الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر- بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

تجليات الحداثة في شعر"عبد الرحمان شكري"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص:نقد أدبي

إعدادالطالبة :

–عائشة مهني

إشراف الأستاذة

– نوال آقطي

السنة الجامعية: 1437/1436هـ

2016/2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

من أهم القضايا الفكرية التي تحظى بالعناية قضية الحداثة ، إذ تحتل مكانا بارزا في الفكر المعاصر ، فهي تشير بوجه عام إلى سيرورة الأشياء ، بعد أن كانت تشير إلى جوهرها.

وبالرغم من أهمية هذا الموضوع و شيوعه ، إلا أنّه أكثر المفاهيم التباسا و تعقيدا ،لما ينطوي عليه من غموض ، وذلك لارتباطه بحقول معرفية عديدة ،واستخدامه في مجالات مختلفة، ولعل الأهمية والخطورة نابعة من إشكاليته، إذ لم يتم تحديد تعريف نهائي وموحد له لذا يمكن التوكيد أن موضوع الحداثة من مواضيع الأكثر إشكالية وجدة في النقد.

وتجدر الإشارة إلى أن الحداثة وما ارتبط بها من أفكار ومقولات وتبدلات ،ليست سوى النتاج الطبيعي لحركة التاريخ والتفاعل البشري ، إذ جاءت ردود الفعل من حولها متباينة،خاصة في تلك المجتمعات التي لم تكن قادرة على مجابهة تحديات التطور الكوني.

فقد كانت بمفهومها الشمولي حديث الأدباء، والشعراء ،والمثقفين ، وأصبحت في كل أمر ومنهج في الحياة، حتى شملت الشعر العربي ، ممّا أدى إلى نقلة نوعية كبيرة فيه، وهذا ما جعلنا نتجه إلى رصد هذه الظاهرة ، والكشف عن جماليتها لدى الشاعر "عبد الرحمن شكري" باعتباره أحد الشعراء الذين تنفتح أشعارهم على مستجدات الحداثة الشعرية.

ومن الدوافع والأسباب القوية والمحرّضة التي جعلتنا نختار هذا الموضوع ، ونخوض في غماره: نذكر جدّته، وعدم عناية الدارسين بموضوع حداثة النص الشعري عند "عبد الرحمان شكري" في جامعتنا ، ولذلك ارتأينا في هذه الدراسة معالجة بعض سمات الحداثة في شعر "عبد الرحمان شكري" من خلال مدونته الشعرية المؤلفة من ثمانية أجزاء هي على التوالي : (ضوء الفجر– لآلئ الأفكار– أناشيد الصبا–زهر الربيع–الخطرات–الأفنان–أزهار الخريف– أمّا الجزء الثامن فهو مجموعة قصائد متفرقة)

أمّا الإشكالية التي يسعى البحث لاستقصائها تمثلت في السؤال الجوهري الآتي: ما ملامح ومعالم الحداثة في الخطاب الشعري ، وكيف تجلت في نص "عبد الرحمان شكري"؟ ولاشك أن الإجابة عن هذا السؤال ، يفضي إلى الإجابة عن الكثير من التساؤلات التي لا مفرّ منها مثل :

-ماذا نعني بمفهوم الحداثة وما موقف النقاد منها ؟

- ما الآليات الحداثية المستخدمة التي تجلت في شعر عبد الرحمان شكري؟

وقد حرصنا إلى تصميم وهندسة بحثنا بخطة منهجية تسعى إلى حل الإشكالات السالفة و تشتمل على فصول ثلاثة وتمهيد تسبقه مقدمة ، هي بمثابة الإطار العام الذي ترتسم فيه ملامح الموضوع، وهذا من خلال الإحاطة بمعالمه الكبرى وتحديد إشكاليته وقد عالج التمهيد إشكالية مصطلح الحداثة وترجمته.

وتطرق الفصل الأوّل الموسوم "بالحداثة ومفاهيمها" إلى مفهوم الحداثة ودرس آراء النقاد الغربيين والعرب حولها،وذلك من خلال مقولاتهم التي قمنا بشرحها وتفسيرها وإبداء الرأي فيها ،كما احتوى هذا الفصل العلاقة بين الحداثة والمعاصرة.

وتناول الفصل الثاني الموسوم ب -" حداثة اللغة الشعرية" ماهية اللّغة الشعرية وجماليتها، من خلال دواوين الشاعر ، حيث تمت عبره ا دراسة الانزياح الاستبدالي والتركيبي، وكذلك التناص ،إضافة إلى حداثة بنية الأفعال وبنية الأسماء.

وخُصّص الفصل الثالث والأخير لدراسة "حداثة الإيقاع الموسيقي إذ عالج الموسيقى الخارجية من وزن وقافية وروي ، والموسيقى الداخلية من خلال دراسة دلالة الأصوات وجماليات التكرار. وخلص البحث إلى خاتمة ناقشت أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

وإذا كان لكل بحث منهج يتكأ عليه ، فقد اقتضت طبيعة البحث الاستناد على المنهج الأسلوبي ،الذي ساعدنا في الكشف والبحث عن الدلالات ومتابعة جماليات البنية النصية، واستعنا بمناهج أخرى كالمنهج التاريخي، الذي ساعدنا في إتباع مسار تاريخ الحداثة.

ويمكن التأكيد على أن القيام بعم ل أكاديمي ،ليس بالأمر السهل بل تواجهه ثغرات وصعوبات تعترض طريقة ، ولعلّ أهم ما واجهناهو انفتاح الموضوع ،وتشعب مسالكه والإشكال الأكثر من هذا، هو عامل الوقت القياسي الذي سوف ننجز فيه هذا البحث.

ولقد استندنا في انجازنا لبحثنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع ، التي كانت دليل الكشف عن بعض الحقائق والإجابة على بعض الأسئلة ونذكر منها:

-أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (صدمة الحداثة) .

- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة(دراسات ومناقشات).

- بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية.

- ديوان عبد الرحمان شكري.

-عدنان حسين قاسم : الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس .

وقد أفادتنا هذه الكتب في إغناء بحثنا إضافة إلى مراجع أخرى ساعدتنا في جزئه التطبيقي.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بفائق الشكر والعرفان ، ولكل من أسدى لنا نصحاً أو أسهم بطريقة في تنويرنا وإرشادنا إلى المفيد، وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة " نوال آقطي " التي تابعت معنا مسيرة هذا البحث في جميع مراحله ،منذ أن كان فكرة حتى أصبح خطّة إلى أن صار حقيقة، فلها منا كلّ التقدير،وجزاها الله عنّا جزيل الجزاء.

كما نتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذين " تومي لخضر" و" باديس لهويمل " اللذين مدّا لنا يد المساعدة ، في انجاز هذا البحث فلهما منّا فائق الشكر والعرفان.

« وأخيرا نأمل أن نكون قد وفقنا في انجاز هذا البحث وما توفيقنا إلا بالله»

تمهيد

لعلّ مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات التي دارت حولها التباسات، فهو مكتنف بالكثير من الغموض، ولا يزال النقاد والدارسون يقفون أمام مفاهيمه المتعددة، دون الوصول إلى نتيجة نهائية، ومحددة له ،وقد أسهم هذا المصطلح في تقديم قراءات مغايرة ومختلفة، لكثير من المفاهيم كمفهوم الأصالة، والمعاصرة، والتجديد وغيرها، وهو ما جعله محورًا للتنظير والتطبيق في الدراسات النقدية المعاصرة.

إن أول ما يجب أن نتناوله هو هذا المفهوم وعلاقته بالمصطلح الأجنبي الذي هو الأساس ، ففي اللغتين الإنجليزية والفرنسية على الأقل انتشرت لفظتان : (Modernity) و(Modernism) ، واختلفت الترجمة العربية بين الحداثة والعصرية والمعاصرة ، أما في المعاجم فيكاد يكون الفرق ضيقًا في الترجمة. [1] ففي قاموس المورد نجد ترجمة كلمة (Modernism) بتعبير أو استعمال عصري ، العصرانية أو كون الشيء عصريًا . [2]

إلا أن الناقد " محمد مصطفي هدارة " يترجم كلمة (Modernity) بالمعاصرة وبالعصرية ، ويرى أن هذه الكلمة تعني إحداث تغيير وتجديد في المفاهيم السائدة والمتراكمة عبر الأجيال، نتيجة تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن ، أما كلمة (Modernism) فيترجمها بالحداثة و يقول « إنها مذهب أدبي بل نظرية فكرية، لاستهداف الحركة الإبداعية وحدها ،بل تدعو إلى التمرد على الواقع ، بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية »[3]، أي أن الحداثة حركة فكرية لا تختص بمجالات الإبداع الفني فقط والنقد الأدبي ، ولكنها تختص أيضا بالثورة على كل مجالات الحياة الإنسانية ، وهي بهذا اتجاه جديد يُشكل ثورة كاملة على ما كان ، وما هو كائن في المجتمع .

---

[1] **ينظر : عدنان علي رضا النحوي** : تقويم نظرية الحداثة ، دار النحوي للنشر السعودية ، ط1 ، 1992 ، ص20.

[2] **ينظر : منير البعلبكي** : قاموس المورد الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ،(د ت) ،(د ط) 735 .

[3] **عدنان علي رضا النحوي** : تقويم نظرية الحداثة ، ص 27.

كما تدل اللاحقة (I S M) على أنه يدل على مدرسة ، وهذا ما ذهب إليه "عزت محمد جاد" حيث ترجمه إلى الحداثية ، و عرَّفه بأنه مذهب أدبي وفني، جاء من حقل الفنون التشكيلية ليعبر عن الحركات و الأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة في مجالات الثقافة. [1]

إلاَّ أن عالم الاجتماع الفرنسي " آلان تورين" (Alain Tourain) ذهب إلى إقامة علاقة إيديولوجية بين (Modernité) و (Modernism)، يقول ((الإيديولوجية الغربية للحداثة (Modernité) ، و التي يمكن أن نسميها بالحداثية (Modernism) قد ألغت فكرة الذات وفكرة الله المرتبطة بها، و بالطريقة نفسها استبادت تشريح الجثث ، أو دراسة نقاط التلاحم العصبي في المخ بالتأملات حول النفس)) [2]، فالحداثة بهذا المفهوم فكرة ضد الذات وضد الله والغيب ، وفي الوقت ذاته لا تتحقق إلا بعزل الدين عن شؤون الحياة، وقصره على الشؤون الخاصة بكل فرد. ويقول " كمال أبو ديب " في إحدى مقالاته الواردة في مجلة فُصول « ولقد اقترحت في عمل سابق ترجمة المصطلح (Modernis) بالحداثية ، ولأن Modernism حركة مميزة بل مذهب أو مدرسة ... أمَّا Modernity فإني سأستخدمها استخداما عامًّا بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة». [3]

ومنه فإن مصطلح الحداثة يختلف عن المودرنيزم Modernism، إذْ ليس محكومًا بشروط مذهبية، وإنما يحمل في طياته دلالة على ما هو جوهري، أما مصطلح المودرنيزم فهو على الرغم من كونه ينتسب إلى الجذر اللغوي لمصطلح الحداثة ، غير أنه تمذهب بعد إضافة اللاحقة (I S M) فأصبح يدل على اتجاه فكري معين .

