مظاهر الرومانسية في شعر علي الطائي وتصنيفها على أساس نظرية فريدريك هيجل

طالب الدكتوراه : قصي علي حسين
قسم اللغة العربية وآدابها, كلية اللغات, جامعة أصفهان, أصفهان, إيران
albablyqsy193@gmail.com
الكاتب المسؤول : محمد خاقاني أصفهاني
قسم اللغة العربية وآدابها, كلية اللغات, جامعة أصفهان, أصفهان, إيران.
khaqani@fgn.ui.ac.ir

Manifestations of Romanticism in Ali Al-Taie's Poetry and their Classification Based on Friedrich Hegel's Theory

Ph.D.student : Qusay Ali Hussein
Gmail : albablyqsy193@gmail.com
Department of Arabic Language and Literature,Faculty of Languages, Univeresity 0f Isfahan ,Isfahan,Iran
Responsible writer : Muhammad Khaghani Isfahani
Gmail : khaqani@fgn.ui.ac.ir
Department of Arabic Language and Literature,Faculty of Languages, Univeresity 0f Isfahan ,Isfahan,Iran

المستخلص

منذ قرون مضت و المدرسة الرومانسية مسيطرة على الذوق العام وعلى الشعر العربي والشعر العراقي فترة طويلة جداً , إذ انتهج الشعراء نهج هذه المدرسة ,ومن أبناء هذا الجيل الدكتور الشاعر علي الطائي الذي رسم ألواناً متعددة للحب عبر مفهوم الرومانسية وربما كانت تجربته هذه مشابهة لتجارب الشعراء الذين سبقوه ؛ لأنه فتح أبوابا جديدة في ميدان الحب والعواطف والرومانسية وبين العلاقة بين الحب والرومانسية على أنها علاقة سببية تمثل استدعاء العواطف والميل للشعور الشعري, لأن الشعر هو انفجار العواطف والمشاعر وهو ما نجده في شعره خير تمثيل لتلك الأحاسيس . من هذا المنطلق يلقي هذا البحث الضوء على دراسة شعره , إذ استخدم سمات المذهب الرومانسي فيه , ويعتمد المنهج في البحث الحالي على استخدام المنهج الوصفي التحليلي للعثور على أنواع مختلفة من استخلاص الآليات الرومانسية في شعر علي الطائي وتحليلها وتصنيفها بناءً على نظرية فريدريك هيجل. ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها هي أنْ الشاعر حافظَ على جودة اللفظ والمعنى فقد تمثل له البناء الصوري للقصيدة أو ما يطلق عليه هيجل "المادة" , وقد جاءت الألفاظ على الأتلاف في المعاني، فتضافرت الألفاظ والمعاني معاً، لبناء القالب الشعري لدى شاعرنا، فتخير من الألفاظ الجزلة السهلة، القريبة المأخذ، وجانب الحوشي والغريب والدخيل، فجاءت لغته سهلة جزلة، فكان شعره شعراً حسناً جيداً . وجاء التصوير في عرف شاعرنا على أعلى جودة وبراعة عن غيره من أرباب الشعر، فقد برع في التصوير والمجاز والتشبيه والاستعارة، وكان يحسن اختيار الصور التي تعبر عن مدلولها، وأجاد في استخدام الكناية والتشبيه، وكان يهتم بالصورة بوصفها إحدى أضلاع المثلث الشعري الذي وضعه هيجل.

الكلمات المفتاحية : الأدب العراقي المعاصر, الرومانسية , فردريك هيجل , علي الطائي .

Abstract

Centuries ago, the romantic school dominated public taste and Arabic and Iraqi poetry for a very long period. The poets followed the approach of this school, and among the members of this generation is the doctor and poet Ali Al-Taie, who painted multiple colors of love through the concept of romance. Perhaps his experience was similar to the experiences of the poets who preceded him, because he opened new doors in the field of love, emotions, and romance, and the relationship between love and romance. It is a causal relationship that represents the summoning of emotions and the tendency toward poetic feeling, because poetry is an explosion of emotions and feelings, and this is what we find in his poetry as the best representation of those feelings. From this standpoint, this research sheds light on the study of his poetry, as he used the features of the romantic doctrine in it.

Keywords :contemporary Iraqi Literature, Romanticism, Friedrich Hegel, Ali Al-Taie.

المقدمة:

تتعدد مظاهر الرومانسية في الشعر العربي ، منذ منتصف أربعينيات القرن الماضي إذ ظهرت في الوطن العربي حركات شعرية تجديدية متعددة غيرت مسار الحركة الشعرية ، ففي العراق ظهرت أسماء مثل بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ولميعة عباس عمارة ، وفي مصر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل ، وفي لبنان خليل حاوي وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرة ، وفي سوريا أدونيس وشوقي بغدادي وسليمان العيسى وغيرهم.

وقد أحدث هؤلاء الشعراء انقلابات نوعية سواء في بنية الشعر أو في رؤيته وموضوعات الكتابة فالحركة الأدبية هي نتاج حقيقي للتفاعل مع المجتمع وقضاياه من قبل الأديب. ومع تطور الحركة الشعرية في العراق منذ منتصف الأربعينيات من القرن العشرين تزايدت أهمية المنقول الشعري وزاد تأثيره في المجتمع ، وهذا بخلاف ما كان عليه حال الشعر في العراق في الفترات التي سبقت ذلك ، ولاسيّما في عصور الركود التي شهدتها الحضارة العربية في ظل الحكم العثماني الذي استمر لعدة قرون ، شهدت فيهم الحياة الأدبية والسياسية والاجتماعية تراجعا كبيرا ، فالواقع لم ينظر إلى فن الشعر على اعتباره شيئا ، أو عملا يجلب الاحترام لصاحبه ، فإذا كان نوعاً من المفاكهة وأداة تسلية وأسلوب تسجيل إخباري عن السلطة وذوي النفوذ ، فإن العامة من الناس كانوا يرون أنّه يحط من ذوي الشأن ، وقد جاء الشاعر الرومانسي ليخرج بالشعر من نمطية الأداء ، إلى رحابة الشكل والمعنى ، فاردا ذراعيه في الهواء الطلق مستقبلاً فضاء الرؤية بطلاقة وجسارة ، فعمل على تكسير النمط العمودي المتوارث ، واعتمد على فقه التجريب ، وجعل الشعر العربي يدور في دائرة التجديد على وفق ما تمليه تطورات نظرية الحداثة التي بدأ في تفعيل دورها فيما بعد الحرب العالمية الثانية تعرف باللغة الإنجليزية باسم

(Modernity) ، وهي الشيء الجديد ، والذي يعطي صورة معاكسة عن الشيء القديم ، وتعرف أيضاً بأنها: الانتقال من حالة قديمة إلى حالة جديدة ، تشمل وجود تغيير ما ، أما عن دور الحداثة في التاريخ ، فيعد الفيلسوف هيغل أول شخص اهتم بمفهوم الحداثة ، وربطها مع التطوّرات الفكرية التي ظهرت في أوروبا ، التي اتّسمت بظهور تيارات أدبيّة وفنية لم تكن معروفة سابقاً .

فاللغة الشعرية صوت الفنان في التعبير عن أفكاره ورؤاه ، وإيصالها إلى المتلقي بواسطة عناصر اللغة المختلفة ، فضلاً عن عناصر الإيقاع ، والتشكيل الصّوري ، وقد عنيت المعجمات اللغوية بتحديد هذه الدلالات وتثبيتها ,وقلمّا تجاوزت الدلالة على المعنى المجرد إلى الدلالة المجازية ، والمعجم الشعري لأي شاعر ، فهو يعد من المصادر الأساسية التي تغنيه وتزودهُ بالكلمات والألفاظ ، وللشاعر أثره الواضح في تفجير المعاني المجازية في الكلمة للتوسع في دلالة الألفاظ .

و تعدّ نظرية المفردات المعجمية "الحقول الدلالية" من النظريات المتشعبة التي تشمل علم النحو وعلم الدلالة؛ ولكنها امتدت في علم الدلالة أكثر من امتدادها في علم النحو ، وتعتبر النظريات اللغوية التي لها ارتباط وثيق بعلم الدلالة ليست بالنظريات الوليدة ,وإنما هي نظريات قطعت أشواطا كثيرة للوصول إلى الشكل المعاصر فمرت بمرحلة النشأة ، ومن ثم مرحلة التطور إلى الوصول إلى الشكل المعاصر للنظرية ، فكانوا يربطون المفردات المعجمية بعلم الدلالة والمعاجم بوصفها المؤثر الأصلي على المفردات والتراكيب ، إلا أن المتأخرين قد ربطوا بين نظرية المفردات المعجمية ونظرية العامل النحوي على اعتبار أن الدلالة النحوية هي المؤثر الأصلي في التراكيب ,ومن ثَمَّ فإنها تؤثر في المفردات المعجمية .

أهمية البحث :

نرمي من وراء هذه الدراسة مجموعة من الأهداف وهي :

أولاً : الوقوف على البعد النفسي عند علي الطائي بدلالة الظواهر اللغوية التي امتاز بها في شعره وبالاعتماد على الأسلوبية ومعطياتها ومناهجها ومدارسها لنتبين المنهج الذي سار عليه وما تمتاز به البنى الشعرية عنده من تحولات نفسية لا سيما في شعر الرومانسية بين الألم والأمل .

ثانياً : دراسة كثافة اللغة التصويرية في صراع الذات بين الألم والأمل والعناصر التي بنيت عليها تلك القصائد التي تحمل تلك الدلالات .

ثالثاً : الوقوف على تعريف الرومانسية وبيان جذورها وشرح ما تعلق بها من أعمال شعرية ومنزع الشعراء ومسلكهم فيها .

رابعاً : تحليل الشعر الرومانسي تحليلاً دقيقاً عند شاعرنا " علي الطائي " , والوقوف على البعد النفسي الرومانسي والإيحاءات الشعرية ولغته الرمزية الرومانسية .

خامساً : المقارنة بين لغة الشعرية الرومانسية ولغة معاصرية , لبيان حال التأثير والتأثر بهم .

الجديد في هذا البحث هو الكشف عن جمالية الرومانسية في الشعر العراقي المعاصر , وتقديم صورة واضحة عن طبيعته وما هي أهم صفاته . بشكل عام وفي شعر علي الطائي بشكل خاص.

أهداف البحث :

١- دراسة أسباب ظهور المدرسة الرومانسية في شعر علي الطائي.

٢- دراسة أهم الآليات الشعرية في الشعر الرومانسي لعلي الطائي بناء على نظرية فريدريك هيجل.

منهج البحث:

يعتمد المنهج في البحث الحالي على استعمال المنهج الوصفي التحليلي , للعثور على أنواع مختلفة من استخلاص الآليات الرومانسية وتحليلها وتصنيفها في شعر علي الطائي , بناءً على نظرية فريدريك هيجل .

آليات الرومانسية, وهي كما يأتي بحسب النظرية المذكورة:

١- الاهتمام الكبير بالتجربة الشخصية.

٢- الاعتماد على الشعور والخيال.

٣- التأمل في عالم الوجود والانغماس في أسرار الوجود والتأملات الفكرية ووجهات النظر الفلسفية المتعلقة بالروح البشرية.

٤- اللجوء إلى الطبيعة للتهدئة معها ضد المشاكل والآفات الموجودة في المجتمع.

٥- صدق التجربة وحب الجمال والمثل.

٦ - الحنين إلى الماضي والمجهول.

٧- الشعور بالاغتراب وتغريب المكان والزمان عن طريق الخيال.

