستينيات.

لقد انطلق الشاعر في نزعته التجديدية من زاوية أملتها عليه طبيعة المهمات المعقدة التي واجهها وهو يعارك حيث حاول أن يوفق بين نزعته التجديدية هذه و بين القيم الموروثة في تاريخنا الأدبي، فبلور في موقفه الشعري ثورة شعرية في المستويات البنيوية المختلفة للقصيدة العربية أدت إلى إحداث موقف جديد تجاه الكون والواقع والمجتمع وإطلاق قوى التجديد والابتكار وإعادة خلق اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر وهجر ما هو معجمي من صياغات و مفردات كان يحفل بها الشعر التقليدي.

كما أدت هذه الثورة الشعرية المعاصرة إلى التجديد من ناحية العروض دون قطع نهائي مع الموروث الشعري عن طريق إلغاء البنية الهندسية للشطرين، واعتماد التفعيلة، والاهتمام بفاعلية الإيقاع الشعري والموسيقى الداخلية، كما أفادت القصيدة العربية من منجزات الشعر العالمي ومن الآفاق التي فتحتها حركة الحداثة الشعرية في الأدب العالمي، لكن بموقف متبصر ودون محاولة نسخها حفاظا على أصالة التجربة الشعرية وقد استطاع الشاعر المعاصر خلق وابتكار أساليب وأبنية جديدة كاستخدام المونولوج والديالوج والتضمين والميل لخلق القصيدة الدرامية مع الإفاضة على استخدام الدلالات الرمزية والأسطورية و الموروث الشعبي.

وهكذا كانت هذه الحداثة الشعرية العربية المعاصرة مشروعا حضاريا مرتبط ارتباطا جدليا بإشكالية تحديث المجتمع العربي وتحديثه و تطويره في المرحلة الراهنة من الواقع المعيش، فكان الشعر العربي المعاصر صادقا وأصيلا في تمزقاته اللغوية والشكلية على الساحة الشعرية الأدبية في بلاد العرب منذ أواخر الستينيات، وقد لقي هذا التحديث على المستوى الشعري ترحابا من طرف بعض الأدباء والنقاد في حين عارضه البعض الآخر فظهرت أصوات نقدية، حاولت التهويل من إنجازات رواد هذه الحركة الجديدة، والضاربة بأصولها في أعماق التراث العربي، فكانت متفتحة قدر الإمكان على الأدب العالمي ابتعدت عن الانغلاق على الذات.

وربما كان ذلك سببا في أن يحل إبداع الشعراء المعاصرين محل إبداع الشعراء

القدامى، فأصبح الشعر العربي المعاصر يقوم على معطيات وقيم لا تقف عند أعتاب الجمود بل تأخذ برؤى وإمكانيات مطابقة لروح العصر، وعلى الرغم من كل هذا، فإن هذا الشعر الجديد ما يزال يميل إلى البحث والتجريب.

لقد تجسد هذا الإبداع الجديد لدى الشاعر المعاصر من خلال ثلاث مستويات فقدرته مثلا على إبداع لغة جديدة ومسايرة لروح العصر بالاعتماد على قاموس لغوي جديد يعتبر تحديثا على مستوى البنية اللغوية، أما جرسية الشعر المعاصر وحقه موسيقته وتنمية الموسيقى الداخلية في أجزاء القصيدة فندرجه ضمن البنية الإيقاعية الجديدة، ولعل العنصر الثالث من عناصر ذلك الإبداع هو تجربة الشاعر المعاصر من خلال غربته ونظرته إلى الحياة والموت، وهو ما يؤلف الرسالة الشعرية المعاصرة.

هذه الجوانب الثلاثة أو المسائل الشعرية الثلاثة، شكلت المحاور الأساسية في القصيدة العربية المعاصرة التي سميت بشعر الحداثة والذي اشتمل على عدة ظواهر فنية ومعنوية في الشعر العربي المعاصر، وكنموذج عن ذلك نجد أن الشاعر سعدي يوسف هو واحد من أجيال هذه الحداثة الجديدة الذين مثل شعرهم مرحلة مهمة من واقع المجتمع العربي عموما والشعر العربي المعاصر على وجه الخصوص.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1-الأعمال الشعرية الكاملة: سعدي يوسف، دار العودة بيروت، 1979.

2- سعدي يوسف، أوراق من ملف المهديين بركة دار العودةبيروت1911،ط1

3-سعدي يوسف أوراق من ملف مهدي بن بركة ، الديوان دار العودة بيروت، ط3، 1911

المراجع:

1-إبراهيم السمرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع 2002.

2- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين الجيلين , المؤسسة العربية للدراسات بيروت 1980م

3-أحمد أبو سعد الشعر والشعراء في العراق دار المكشوف بيروت 1959ط1

4-أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب1993 ، ط1

5-أحمدبوقرورة ،دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى الجزائر

6-أيمن الريحاني ،أدب وفن، دار الريحاني للطباعةوالنشر،بيروت،ط1957،1

7-أمينة بعلي، تجليات مشروع البحث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995

8-ترجمة العمري والولي ،بنية اللغة،دار توبقال1986، ط1

9-سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت ط1 1974

11- شعراء أدونيسمجلة عدد 11، 1969

12- شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة ، القاهرة1968، ط1

14-صلاح عبد الصبور ، الناس في بلادي الآراء قصيدة اللحن،دار الآداب 1952،ط1

15-صلاح فضل و الشعرية العربية ،أمجد ريان ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع،ط1

16-عبد العزيز إبراهيم ،شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2005

17-عبد الله راجع ، الفصيدة المغربية منشورات عيون الدار البيضاء 1987

18-عبد المعطي حجازي ، مدينة بلا قلب ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1968، ط2

19- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية بغداد 1986

20- عز الدين المناصر ، جمرة النص الشعري ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،2007، ط1

21-فاطمة المحسن ، النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث ، دار الهدى للثقافة والنشر سوريا دمشقط1، 2000

22- كمال أبي ديب ، في البنية الإيقاعية ، دار الملايين بيروت ،ط1 ،1974

23-كمال خير بيك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الشرق، بيروت 1983،ط1

24-محمد إبراهيم أبو سنة،قلبي و غازلة الثوب الأزرق المكتبة المصريةط1

25-محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد،معهدالدراسات العالية، القاهرة، 1964، ط1

26- محمد بينيسي ، ظاهرة الشعر المعاصرفي المغرب ، دار العودةبيروت،ط1 1979

27-محمد لطفي اليوسفي ،في بنية الشعر العربي المعاصر 1985م

28-محمد مصطفى هدارة،دراسات في الأدب العربي الحديث ص144 دار العلوم العربية ط1

29-محمد منذور مجلة الآداب البيروتية عدد1، 1961

30-مروان فارس ، الفكر العربي المعاصر ، عدد 26 ،1996

31-مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي ، منشورات النعمان ، النجف ،ط2

32-منشورات الخانجي القاهرة ،ط1، 1945

33- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين بيروت، لبنان ط1

34-يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة بيروت 1974

السيرة الذاتية للشاعر ســـعدي يوســـف:

ولد الشاعر سعدي يوسف في العام 1934 بالبصرة (العراق)، أكمل دراسته الثانوية بالبصرة، تحصل على شهادة:

.ليسانس شرف في الآداب العربية.

.عمل في التدريس والصحافة الثقافية

.تنقّل بين بلدان شتّى، عربية وغربية

.شهد حروباً، وحروباً أهلية، وعرف واقع الخطر، والسجن، والمنفى

نال جوائز في الشعر: جائزة سلطان العويس، والجائزة الايطالية العالمية، وجائزة (كافافي) من الجمعية الهلّينية.

. وفي العام 2005 نال جائزة فيرونيا الإيطالية لأفضل مؤلفٍ أجنبيّ.

."عضو هيئة تحرير "الثقافة الجديدة

PEN International Magazine عضو الهيئة الإستشارية لمجلة نادي القلم الدولي

. للأدب العربي الحديثBanipal عضو هيئة تحرير مساهم في مجلة بانيبال

مقيم في المملكة المتحدة منذ 1999.

الفهرس:

مقدمة .....أ

الفصل الأول: الظواهر الفنية والمعنوية في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول: الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر.....6

1-التشكيل الموسيقي.....6

2-الوزن والقافية.....6

3-البعد الإيقاعي.....9

المبحث الثاني: الظواهر المعنوية في الشعر العربي المعاصر.....13

1- ظاهر الغموض.....13

2- تجربة الموت والحياة.....13

3- المز والأسطورة.....19

الفصل الثاني: ملامح الحداثة في شعر سعدي يوسف

المبحث الأول: الظواهر الفنية في شعر سعيد يوسف.....25

1- الوزن عند سعدي يوسف.....25

2- القافية عند سعدي يوسف.....28

3- استخدام لغة الحديث اليومي.....37

4- استخدام البياض والسواد.....38

المبحث الثاني: الظواهر المعنوية في شعر سعدي يوسف

1- تجربة الموت والحياة.....45

2- الرمز والأسطورة.....47

خاتمة..... 49

الملحق.....52

قائمة المصادر والمراجع.....54

الفهرس 59