---

[1] **ينظر : عزت محمد جاد** : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، (د ط) ،2002، ص 57.

[2] **آلان تورين** : نقد الحداثة ، ترأنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، (د ط) ، 1997، ص32.

[3] **ينظر : كمال أبوديب** : الحداثة السلطة ، مجلة فصول ، مجلد 4 ، العدد 3 ، 1984 ،ص 12.

ومن خلال ما سبق نلحظ أن مصطلح الحداثة يصعب تحديده ، إذْ هو يدل على تحول دائم ، فهو ليس مقترنًا بحقل معرفي معين ، لأنه يهاجر من حقل إلى آخر ، ولذلك فهو مصطلح من الصعب الإمساك به .

الفصل الأول : الحداثة ومفاهيمها

1) الحداثة في المعاجم العربية
2)الحداثة اصطلاحا
3)الحداثة عند النقاد الغربيين
4) الحداثة عند النقاد العرب
5) بين الحداثة والمعاصرة

1. الحداثة في المعاجم العربية :

من المعلوم أن مصطلح الحداثة يحتل مكانة بارزة في تاريخ الحركة الفكرية العربية، على اعتبار أن هذا المصطلح كان وليد التطور التاريخي و الاجتماعي، ومن هنا فإننا نجد أن كل مرحلة جديدة من المراحل التي يمر بها المجتمع تطرح فيها طبيعة الحداثة وحدودها المعرفية [1]، و مصطلح الحداثة من المصطلحات التي أثارت الكثير من الجدل، وهو مصطلح من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه بوصفه مصطلحا زئبقيا . وإذا ما أردنا تأصيل كلمة «حداثة»، كما هو وارد في بعض المعاجم، سنتطرق أوّلا إلى اكتشاف هذه الكلمة في النص القرآني ، الذي احتضن هذه اللَّفظة بدلالات مختلفة ومنها : (حديثا ، الأحاديث ، فحدث، تحدّثُ) .

[1] **ينظر : علي رحومة سحبون** :إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي (دراسة مقارنة تحليلية) توزيع منشأة المعارف ، القاهرة ، الإسكندرية ، (د ط) ، 2006، ص28.

الكلمة	الآية	السورة	دلالة الكلمة
حَدِيثُ	y 7 9 s? r & ö @y d ß] ƒ Ï ‰y m É # ø Š	Ê t L ì Ï d º t □ ö / Î) š úü Ï Bt □ õ 3ß J ø 9 Ç Ë Í È $ #	[الذَّاريات/ 24]	أي الذي أرصد[1] لهم الكرامة
حديثًا	š c %x . ô ‰s) s9 ö NÎ h ÅÁ | Ás% ' Î û × o u Ž ö 9 Ï ã ' Í < ' r T [{ É = » t 6ø 9 F { $ # t b %x . $ t B 3 $ Z Vƒ Ï ‰t n 2” u Ž t l øÿ ãƒ ` Å 6» s9 u r t , ƒ Ï ‰ó Ás? “ Ï %©! $ # t û÷ ü t / Ï m÷ƒ y ‰t ƒ Ÿ@‹ ÅÁ øÿ s? u r & ä ó Ó x « È e @à 2 “ Y‰è d u r Z p u H÷ q u ‘ u r 5Q ö q s) Ï j 9 t b q ã Z Ï B÷ sãƒ Ç Ê Ê Ê È	[يوسف/ 111]	أي و ما كان لهذا القرآن أن يُفتَرَى من دون الله [2]
فحدِّثْ	$ ¨ Br & u r Ï p y J÷ è Ï Z Î / y 7 Î n/ u ‘ ô ^ Ï d ‰y Û sù	[الضحى/ 11]	أي ما عملت من خير فحدث إخوانك[3]

[1] **عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير** : تفسير القرآن الكريم ، دار ابن الهيثم ، القاهرة ، الإسكندرية ، (د ط)، (د ت) ص2701.

[2] **المصدر نفسه** ، ج2 ، 1537.

[3] **المصدر نفسه** ، ج 4 ، 3073.

	Ç Ê Ê È		
تُحَدِّث	7 ‹ Í ´ t Böqt ƒ ß ^ Ï d ‰p t é B $ y d u ‘ $ t 7 ÷ z r Ç Í È &	[الزلزلة/ 4]	أي تدل بحالها على ما عمل عليها[1]

من معطيات الجدول ندرك أن الحديث يرتبط بالإبلاغ والدليل ، و لعله يمت بصلة إلى مسالة الحداثة التي تَعنِي التميز بمضمون مختلف .

أمَّا بالنسبة للدلالة المعجمية و اللُّغوية لهذا المصطلح في بعض المعاجم العربية، فقد تعددت دلالته أيضا : ففي معجم « العين » وردت كلمة «حَدَثَ» بمعنى–(...)

[1] **حنين محمد بن مخلوف** : المصحف المفسر ، دار الفجر الإسلامي ، دمشق ، ط2 ، 1993، ص599.

يقال: صَارَ فُلاَنُ أُحْدُوثَةٌ أَيْ كَثَّرُوا فِيهِ الأَحَادِيثْ . وشَابٌ حَدَثٌ وشَابَّةٌ حِدْثَةٌ: فِي السِّنِّ. والحَدَثُ من أَحْدَاثِ الدَّهْرِ، والحَدِيثُ: الجَدِيدْ من الأَشْيَاءْ . [1]

وجاءت كلمة « حَدَثَ » في قاموس المحيط للفيروز أبادي يقال : حَدَثَ حُدُوثًا وحَدَاثَةً: نَقِيضُ قَدَّمَ وَ تَضُمُّ دَالَهُ إِذَا ذُكِرَ مَعَ قَدُمَ. وَحِدْثَانُ الأَمْرِ، بِالْكَسْرِ: أَوَّلُهُ وابْتِدَاؤُهُ ورجل حَدَثُ السِّنِّ وحَدِيثُهَا بَيَّنُ الحَدَاثَةَ والحُدُوثَةَ: والحَدِيثُ الجَدِيدُ . [2]

ويشير مؤلف " ابن منظور" إلى كلمة « حَدَثَ » يقال حدث: الحَدِيث نَقِيضُ القديم. والحُدُوثُ: نَقِيضُ القُدْمَةِ . حَدَثَ الشَّيْءُ يَحْدُثُ حُدُوثًا وحَدَاثَةً ،وأَحْدَثَهُ هو، فَهُو مُحْدَثٌ وحَدِيثُ ، وكذلك استحدثه. والحُدُوثُ: كَوْنَهُ الشَّيْءُ لمْ يَكُنْ ،ومُحْدَثَاتُ الأمور: مَا ابْتَدَعهُ أَهْلُ الأهواء من الأشياء، وفي الحديث «إياكم و محدثاتِ الأمور » جمعُ مُحدثَّةٍ بالفتح، وهي ما لم يكن معروفًا في كتاب، ولا سنة ،ولا إجماع ، واستحدثتُ خبرًا أي وجدت خبرا جديدًا، قال ذو الرمة :

أَسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ عَنْ أَشْياءِهِمْ خبرًا،

أم راجع القلب، من أطْرابه ، طَرَبُ؟ [3]

---

[1] **الخليل ابن أحمد الفراهيدي** : كتاب العين،تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي،دار الرشد للنشر العراق،1985،1982،ص177.

[2] **مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي** : قاموس المحيط دار الكتب العلمية للنشر ، بيروت ، لبنان، ج1،ط1،1999،ص222.

[3] **أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور**: لسان العرب ، دار صادر للطباعة،بيروت ،لبنان ، مج2، ط1 ،19971 ،ص37-38.

ومن خلال ما تعرضنا له في المادة المعجمية للجذور اللغوية لـ (حدث و حداثة) نلحظ أن دلالتها لم تخرج عن معنى الجديد الذي نقيضه القديم، فالحداثة تمثل تجاوزا للماضي وتعلقًا بالحاضر،و خروجًا عن المُعْتَادِ و المألوف .

2. **الحداثة اصطلاحا :**

اختلفت الرؤى والمواقف والآراء بين المفكرين والباحثين حول مفهوم الحداثة ، حيث تعددت وتنوعت تعاريفها،إذْ هي مصطلح من الصعوبة تحديد مدلوله ، و ليس من السهل الوقوف على تعريف شامل له.

فالناقد " طه عبد الرحمان " يشير إلى أن للحداثة تعاريف عدَّة، فثمة من يقول:«إنها النهوض بأسباب العَقل، والتقدم والتحرر »[1]، وآخر يقول «إنها ممارسة السيادات الثلاث، عن طريق العلم والتقنية » السيادة على الطبيعة والسيادة على المجتمع والسيادة على الذات، ونجد منهم من يقصرها على صفة واحدة ،إنها « قطع الصلة بالتراث » أو هي « طلب الجديد »[2] ، إننا ندرك من هذه التعاريف المختلفة والمتناقضة أنها محاولات تسعى إلى تضخيم مصطلح الحداثة ، ولجعلها كائنا تاريخيا عجيبًا، كما أن هذه المفاهيم أيضا أسهمت في تشتيت هذا المصطلح .

ويمكن أن نتأمل مفهوم الحداثة عند " جابر عصفور" فهي « تنبثق من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي عن طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود ، أو إدراك علاقاتها بواقعها من

---

[1] **طه عبد الرحمان:** روح الحداثة (المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية) المركز الثقافي العربي للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2006، ص24.