أسئلة البحث:

١. ما أسباب ميل علي الطائي إلى الشعر الرومانسي؟

٢. اعتمد علي الطائي على أفكار فريدريك هيجل حول آليات التعبير عن الميل الرومانسي في الشعر

هل هي مصلحة ذاتية؟

نبذة عن حياة الشاعر علي الطائي :

علي حسين عبيد الطائي ؛طبيب وشاعر عراقي وُلِدَ في مدينة كركوك عام ١٩٦٧ م . وُلِدَ لأبٍ وأمٍ لا يتقنان القراءة والكتابة إلا نزراً. ترعرع في قرية من قرى مدينة بابل (قرية النخيلة الشرقية) بعد عودة أبيه من مدينة كركوك الى مسقط رأسه عام ١٩٧٠ م فأقام فيها , فكانت نشأته في هذه المدينة التي تضرب في عمق التاريخ , والتي لا يشك أحد في فضلها على الانسانية , لأنها صاحبة الحرف الأول في البشرية وأول مسلة تخص القانون وأول ملحمة شعرية كتبت في التأريخ.

دخل المدرسة الابتدائية في قريته الصغيرة الهادئة القابعة على ضفاف الفرات عام ١٩٧٣, ومن ثم المدرسة المتوسطة ثم ثانوية الامام الباقر عام ١٩٧٩, أنهى دراسته الاعدادية عام ١٩٨٥م , تخرج بتفوق فدخل كلية الطب في الجامعة المستنصرية , أكمل دراسته فيها عام ١٩٩٢ فتخرج طبيبا .

عمل طبيباً في محافظة بابل في ذات العام وتدرج كطبيب حتى عام ٢٠٠١م , وكان يعيش تحت وطأة الحصار الدولي الذي فُرِضَ على العراق بسبب غزو الكويت عام ١٩٩٠ , ترك الوظيفة بسبب شظف العيش وشدة وطأة الفقر الذي عانى منه أغلب العراقيين , غادر بسببها إلى الأردن بحثاً عن عمل ومن ثم إلى اليمن .

.كان يكتب على الموسيقى الشعرية , وساعده في أسلوب شعره اتقانه للنحو وامتلاك حافظته لعدد كبير من مفردات اللغة العربية وقراءته المتواصلة لدواوين الشعر القديمة, كديوان الحماسة , وديوان المتنبي ,ومن ثم ديوان الجواهري , وغيرها الكثير .

سيرته الأدبية :

كانت بدايات الطائي قد تبلورت ولم يكن يبلغ الرابعة عشرة من عمره .فقد كان محباً للغة العربية والبلاغة والأدب . كان بارعاً في كتابة التعبير أو ما يسمى ب(الإنشاء) – وهو جزء مهمل من درس اللغة العربية في بعض المدارس لا يستسيغه أغلب الطلاب إذ يعمد أغلبهم إلى اقتباسه أو استعارته من الأصدقاء أو من الكتب وقراءته في الصف – لم يكن الطائي ينتهج هذا النهج بل كان يكتبه بنفسه , وهو مما أثار إعجاب أستاذه (الأستاذ كاظم محمود الجادر) الذي أعفاه من تأدية امتحان اللغة العربية؛ لأنه أحرز علامة كاملة فيه , حتى إنه أهدى إليه كتابين أحدهما كان مجموعة قصصية , والآخر يبحث في علم النحو .

توجهاته حالياً فمنصبة على الشعر العربي الفصيح , ووظيفة الأدب عنده أن يكون رسالة مهيبة ومحترمةٌ ويجب على كل مثقف وأديب أن يوظف قلمه من أجل قضايا شعبه ووطنه ولا يحارب بشراً أو معتقداً يهدم المجتمع .

أولاً: جمالية اللفظ والمعنى:

لقد نظر فريدريك هيجل إلى اللفظ والمعنى بوصفها المادة الصورية للبيت الشعري ، فقسم الأدب إلى مادة وروح وشعر ، وجعل المادة منحصرة في اللفظ والمعنى. أمثلة جمالية اللفظ والمعنى قول الطائي من الكامل , (الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٢):

عَزَّ الإِخَاءُ بِأَرْضِنَا وَتَنَاءَى نَدَرَ الصَّدِيقُ كَدُرَّةٍ تَتَرَاءَى

هذي بِلَادُ اللهِ مَحْضُ خَرَائِبٍ مَا خِلْتُهَا عُدِمَتْ لَدَيكَ رَخَاءَا

تَأْتِيكَ مِنْ رَحِمِ الْحَيَاةِ أُخُوَّةٌ فَتَفِيضُ أَرْجَاءُ الحَيَاةِ إِخَاءَا

خَمسُونَ عَامًا كُنتُ أَحِلُ صَبْوَتِي عَلِّي أُنَاضِحُ بِالصَّدِيقِ شَقَاءَا

وقد تخير الشاعر الألفاظ بين المورث وبين الرومانسية ، والناظر في الأبيات السابقة يجد تجليات الكلاسيكية في طيات اللفظ والمعنى ، فقد كان شاعرنا يتخير اللفظ التراثي القوي لأبياته ، فلا يكاد يرى حال الرومانسية في انسيابية اللفظ والمعنى إلا قليلا ، وكان متردداً في تخير اللفظ بين اللفظ الحديث الذي يتناسب مع التيار الرومانسي الحديث واللفظ القوي التراثي الذي يتناسب مع الكلاسيكية ، فتخير الألفاظ (عَنَّ ، و تناءى ، أناضح) , فمن نظر في تلك الألفاظ وجد تجليات القوة اللفظية الذي تتبعه المدرسية الكلاسيكية التي تحاكي التراث ،على حين أن مَن ينظر في بعض المعاني الحديثة كقوله: (ندر الصديق ، رحم الحياة ، أرجاء الحياة) يجد حالة من الحداثة الرومانسية في تخير المعاني ، فلم يكن الشاعر رومانسياً صرفاً في تخير اللفظ والمعنى, بل كان متردداً بين كليهما ، ولكن إن وضعنا الأمر في ميزان رجحت كفة الرومانسية على غيرها .

ثم يتابع قائلاً من البحر نفسه ,(الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٣):

خَيرُ العَطَايَا وَالهِبَاتِ صَدَاقَةٌ تهديكَ مِنْ طِيبِ الحَياةِ ثَرَاءَا

إِنَّ الدَّمَاثَةَ والإِبَاءَ سَجِيَّةٌ أَكْرِمْ بِهَاتِيكَ الصَّفَاتِ ثَنَاءَا

أَلبَسْتَني بِالوِدِّ خَيرَ عَبَاءَةٍ فَتَلَفَّعَتْ فِيهَا القُلُوبُ رِدَاءَا

أَقْبَلْتَ تَرْفُلُ بِالنَّقَاءِ الجِلْسَةٍ فَكَأَنَّ بَيْتِي فَاضَ مِنكَ نَقَاءَا

وَقَدِمْتَ يَمْشِي بَينَ خَطْوِكَ هَاجِسٌ يَكْسُو الضَّمِيرَ تَعِلَّةً وَكِفَاءَا

ولا شك في أن شاعرنا في نزعته الرومانسية السابقة قد تأثر بالتراث ، فالناظر في تلك المقطوعة من القصيدة نفسها يجد ميل الشاعر إلى مذهبه الرومانسي ، وإن كان قد خلطها ببعض الألفاظ الكلاسيكية كقوله: (الدماثة ، الإباء ، سجية ، ترفل) وفيما عدا ذلك قد تخير اللفظ والمعنى المناسب للمدرسة الرومانسية ، غير أن الموضوع في الكل

وهو شعر الصداقة أغلبه حديث النزعة وإن كان قد وجد في الكثير من أشعار السابقين, إلا إنه أحد الموضوعات التي يدور فيها شعر الرومانسيين العرب .

ثانياً: جمالية الصورة:

الجمالية لغة :

يقول ابن فارس في (مقاييس اللغة) : « الْجِيمُ وَالْمِيمُ وَاللَّامُ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا تَجَمُّعُ وَعِظَمُ الْخَلْقِ، وَالْآخَرُ حُسْنٌ فَالْأَوَّلُ قَوْلُكَ: أَجْمَلْتُ الشَّيْءَ، وَهَذِهِ جُمْلَةُ الشَّيْءِ. وَأَجْمَلْتُهُ حَصَّلْتُهُ. وَقَالَ اللَّهُ تَعَالَى: { وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً } . (سورة الفرقان، الآية ٣٢). .... وَيُقَالُ جَمَالَكَ أَنْ تَفَعَلَ كَذَا، أَيِ اجْمُلْ وَلَا تَفْعَلْهُ. وَقَالَتِ امْرَأَةٌ لِابْنَتِهَا: " تَجَمَّلِي وَتَعَفَّفِي" أَيْ كُلِي الْجَمِيلَ – وَهُوَ الَّذِي ذَكَرْنَاهُ مِنَ الشَّحْمِ الْمُذَابِ – وَاشْرَبِي الْعُفَافَةَ، وَهِيَ الْبَقِيَّةُ مِنَ اللَّبَنِ ». (ابن فارس , ١٩٧٩ م ، ص ٤٨١).

الجماليّة اصطلاحاً :

عرّف أحمد مختار عمر " الجمالية" بالقول:« الجمالية اسم مؤنّث منسوب إلى جمال، دراسة جمالية: تُعنى بالقيمة والعناصر التي تُكسب العمل جمالاً فنيّاً، والجماليّة مصدر صناعيّ من جمال يخصّ النواحي الجمالية ». (عمر, ٢٠٠٨ م، ص ٣٩٨) .

كذلك عرّف سعيد علوش الجمالية من المنظور الفلسفي بقوله: « درس فلسفي يُعالج قضيّة الجمال، وهي علم موضوعه حكم تقديري يُميّز الجميل من القبيح، كما أنّـه درس يُعالــج الفـنّ عموماً، والفنون خصوصاً» .(علوش، ٢٠١٩م، ص٢٨٥).

وبناء على ما تقدّم، يمكن استنتاج أنّ الجمالية هي الأحكام التي يُطلقها الناقد على عمل أدبيّ أو فنيّ، بالاستناد إلى مجموعة من المعايير التي تُشكّل أسس ما يُعرف بعلم الجمال.

ولفظة الجماليّة، بمدلول التفكير النظري أو التأمّل في أعمال الفنّ، ظهرت أوّل مرّة في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني بومغارتن، وهو ألكسندر بومغارتن (١٧١٤-١٧٦٢م): فيلسوف ألماني ولد في برلين، من أتباع "ليبنتز" و" وولف"، وهو أوّل من استخدم مصطلح الجمالية، وحدّد أطره.

وثمّة رأي آخر يرى أنّ لفظة الجمالية ظهرت أوّل مرّة في القرن التاسع عشر، مُشيرةً إلى معنى تجاوز محبّة الجمال إلى قناعة جديدة بأهمية الجمال ومقابلته مع قيم أخرى، بحيث أضحت الجمالية تُمثّل أفكاراً مُحدّدة عن الحياة والفنّ. وقد اعتُرف بتلك الأفكار في غضون الفترة الفيكتورية الوسطى والمتأخرة في بريطانيا، ولاسيّما في حدود العام ١٨٦٠م وصاعداً. أمّا في فرنسا، فقد تبلورت أفكار الجمالية بعد ذلك بقليل.(ينظر: لؤلؤة ،١٩٨٣ م ، ص ٢٦٩-٢٧٠).