[2] **المرجع نفسه:** ص24

حيث هي حضور مستقل في الوجود »[1] ، أي أن هناك ذات فاعلة واعية تعي نفسها أوّلا واقعها ثانيا ، غير أن هذا الوعي المركب للذات والواقع لا يكفي لتحديد الحداثة أو نشوءها، وإنما لابد من التمرد على طرائق الإدراك المعتادة.

فثمة من يعتقد أن مصطلح الحداثة يعود إلى القرن التاسع عشر، وصفة الحديث تعود إلى القرن الخامس الميلادي ، حيث تم استعمالها ضمن صراع القدامى والمحدثين في التاريخ الثقافي الروماني،الذي تمثل في صورة صراع بين الماضي الوثني والحاضر الديني المسيحي ، فلقد استعمل لفظ الحديث للتحقيب، لما هو حاضر وآني ومعاصر مقارنة بالماضي والقديم، وأصبح للكلمة في عصر النهضة معنى معياري وتقييمي يفيد تجاوز الماضي .[2]

إلاَّ أننا نلحظ أن الناقد " محمد عابد الجابري" يرى أن الحداثة «لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي ، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى نسميه بالمعاصرة » [3]، يقصد من هذا القول إن التأصيل للحداثة في الثقافة العربية لا يتيسر إلاَّ بتحديث التعامل مع التراث ، و ليس بإعلان القطيعة التامة معه .

وفي تصور آخر لمعنى الحداثة يقول " الجابري" أيضا « ليست هُناكَ حداثة مطلقة كلية وعالمية ، و إنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر، وبعبارة

---

[1] **ينظر : جابر عصفور** : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2008، ص383.

[2] **ينظر: الزواوي بغورة:** ما بعد الحداثة و التنوير ، دار الطليعة للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2009، ص41-48.

[3] **ينظر : محمد عابد الجابري** : التراث و الحداثة (دراسات و مناقشات) مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط3، 2006،ص15.

أخرى الحداثة ظاهرة تاريخية »[1] ، أي أن الحداثة تختلف من زمن لآخر ، ذلك أنها ليست محددة بزمن معين وتاريخ معين ، فالحداثة لا يمكن اختزالها في وقت محدد.

وفي رأي موازٍ لما قدمه " الجابري" نجد أن ثمة من يعد الحداثة «ذات دلالة زمنية، تعني كل ما لم يصبح قديمًا وقد تكتسب حكمًا تقويميا ، إذا ما قورنت بكل عتيق، لأن الحداثة نقيض القديم كما أسلفنا ، وعليه لا يغدو كلّ جديد هو حديث في زمنه ذلك أن الجديد يتضمن معيارًا فنيًا لا يتضمنه الحديث بالضرورة».[2]

ولقد استخدم بعض الرُّواة النقاد و اللُّغويين لفظ « المحدثين» وصفا للشعراء ، الذين خرجوا عن السائد والمألوف ، عندما احتدم الصراع بين المجددين والمقلدين، حول الشعر المحدث في العصر العباسي ، والدافع إلى استخدام هذا اللفظ ، هو اعتبار هؤلاء النُّقاد واللُّغويين أن مصطلح الحداثة غريبا عن نقدنا العربي [3] ، فلفظ "الحديث" و"المحدث" أصبحَا يطلقا على كل من تجاوزوا الموروث والقديم.

ومن خلال التعاريف التي قدمت للحداثة، جزءا من كم كبير من التعاريف الواردة حولها، نفهم بأنه من الصعوبة الوصول إلى مفهوم دقيق ومحدد ، فهي مفهوم زئبقي مفتوح على شتى المجالات ،وليس ثمة اتفاق بين المفكرين حول طبيعة ومكونات الحداثة.

3. الحداثة عند النقاد الغربيين :

---

[1] **محمد عابد الجابري** : التراث و الحداثة (دراسات و مناقشات)، ص16.

[2] **ينظر : خليل أبو جهجه** : الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1990،ص16.

[3] **ينظر : عدنان حسين قاسم:** الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر ، مصر ، (دط)،(دت)،ص45.

يتأسس سؤال الحداثة على أزمة العالم الواقعي ، من أجل التخلص من سيطرته وتجاوز حدوده لخلق عالم ذاتي خيالي ، بكلمات البيريس " Piris " (على الإنسان أن يكون شاعرا ، وأن يؤمن بعالم مجهول)، لأن الحداثة ضمن إطارها الغربي هي التعبير عن هذا الصراع المتجسد في البنية الاجتماعية ، واشتداد التناقضات الداخلية للنظام الرأسمالي وتأثيراته ، خصوصا على الإنسان الذي تحوّل داخل هذا النظام المأزوم إلى سلعة، ومن ثم أحسَّ الفنان المبدع بالإستيلاب أو بالاغتراب داخل مجتمعه .[1]

رغم اختلاف الكثير حول بداية الحداثة وعلى يد من كانت، فإن أغلبهم يتفقون على أن تاريخها يبدأ من أواخر القرن التاسع عشر ، وأن الحداثي الأول هو الفرنسي " شارل بودلير" Charl Boudlaire .

3-1 الحداثة عند شارل بودلير :

يعد الدارسين " شارل بودلير" أبًا للحداثيين ، لأنه أوّل من حاول تقديم صياغة نظرية للحداثة ، متسمة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد [2]، وهو تجديد سعى إلى اللّغة بوصفها مشتركا ثقافيًا يجمع مع الآخر ، الذي سَعَت الحداثة بشكل عام إلى تحريره وعدم عزل خياراته ، لذلك كانت دعوة " بودلير مخصصة في شكلها النهائي إلى تفجير اللغة وعدم ربط المعاني بدلالات مكررة وموروثة ، أي لا تخضع لمعيارية التراث [3]، " فبودلير" حاول من خلال تحرير اللغة و الشعر من المعايير التراثية أن يبلور مفهوما للحداثة ، بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة.

---

[1] **ينظر : مشري بن خليفة** : القصيدة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ردمك،ط1 ،2006، ص32.

[2] **ينظر: فارح مسرحي**: الحداثة في فكر محمد أركون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة،ط1 ،2006،ص21.

[3] **ينظر : محمد برادة** : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة، مج4 ، ع3 ،1984،ص12.

ومن ذلك قوله « الشعر الحديث هو العابر والهارب ، والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليًا و ثابتًا »[1] ، بمعنى أن الحداثة عنده مشكلة من عنصرين: عنصر ما هو عابر أو زائل أو شارد ، وهذا ما يشكل نصف الفن، أما العنصر الآخر فيشكله العنصر الأبدي و الخالد .

والحداثة البودليرية هي تخطي للنموذج ، وبودلير واحد من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم فثاروا على تلك العادات والتقاليد يقول : «أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجار زرقاء فليس ثمة مراعٍ حمراء في الوجود العيني ، أو في المتخيل الوجودي ، وليس ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي ، ولكن ثمة الألوان في العالم البودليري عالم التخيل» [2] كما نعلم أن هذه الألوان لا وجود لها في الطبيعة ، لكن لها حضور في عالم التخيل والرؤيا لدى " بودلير" ، فما كان يقصده هو أنه يسعى إلى الكشف عن عالم جديد ،وعالم بكر، لأن مهمة الشاعر هي قراءة المستقبل.

ومن مظاهر الحداثة عنده هو اعتبرها « الجمال الموجود في الموضة التي تتغير في كل فصل »[3]، " فبودلير" عاش يبحث عن الجمال الكامن في كل شيء ،ويرى أن الجمال الحقيقي هو المتغير لا الذاتي .

لذا يمكننا القول إن الحداثة تسعى إلى تأسيس ذاتها،من خلال البحث عن كل ما هو موجود و متوقع وقطع الصلة مع الماضي.

---

[1] **المرجع نفسه** ، ص 12.

[2] **بشير تاوريريت**:رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء و النقاد المعاصرين ، مطبعة أوراق بسكرة ،(دط) ،2006،ص76.

[3] **فارح مسرحي** ، الحداثة في فكر محمد أركون ، ص 21.

والحداثة في مفهومها الجمالي ، تمثل أساسا عملية تدمير الأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات[1] وليست الفكرة ولا الشعور الواضح المحدد هي غاية الشعر عنده ، بل إنّ غاية الشعر الحداثي هي غموض الأحاسيس ، وتصوير الحالات النفسية المبهمة بما يشاكلها من تعبير غامض..

يقول " بودلير" في هذه الأبيات :

ما دامتا هذه النار تحرقنا في الصمـــيم فإننـــا نريد

أن نغوص في أغوار الهاوية ، جحيما ونعيما ، ما هم؟

في أعماق المجهول لكـــي نتوصل إلـــى الجديـــد.[2]

ولهذا ندرك أن الغموض عند " بودلير" يعد أساسًا من أساسيات الشعر الحداثي.

وهو يطابق بين « الحديث» و « الموضة» ، فهذه الموضة المطابقة للحديث ليست سوى « لحظة» ، اللحظة التي لا تستقر ولا تدوم ، وإذا دخلت اللّحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المُنْبَتْ عمّا قبله وعمّا بعده ، وعن الماضي والمستقبل معًا [3] ، فالحداثة إذن هي زمن اللحظة ، ومنتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى الحداثة نفسها ليست للماضي فقط .

ويبدو أن مفهوم اللحظة عند " بودلير" يتضمن مفهوم الجدة ، التي تُضفي على الحداثة قيمتها الأساسية ، فلا حداثة من دون جدة ، لكنها تصبح قِدمًا منذ لحظة

---

(1) **ينظر: محمد نور الدين أفاية:** الحداثة والتواصل ،في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، ط2 ، ص110.

(2) **ينظر : عبد الرحمان محمد القعود** : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل و المظاهر وآليات التأويل) سلسلة كتب ثقافة شهرية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،ط1 ،1990،ص102.

(3) **المرجع نفسه:** ص102.

ولادتها[1] هذا وقد حدد أربعة خصائص للحداثة الفنية من دون أن يذكر الجوانب الأخرى كالجانب الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي وهي : « غير المنتهي أو غير الناجز والمتبعثر أو المتقطع ، والتفاهة وفقدان المعنى ، وأخيرا الاستقلالية الذاتية للعمل الفني».[2]

إذن فحداثة " شارل بودلير" هي حداثة التمرد والغموض والخلق المستمر والبحث عن الجمال الكامن، إنها الحداثة التي لا تعترف إلا بمفهوم الآونة واللحظة قبل ميلادها.

3-2 الحداثة عند رامبو Rambaud

كذلك يعد "رامبو" إلى جانب "بودلير" من ممثلي الحداثة الشعرية الغربية وراسِمي معالمها بدقة متناهية، فالحداثة عندهم هي قطع كل وشيجة تربطهم بالتراث والماضي.

فلقد كان "رامبو" منذ صغره متمردًا على كل ما هو مألوف ، عاشقا لكل ما هو خارق للعادة ، أسهم في تأسيس الحداثة الشعرية من خلال ابتكاره للأساليب الجديدة، وفصله الذات الشخصية عن الذات الشعرية ، وإيمانه المطلق بالإبداع والخلق الفني.[3]

إنه دعا إلى هدم عقلاني لكل الحواس، وإلى أن يكون الشعر رؤية ما لا يُرى ، وسماع ما لا يُسمع، وفي رأيه الشاعر لابد أن يتمرد على التراث وعلى الماضي ، ويقطع أي صلة مع المبادئ الأخلاقية والدينية [4]، " فـ رامبو" سعى إلى التمرد والثورة على كل قيم

---

[1] **المرجع السابق** ، ص102

[2] **الزواوي بغورة:** ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الأنطولوجيا التاريخية دراسة نقدية) ص 43.

[3] **ينظر : خيرة حمر العين** : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، (دط) ،1966،ص35.

[4] **إبراهيم محمد الجواد:** مجلة النبأ، العدد 57،ص15.

الأخلاق والأعراف والتخلص من الموروث بكل أشكاله وأجناسه وتجاوزه للسائد والنمطي .

فالحداثة عند الشاعر السريالي " رامبو" مرتبطة برؤيا ، تتجاوز حدود الكون والأنظمة المختلفة من حولها ، وتغوص داخل الذات الإنسانية لتكشف عن مكنوناتها وماهيتها فالرغبة في معرفة المجهول تكسر حواجز الواقع ، الذي سيؤول إلى علامة على المجهول المستعصي معرفته [1] ، فهو يدعو إلى البحث عن عالم مثالي مجهول، وقد تجاوز «رامبو» الواقع من أجل أن يعثر عن شيء جديد .

كما اتسمت شاعريته بالخصائص ذاتها التي تميزت بها شاعرية كل من " بودلير" و"مالارميه" ، من حيث الخيال الشعري الخلاّق الذي يجمع بين المتناقضات ، ويبعث الصور الدفينة في الذاكرة و يشوه الأشياء ويحطمها ، ثم يعيد بنائها بطريقة فنية رائعة.[2]

ويبدو أن ذلك الخيال هو ذاته الخيال الرومانسي ،الذي تحدث عنه "كوليردج" في مفهومه للخيال الثانوي ، الذي يحطم و يلاشي ليخلق من جديد ، وذلك لأنّ الشاعر دائما يحاول خلق نسق مبتكر ، يغاير النسق المألوف الذي لا يتخذ إلاّ من العقل أداة له لذا لا يمكنه أن يهجر الواقع الفعلي.

والواضح أن الشعراء الرمزيين قد أجمعوا على ابتعاد صورهم عن الواقع المادي المحسوس، وهدمهم لأنساقه ونُظمه الزمانية والمكانية ، واكتناز تلك الصور بالعوالم الغريبة ، ومن هنا برزت أنا الشاعر على نحوٍ أكثر تفردًا، فشعر " رامبو" كان يعج بالصور المتناقضة المتباعدة الممزقة ، وفي حديثه عن الشاعر فهو بالنسبة له عرَّاف

---

(1) **سامية راجح** : تجليات الحداثة في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي ، عالم الكتب الحديث ،إربد ، الأردن ، ط1 ،2010، ص33.

(2) **عدنان حسين قاسم** : الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس ، ص202.

وهي خاصية تجعله ملزمًا بتهديم القيم العقلية ، و إزاحة كابوس الحواس [1] ، فالشاعر عند "رامبو" هو إنسان استثنائي ، ترقى منزلته إلى مصاف العرّاف أو الكاهن الذي يلاعب الحواس بتشوشها ، لاسيما أنه يسعى إلى صناعة واقع مختلف.

وما يمكن أن نلحظه أن مفهوم الحداثة عند"رامبو" يوافق مفهوم "شارل بودلير" فكلاهما يدعو إلى قطع الصلة بالماضي ، والدعوة إلى كل ما هو جديد.

أما عموما فالحداثة عند السريالي "رامبو"، قامت على مبدأ الغموض و الخيال الخلاّق والرؤيا و التجاوز ، والتمرد على التراث والماضي.

3-3 الحداثة عند مالارميه Mallarmé:

لقد تعاقب ركب الحداثيين في الغرب وسلكوا الطريق نفسه الذي بدأه "بودلير" و "رامبو" وساروا على نهجهما و من هؤلاء "مالارميه" .

كان "مالارميه" يؤمن بأن ثمة عالمًا مجهولاً ، وراء الواجهات المحسوسة في الواقع الخارجي، حيث يقول «إن الشعر هو التعبير باللغة البشرية، و قد أرجعت إلى إيقاعها إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود »[2] ،فما ذهب إليه هذا الشاعر توجه فني يحاول اختراق القشرة الخارجية للمحسوسات و النفاذ من خلالها إلى عمق الجوهر .

والشعر الحداثي في نظر "مالارميه" «لا ينبغي أن يتشكل من كلمات ، ولكن من أحاسيس ، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس»[3]

---

[1] **عدنان حسين قاسم** : الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس ، ص 199.

[2] **المرجع نفسه** ، ص201.

[3] **ينظر** : **جان كوهين:** النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ، ترأحمد درويش ، دار غريب ، للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2000،ص387.

وكأنه يطلب من الشاعر الحداثي أن يكتب بأحاسيسه وشعوره ، ففي نظره أن الإحساس هو مصدر وينبوع الشعر.

وقد امتاز شعر "مالارميه" أيضا بالغموض الذي يُعد من أهم عناصر شعر الحداثة عنده إذ يقول : «ينبغي للشعر أن يكون ألغازًا دائمة » و يواصل قوله : « لو قلت أنه يوجد بين الطرائق القديمة السحر الذي يحيط بالشعر قرابة فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موجبة ، و ليست أبدًا مباشرة ، تختزل إلى صمت معادل وتحمل محاولة تقترب من الإبداع... » [1]، فهو يرى أن الغموض يجب أن يكون متجذرًا في الشعر وخاصية داخلية فيه ، وملمحًا ملازمًا له، أي أن يكون الغموض طبيعة الشعر.

_ لقد ربط الحداثيون الشعر بالتصوف ، والسحر ، واكتشاف المجهول وخلقه في آن واحد،وذلك لبث الغموض في جسده ، إذ عدّوه (الغموض) جوهر الشعر، وهذا ما دفعهم إلى البحث عن لغة تتيح تسجيل الرؤى . [2]

ومنه فالحداثة الشعرية عند "مالارميه" هي شعرية الأحاسيس في حيز يكتنفه كثير من الغموض والإبهام .

إذن ومن خلال دراستنا للحداثة عند الغرب ندرك أنها غدت سلسلة متصلة الحلقات يتناقلها اللاحقون عن السابقين ، وتميزت حداثتهم بالتمرّد على كل ما هو سائد ومألوف والنفور من كل ما هو قديم وثابت ، وتجاوزت حدود الأدب واللغة ، فهي تحطيم للماضي.

---

[1] **المرجع نفسه** :ص415.

[2] **عبد الرحمان محمد القعود** : الإبهام في شعر الحداثة ، ص 147.

4. الحداثة عند النقاد العرب :

بزغت شمس الحداثة في عالمنا العربي المعاصر ، و توافقت مع ما يحمل عصرنا من عقد نفسية ، و قلق ذاتي من القديم الموروث ، و محاولة الثورة عليه ، و التخلص منه، والبحث عن كل ما هو جديد .

4-1 الحداثة عند أدونيس :

كما هو معروف بأن الحداثة عند العرب كان منظرها الأول هو "علي أحمد سعيد" الملقب "بأدونيس" ، فهو أبرز من تحدث عنها إذْ كانت هاجسه الأكبر في الإبداع والتنظير.

لقد أكد أدونيس بأن الحداثة في المجتمع العربي بدأت سياسيا بتأسيس الدولة الأموية ، وبدأت فكريًا بحركة التأويل ، فلقد كانت الدولة الأموية نقطة الاصطدام الأولي بين الدين العربي والثقافة غير العربية .[1]

فمبدأ الحداثة هو الصراع بين النظام القائم على السلطة والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام وقد تأسس هذا الصراع في أثناء العهدين الأموي و العباسي ، حيث نلمح بروز تيارين: الأول سياسي فكري يتمثل من جهة في الحركات الثورية ضد النظام القائم ويتمثل من جهة ثانية في الاعتزال والعقلانية الإلحادية ، أما التيار الثاني يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند "أبي نواس" وإلى الخلق لا على مثال [2]. فما كان يقصده " أدونيس" ، أن الحداثة العربية لم تكن نتيجة التأثر بالغرب ، وإنما هي متجذرة منذ القدم ،حيث نجدها في زمن أبي نواس وغيره، فالحداثة ليست ابتكارًا غربيا ، فلقد

---

[1] **ينظر** : **أدونيس** : الثابت و المتحول ، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب (صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري)، دار الساقي بيروت ، لبنان ، ج4 ،ط9 ،2006، ص5.

[2] **المرجع السابق**، ص 6.

عرف الشعر العربي الحداثة قبل" بودلير" و "مالارميه" و"رامبو" بحوالي عشرة قرون فهي ليست مستوردة ، إنما هي ظاهرة أصيلة متأصلة عميقا ، في حركة الشعر العربي وأن الحداثة ملازمة للقدم في كل مجتمع وفي كل مرحلة، ومن الطبيعي أن تختلف أبعادها وأشكالها من مجتمع إلى آخر ، إنها لا تبحث كمفهوم مطلق : إنها دائما حداثة شعر معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة .[1]

_إلاّ أن "أدونيس" يعود ويقول إنّ الحداثة إشكالية رئيسية ومعقدة عند العرب ، لا من حيث علاقة العَرب بالغرب ، فحسب بل حتى من حيث علاقاته بتاريخه الخاص، أيضا فلقد لجأ إلى تقسيم الحداثة إلى ثلاثة أنواع هي :

« الحداثة العلمية – حداثة التغيرات الثورية – الاقتصادية – الاجتماعية والسياسية والحداثة الفنية »

_ علميًا : تعني الحداثة إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة، للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد.