والإنسان بطبعه يميل إلى كلّ ما هو جميل، وينبض قلبه بالاشتياق إلى كلّ ما ينتمي إلى الجمال. ومن الطبيعي أن تكون نفس الشاعر أكثر حساسية وقدرة على تحقيق تواصل معيّن مع هذا الجمال، إذ يسعى كلّ فنّان إلى اكتشاف ذاته والعالم من حوله من خلال تجلّيات الجمال المتواجدة في هذا الكون. ومن هذا المنطلق، يمكننا تقسيم الجمال إلى جمال طبيعي يُوجد في الطبيعة والواقع، وجمال فنيّ ينعكس عن طريق الفنّ و نظرة الفنّان المُبدع إلى الجمال الطبيعي. والجمال الفنيّ هو جمال مُبتكر، مُكتشف، مخلوق، وهو انعكاس للذّات على الطبيعة, ويظهر بوضوح أنّ الإبداع الفني هو عملية صعبة ومُعقّدة، ولا يمكن تفسيرها إلاّ من خلال مُبدعيها. ولا يستطيع المُبدع نفسه مساعدتنا على ذلك بسبب عدم معرفته لكيفية حدوث الإبداع، فالفنّ يكون رفيقًا للإنسان السّاعي إلى اكتشاف ذاته والعالم من حوله.

ووظيفة الجمال في الأدب العربي مرتبطة بالصّفات التي قدّرها علماء الأدب العرب للأدباء والكتّاب والأدباء. وتتجلّى هذه الصفات في قدرتهم على إنتاج الفن والأدب، وفي قدرتهم كنقّاد على تحديد مواضع الجمال في الأعمال الأدبية، وكذلك في قدرتهم كمتذوّقين على فهم الجمال في النصوص الأدبية. والجماليّة في النصّ الأدبي تنبع من جماله، وتعتمد على تجريد النصّ من العوامل الخارجية، والتّركيز على استكشافها من الداخل، حيث لا يكون هناك مجال إلاّ لما يقوله النصّ بذاته (ينظر: هلال، ٢٠٠٣م ، ص ١١١).

وتُعتبر الجمالية والجمال في النصّ الأدبي منهجًا يدعو إلى استشعار جوانب الجمال المتجلّية في العمل الأدبي، والبحث في سبيل استكشاف تلك العناصر الجمالية فيه. ونتيجة لهذا الاهتمام، تمّ تطوير نظرية شاملة تُعرف باسم علم الجمال الذي يهتمّ بدراسة كلّ ما يتعلق بالجمال في النصوص الإبداعية.

والمُتلقي الذي هو غاية الكاتب يحتاج إلى الجمال ويسعى إليه، ولا يجد ذلك إلاّ باستكشاف العناصر الجمالية في النصوص الأدبية، حيث يحمل النصّ قيمًا جمالية يتوق إليها المتلقي بقطع النظر عن التوجّهات الأيديولوجيا الجمالية والثقافة، أو الاهتمامات الشخصية.

وعلى هذا تركز تقسيم هيجل للشعر بأنه الصورة الروحية , أو ما أطلق عليه اسم (الروح) , ثم القالب وهو ما أطلق عليه اسم (المادة) . ومن أمثلة ذلك عند شاعرنا قوله من الكامل,(الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٣) :

صَافَحتُ كَفًّا بِالْمَوَدَّةِ ضُمَّخَتْ مُذَّتْ ، كَكَفَّ الياسمينِ ، مَسَاءَا

جَاذَبْتُهُ طُرَفَ الحَدِيثِ بِلَيْلَةٍ غَرَاءَ تَعْبُقُ بِالْحَدِيثِ شَذَاءَا

يعدّ شاعرنا رومانسيا صرفا في نزعته الروحية في الشعر ، فمن وجهة نظر "فريدريك هيجل" تعد الصورة هي الروح أو الصورة الروحية للشعر فيجتلب التصوير من المخزون الشائع بين المثقفين في العصر الحديث , ولا يميل إلى الإيغال في الصورة ، ولا إلى الغريب أو المعقد منها ، بل ينزع إلى السهل الذي يتطرق إلى البال من أول وهلة كما هي حال الرومانسيين العرب ، فتجده في النص السابق يعرض بالكناية في قوله (كفا بالمودة ضمخت)، ثم يوضح بالتشبيه والاستعارة في آن واحد في قوله (ككف الياسمين)، ثم يخلط بين الاستعارة المكنية والتصريحية في البيت الثاني , ومنه قوله من البسيط التام, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٢٣) :

اِهْمِلْ فَدَيْتُكَ نَفْسِي أَيُّهَا المَطَرُ بَلِّلْ رُبَى وَطَنٍ مَا عَادَ يُذْكَرُ

وَاغْسِلْ كَآبَةَ قَلْبٍ مَا بِهِ فَرَحٌ مُذْ غَلَّ بَغْدَادَ ذَاكَ الْمَارِدُ القَذِرُ

زُرْ كُوْمَةَ التُّرْبِ،عَلِّلُ غُرْبَةً لَزِقَتْ فِي هَذِهِ الْأَرْضِ ، أَضْحَى أُنْسَهَا الْحَذَرُ

يَا غَيْمَةَ اللهِ تِلْكُمْ أَلْفُ وَالِهَةٍ شَقَّتْ لَكِ الصَّدْرَ فِي دَعْوَاتِهَا زُفَرُ

والصورة الشعرية المنتزعة من الصورة الطبيعية إحدى مزايا الشعر الرومانسي ، فكانوا ينتزعون الصور من الطبيعة، غير أنهم يميلون إلى شعر الطبيعية كالأندلسيين ، فشعر الطبيعة يمثل ارتباط الرومانسي ببيئته من جهة وبالخيال من جهة أخرى ، فيخلق من الطبيعة الحقيقة عالماً خيالياً يشرد فيه بذهنه ، فيجهد يخاطب المطر كأنه إنسان ، ثم يخلط بين الطبيعة وبين ما حصل لبغداد في أثناء الاحتلال والحصار ، فيترنح بين الخيال والواقع ، ثم يجرد الصورة عن الحقيقة إلى الخيال مرة أخرى في تصوير الغيوم وتصوير غسل قلبه بالمطر فتجد ظهور الرومانسية جلياً في صورته , ومنه قوله من البسيط التام,(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٢٤) :

عَزْفٌ مِنَ الْفَجْرِ فِي نَغْمَاتِهِ شَجَنٌ ذَابَتْ بِهِ الرُّوحُ وَالْأَشْجَارُ وَالْمَدَرُ

وَاهْتَزَّتِ الْأَرْضُ فِي وِدْيَانِهَا وَرَبَتْ رُقْبَى لَذَا الْغَيْثِ ، إِذْمَا صَارَ يَنْهَمِرُ

هَامَتْ بِكَ الْأَرْضُ وَانْهَالَتْ مُقَبَّلَةً بَلْ عَادَتِ الْأَرْضُ ، مِنْ لُقْيَاكَ تَزْدَهِرُ

فتتجلى مظاهر الصورة الروحية من منظور هيجل (الخيالية) في منظور الرومانسيين ، فتجد يصور الفجر بإنسان يعزف ، ثم يصور الروح والشجر بشيء مادي يذوب ، ثم يصور الأرض بإنسان يهتز طربا لهذا العزف ، ثم تهيم لجماله في نزعة رومانسية خالصة .

وقوله من الطويل, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ١٣) :

فَخُذْنِي بَعِيدًا حَيْثُ أَرْوِقَةُ المُنَى أَشُدُّ رِحَالَ الصَّبْرِ فِي تَوَقانِ

تَدُومُ حَياةُ المَرْءِ سَعْيًا لِغَايَةٍ دَوامُ حَياةِ القَلْبِ بِالْخَفَقانِ

يذهب شاعرنا في الصورة السابقة إلى الخيال (الروحية) في مجاز انسيابي سهل وبسيط ، فيصور في البيت الأول بأن المنى لها أروقة ، والصبر بداية يشد رحالها ، ثم يشبه دوام السعي بدوام خفقان القلب في البيت الثاني ، في صورة سهلة جزلة ، كعادة الرومانسيين .

ثالثاً: التراجيديا (الصراع):

يمثل الصراع في البنية الدرامية ركناً أساسياً وعنصراً أصيلاً لجودة العمل الأدبي ، والصراع هو العنصر المشكل للدراما والدافع الأساسي لتنامي الخط الدرامي في أي نص إبداعي, سواء شعراً كان أو قصة أو مسرحاً ، قال « إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. إن الحدوثة التي كان الرجل البدائي يقصها أمام كهفه لزوجته وأطفاله في يومه وعن صيده كانت البذرة الأولي في تاريخ الدراما ولكنها كانت في شكل بدائي لا يتعدى حركات جسمانية وبعض

الأصوات التي تجسد صراعا ، صراعاً بين الإنسان والحيوان من أجل البقاء، وبالتالي لم يكن صراع الإنسان البدائي صراعاً درامياً لأنه لم يكن صراعاً متكافئاً بين إرادتين وبنفس الطريقة ».(حمود، ١٩٩٨م ، ص ٣٩).

وقد تجلى الصراع النفسي في محاور, منها: الصراع بين الحب والرفض ، بين القرب والصد ، بين الاشتياق والنسيان ، بين مرارة الذكرى والتطلع إلى المستقل ، بين الصمت و بين الشعر .

ومن أمثلة ذلك عند شاعرنا قوله من الوافر,(الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٤):

أَدِرْ كأس الغرامِ بِلَيْلِ سُكْري وَمِن بعدِ الغَرامِ كُؤوسُ شِعْرِ

جَلَسنا نَبتغي أَثَر ًا و ذِكر ًا نَجوبُ الكَونَ فِي زَهْرٍ وفَخْرِ

تَحَوَّطَ جَمَعَنا قَولٌ وفِعلٌ ومن هَذا وَذَا نَفحَاتُ فِكْرِ

تتجلى حالة التراجيديا (الصراع) في معالم النص السابق ، ويتخلى الشاعر فيه عن النزعات الأخرى غير الرومانسية، فيجعله خالصاً على مذهبه الرومانسي ، فاستبدل الكأس المليئة بالخمر في التراث بالكأس الممتلئة بالشعر في مذهبه الرومانسي الحديث ، ولكن تظهر بين طيات الأبيات حالة من الصراع الداخلي النفسي ، فيحيط به الفكر من كل ناحية ، وبعض الذكريات تلوح له في الأفق ، ثم يتابع قائلاً من الوافر, (الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٤):

نَدَامَى نَاوَحَتْ غُرَرَ القَوافِي سَعِيدُ الحَظِّ مَن يَحظَى بِذِكرِ

مجالِسُ طَاوَلَتْ أُفُقَ الثَّريا كأَنا أَنجُمٌ بِرِحَابِ بَدرِ

فاستبدل بمجالس الخمر وتعاقر الشراب مجالس الذكر والشعر والقوافي ، ولكنه لم يزل متردداً بين تلك الحالة من الصراع مع النفس والذكريات التي تنغص فكره , ومنه قوله من الكامل التام, (الطائي ، ٢٠٢٢م ، ص ١٢):

وَجَنَحْتُ لِليَأْسِ الْمَعِيبِ مُسَلَّماً حَتَّى أَتَانِي الصُّبْحُ مِنْكَ مُضَاءَا
مِنَنُ الإِلَهِ عَلى الأَنامِ وفيرَةٌ منها الصَّدَاقَةُ والإِخاءُ أَفَاءَا

والشاعر في النص السابق يظهر تلك الحالة من التراجيديا في صراع نفسي داخلي ، فظل ساهرا ينازع تلك الأفكار التي تحيط به ، وتلك المشاعر المضطربة التي تنغص عليه نومه ، فظل إلى أن يطلع الصبح ، ولكنه يحاول أن يتخلص من هذا الصراع بالاستعانة بأصدقائه ولذلك يذكر أنها من نعم الله عليه .