_ثوريًا: تعني الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة .

_ فنيًا: تعني الحداثة تساؤلا جذريا ، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسات الكتابية.[2]

وتشترك مستويات الحداثة هنا مبدئيا بأنواعها الثلاثة ، في خصيصة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة ، وهي جوهريًا رؤيا للتساؤل واحتجاج ، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة

---

[1] **ينظر** : **أدونيس** : فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة) دار العودة بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980 ،ص23.

[2] المرجع **السابق** ،ص321.

في المجتمع [1] ،ومن ذلك إن الحداثة في جميع مستوياتها تسعى إلى تغيير الوضع السائد إلى ما تراه وضعا أفضل .

لعلَّ " أدونيس " يستنتج بالمقارنة بين المستويات الثلاثة ، أن المجتمع العربي يفتقد الحداثة العلمية ، وحداثة التغييرات الثورية ، حتى وإن وجدت فهي هامشية لم تلامس البنى العميقة ، مع ذلك ثمة شعرية عربية تصارع في بعض وجوهها نظيرتها الغربية لهذا تبدو الحداثة لكثير من العرب كأنها جسم غربي مستعار. [2] والذي يدل على أن الحداثة كانت الهاجس الأول ، وربما الوحيد في الفكر الأدونيسي ، هو أنه أدرك أن الإنسان الغربي يكتب بطريقة حداثية ومتطورة ومبدعة ، والحداثة العربية لم يكتشفها إلاّ من خلال حداثة الغرب ، فلقد تأثر بها واعترف بذلك حيث يقول: « أحب أن أعترف بأني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب ، وأعترف أيضًا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي "بأبي نواس" ، و كشفت لي شعريته و حداثته ، و قراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام ... » [3] ، فأدونيس لم يستطع قراءة الشعرية العربية، إلاّ من خلال معرفته بمبادئ القراءة الحداثية في الثقافة الغربية ، وربما يريد من خلال قوله أن يبرهن للذات العربية أن الحداثة لا تعني القطيعة مع الماضي، إنما تعني إدراكه من خلال قراءته بشكل مختلف عمّا قُرأ به قديما ،وهذه المعرفة الحداثية هي التي تمكن من استيعاب حداثة الخطاب العربي القديم، ويتضح تأثر "أدونيس" بفكر الحداثة الغربية التي تأسست على مبدأ التحرر من كل القيود، وبخاصة قيود الكنيسة والقيم الدينية إجمالا، لذا يقول : « وتتضمن الحداثة الرفض والتمرد ، من حيث إنها تتخلى عن التقليد

---

[1] **المرجع نفسه** ، ص321.

[2] **المرجع نفسه** ، ص 322.

[3] **ينظر: أدونيس** : الشعرية العربية (محاضرات القيت في الكوليج) دار الآداب ، بيروت ،ط1 ، 1985 ، ص76.

ومفهومات الأصول والأسس ،والجذور ، والمعايير الثابتة »[1]، بمعنى أن الحداثة هي خروج عن المألوف ،واختلاف عن السائد.

وعليه « لا تنشأ الحداثة مصالحة ، وإنما تنشأ هجوما ، تنشأ في خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد »[2] ، أي أن الحداثة تزيح المعتاد باحثة عن المختلف .

ومنه فالحداثة عند "أدونيس" قامت على مبدأ التمرد على النظام المعرفي السائد والاتصال بالتراث والانفصال عنه في الآن نفسه ، وإرساء مبدأ التساؤل والاحتجاج.

4-2 الحداثة عند خالدة سعيد :

ونحن في تعريفنا لمفهوم الحداثة عند العرب لا نريد أن نتوقف عند ما قاله "أدونيس" عنها فحسب، ولكن لابد أن نتعرف عليها مما قال به أصحابها ومفكروها ، فمن روادها نجد أيضا الناقدة " خالدة سعيد".

تتكشف الحداثة الفكرية عند "خالدة سعيد" بوصفها حداثة تقوم على منطق الثورة والتمرد ، والكشف والخلق ، والمغامرة ، فالثورة التي طالبت بها "خالدة سعيد" هي ثورة ماركسية ، تستهدف تهديم القيم ثم إعادة بناءها من جديد ، وتبعًا لذلك ترى أن الحداثة هي تأسيس لعلاقة جديدة بين العالم والإنسان، بل هي تعريف لإنسانية الإنسان .[3]

وفي حديثها عن الحداثة الأوروبية تصرّح « تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية ، وقوانين الكنيسة ، والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية ، لصالح مبادئ الحرية والفردية

---

[1] **ينظر : أدونيس** : النص القرآني و آفاق الكتابة ، دار الآداب ، لبنان ، ط1 ، 1993، ص 155.

[2] **المرجع نفسه** ، ص 107.

[3] **عدنان علي رضا النحوي** : تقويم نظرية الحداثة ، ص32.

والابتكار والعفوية » [1] ،نلحظ بأن الحداثة عند الغرب تميزت بتمردها على الأسس التقليدية والثورة على القيم الدينية ، وقوانينها والهجوم على كل ما هو مألوف وسائد والدعوة إلى التحرر والإبداع و كسر الرموز التراثية.

والحداثة في نظر الناقدة «ترتبط بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط العلاقات والإنتاج على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات أي المعارف القديمة »[2]،إذن فما كانت تعنيه الناقدة "خالدة سعيد" أن الحداثة ترتبط بصورة عامة بالانزياح ، وذلك لأنها تحوي الجديد وتلغيه في الوقت نفسه ،فالحداثة في نظرها ثورة فكرية تمثل استئنافا في النظام المعرفي واستنزافا للقيم والمعايير السائدة .

3-4 الحداثة عند كمال أبو ديب :

يخوض الناقد " كمال أبو ديب " مسألة الحداثة، فينقلنا إلى عالم الغموض والحيرة ، والشك من خلال رأيه القائل :

« الحداثة هي وعي الزمن بوصفه حركة تغَيُرْ ....، والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ومع العالم و طرح الأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمّى البحث ، الحداثة جرثومة ، الإكتناه الدائب القلق المتوتر أنها حمّى الانفتاح » [3]، و لعلّ أدق كلمتين نُعت بهما "كمال أبوديب" الحداثة هما : يفتنها قلق التساؤل وجرثومة ، فهي عنده فتنة للنفوس ، التي أظلمت بالشك وجرثومة وحمّى مرضيَّة .

---

[1] **عدنان حسين قاسم** : الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس ، ص48.

[2] **المرجع نفسه**، ص48.

[3] **كمال أبوديب** : الحداثة ، السلطة ، النص ، ص36.

وفي سياق آخر يشير إلى أن « الحداثة هي انقطاع معرفي ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب " ابن خلدون" الأربعة أوفي اللغة المؤسساتية ، والفكر الديني ، وكون الله مركز الوجود ،وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن ، محاكاة للعالم الخارجي ، الحداثة انقطاع :لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني ، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الداخل مركز المعرفة اليقينية» [1]. وإذا أردنا أن نمضي مع هذه المقولة إلى غايتها ألفيناها تسوغ لنفسها حق التمرد على المعتقدات ،فالناقد يقول أن الحداثة فكرة ضد الدين والتراث والقديم ويواصل قوله «الحداثة رحلة اختراق ، وانتهاك ، لا تنتهي ومشروع كشف وريادة لا يهدأ الحداثة هي –جوهريا– روح البحث والإكتناه في عالم بدأ فجأة جديدا بكل ما فيه، وهو بحاجة أبدية إلى الإكتناه والكشف ، والحداثة – ضمنيا –هي رفض للإنجاز أوالقرار، أو للوصول ...، والحداثة في جوهرها، هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان الدائب إلى رفض السلطة ».[2] ،بهذا التصور الرؤيوي للحداثة عند "كمال أبوديب" تصبح انسلاخا عن السلطة ، وانتمائها إلى ما يقع خارجها ، والدعوة إلى التجدد ، والابتكار والكشف ومن ثم التحرر من أغلال التقاليد والتراث ، والسعي إلى نفيه .

ومن خلال دراستنا للحداثة عند النُّقاد العرب وجدناها تعني التمرد والتجاوز ، لكل ما هو سائد ، ومألوف ، وبالرغم من أنها أحيانا تصنع قطيعة معرفية من التراث ، إلاّ أنه يمكن القول : إن الحداثي الجاد الذي يسعى إلى تأسيس قراءات أدبية جديدة وفق تقنيات جديدة لا يقطع صلته بتراثه ، ويجب عليه أن يبقي على بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديدًا.

---

[1] **المرجع السابق** ، ص 36.

[2] **المرجع نفسه** ، ص 37.

5. بين الحداثة و المعاصرة :

على الرّغم من المعنى اللغوي المشترك لمصطلحي الحداثة والمعاصرة، إلاّ أن لكل خصوصياته التي تتنافى أو تتعارض مع الأخرى ، وذلك باعتبار مفهوم الحداثة معروف بطبيعته الزئبقية ، وهو ما يمكن أن نوضحه من خلال قول " هنري لوفيبر"

Hanri levebre ، « فالعصرية هي الوعي الذي تكونه عن نفسها العصور والحقب ، والأجيال المتتالية ، فالعصرية تتمثل في ظاهرات الوعي وفي الصور وفي إسقاطات الذات ...، إن العصرية حدث سوسيولوجي ، وإيديولوجي ».[1]بمعنى أن العصرية هي انعكاس لوعي ظاهراتي ، مرهون بوضع تاريخي معين .

_ أما الحداثة فهي « تفكير بادئ وتخطيط أولي تتفاوت جذريته للنقد والنقد الذاتي إنها محاولة للمعرفة ...، إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل بصمة عصرها، ولكنّها مع ذلك تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد ، فالحداثة تختلف عن العصرية مثلما يختلف تفكير ما عن الواقع »[2] أي أن الحداثة أعم من المعاصرة باعتبار الحداثة مفهوما فلسفيا . لا يعتمد على أسس ثابتة قوامه سعيٌ لا ينقطع للكشف عن ماهية الوجود « فالمعاصر هو كل ما يعاصرك، دون أن تكون له قدرة الامتداد الزمني والتسلط التأثيري ، على حين أن الحداثي هو الذي تكون له القدرة على مجاوزة عصره ، والامتداد إلى عصور تالية ، فالعصري ينصرف إلى المفهوم الزمني ، وكأن المعاصرة هي حائمة حول البعد الزمني ، أي الوجود في العصر والحداثي ، ينصرف إلى

---

[1] **خيرة حمر العين** : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص 23.

[2] **المرجع نفسه** ، ص24

المفهوم الحضاري »[1] ، فالمعاصرة إذن معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك ، والإفادة من كل منجزاته العلمية والفكرية .

ونعرض رأي الناقد الإنجليزي " ستيفن سبندر" Stephen spender ، الذي أضفى على مفهوم الحداثة قيمة دلالية أعمق في سياق تمييزه بين كل ما هو حداثي ، وما هو معاصر ، فوصل المعاصرين بما أسماه « الأنا الفولتيرية» Voltrain ، تلك التي تنطوي على الأقاليم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر ، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة ، تجعل منه مبشرا بعقيدة ليس من صنعه في آخر المطاف فوصل "ستيفن سبندر" الحداثيين بما أسماه « الأنا الحديثة »Modern ،تلك التي تعيش العصر الصناعي ، دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها فيه ، معاناة تتمرد بها على هذا العصر، على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية ، وممارسة لِحس نقدي في الوقت نفسه [2]، فالحداثة إذن رؤية كونية ، لا تنحصر في أبعاد محددة ، بل تتجاوزها إلى كينونة الرّفض والاختلاف .

وفي سياق متصل له أيضا يقول : « الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي المجاور على عكس المعاصرة ، التي هي مجرد وجود في الزمن »[3]، و يأتي الناقد "خليل أبو جهجه " في محاولة تمييزه بين هاتين المصطلحين مؤيدًا للقول السابق ، فنراه يقول : «إن المعاصرة مفهوم له دلالة زمنية ، تعني التواقت والتزامن بين ظاهرتين أو حالتين أو فعلين ، ضمن حيز زمني واحد »[4] ، فمن خلال التعريفات السالفة الذكر نفهم أن

---

[1] **المرجع السابق** ، ص 24.

[2] **جابر عصفور** : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، ص 338.

[3] **المرجع نفسه** ، ص 336.

[4] **خليل أبو جهجه** : الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير ، ص 16.

المعاصرة ، تتحدد وفقا لمعيار الزمن ، إذ ترتبط به وبالعصر الراهن ، وتعني أن يعيش الإنسان أحداث الزمن وأن يعرف روح العصر .

ويشير الناقد " محمد أركون" في رؤيته للحداثة و المعاصرة إلى : « أن الحداثة ليست المعاصرة ، فقد يعاصرنا أشخاص لا علاقة لهم بنا ولا بالحداثة والعصر ، أناس ينتمون عقليا وذهنيا ، لمرحلة القرون الوسطى ، وقد توجد في القرون الوسطى شخصيات تمثل الحداثة»[1]

وبناء على ما سبق نستنتج من خلال دراستنا لهذا الفصل بأن الحداثة حركة فكرية ورؤية جديدة للكون أعلنت ميلاد نظام معرفي جديد في أوروبا ، و كرست في العقل الإنساني ، هدفا هو الخروج عن كل ما هو قديم ومألوف، فهي ثورة تتجه نحو الجديد والتقدم ، وإلغاء كل عتيق ، وقطع الصلة به .

[1] **فارح مسرحي**: الحداثة في فكر محمد أركون،ص23 .

الفصل الثاني : حداثة اللّغة الشعرية

1) ماهية اللّغة الشعرية

2) جماليات اللّغة الشعرية

1.2. الانزياح

2. 2 التناص

3.2. بنية الأفعال ودلالتها الحداثية

4.2. بنية الأسماء ودلالتها الحداثية

1 ماهية اللغة الشعرية:

عرف الإنسان العالم يوم أن عرف اللغة، ولم يعرف السحر إلا يوم إدراكه قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة الكلمة أيضا، فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة.[1]

وقد لاحظ الناقد "مصطفى مندور" الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة والشعر في قوله "لعلّ الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها، ولسنا نرى الشعر ضربا من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنه خلق لغوي".[2]

فهو يقصد هنا أن التجربة الشعرية في أساسها هي تجربة لغوية فأولى مميزات الشعر هي « استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية »،[3] ولا يعني هذا أن الشاعر يشرع تشريعا جديدا للغة، ولكنه فقط لا يستخدمها كما يستخدمها الآخرون. [4] أي يجب عليه أن يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة، فكل تجربة لها لغتها الخاصة التي تتناسب معها.

أما "أدونيس" فيشير إلى أن «اللغة ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل، ولم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساسي لتواصله، إلا أنها كانت

---

(1) **ينظر: السعيد الورقي:** لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر،الإسكندرية، القاهرة، (دط)، 2005، ص 63.

(2) **المرجع نفسه**، ص 63.

(3) **المرجع نفسه**، ص 63.

(4) **ينظر: رجاء عيد :** لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر) منشأة المعارف ،الإسكندرية (دط)، (دت)، ص.16

الشكل المبين لوجوده والشاعر لا يكتب عن الشيء وإنما يكتب الشيء ذاته»[1] بمعنى أنه يكتب الأشياء ويبلورها بصورة جديدة أخرى.

إذن فالعمود الفقري للشعر يعد اللغة، فهي تعتبر مادته الأساسية كما تمثل طاقة القصيدة الإبداعية ومكوناتها الفنية.

أما بالنسبة لشاعرنا "عبد الرحمان شكري" الرائد المجدد في حديثه عن الشعر يرى بأنه ضرورة، وليس زينة أو ترفا، إنما تعبير عن الوجدان، ذلك الذي يعكس صورة العاطفة والفكر ممتزجين.[2]

ويلخص شكري مفهوم الشعر عنده في الأبيات التالية:

وإنما الشعر تصويرٌ وتـذكـــرةٌ ومتعـــــة وخيالٌ غير خوَّانِ

وإنما الشعـــــــر مرآةٌ لغانيـــة هي الحياة فمن سوء وإحسانِ

وإنما الشعر إحساسٌ بما خفقتْ له القلوب كأقدار وحدثـــانِ[3]

إنه هنا يجمع بين مفهومي الكلاسيكية والرومانسية في الشعر، فهو مرآة تعكس ما يدور في الحياة من مواقف وأحداث، شريطة أن يتحقق الصدق فالشعر من وجهة نظره، من لوازم الحياة، فمجاله الإحساس بخوالج النفس والكشف عما يعتريها، وهو أجلُّ عمل يقوم به الشاعر في حياته [4] وفي الوقت نفسه رفض شكري الصياغة الشعرية

---

(1) **ينظر**: "**أدونيس**": سياسة الشعر، (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة) دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 80.

(2) **عبد العزيز النعماني**،: عبد الرحمان شكري الرائد المجدد، الدار المصرية اللبنانية للطباعة، القاهرة، ط1، 2002، ص 39.

(3) **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (دط)، 2012، ص 113.

(4) **عبد العزيز النعماني**: عبد الرحمان شكري الرائد المجدد، ص 39.

الثابتة، داعيا إلى مادة أوسع هي مادة اللغة كلها، لأنها ذات قابلية لاستيعاب أساليب الشعر ولهذا لم يتقيد بالنمط الذي نعرفه للشعر العربي، والذي بعثه وأحياه "البارودي" و"حافظ" و"شوقي"[1] إذن نفهم من خلال وجهة نظر "شكري" للشعر أن لغته هي لغة وجدانية مليئة بالخيال والعاطفة والتصوير، والإحساس، وذلك ناتج عن تأثره بالرومانسية الانجليزية، ومنها فقد تنبه إلى أهمية اللغة في الشعر، ودورها الكبير في تجديده وتحويله إلى شعر يستجيب للحداثة.

2 جماليات اللغة الشعرية:

2-1- الانزياح Ecart:

تعد ظاهرة الانزياح من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية والأسلوبية التي تدرس اللغة الشعرية على أنها لغة مخالفة للكلام العادي، والمألوف وسنحاول في شعر "شكري" أن نعالج هذه الظاهرة وذلك بدراسة الانزياحات الواردة في شعره، حيث يرصد لنا من الانزياحات الاستبدالية الاستعارة، والتشبيه ومن الانزياحات التركيبية التقديم والتأخير والحذف.

2-1-1 الانزياح الاستبدالي:

"هو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية، مما أسماه "كوهن" بالانزياح الاستبدالي"[2] وهذا النوع من الانزياح يعتمد على الاستعارة المفردة، التي تقوم على كلمة

---

[1] **عبد العزيز النعماني:** عبد الرحمان شكري الرائد المجدد ، ص 20.

[2] **ينظر: جان كوهن:** بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص01.

واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه. [1]،وستتم دراسة الصورة الاستعارية والتشبيهية على اعتبار أن المجاز:" كثيرا ما يلبس بلباس العرف، إن الذي يفسح مجال الاستعمال والرواج هو مجرد العرف، ولهذا فإن مجال الإبداع فيه ضيق جدا، كما أن قيامه على استبدال شيء بشيء آخر يلازمه أو يحاوره ولا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية".[2]

« ثم إن الكناية أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنها مثله تقوم على علاقة المجاز المشابهة، كما تتغذى من ذلك النزوع العرفي عند المستعمل لمعنيين الحقيقي والمجازي، لا ينفي أحدهما الآخر، أما حضّها من الإبداع فلا يمكن أن يقارن بالتشبيه، والاستعارة، اللذين يفاجئنا في كل حين».[3]

2-1-1-1 الاستعارة:

يقول "كوهن": «إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات،هو الاستعارة»[4]،ومنه كانت الاستعارة تمثل عماد هذا النوع من الانزياح.