وتتجلى حالة الحزن والتراجيديا في حالة من الصراع بين الشاعر والليل أحيانا كما في قوله من الوافر التام, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ١٧):

(إلى الأَحْلامِ فِي شَدْوِي أَمِيلُ أَصَابَ العَيْنَ مِنْ سُهْدِي ذُبُولُ)
ظلامُ اللَّيْلِ كَلَّلَنا ، لِيَرْوِي غَلِيلَ صَبابَةٍ هَمٌّ ثَقيلُ
وَأَهْلُ اللَّيْلِ فِي سَكَرَاتِ حُلّمٍ تَغَشَّاهُمْ ، كَمَا فَعَلَ الأَصِيلُ

فتراه ينتظر أن ينام كي يرى بعض الأحلام تخلصه من واقعه المرير ، وكأن الشاعر يصارع الليل في سهده وسهره كل ليلة ، ثم يتصارع مع ظلام الليل الذي يحيط به من كل الجوانب ، ثم تراه في حالة حزن من أسى على الحزن من الصبابة والعشق .

ثم يظهر الشاعر حالة من الصراع الآخر, وهو صراع الفقد وتلك التراجيديا المحيطة به ، في قوله من البحر نفسه , (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ١٧):

فَلَيْلُ البُعْدِ بَيْنَهُمُ طَويلٌ وَخَطْبُ النَّأْيِ بَيْنَهُمُ جَلِيلُ
حياةُ القُرْبِ تُنْعِشُ كُلَّ قَلْبٍ فَيَمْضِي حَيْثُمَا مَالَتْ يَمِيلُ
فَخُذْنِي أَيْنَمَا حَلَّ التَّصافي جِنَانُ الْحَبِّ سَاكِنُهَا أَثِيل

فهو ينفر من البعد ويحن إلى القرب ، وبين الحالتين يعيش حالة من الصراع النفسي في بعده عن أحبته ووطنه .

رابعاً: شعر التجربة:

تعد التجربة هي الخبرات التي بواقعها يؤثر الشاعر في القصيدة ويتأثر بالمحيط الخارجي له ، فهي نتاج خبرة إنسانية مر الشاعر بها ، فينقلها إلى الواقع الشعري الذي يتعايش معه ، فهي نتاج معاناة أو رحلة أو حالة عايشها الشاعر بكل مراحلها ، ومن ثم قرر أن ينقلها إلى قصيدته (عوض ، ١٩٩٢ م ، ص ٣٩).

وقد ارتبطت التجربة الشعرية منذ القدم بحالة الشاعر،« أعني أن التجربة الشعرية تجربة إنسانية كأي تجربة أخرى ويمكن دراستها بمقارنتها إلى غيرها ، واستمد أمبسون من رتشاردز أيضاً العقلانية التي تجعله يؤمن أن أي شيء في النهاية يمكن إخضاعه للتحليل ، والطبيعة التي تجعله يفضل شيئاً " محسوساً » على شيء " سحري " (هايمن، ١٩٦٠م ، ص ٩٢).

فإن الشاعر الذي خاض تجربة فإنه يصورها في مشهد ويرويها كأنه يحكي قصة داخل قصيدته ، ولا زال الشاعر على هذا المنوال حتى يخرج بالصورة الشعرية بعد أن يضفي عليها المشهدية التي صنعها من خلال تجربته .

إن مصطلح "المشهدية" من خلال التجربة الشعرية يُعدُّ من بين المصطلحات التي تشترك فيه فنون عدة؛ فلا يكاد يختص به فن من دون فن؛ إذ إنه موجود في الشعر والرسم والنحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون ، وإذا كانت المشهدية في الفنون البصرية قد نالت حقها من الدراسة والتنظير؛ فإنه في الفن الشعري لم يحظ بقدر كافٍ ووافر من التمثيل والتحليل من قبل الباحثين والدارسين إلاّ ما جاء عرضا ، وذلك على الرغم من حضورها الملفت في أعمال الشعراء قديما وحديثا ، ومن خلال ذلك يجب التعريف بالمفهوم في اللغة والاصطلاح والمشهدية مشتقة في اللغة من الأصل اللغوي (ش . ه . د) ، وقد ورد في المعجم الأدبي « مشهد في المأساة الإغريقية : حوار

مسرحي يدوم وقتاً معيناً , ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة , ولذلك زعم بعض المنظرين الاتباعيين الكلاسيكيين أن المشهد هو ما نسميه حالياً الفصل , أو هو أهم ما يتم في الفصل من أحداث ». (جبور , ١٩٧٩ م , ص ٢٥١) . وجاء في تاج العروس: «شاهده مشاهدة عاينه ، كشَهِدَه » .(الزبيدي ، ١٩٩٤ م , ص ٢٥٦).

ويعرِّف إبراهيم فتحي المشهد في (معجم المصطلحات الأدبية) فيقول:« كل ما يُعرض ليسترعي النظر ، وخاصة إذا كان مثيراً غير عاديٍّ ، ويُشير المصطلح في الأدب عادة إلى عرض ضخم ، وقد تُعتبر الفقرات التي تصف مشهدًا في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها ، فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة وتدخل النص لتقدم لونا أو خلفيةً أو إبهارًا » .(فتحي ، ١٩٨٦م ، ص ٣٣٠).

وهو يرى أيضا أن المتنبي أكثر حرية في رسمه لمشاهد متنامية ومتتالية ومتنقلة في المكان الذي تدور فيه ، وفي أمكنة أخرى تظهر في القصيدة ، وهي في ذلك تتجاوز الرسم لاستحواذها على وسيطين منفتحين في اللغة , هما: وسيطي: المكان والزمان ، في مقابل الرسم الذي يتوسل تقاطع الأشكال واللون الخطوط من دون امتداد زماني وبانحصار في المكان .

لم يعرف أحد من الدارسين بهذا المفهوم المركب , لكن يُمكننا بالوقوفِ على مفهوم كل من التقانات والمشهدية لغة واصطلاحا أن نطرح تعريفًا إجرائياً بهاتين اللفظتين ، لنشير إلى أن التقانات المشهدية إنما تعني آليات إتقان المشهد في إبداع الفنان ، سواء رساماً أو فناناً تشكيلياً أو مُبدعاً كاتباً؛ قاصاً أو أديباً أو شاعرا ، والبراعة في تصوير ذلك المشهد بإبداع الفنان الذي له هذه المقومات الأدبية والفنية الإبداعية التي تجعله يُقرِّب الصورة أو المشهد بطرق وآليات وأساليب فنية مُحكمة . ومن ذلك

يصبح التخييل المشهدي في الشعر قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي ، ومن هنا تمرُّ العملية التخييلية تمر بمراحل عدة ، أبرزها إدراك الصورة أو الشيء المحاكي في العيان ، ثم تشكيل هذا الشيء في ذهن السامع ، أي أن تُصبح له صورة ، ثم توصيل الشيء المحاكي إلى المتلقي كتابة أو مُشافهة ، وهو ما تقوم به الصورة أو الهيأة المتشكلة بواسطة الألفاظ (الكبيسي ، ٢٠٠٤م ، ص ٨٥).

لم تعد نظرية الأنواع الأدبية موضع اهتمام كبير في مقاربة النصوص الإبداعية شعراً أو نثراً ، وذلك باعتبار أن التداخل أو التماهي سمة رئيسة التي تتصف بها الأنواع الأدبية ، وذلك يعني أنها عرفت تراجعا حين كانت المدخل الرئيس للتمييز بين العديد من الأنواع الأدبية ، ولا شك في أن هذا دليل بيِّن على حركية التحول الذي تعرفه الأنواع الأدبية .

ومن هنا نلاحظ أن الأمر لا يحتاج كثيراً إلى حُجّة دامغة من أجل التأكيد على أن النوع الأدبي يخضع لتغيرات تفرضها كل مرحلة تاريخية كما تفرضها أيضا كثير من التحولات الثقافية والاجتماعية ، وذلك أن الشعر تأبى طبيعة الإبداع فيه– باعتباره كتابة متجددة – الإقامة في هذه القيود التي تعطِّل انفتاحه على آفاق تعبيرية , والمقصود بالانفتاح هو احتضان أشكال تعبيرية فرّقت المقاربات النقدية بينها ، تلك المفارقات الفاقدة للعمق في التصورات والرؤية ، وبالإضافة إلى ذلك فإنَّ استقلالية النوع الأدبي أمرٌ حتمي ، لكنَّ حقيقة الواقع تفنّد تلك الادّعاءات وتؤكد على التزاوج والتمازج بين ما هو شعري وسردي .

ومن هنا نلاحظ أن التماهي والتحاور والتجاور بين الشعر والنثر يؤكد هجنة الأنواع الأدبية – بحسب ما يرى باختين – وليس هناك جنس أدبي خالص ، لكن خليط من عدة أجناس ، وعلى ذلك فإن « التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا ، لأنَّ الحدود بينهما متغيرة دومًا ، وتمتزج الأنواع وتُخلط ، ويحوّر القديم فيها أو يُترك ومن ثمَّ تخلق أنواع أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك» (ويلك ، ١٩٨٧ م ، ص ١٧٦).

وورد في القاموس المحيط قول مصنفه: « السرد: الخرز في الأديم ، كالسِّراد ، بالكسر ، والثقب ، التسريد فيهما ، ونسج الدرع ، واسمٌ جامع للدروع وسائر الخلق ، وجودة سياق الحديث». (الفيروز آبادي ، ٢٠٠٥من ص ٢٨٨) ، أما في الاصطلاح فإن السرد قضية مهمة عُني النقاد والدراسون بها ، وقد تضاربت الآراء حول تحديد مفهوم واحد ، ومن هذه التعريفات أن السرد: « الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي ». (يوسف ، ٢٠١٥ م ، ص ٣٨).

ويُشير محمد زيدان في المفهوم الاصطلاحي للسرد إلى ضرورة وجود ركنين أساسيين في النص السردي ، هما: الراوي (السارد) و الحدث (الفعل) ولعله أسقط الركن الثالث وهو النص ، باعتبار أنه أساس العملية السردية ، ولا معنى للحديث عن السرد دون وجود (ينظر: زيدان ، ٢٠٠٤ م ، ص ١٦).

فيتجسد السرد في المشهد الذي يصوره الشاعر في تجاربه فكأنه يسرد قصة للناظر فيسيطر على شعر التجربة حالتان ,هما: ملامح السرد ، والمشهدية , ومن أمثلة ذلك قوله من البسيط التام, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٢٤):

الْغَيْثُ كَالرُّوحِ لِلأَجسَادِ يَبْعَثُهَا فَاحْرِصْ عَلَى الرُّوحِ أَنْ يَبْقَى لَهَا أَثَرُ
تِلْكَ السَّحَابُ ثِقَالُ كُلُّهَا غُرَرٌ كالروحِ والعقلِ فِي مكنونها غُرَرُ
وانْضَحْ وُجوهَ كِرَامٍ نالَها رَهَقٌ سيماؤُهَا الفَقْرُ وَالإِمْلَاقُ وَالضَّرَرُ
ظلتْ تُنازِعُ دَهرًا ، كُلُّهُ لَعَبٌ إِنْ تَسْمُ بِالنَّفْسِ لَن يَقتَاتَكَ الضَّجَرُ

ينطلق الشاعر في تجربته الخاصة بعدة نصائح يقدمها للقارئ ، فيطالبه بالحرص على نقاء الروح ، ويشبه الصعاب التي يمر بها بالسحائب التي تحمل المطر الثقيل ، ويؤكد أن الإنسان يجب أن يسمو بنفسه ويترفع بها عن النقائص ، فالشاعر لم يقدم تلك النصائح إلا بعد أن خاض التجارب ومحصها جميعا ليخرج بتلك النصائح التي تشبه الحِكَم .