والاستعارة: نوع من الانزياح تقوم العلاقة فيه بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثاني الذي انتقلت إليه على المشابهة، وقد التفت إليها البلاغيون فعرفها "القاضي الجرجاني"

---

(1) ينظر: **محمد ويس**: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 111.

(2) **محمد الولي**: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 16

(3) **المرجع نفسه**، ص 17.

(4) **محمد ويس**: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

بقوله "إنما الاستعارة ما اكتفى فيه الاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها".[1]

والاستعارة كثيرة الورود في شعر "شكري" ومنها في مرثية "فقيد الوطن قاسم أمين" يقول الشاعر:

وبكـــــى الجليد بكـــاء ثكلـى واحـدٍ فــرْدٍ رمـاه مقطر الفرسانِ

وضعوا الشمال على الجفون وأختها موكولــة بمجامع الأشجانِ[2]

فالبيت الأول قد انزاح عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي حينما جعل الشاعر صفة البكاء للجليد، وهذا ليجسد لنا مدى تأثر الوجود بفقدان "قاسم أمين"، الذي لم تهتز لموته العواطف فحسب، بل اهتز له كل قاس ومتحجر.

ومن أمثلة الانزياح الاستبدالي يقول الشاعر في أحد المقاطع المعنون "بغلالة الصهباء":

قلت يا ظالم القلوب ترفّــقْ بحنينيٍ ولوْعتي وبكـائي

فتمشى الحياء في الخدّ حتى حجبته غلالة الصهباء ! [3]

انتهك الشاعر قانون اللغة المعيارية، في قوله فتمشى الحياء، لأنه استعار صفة المشي للحياء، وهذا ليحبب جمال الحياء في المحبوب وفتنة خجله، التي تزيده رفعة وسموا.

---

[1] ينظر: **محمد مصطفى هدارة:** في البلاغة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 64.

[2] **عبد الرحمان شكري:** ضوء الفجر، ص 33.

[3] **المصدر نفسه،** ص 42.

ويقول الشاعر أيضا:

غفل الدهر يا حبيبي فقم ننـْ فضْ زمانًا دون الوصال طويلاً

ونكتم عن الحواسـد ســـــرًّا جُلَّ أن ندعوه شيئًا جليـــلاً [1]

نرى في البيت الأول امتلاك الدهر صفة من صفات الإنسان وهي العقلة، وفي هذا البيت يتجاوز الشاعر قواعد اللغة ودلالتها المعجمية، إلى دلالات إيحائية، وهذا التجاوز يثير ذهن المتلقي.

ويقول الشاعر في قصيدة رباعية أحزان من رباعيات الخيام:

تأنس النفس بالتفـرد والخلـــوة فـــي ظلّ حالـــــة الرّغـد

حيث تحكي الأزهار راحة موسى في بياض النوّارِ والـورودِ

ولها نفحة كأنفـــاس عيـــسى باعثـات للمـيْت من لحد [2]

يتمثل الانزياح عن طريق الخطاب الاستعاري في عبارة "تحكي الأزهار" وقد استعان الشاعر باستحضار الشخصيات النبوية، ليزيد الصورة جمالية، حيث تمثل خلوة الذات وحديثها إلى نفسها صفاء ونقاء تطمئن فيه الذات إلى ذاتها، فتُبعث بشكل متجدد.

وفي حديث الشاعر عن الحب والخلود يقول:

صرت كالبدر في السماء منيرًا في دجى من جهالة الجهلاءِ

حدّثتني عنك النجوم حديثـــا وحديث النجوم ومْض الضِّياء [3]

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر ص 57.

[2] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار، ص 138.

[3] **عبد الرحمان شكري**: أناشيد الصبا، ص 193.

رسم الشاعر في البيت الثاني صورة غريبة خرق بها اللغة وقواعدها وهذا الخرق أعطى العبارة أدبيتها وشعريتها، وذلك عندما أعطى الشاعر صفة الحديث للنجوم، لأن الحديث قرينة من قرائن الإنسان، وهذا الخطاب الموجه من الشاعر إلى ذاته يريد به رفعة لنفسه، التي جعلها وحي الشعر، أرقى من غيرها، لأنها أضحت الذات المتخيلة التي تمتلك رؤيا تجاوزية، أداتها الحس والتنبؤ.

وما يمكن أن نلحظه هو وفرة الاستعارات في كل قصائد "عبد الرحمان شكري" وتتواجد في معظم أبياته الشعرية.

2-1-1-2- التشبيه:

يعرف التشبيه على أنه « صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكها في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر »[1]

فالتشبيه هو "من روافد التصوير البياني في التعبير، ومن الأساليب البلاغية التي من شأنها أن ترفع من شعرية النص" [2] ،فهو يكسب المعنى جمالا وفضلا ويزيده، رفعة ووضوحا.

وقد استخدم "عبد الرحمان شكري" تشبيهات مختلفة ومتنوعة في شعره لاستفزاز وعي القارئ نذكر منها قوله:

---

[1] **يوسف أبو العدوس**، التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف) دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 15.

[2] **عبد الله خضر حمد**: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 15.

والأرض كالحسناء يوم زفافهـا رُودُ النّواحي بالمحاسن ترتدي

حيث الهوى وهو العظيم قضاؤه شرك الأبي وعقْلة المتعبـــد[1]

نلمح في البيت تشبيه الأرض بالحسناء يوم زفافها، وهو تشبيه توفر فيه المشبه (الأرض)، والمشبه به (الحسناء)، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه ويعد تشبيها مفصلا.

في حين استخدم التشبيه البليغ في البيت الثاني، إذ عدّ الهوى شركًا وعقلة وهذان التشبيهان قد جمع بين الجماد والعاقل، من جهة وبين المعنوي، والمادي من جهة أخرى فضما متباعدين وحققا لغة جمالية، زادت من فتنة الجمال الوجودي (الأرض حسناء يوم زفافها) وعززت عظمة الهوى، وسلطته (الهوى شرك الأبي وعقله للمتعبد).

ويواصل الشاعر استخدام التشبيهات على هذا المنوال في قوله:

والورد يقطر بالندى كالعاشق المستعبرِ

والنهر يرفل عندها في ثوبه المتكـسرِ

فكأنـه وكأنهـــا أحوى استكنّ بمئزرِ

تجلى بصفحة مائه صوَّر الرّبيع الأخضرِ

فكأنّ فوق الماء ما صنعته كفّ مصـوّرِ

وكأنّ صورة درهـم سكنت بخاطر معْسرِ[2]

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 13.

[2] **المصدر نفسه**، ص 19.

يؤثث الشاعر مساحة تشبيهية تجمع بين الجماد والعاقل أيضا (الورد العاشق)، وبين تردد الأطيار وتردد الآمال، إلى الخلد الطموح، وهذا من أجل بعث صورة حركية لجمال الحديقة، التي تزداد بحياة الكائنات بهاء وروعة.

وما يمكن أن نلحظه في شعر "عبد الرحمان شكري"، أنه أكثر من استخدام التشبيه البليغ، أكثر من أنواع التشبيهات الأخرى، وهو ما يمكن أن نلمحه بقوله من قصيدة "الشعر":

والشعر تاريخ النفوس ومعقلٌ لحياتـــــها

والشعر كأس للنفوس حذارٍ من نشواتــها

والشعر ورد يانـــــع غرسته في جناتــها

والنفس ريحٌ قد هفت بالشعر من لنفحاتها

والنفس بحر زاخـــــر والشعر من موجاتها[1]

انزاحت الأبيات التالية عن صيغتها المألوفة، حيث حذف الشاعر أداة التشبيه ووجه الشبه وأبقى على المشبه والمشبه به، فهو تشبيه بليغ يثير في ذهن القارئ الكثير من الدهشة خاصة، أنه يقدم مفهوما للشعر الوجداني، الذي يتضمن تاريخ النفس ونشوتها إنه (الذاكرة واللّذة معا) والنفس فيه ذات حركة دائبة، فهي الريح والبحر الزاخر، ويرسم الشاعر تخطيطاتها القلبية ومعانيها الباطنية.

[1] **عبد الرحمان شكري**: زهر الربيع، ص 24.

2-1-2 الانزياح التركيبي:

يحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة ارتباط الدوال، بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي[1].

2-1-2-1 التقديم والتأخير:

يمثل عنصر التقديم والتأخير، عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الاسنادية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية [2] وقد أدرك "عبد القاهر الجرجاني" الوظيفة التي يؤديها التقديم والتأخير في الكلام بقوله: «هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ...»[3] ،لذا قسم التقديم إلى قسمين الأول "تقديم على نية التأخير، والآخر يراد به نقل الشيء عن حكم وجعله في باب آخر [4] ويمكن تفحص هذه الظاهرة من خلال:

-**تقديم الخبر على المبتدأ**: ونورد للتمثيل على هذا النوع قول الشاعر:

وفي اليأس يأس يبعث المرء بعثة إلى الغاية القصوى من السعي والجد ! [5]

---

[1] ينظر: **محمد ويس**: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

[2] **عبد الباسط محمد الزيود**: مجلة جامعة دمشق، مجلة 23، ع1، 2007، ص 164.

[3] ينظر: **عبد القاهر الجرجاني**: دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان، الداية فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987، ص 135.

[4] **المرجع نفسه**: ص135.

[5] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار، ص 117.

ومنها أيضا:

ففي العزم إصماءٌ وفي السعي قدوة ولو كان سعيًا شاردًا ليس يُحمد[1]

وأيضا قوله:

وفي الظـــلام عبــارات منمقـــة تكن في لبّها ما ليس بالــدّون[2]

ومنها قوله كذلك:

وفي الحسن حاجة نفس الأديــبِ هي الطير وهْولـــها كعشــاش[3]

ونلحظ من خلال هذه الأبيات الأربعة أن الخبر جاء جار ومجرور ولذلك جاء مقدما على المبتدأ، أو اكتسى بصبغة مختلفة لجذب القارئ، كما أن هذه الأبيات، جاءت للدلالة على العناية وذلك لمراعاة مقتضى الحال .

-تقديم الفاعل على الفعل:

نلحظ في الأبيات الآتية تقديم الفاعل على الفعل فكما أسلفنا فإن ظاهرة التقديم والتأخير، تفيد العناية والاهتمام بالمقدم لعلة بلاغية والشاعر في قوله:

والورد يقطر الندى كالعاشق المستعبر

والنهر يدخل عندها في ثوبه المتكسر[4]

---

[1] **المصدر السابق**: ص 135

[2] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 23.