وقال من الطويل, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ١٣):

وَلَا تَحْسَبُوا ضَعْفِي هَوَانًا فَإِنَّنِي أُدَاوِي شُجُونَ الرُّوحِ كَالكَرَوَانِ
دَعَانِي صَرِيرُ الهَجْرِ فِي لَيْلَةِ الْمُنَى أُغَرِّدُ فِيهَا صَادِحًا بِبَيانِ
تطول ليالي البُعْدِ ، لَيْلِيَ سَرْمَدٌ كَأَنَّ صَرِيرَ اللَّيْلِ مِنْ هَذَيانِي

فالشاعر بين شكوى وأنين وحنين للوطن وألم للبعد عنه ، يبدي الكثير من النصائح من عمق تجاربه في البعض عن الوطن ،فيبين أن البعد عن الوطن أمر مؤلم ، وأن تلك الليالي التي يعيش فيها بعيداً عن وطنه حزينة طويلة ، ويشبه صوت الرياح في الليل بصوت هذيانه فالشاعر يصور تجربة فقد الوطن والغربة في الأبيات السابقة في صورة شعرية حزينة تعبر عما يشعر به ، وهو كعادته في الجنوح إلى النزعة الرومانسية التي تسيطر عليه في أغلب قصائده يصور التجربة في صورة نصائح . ومن ذلك قوله من الكامل, (الطائي ، ٢٠٢٢ م، ص ٣٩) :

وتقول لي: ماذا دَهاكَ لِتَصْطَلي يا ليتك لم تطلبي أو تسألي

وتعود لي : ماذا بِرَبّكَ فاعل ؟ فَأَجَبْتُها : لا تَقْنَطِي أو تَعجَلـي

سأجيب عن كُلّ التساؤل، فاصبري لو أنني تُبرى بذلك أنملـي

يصور الشاعر نوعاً من التجربة في النص السابق وهي تجربة الحكمة ،فينزل نفسه منزلة الحكيم ، ويعلم السائلة الصبر في انتظار الإجابة ، ثم يتابع قائلاً من الكامل,

(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٤٠):

ونقولُ : باسم الله ، بِدءُ حديثِنـا فحديثُ نَكبتِنـا يطولُ كمُعضِلِ

ودَعِي لساني ، يَستبيحُ فِعالَهُمْ فَقدِ استباحُوا دونَ شَكٍ فاعدِلِ

قَدِموا الى أرضي ، وكانَ يَسُوقُهُمْ هَمَجُ التكبّر في مَسيرٍ مُخجلِ

ودَبَوْا اليّ دَبيبَ نَمَلٍ جَحْفَلٍ كي يخَطفوا منّي تُراثَ الأَمْثَلِ

كتهافُتِ الغِربانِ يومَ كَريهَةٍ عاثُوا بأرضِ اللهِ عَيْثَ الأَرذَلِ

فيعاين الشاعر تجربة من أهم تجاربه وهي تجربته مع العدوان الغاشم والاحتلال الذي أصاب الوطن ، فيبين حال تلك الجحافل التي أتت كالنمل لاجتياح الوطن ، ويصفهم بالهمج المتكبرين ، وكيف استباحوا الأرض والدم ، وأنهم عاثوا في بلادنا فساداً .

خامساً: الشعر الدرامي:

قامت الفنون القديمة على عنصر أساسي وهو الدراما ، وهذا ما رأيناه عند الإغريق ، فقد جاءت مرادفة للتراجيديا، ولقد عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل إنسان" . ولقد اتخذت الدراما أشكالاً مختلفة من عصر إلى عصر، تناسبا مع التطور الطبيعي للمجتمع ومع ما ينتج عن تطور الحركات الاجتماعية من فكر وقيم .

الدراما هي النواة الحقيقية لكافة الفنون التي عرفتها شعوب الحضارات القديمة ، إلا أن تلك الشعوب لم تضع الدراما ضمن إطار مسرحي أو تستثمرها تحت مسمًى فنيًا آخر ، ولم تكن ضمن أسلوب معيشتهم أو سياقهم الاجتماعي ، على عكس الإغريق فقد كانت الدراما جزءًا رئيسًا من حياتهم وعقليتهم التي يفكرون بها؛ لذا فهم أدركوها أكثر من غيرهم ، ووضعوها في إطارها الصحيح .

يمكن القول بأن حضارة الإغريقيين تشترك مع الحضارات الأخرى في كونها نشأت ضمن إطارٍ ديني ووجداني « ومما لا يحتاج إلى تبيان أن الأدب الإغريقي مع شقيقه الأصغر ووريثه أي الأدب اللاتيني كانا الأنموذج للآداب الأوربية الحديثة , والتي بدورها مارست تأثيراً واسعاً على الآداب العالمية , شرقاً وغرباً ». (عثمان ، ٢٠٠١ م , ص ١٤).

علاقة الدراما بالشعر:

علاقة الشعر بالدراما علاقة وثيقة منذ نشأة الفنون ، وزادت أهمية البعد الدرامي للشعر مع تطور الحركة الشعرية في العصر الحديث ، فقد نشأ الشعر دراميا منذ العصر الإغريقي ، ويعود مرة أخرى مع المدارس الحداثية دراميا بشكل مكثف, مستفيداً من الأشكال والفنون الدرامية الأخرى مثل المسرح والسينما وغيرها . «عودة الشعر إلى

الدراما غايته إغناء هذا الشعر بالكثير من العناصر الدرامية والقصصية والسردية التي يرتفع فيها هذا الشعر إلى مستوى التعبير الموضوعي في لغته وصوره وإيقاعه وبنائه المتكامل والمعقد في قدرته على تطوير الانفعالات والعواطف والارتفاع بها الى مستوى متعدد في القيم والمعاني الفكرية والجمالية ». (عباس ، ٢٠٠١ م ، ص ١٦٠).

ومع الطفرة النوعية التي شهدها الشعر العربي في نهايات النصف الأول من القرن العشرين وبدايات النصف الثاني منه ، وجدنا تغيرا جذريا في الشكل والمضمون .

ومن هنا جاء اتجاه بعض الشعراء إلى الأسطورة كمحفز درامي داخل القصيدة كما رأينا عند بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وغيرهم ، فالأسطورة « تحول دائما المضمون إلى شكل وبناء . ولا تبقى إلا درجة الكتابة الصفر في مأمن ». (بارت ، ١٩٨٠ م ، ص, ٢١٨).

ويدعو د. حمودة إلى بناء النظريات النقدية العربية بدلا من آراء النقدية الغربية كما توجد النظريات الأدبية العربية , وأنّ الغاية الأساسية التي يقصدها، « هي تقديم نظرية نقدية عربية ، مستندة إلى نظريتين جزئيتين ، هما النظرية اللغوية العربية والنظرية الأدبية العربية ، وهي تُشير بصورة جلية إلى نقطتين أساسيتين هما: النظرية والعربية، فالنظرية هي الموصوف ، والعربية هي الصفة الثانية للموصوف بعد النقدية أو اللغوية أو الأدبية ».(عبد الستار، ٢٠١٥م ، ص ٤).

أمثلة الشعر الدرامي عند شاعرنا من المتدارك التام قوله,(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٢٦) :

قَسَمًا بِالصُّبْحِ وَمَا فَلَقَا وَبِضَوْءِ الْفَجْرِ إِذَا وَسَقَا
خَطَرَاتُ الْقَلْبِ تُؤَرِّقُنِي بِضِرَامِ الشَّوْقِ قَدِ احْتَرَقَا
وَعَناءُ الحُبِّ لَنَا قَدَرٌ فَلِسَانُ الرَّاحَةِ مَا نَطَقَا
أَسْرِعْ فِي رَحْمَةِ أَحْزَانِي جَدِّدْ فِي رُوحِي مَا خَلَقَا
فَحَبِيبُ الرُّوحِ يُشَاطِرُنِي دِينَ الْعُشَّاقِ إِذِ اعْتَنَقَا
وَيُحَطِّمُ قَيْدًا مُنْغَرِساً فِي قَلْبِ آمَنَ مَا مَرَقَا

يصور الشاعر حالة من الدراما في هيئة الفقد والحنين ، وظاهر القصيدة أن الحنين لامرأة أو لحبيبة فقدها أو ابتعد عنها ولكن ليس الأمر كما يبدو ، فالحنين هنا للوطن النائي ، فالشاعر في حالة فقد لأحبته في وطنه ولوطنه كلَّه ، فيشعر بأنه ينشطر إلى نصفين ، النصف الاول جسده الحي خارج وطنه ، والنصف الثاني روحه المتعلقة بوطنه ، وكعادة الشاعر الرومانسي استخدم مذهب الرمزية فصور الوطن بالمحبوبة ، صوره بامرأة يفتقدها ويشعر بالحنين لها ، ثم يتابع قائلاً من البحر نفسه ,(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٢٧):

فَأَدَامَ الْقَلْبَ وَغَايَتُهُ فَكُ الأَغْلالِ إِذِ انْعَتَقَا
رَحِمُ الْأَقْدَارِ تُعَلِّمُنَا لَا يُفْتِي فِيهَا مَنْ نَعَقَا
وَغِذَاءُ العَقْلِ بِحِنْكَتِهِ وَبِغَيْرِ علوم لَنْ يَثِقا
نَتَأَنَّى فِي طَلَبِ النعمى وَطِلَابُ الشَّرِّ بِنَا سَمَقَا
وَحَيَاةُ الْإِنْسَانِ الدُّنْيَا لَا يَبْدُو فِيهَا مُنْعَتِقَا

فيصور الشاعر نفسه في غربته بالسجين المكبل بالأغلال في صورة درامية حزينة ، ثم ينتهي إلى صورة درامية حزينة في هيئة حكمة, وهي أن الخلاص لن يكون في الدنيا , فالدنيا دار اختبار ودار شر ومصائب توالت يجد الإنسان فيها مبتغاه .

ومن التجارب الدرامية قوله من البحر نفسه ,(الطائي ، ديوان ، ٢٠٢٢ م ، ص ٥٢):

هَلْ مَا زَالَ الحِقْدُ الْأَعْمَى يَغْتَالُ عَرُوسَ الأَهْوارِ
هَلْ مَا زَالَ الدِّينُ الْأَعْرَجُ يُفْتِي بِإِبَادَةِ ذِي قَارِ
مَنْ أَدْخَلَ جِرْذَانَ الْعَصْرِ غُرَبَاءً حَلُّوا فِي دَارِي
الْقُبَّةِ تَقْبَعُ غِرْبَانٌ تَنْعِقُ مَا زَالَتْ بِالنَّارِ
فِي الْقُبَّةِ يُغْتَالُ الْعَقل في الْقُبَّةِ تُغْتَالُ صِغَارِي
أَسْوَأُ مَا فِي الْأَرْضِ الْقُبَّة لا ذَنْبَ لِسُوءِ الْأَقْدَارِ

يصور الشاعر تلك الحادثة التي أقامها جماعة من الإرهابيين باغتيال تلك العروس ، فيصور الشاعر حالة الغدر في مشهد ردامي حزين ، وكأن يصف مشهدا مسرحيا ، ثم يصور دين أولئك الإرهابيين وكيف سيطر عليهم القتل والتفجير باسم الدين ، وتتجلى ملامح الرومانسية هنا في تصوير الحياة الواقعية ، فواقع الرومانسية أن يصور الشعر حياة المواطن والمجتمع في صورة شعرية ، مع الجمع بين الحقيقة والخيال ، ثم يتابع قائلاً من البحر نفسه,(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٥٣) :

ما ذنبُ بِلَادِي كَيْ تَبْقَى رَهْنَا لِلْمَوْتِ البتَّارِ
فَدَك حاضرةٌ لِلْعَصْر تَشَهَدَ فِي كُلِّ الْأَعْصَارِ
أَكْتُبُ مَأْسَاتي يَوْمِياً بَ أَكْتُبُ فِي كُلِّ جِدَارِ
فَدَكٌ فَاقَتْ كُلَّ مَآسٍ حِقْدٌ يَعْصِفُ كالإعصار
صَمتُ الْعَالَمِ لَا يَعْنِينِي بَل صَمْتُ لِسَانِ الْأَحْرَارِ

حول الشاعر صورة القتل من تلك العروس إلى الوطن ككل ، وكعادته في الجنوح إلى مذهبه الرومانسي يصور تلك الفتاة بالوطن في صورة رمزية جامعة بين الحقيقة وهي مقتل تلك العروس ، والخيال بمقتل الوطن كلَّه .

سادساً: الإيقاع الشعري:

إنّ الموسيقى الداخلية هي بالأخص مرايا لغة الشعر فهي عبارة عن مجموعة من الحروف التي تكون هذا النظام في كل قصيدة(ينظر: فضل، ١٩٨٧ م ، ص ٢٦١). ويمثل الإيقاع الداخلي للكلمات في جانب منه الانفعال الشعري الذي له ارتباط بالموقف النفسي للشاعر(ينظر: عبد المطلب، ١٩٩٧ م ، ص ٦٢).و يتألّف النّظام اللغوي من أربعة مستويات تتدرّج في بنيويّة اللغة بدءاً من أصغر وحدة المتمثّلة بالصّوت وانتهاءً بالدّلالة، ومروراً بالجانبين الصّرفي الذي يدرس الكلمة، والمستوى النّحوي الذي يدرس الجملة. و« هذا يعني أنّ أية لغة , يحكمها نظامٌ صوتيٌّ صرفيٌّ قواعديٌّ دلاليٌّ , تؤلف عناصره كلٌ واحداً, يحتل المستوى الصوتي مرتبة العنصر الأساس ، والموجه لبقية المستويات. إذ يشكل الصوت اللغوي الأساس الذي قامت عليه المستويات اللغوية , ابتداء باللفظة المفردة وانتهاء بالتركيب ».(بصل، ٢٠٠٩ م ، ص١٢٧).

ليست الحديث عن العلاقة بين الصّوت ودلالته بجديد في الدّرس اللغوي العالمي، فلو « توغّلنا في التّاريخ نجد أفلاطون قد أصرّ على وجود علاقة قويّة بين الكلمة ومدلولها، في اعتقاده أنّ اللغة ظاهرة طبيعيّة ». (مجاهد ، ٢٠٠٩ م ، ص ٣٧٨). فقد أكد غيرُ لغويّ العلاقة العميقة بين الصّوت ومدلوله، فاللغة في أصل وضعها كانت تمثيلاً للإنتاج الصّوتي للكائنات، فكلّ صوت يحكي المعنى الذي يدلّ عليه بطريقة أو بأخرى، ومع تقادم العهد، اصطلح على معنى ما لصوتٍ بعينهِ، غير أنّنا لو عدنا إلى أصله وطبيعته نرى أنّ معناه في السّياقات المختلفة تعود إلى أصلٍ واحدٍ ومعنى واحدٍ.

وقد برزت إشارات عدّة في التّراث العربي تشير إلى هذه العلاقة، من ذلك حديث سيبويه حول المصادر التي تجيء على وزن (فَعلان)، فتدلّ بنيتها الصّوتيّة على معناها الذي يشير إلى الحركة والاهتزاز، إذ يقول: « قولُك: النَّزَوَان، والنَّقَزَان... ومثل هذا الغَلَيَان

,لأنّه زعزعةٌ وتحرُّكٌ . ومثله الغَثَيَان , لأنّه تجيشُ نفسُه وتثورُ, ومثلُه الخَطَرَان واللَّمَعَان ؛لأنّ هذا اضطرابٌ وتحرُّكٌ ومثل ذلك اللَّهَبَان و الصَّخَدَان , والوَهَجَان ».(سيبويه ، ١٩٨٨ م ،ج /٤ , ص ١٤).

فهو يشير إلى علاقة الوزن (فَعَلان) بمعناه، فالمصادر القائمة على هذا الوزن تجتمع حول دلالات متقاربة تشير بمعنى الحركة بمجملها، أي إنّ الصّوت دلّ على المعنى. وقد سبقه إلى إدراك هذه العلاقة بين الصّوت ومعناه الفراهيدي، إذ يقول:« كأنّهم توهّموا في صوت الجُندُب مدّاً فقالوا: صرَّ، وفي صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر».(الخليل ، ١٤١٤هـ ، ص ٥٦).

وكذلك اهتمّ المحدثون بهذه العلاقة، ولعلّ« الاعتداد بوظيفة الصّوت هو صدى لما أكّده دي سوسير من أنّ مدار الاهتمام ليس الصّوت في ذاته، ولكن ما ينشأ من اختلافات صوتيّة تتميّز الكلمة في ضوئها عن سواها باعتبار أنّ تلك الاختلافات هي الحاملة للدّلالة »,(الودرني ، ٢٠٠٤ م ، ص١٢٥).

فهو الإيقاع الذي يتأتّى من البنية العميقة للخطاب الشعري، والمقصود به « مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة ». (فيدوح , ١٩٩٣م ، ص ٥٥). وهذا يعني أنه لا بُدَّ من « النظر إلى الموسيقية الداخلية على أنها وليدة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث، والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر » (السابق نفسه) ولأن الموسيقى الداخلية تتولد من أحاسيس الذات، فهي مرتبطة بالنفس، متجسدة في بناء القصيدة، ومن ثمّ يكون الإيقاع الداخلي « حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر

الصوت. وهي حركة لا يتمّ إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكليّ للقصيدة » . (السيد، ١٩٩٧ م ، ص ٢٥٦).

ويعدّ الإيقاع من أهم العناصر في الشعر المعاصر، والذي تعتمد عليه القصيدة الحديثة بنسبة عالية لإضفاء الجمالية والحس النغمي، ذلك أن الإيقاع الداخلي يعدّ « العنصر الموسيقي في القصيدة العربية الحديثة , على أهميتها , بل هذا الذي نسميه الايقاع الداخلي والذي يبدو مصدرا للموسيقى تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها , او كان الايقاع الداخلي جزء اولي وهام من عنصر الموسيقى فيها ». (العيد ، ١٩٨٥م ، ص ١٠٠).

إن الاختلاف بين شعرية الإيقاع وهذه الشعريات يرجع إلى أن « شعرية الإيقاع تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل، كما تقول الشعرية البنيوية والدلالية بذلك » . (بنيس ، د. ت. ص ١٠٧).

وانفصال شعرية الإيقاع عن هذه العناصر محاولة للبحث عن الحركة، لأن الشعريات الأخرى جامدة مقولبة، في حين أن الإيقاع لا ينبغي أن يكون قالباً جاهزاً، بل هو « ذاتي–موضوعي، لأنه ليس قالباً جاهزاً عاماً، وإنما هو: مجرد مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعيته، فيأتي بطيئاً أو سريعاً، طويلاً أو قصيراً ». (مفتاح ، ١٩٨٧م، ص ٦٣).

إن التمييز بين البلاغة والشعرية يبدو حتميا إذا حاولنا أن نقتصر على إقامة التناقض بينهما، معتبرين الشعرية نظاما إيقاعيا. وهذا الشرط ضروري لكي يكون للكلام الشعري مظهر جيد، لكنه كرسالة يفرض قربه من البلاغة في التصوير من خلال الموسيقى ؛لأن الشعرية تشمل كل ما تتضمنه القصيدة من تقسيمات وتوازنات لا متناهية، كالتجانس والتكرار بنوعيه، الصوتي الذي قد يثير إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي

الذي قد يثير تطابقاً أو توافقاً ذا دلالة , وفي التناغم الصوتي ينبع من التناغم الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، أو بين الكلمات وبعضها البعض، وبين بنية الأصوات المنقولة بالكلمات والعبارات داخل النص الشعري بشكل عام، فتغذو الموسيقى غنية بالخرائط الإيقاعية الداخلية التي تثري الإبداع الشعري وتتكامل وتستمر في سموها وجهارتها إذا نطق صوت البلاغة وخرج من رحم هذه الموسيقى .

وتتجسد التوازنات الصوتية في التوازن والتقابل بين الكلمات والعبارات المختلفة، ضمن أداء صوتي محدد، تتنافس فيه الوظائف في الشكل الصوتي، ذلك أن التداخل بين الإيقاع والبلاغة كبير، إذ تظهر الخصوصية الشعرية للصوت في الإيقاع والخصوصية. وتظهر بلاغة الصوت عند البديع، كما يتغذى البادي على مسار الإيقاع، فيتبين أن البديع بأنواعه المختلفة (أشكال الكلمات، صور المعنى، صور البنية)، يؤدي وظائف إيقاعية شعرية. ثم ينتقل إلى التصور البلاغي ويعتبر حجة في ذاته بأشكاله. وقد تبدو عملية التداخل متشابكة وأن ما يخفيه الشاعر من تفرد قافية وتميزها هو ما يكشف انتظام عناصر الخطاب الشعري من خلال استشعار قواعد قافية الصوت. وهكذا نبه علماء اللغة الصوتيون المهتمون بتحليل الخطاب الشعري على وفق استعمال الأصوات إلى أهميتها في إنتاج المعنى، ويظهر منطق الارتباط العضوي بين البلاغة والإيقاع في التوازنات الصوتية من الانسجام بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الكلمات من حيث تجانس حروفها، و بين الصور التي يبدعها الشاعر مما يمنحه التفرد، وهذه الكلمات وهذه الصور تنمو في القصيدة بتقنية. محددة، بحيث تستجيب للمعنى الذي يريده الشاعر، والتجربة التي يريد التعبير عنها، وهذا يقودنا إلى توضيح العلاقة بين التقسيم المنهجي والتلفظ الدلالي لهذا الارتباط المادي بينهما، وهو صوت.

أمثلة الإيقاع الشعري عند على الطائي من الوافر التام ,(الطائي، ٢٠٢٢ م، ص ٤٨) :

بَلَغتُ بغَايَتي شأواً فطاباَ وَصغتُ بِغُربتي جُمَلاً عِذَابًا

وتلكَ مدامِعي شَفَتْ رُؤاها وأَصْحَرَ مَاؤُهَا فَغَدَتْ يَبابا

تقاطَرَ منهما عَذْبٌ فُراتٌ ومُرُّ الصَّبرِ أَجْرَعُهُ شَرابا

يُعَلِّلُ وَحْشَتِي طَيفٌ وَرَسمٌ ولحنٌ حينَ يَخترِقُ الحِجَاباً

تَيَمَّمَ خَاطِرِي لحناً حَزيناً فَعادَ لحُزنِهِ قلبي، فَذاباَ

يُسائِلُني الرفيقُ لأيِ ذَنبٍ تُحالُ صَبابَتِي، ظُلماً، تَباباَ

أعُودُ بِأَنَّتِي أَذُوي كَزَهرٍ خَريرُ المَاءِ أَحْسَبُهُ رُهابًا

وقد تعدد الإيقاع الشعر الداخلي والخارجي في النص السابق، فشاعرنا تمسك بأصول الرومانسية مع النزعة التراثية في الإيقاع، فالشاعر الرومانسي يميل أحيانا إلى كسر الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) إلا أن شاعرنا عدّها من مميزات الشعر عن النثر، فاهتم بالإيقاع الخارجي بوحدة الوزن والقافية فتخير للنص السابق البحر الوافر والتزمه في القصيدة كلها وكعادته لم يخرج عن الأوزان العربية المعروفة، والبحر الوافر مما يخلق جرساً موسيقياً وإيقاعاً تصاعدياً كبيراً، ثم اهتم بالبنية الإيقاعية الداخلية، ومن ذلك بنية التكرار في الحروف والمعاني، كما اهتم ببنية التكرار في الأوزان , فتراه كرّر الوزن "فَعْل" في ألفاظ كثيرة منها: " عَذب، وطَيفٌ وَرَسمٌ ولحن، وذنب، وزهر، " , و كرّر لفظ لحن مرتين، وليس هذا الوزن الذي تكرر وحده , فقد عمد إلى تكرار بعض الأوزان لخلق جرس موسيقي كبير. ومن ذلك أيضا قوله من الكامل التام,

(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٥٥):

يَا أَيُّهَا الْمُزْجِي حَنينَ غَرَامِهِ أَرْفِقْ فَقَدْ أَزجى السَّراةُ رَكَائِبَا

وَاطْرَحْ مِنَ الهَمّ الْعَظِيمِ حَمَائِلاً ... وَاجْنَحْ إِلَى هَيْفَا النِّسَاءِ مُدَاعِبا

هذِي حَيَاةُ المَرْءِ أَسْرَعُ رَاكِضٍ ... حَيْثُ المَغِيبُ أَلَيسَ مِثْلُكَ ذَاهِبَا ؟

وَأَنِينُ ذَا الصَّدَّ الْمُقِيمِ كَغَيْمَةٍ ... وَرَفَتْ وَغَطَّتْ بِالهُمُومِ غَيَاهِبَا

وَيَجَارُ ذَا اللَّيْلُ الْبَهِيمُ بِطِفْلَةٍ ... حَوْرَاءَ تَلْتَفِعُ الْجَمَالَ كَوَاكِبًا

تغريكَ فِي دَلَّ تَزِيدُ بَهاءَهَـا ... فَاقَتْ بِأَلْوَانِ الغُنَاجِ لَوَاعِبًا

ويلاحظ الموسيقي الخارجية بالحفاظ على الوزن والقافية، فقد عمد الشاعر إلى وزن بحر الكامل، ولزمه طوال القصيدة، ثم عمد إلى القافية المؤسسة والروي باء مفتوحة بعدها الوصل بالألف، لخلق موسيقى هائلة في مقطع آخر كل بيت، ثم عمد إلى الموسيقى الداخلية، فأكثر من تكرار وزن "مفاعل أو فعائل" ومن ذلك "غياهب، خمائل، ركائب، كواكب، لواعب", ولم يكن هذا هو الوزن الوحيد الذي كرره الشاعر في النص، بل عمد إلى تكرار أكثر من وزن لخلق كثافة موسيقية تصاعدية. ومن ذلك قوله من مجزوء الرمل,(الطائي , ٢٠٢٢ م ، ص ٩٥):

صَدَّعُوا رَأسَ الفَصيحِ ... حينَ صَاغُوا الشَّعرَ نَثرا

هُوَ نَثر لا قَصيدٌ ... كيفَ نَثرٌ صَارَ شِعرا ؟

هل قَصيدٌ دونَ بَحْرٍ ؟ ... أَمْ نَحَلتَ اليومَ بحرا

هابِطَ الشَّعرِ يُسَمّى ... لا قَصِيداً، يُتَحَـرى

عاجِزٌ يَأوِي إِلَيهِ ... حينَ ذَاقَ العَجزَ مُرًا

كيفَ أَنزَلْتَ الثَّرَيَّا ... في الثَّرَى والأَمرُ تَترَى ؟!

والناظر أوّل وهلة في النص السابق قد يظن أن الشاعر يتبع التيار الكلاسيكي، وليس له أية علاقة بالمدرسة الرومانسية، فالشاعر يدافع عن الوزن والقافية والوحدة العضوية للبيت، وينافي السطر الشعري الذي يرى أنه مناقض للقصيدة، وهذا هو مذهب

الكلاسيكيين الذين ينادون بالمحافظة على التراث، وليس هذا هو المنزع الرومانسي العام، فالنزعة الرومانسية العامة أن الوزن والقافية ليسا من الأشياء الواجب التزامها، ولكن الشاعر يخالف ذلك، ويرى بأن موسيقى الشعر من أهم ما يميز الشعر عن النثر، وقد عمد الشاعر إلى بنية التكرار وبنية التضاد لخلق الموسيقى الداخلية، فكرر لفظ الشعر والنثر , وكلاهما متقابلان أو يعدان من التضاد.

ومن ذلك قوله من البحر السريع, (الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٧٤):

قُولا لبغدادَ كَفَاني كَفَى قد أُوغِلَ الرّمحُ بصَدرٍ غَفَا

شبَّت بِهَا النارُ كنهرٍ هَفا هَبَّ كما السَّيْلُ إِذَا مَا طفا

عفواً، فبغدادُ أتاهَا الصَّدَى مِن وَحي تاريخٍ لهَا قَدْ عفا

عمد الشاعر إلى حالة من التكرار في الألفاظ عبر الجناس، فقد تخير الجناس الناقص للكثير من الألفاظ لخلق الموسيقى الداخلية المتوازنة مع الإيقاع الخارجي، فعمد إلى الألفاظ "هفا، كفى، غفا، عفا"، والناظر يجد حالة من الجناس الناقص تسطير على ألفاظ الأبيات.

ومن ذلك قوله من بحر الكامل التام ,(الطائي ، ٢٠٢٢ م ، ص ٨٠):

يَا بَابِلُ التَّارِيخُ قَد نَطَقَ الْعَجَبْ دَعْنِي أُحَدِّثُ عَنْ عَجائِبِهَا النُّخَبْ

يَا تُحْفَةَ الْأَمْجَادِ، يَا أَلَقا مَضَى أثراً تَوَارَى خلفَ بَارِقَةِ الذَّهَبْ

يَا بَابِلَ الْآدَابِ، قَدْ قَصُرَتْ يَدِي ضلّتْ بها الْأَقْلَامُ قَافِيَةَ الْأَدَب

يا بابل الْأَطْيَابِ، ذلك مَطْلَبِي حَتَّى مَتَى يَبْقَىْ تُرَاثُكِ مُسْتَلَبْ ؟

ويلاحظ في النص السابق تكرار الأسلوب وليس فقط الألفاظ، فقد عمد إلى تكرار أسلوب النداء في أكثر من مرة، فناداها في البيت الأول يا بابل التاريخ، ثم يا تحفة الأمجاد،

ثم يا بابل الآداب، ثم يا بابل الأطياب، فبنية التكرار هنا قد جعلها الشاعر في أسلوب النداء.

النتائج:

١-كانت المدرسة الرومانسية ذات جذوة عربية قديمة، فالشاعر العربي القديم سار على أكثر مبادئ الرومانسية الحديثة ،فلم يكن يكتب الشعر إلا بتجربةٍ عاطفيةٍ وشعوريةٍ عميقةٍ، ثم إنه يتأثر بالطبيعة وما يحيط به.

٢-نشأت الرومانسية الحديثة في فرنسا، في القرن الثامن عشر، ثم انتقلت بشكلها المعاصر إلى الوطن العربي في أوائل القرن التاسع عشر على أيدي مجموعة من الشعراء والادباء على رأسهم "العقاد" و"شكري" و"المازني".

٣-لقد وضعت المدرسة الرومانسية عدة قوانين أدبية والتزمتها ومنها:

أ -اعتبار الخيال المؤثر الأول والذي ظهر من عالم اللاشعور إلى عالم الأدب، ليحاكي أفق الواقع الذي يعيشه الأديب، ولتظهر تلك القدرات الأدبية .

ب- بروز العاطفة في الشعر الرومانسي (الرومانتيكي), وعدّها المؤثر الأول في التعبير عن الأغراض الشعرية وتصوير الأفكار .

ج- الحرية من القيود الأدبية المختلفة، وكذلك الحرية من القيود المجتمعية، وقد انتقلت تلك الحرية من الأدب إلى المجتمع والأفراد، وستبرز كثيراً في الأدب الرومانسي العربي المعاصر، كالتحرر من الوزن والقافية وغيرهم .

د- الجنوح للنزعة الأسطورية الخيالية، والنزعة القناعية والرمزية، واعتبار النزعة الرمزية أحد أهم نزعات المدرسة الرومانسية، وكذلك يعدُّ (شاتوبريان) من الذين مالوا إلى تلك النزعة الرمزية والفولكلورية .

هـ- الدعوة إلى الفرار من الواقع إلى عالم الخيال .

و- الاهتمام بالتأثير في المتلقي من النواحي الإبداعية، والاعتداد بكل ما هو مطلوب من قبل القارئ , وعلى النقيض برز استخدام غريب الألفاظ والمعاني من أجل جذب انتباه المتلقي .

ز- اعتبار الحب والعشق والهيام في المكانة الأولى للتعبير الأدبي، فلا بُدَّ للشعر عندهم أن يعبر عن خلجات النفس من عشق وحب، وتبرز صورة المرأة في هذا المنزع بشكل كبير، ومن تلك المعاني ظهرت بعض النزعات كالنزعة الدرامية، وصورة الحب الضائع وغيرها.

٤- جنح شاعرنا إلى الرومانسية من خلال نظرية فريدريك هيجل، وكان من بين المبادئ التي اعتمدها في شعره اللاحق:

أ-مثلت الصورة الهيكل الجمالي (الروح) وفق تقسيم هيجل فإنه يرى بأن الصورة الروحية أو ما أطلق عليه اسم (الروح) ثم القالب وهو ما أطلق عليه اسم (المادة) ،كما برزت الظواهر اللفظية في شعره، كظاهرة التكرار والجناس والتضاد وغيرها من الظواهر، ولا يخفى مدى عمق الظواهر اللفظية، وأهميتها، وكذلك التنويع في الإخبار عن ذلك الشعر الذي يريد أن يُأَصِّل له، وقد تضافر التشبيه مع اللفظ والمعنى ليوصل الشاعر تلك التجربة الشعرية التي يريد أن يخاطب بها ,لتأكيد معنى الشعر المقصود الذي أراده الشاعر.

ب-بروز الظاهرة الوجدانية في شعر شعراء ملوك بني أيوب، فكثر الوجدان والعاطفة لا سيما في شعر الغزل والرثاء والاشتياق للوطن وغيره، ممّا يدلُّ على أن الشعر إنما هو وجدان، ولا يمكن تصور أي بيت شعري يخلو من الوجدان، حضرت التراجيديا

والصراع في التكوين الشعري لدى شاعرنا, فقد مثّل الصراع في البنية الدرامية الرومانسية ركناً أساسياً وعنصراً أصيلاً لجودة العمل الأدبي.

ج- تتجلى المظاهر الموسيقية عند شاعرنا وهي من سمات المدرسة الرومانسية، فقد كانوا يهتمون بالبنية الموسيقية في شعرهم، وقد حضرت لدى شاعرنا عدة عوامل , وقد عمد إلى توزيع وتنويع القوافي، ولاسيّما القوافي المطلقة، بطريقة فريدة ليضع بين أيدينا مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة، وهذا التنوع الذي تطرق له شعراء ملوك بني أيوب أضفى ذلك الحس الموسيقي المشاهد، ممّا يكسب إيقاعه سمة التصاعد، ويدعم به التصاعد الإيقاعي، وكذلك الاعتماد على عنصر التقفية والتصريع ليدعم به هذا التصاعد، كما جاء ذلك بوفرة في شعره، وقد أدى البحر دوره في معنى الشوق والعتاب، ومعنى الرثاء والغزل والفخر الذي يدور عليه معظم أغراض شعره.

٥- جاءت الحقول الدلالية لدى شاعرنا كثيرة جداً جداً ومتنوعة, مما ينم عن كثرة اطلاعه وتطلعه، وكثرة التبحر والاتصال بالمعاجم العربية، وعلى ثروة لغوية جمة، أثرت الحقول الدلالية لديه، ولكنه كان يكثر من الألفاظ السهلة الجزلة كما هي عادة الشاعر الرومانسي.

٦ -عمد شاعرنا في النواحي البلاغية إلى أقوى الأساليب وأوضحها, ولاسيما في التشبيه والكناية والاستعارة، فكان ينتقي الصورة القريبة، ويميل إلى براعة التصوير ودقة التشبيه، ويجانب البعد في الائتلاف الصوري البلاغي، وكذلك عمد إلى تنوع الأسلوب, فأكثر من اعتماده على الأسلوبين الإنشائي والخبري، وعمد إلى المحسنات البديعية بكثرة، فكان من أصحاب الصنعة البديعية ,لاسيما في الجناس والتضاد والتكرار، كما جرت العادة عند شعراء الرومانسية.

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم .

٢- ابن فارس , أحمد . (١٩٧٩ م) . معجم مقاييس اللغة . ج ١ . ط ١ . بيروت : دار الفكر .

٣- الزبيدي ,محمد مرتضى الحسيني . (١٩٩٤ م) .تاج العروس من جواهر القاموس . ج ٨ . الكويت . مطبعة حكومة الكويت .

٤- الفيروز آبادي , مجد الدين محمد بن يعقوب.(٢٠٠٥م). القاموس المحيط. القاهرة : دار الحديث .

٥- بارت , رولان . (١٩٨٠ م) . درجة الصفر للكتابة . بيروت ز دار الطليعة .

٦- بصل , محمد إسماعيل .(٢٠٠٩ م) . " أثر الأصوات الصّائتة في المستويين اللغويين (الصَرفيّ و النَّحويّ) " مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية : ٣١ (٣) : ١٢٧ 143 – .

٧-بنيس ، محمد . (٢٠٠١ م) . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – الرومانسية العربية . المغرب . دار توبقال للنشر .

٨- جبور , عبد النور . (١٩٧٩ م) . المعجم الأدبي . ط ١ . بيروت : دار العلم للملايين .

٩-حمود, عبد العزيز . (١٩٩٨ م) . البناء الدرامي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠- خالد , عبد الكريم هلال . (٢٠٠٣ م) . أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة . ط ٣ . بنغازي . منشورات جامعة قاريوس .

١١- زيدان , محمد . (٢٠٠٤ م) . البنية السردية في النص الشعري . القاهرة . الهيئة العامة لقصور الثقافة .

١٢- سيبويه . (١٩٨٨ م) . الكتاب .ج ٤ . ط ١ . القاهرة . مكتبة الخانجي .

١٣- السيد , خالد . (١٩٩٧ م) . " الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة " . مجلة الآداب : ٤ : ٢٥٦ .

١٤- عبد الستار , سفيان . (٢٠١٥ م) . " منهج النقد عند الدكتور عبد العزيز حمودة في التعامل مع الحداثة الغربية. مجلة اللغة : (٢) ١-٧ .

١٥- عباس , محمود جابر . (٢٠٠١ م). " مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات " . سلسلة عالم الفكر : ٩ (٢) : ١٦٠ .

١٦- عثمان , أحمد . (٢٠٠١ م) . الأدب الإغريقي تراثا انسانيا وعالميا . ط ٣ . القاهرة . مكتبة الأسرة .

١٧- علي , الطائي . (٢٠٢٢ م) . حبٌّ في وطنٍ ضائع . ط ٢ . بابل . مطبعة المجلس الثقافي .

١٨- علي , الطائي . (٢٠٢٢ م) . حكمة القوافي . ط ١ . بابل . مطبعة المجلس الثقافي .

١٩- علي , الطائي . (٢٠٢٢ م) . رَوحُ القلوب . ط ٢ . بابل . مطبعة المجلس الثقافي .

٢٠- علوش , سعيد . (٢٠١٩ م) . معجم مصطلحات النقد العربي . ط ١ . بيروت . دار الكتاب الجديد المتحدة.

٢١-عمر , أحمد مختار .(٢٠٠٨ م) . معجم اللغة العربية المعاصرة . مج ١ . ط ١ . القاهرة . عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة .

٢٢- عوض , ريتا . (١٩٩٢ م) . بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس . ط ٢ . دار الآداب.

٢٣- العيد , يمني . (١٩٨٥ م) . في معرفة النص . ط ٣ . بيروت . منشورات دار الأفاق الجديدة .

٢٤- فتحي ,ابراهيم.(١٩٨٦م).معجم المصطلحات الأدبية. تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين .

٢٥- الفراهيدي , أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد . (١٤١٤ هـ) . العين . ج ١ . ط ١ . منظمة الأوقاف والأمور الخيرية .

٢٦- فضل , صلاح . (١٩٨٧ م) . إنتاج الدلالة الأدبية . القاهرة . مؤسسة مختار للطباعة والنشر .

٢٧- فيدوح , عبد القادر . (١٩٩٣ م) . دلائلية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائري . ط ١ . الجزائر . ديوان المطبوعات الجامعية .

٢٨- الكبيسي , طراد . (٢٠٠٤ م) . في الشعرية العربية . دمشق . منشورات اتحاد الكتاب العرب .

٢٩-لؤلؤة ,عبد الواحد .(١٩٨٣ م). موسوعة المصطلح النقدي . ا المجلد ١ . الطبعة ٢ . لمؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٣٠- محمد , عبد المطلب . (١٩٩٧ م) . البلاغة العربية . ط ١ . بيروت : مكتبة لبنان ناشرون .

٣١- مجاهد , عبد الكريم . (٢٠٠٩ م) . علم اللسان العربي . ط ١ . الأردن . مطبعة أسامه .

٣٢- مفتاح , محمد . (١٩٨٧ م) . دينامية النص . ط ١ . الدار البيضاء . المركز الثقافي العربي .

٣٣-هايمن , ستانلي ادغار . (١٩٦٠ م) . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ج ١ . ط ١ . بيروت . دار الثقافة .

٣٤- الوردني , أحمد . (٢٠٠٤ م) . قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب . مج ١ . ط ١ . بيروت . دار الغرب الإسلامي .

٣٥- ويلك , رينيه . (١٩٨٧ م) . مفاهيم نقدية . الكويت . المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب .

٣٦- يوسف ,آمنة . (٢٠١٥ م) . تقنيات السرد في النظرية والتطبيق . ط ٢ . الاردن . دار الفارس للنشر والتوزيع.

Sources and references
1- The Holy Qur'an.
2- Ibn Faris, Ahmad. (1979). Dictionary of language standards. C 1 . i 1 . Beirut: Dar Al-Fikr.
3- Al-Zubaidi, Muhammad Murtada Al-Husseini. (1994) The crown of the bride is one of the jewels of the dictionary. C 8 . Kuwait. Kuwait Government Press.
4- Al-Fayrouzabadi, Majd al-Din Muhammad ibn Yaqoub. (2005). Ocean Dictionary. Cairo: Dar Al-Hadith.
5- Barthes, Roland. (1980). Zero degree of writing. Beirut g Dar Al-Tali'a.
6- Onion, Muhammad Ismail. (2009). "The Effect of Sound Sounds on the Linguistic Levels (Morphological and Grammatical)" Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies: 31 (3): 127-143.
7- Bennis, Muhammad. (2001). Modern Arabic poetry - its structures and substitutions - Arab romanticism. Morocco. Toubkal Publishing House.
8- Jabbour, Abd al-Nur. (1979). Literary lexicon. i 1 . Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
9-Hammoud, Abdul Aziz. (1998). Dramatic construction. Cairo. Egyptian General Book Organization.
10- Khaled, Abdul Karim Hilal. (2003). The foundations of aesthetic criticism in the history of philosophy. i 3 . Benghazi. Garius University Publications.
11- Zaidan, Muhammad. (2004). Narrative structure in the poetic text. Cairo. General Authority for Culture Palaces.
12 - Sibawayh. (1988). Book C 4 . i 1 . Cairo. Al-Khanji Library.
13- Mr., Khalid. (1997). "The Internal Rhythm in the Contemporary Arabic Poem". Journal of Arts: 4: 256.
14- Abdul Sattar, Sufyan. (2015). "The Critical Approach of Dr. Abdel Aziz Hammouda in Dealing with Western Modernity. Language Magazine: (2) 1-7.
15- Abbas, Mahmoud Jaber. (2001). "The Kingdom of Voices and the Mirror of Conquests." The World of Thought Series: 9 (2): 160.
16- Othman, Ahmed. (2001). Greek literature is a human and world heritage. i 3 . Cairo. Family Library.
17- Ali, Al-Tai. (2022). Love in a lost homeland. i 2 . Babylon. Cultural Council Press.
18- Ali, Al-Tai. (2022). The wisdom of rhymes. i 1 . Babylon. Cultural Council Press.
19- Ali, Al-Tai. (2022). The soul of hearts. i 2 . Babylon. Cultural Council Press.
20- Alloush, Saeed. (2019). Dictionary of Arab Criticism Terms. i 1 Beirut. United New Book House.

21-Omar, Ahmed Mukhtar. (2008). Dictionary of the Contemporary Arabic Language. Mg 1 . i 1 . Cairo. World of books for publishing, distribution and printing.
22- Awad, Rita. (1992). The structure of the pre-Islamic poem - the poetic image of Imru' al-Qays. i 2 . House of Arts.
23- Eid, Yemeni. (1985). In knowing the text . i 3 . Beirut. New Horizons House Publications.
24- Fathi, Ibrahim. (1986). Dictionary of Literary Terms. Tunisia: United Arab Publishers Foundation.
25- Al-Farahidi, Abi 'Abd al-Rahman al-Khalil ibn Ahmad (1414 AH). Eye. C 1 . i 1 . Organization of Endowments and Charitable Matters.
26- Fadl, Salah. (1987). Production of literary significance. Cairo. Mukhtar Foundation for Printing and Publishing.
27- Faydouh, Abdul Qadir. (1993). The evidence of the literary text - a semiotic study of Algerian poetry. i 1 . Algeria. Diwan of University Publications.
28- Al-Kubaisi, Trad. (2004). In Arabic poetry. Damascus. Publications of the Arab Writers Union.
29-Pearl, Abdul Wahid. (1983). Encyclopedia of critical terminology. Volume 1. Edition 2 . Arab Foundation for Studies and Publishing.
30- Muhammad, Abdul Muttalib. (1997). Arabic rhetoric. i 1 . Beirut: Librairie du Liban Publishers.
31- Mujahid, Abdul Karim. (2009). The science of the Arabic tongue. i 1 Jordan. Osama Press.
32- Muftah, Muhammad. (1987). Dynamic text . i 1 . Casablanca. Arab Cultural Center.
33-, Stanley Edgar. (1960). Literary criticism and its modern schools. C 1 . i 1 Beirut. House of Culture .
34- Al-Wardani, Ahmed. (2004). The issue of pronunciation and meaning and the theory of poetry among the Arabs. Mg 1 . i 1 . Beirut. Dar Al-Gharb Al-Islami.
35. Welk, René. (1987). Critical concepts. Kuwait. The Supreme Council for Culture, Arts and Letters.
36- Joseph, Amna. (2015). Narrative techniques in theory and practice. i 2 Jordan. Dar Al-Fares for Publishing and Distribution.