[3] **عبد الرحمان شكري**: أناشيد الصبا، ص 190.

[4] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 52.

قدم الشاعر الفاعل (الورد) على الفعل (يقطر)، وقدم (النهر) على الفعل (يرفل)، حيث يفترض في البناء النمطي للبيت الأول والثاني، أن يكون على هذا الشكل (ويقطر الورد بالندى)، (ويرفل النهر عندها)، ولكن الشاعر مارس هوايته قي اللعب بالتراكيب اللغوية، تقديما وتأخيرا، فأنتج هذا الانزياح الذي من خلاله أبرز اهتمامه بالفاعل (الورد) و (النهر) على الفعل (يقطر) و (يرفل)، لأنه كان يود تنبيهنا إلى أهمية الورد والنهر.

ومنها أيضا قوله:

والمرء ليس بمالك يـــده حتى تكون وسيلة الأمـــل

والمرء يقمر جسمه كسلُ والعمر بعض غنيمة الكسل[1]

وبالتحديد في البيت الثاني نرى بأن الشاعر آثر قلب النظام الجملي وقدّم الفاعل على الفعل، والأصل في الجملة أن تكون (فعل + فاعل).

-تقديم المفعول به عن الفاعل:

تظهر بعض الجمل الشعرية في تقديم المفعول به عن الفاعل، فهذا التقديم، يعد دلالة بلاغية تستدعيها غاية الكلام، حيث يقدم الفاعل وجوبا وجوازا ومنها في قول الشاعر:

فتركتها والنّار بين ضلوعها تدعو عليّ بلهفة وتلـــدّدِ[2]

---

[1] **عبد الرحمان شكري:** لآلئ الافكار، ص 81.

[2] **عبد الرحمان شكري:** ضوء الفجر، ص 14.

ومنها قول الشاعر:

وجدول ينساب بين الرّبــى يحسبه الذائق كأس الرْحــيقِ[1]

ومنها قول الشاعر أيضا:

كم وردة ليس لهـا ناشــق يحفه الرَّوض بــوادِ سحيـــــقِ[2]

وأيضا ندرج قوله:

وناشتني الهموم ولم أرعها كأنّ لها على حلمي اعتمـــادا[3]

وكذلك يقول:

ولقد عاش على غير قلــى فرمــاه الدهر بالدّاء العضــال[4]

وأيضا:

يبيت سمير اللّيل يخفق قلبه يسعده القلب الذي ضمن الصدى[5]

قدّم الشاعر المفعول به عن الفاعل، من أجل إبرازه ولفت الانتباه، إليه فمثلا في البيت الأول، جاز تقديم المفعول به على الفاعل وذلك لأن الشاعر رأى أن النار تأتي في الكوامن، لذلك قام بتأخيرها باعتبارها نار باطنية لا نار حقيقية.

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر ،ص 24.

(2) **المصدر نفسه**،ص24.

(3) **المصدر نفسه**: ص 27.

(4) **المصدر نفسه**: ،ص 27.

(5) **المصدر نفسه**، ص 41.

2-1-2-2 الحذف:

يعد الحذف تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جماليا، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء بغية تعددية الدلالة.[1] ،وهو (إسقاط كلمة بخلف منها يقوم مقامها)، أو هو عبارة حذف بعض لفظه لدلالة الباقي عليه.[2]

لم يغفل "عبد الرحمان شكري" عن الإمكانات الجمالية والأسلوبية، التي لا تتحقق دون اللجوء إلى مثل هذه الأساليب ومنها الحذف، لذا عمد إليه في شعره ومن هذا قوله في قصيدة ذكرى:

محب حماه الهجر أن يتصبّرا ومن حاجة المهجور أن يتذكّرا[3]

وفي سياق آخر لجأ الشاعر إلى الحذف فقال:

حياة كدمع العين أمّا مذاقها فـمرّ، وأمّـا وقْعهـا فوجـيع[4]

في البيتان السالفان حذف المبتدأ، وهو في البيت الأول الضمير "أنا" وفي البيت الثاني الضمير "هي"، ولعل الشاعر لم يشر إلى المبتدأ وذلك من أجل أن يغتنم الفرصة في إلقاء الخبر من أقصر طريق، ثم إن المتلقي حين يسمع الخبر القوي دون ابتداء أو تمهيد فإن ذلك، يلقي في نفسه تساؤلات كثيرة.

---

[1] **عبد الباسط محمد الزيود**، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع1 ، 2007، ص 172.

[2] **حيدر حسين عبيد** : الحذف بين النحويين والبلاغيين (دراسة تطبيقية)، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط 1، 2013، ص 16.

[3] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 22.

[4] **عبد الرحمان شكري**: الخطرات، ص 300.

وفي نص آخر يحرص الشاعر على استخدام هذا الأسلوب فيقول:

إنـــي لأفكر والأيـــام موعظـــةٌ في السابقين، وفي التالين من أممِ

من عهد آدم كم من أنفس شقيت وكم عيون بكت من شجوها بـــدمِ[1]

حذف الشاعر حرف الجر "من" وقد يكون سبب الحذف تجنبا لحشو الكلام، إن عرف موضعه فالأصل في الجملة أن تأتي:

من عهد آدم كم من أنفس شقيت وكم من عيون بكت من شجوها بدمٍ

ومنها أيضا قوله:

نحن نبكـــــي كلّ ميـت راحـــل كيف لا نأسى على يـومٍ مضـــى[2]

حذف الشاعر حرف الجر " على"، فأصلها نحن نبكي على كل ميت راحل ، ولعله فعل ذلك ليشير إلى مدى حزن قومه، وبكاءهم، على كل ميت قريب يرحل عنهم.

مما تقدم رأينا أن ظاهرة الانزياح، قد برزت في شعر "شكري" بروزا واضحا وجَليًّا، ولعلَّ الشاعر لجأ إلى هذا النمط الأسلوبي، لأنه من الشعراء الذين اقترن اسمهم بحركة الحداثة الشعرية العربية، ولذا فقد عدل عن الكلام المألوف بتوظيف نوعى الانزياح، فاستخدم من الانزياحات الاستبدالية، الاستعارة، والتشبيه ومن الانزياحات التركيبية التقديم والتأخير، والحذف.

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: زهر الربيع، ص 253.

[2] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 08.

2-2- التناص:

بما أننا في صدد الحديث عن الحداثة في شعر "عبد الرحمان شكري"، فإننا سنتطرق إلى التناص بوصفه منجزا حداثيا، وامتدادا للنظريات الحداثية.

ظهر مفهوم التناص على يد المفكر الروسي "ميخائيل باختين" Mikhail Bakhtin فيما أسماه بالحوارية، ثم أتت به "جوليا كريستيفا" Julia Kristiva التي أرست معالمه الأولية وأسمته بالتناص، الذي يمثل لديها تداخل النصوص وتقاطعها.[1]

إلا أن المفكر الفرنسي " جيرار جنيت" Gerard Genette قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية لم تعد معه مرتبطة بجامع النص، أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة بل أضحت متصلة بإطار أعم وأشمل، هو "المتعاليات النصية" هذا المفهوم الذي يتجاوز "جامع النص"إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة، أو ضمنية مع نصوص أخرى. [2] "فجيرار جنيت" يعد ممن وصفوا هذا المصطلح توصيفا منهجيا.

ولم يكن التناص عنده مجرد آلية وحيدة المعنى، تعمل بمفردها بل أصبح واحدا من بين مجموعة من العناصر، التي تندرج تحت ما يسميه بالعلاقات عبر النصية وهي العلاقات التي تحدد شعرية النص، وقد حددها في خمسة أنماط هي: التناص Intertextualité، المناصة Paratescualité ،الميتانص Metatextualité، معمارية النص Archetextualité، التعلق النصي Hyber texte dite.[3]

---

(1) **نتالي بييفي غروس**: مدخل الى التناص، في تاريخ المصطلح وأبعاده ،تر عبد الحميد بورايو: ترجمة غير منشورة، البليدة، الجزائر، (دط)، 2004، ص 10.

(2) **محمد العمري**: التناص في الخطاب النقدي البلاغي (دراسة نظرية تطبيقية) إفريقيا الشرق، المغرب، (دط)، 2007، ص 21.

(3) **نتالي بيفي غروس**: مدخل إلى التناص، تر عبد الحميد بورايو، ص 14.

وبالتالي يمكن وصف التناص بأنه امتصاص لنصوص سابقة، ضمن أو داخل نص جديد أما بالنسبة للتناصات الواردة في شعر عبد الرحمان شكري فمنها:

2-2-1 التناص المستوحى من تاريخ العرب قبل الإسلام:

يتمثل هذا النوع من التناصات في تداخل قصص تاريخية منتقاة من الواقع مؤدية غرضا فنيا، أو فكريا، أو كلاهما معا.[1]

ومن هذه القصص التي وظفها "شكري" هي قصة كسرى والأسيرة، وهذا لم يكن بشكل عشوائي، بل قد استحضرها بطريقة مبدعة وفنية.

وقد استعمل الشاعر التناص في قصيدته كسرى والأسيرة (قصة) مستمدا ذلك من واقع وطنه (مصر) التي تعيش الأسر، تحت سطوة المستعمر الانجليزي، فشبه بلده بالأسيرة التي سقطت بقبضة ملك الروم، وهذه الأسيرة هي بلاد العرب، وقد صرح بذلك في البيتين التاليين:

رام أمرا لم يرمه غيــرهُ ربّ باغ نــال أطراف المنــى

فرمى العرب بعزم ناقـم ذي اغتيال لم يمانعه حمَى[2]

وما يدل أن الكاتب متمكن، وله ثقافة واسعة، هو المزج الرائع بين عمل موضوعي يقوم على السرد، وخلق الصورة المؤثرة في أسلوب رصين يوضح لنا صدى

---

[1] **أحمد الزعبي**: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 171.

[2] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 08.

ثقافته المرتبطة بالأدب الجاهلي، في ذاتية هادئة تعكس صدى نفسه وتعاطفه مع البطلة الأسيرة، التي جعل منها رمزا للإصرار على مقاومة المعتدي الأجنبي، في مصر.[1]

ومن القصص التي استحضرها الشاعر في تاريخ الأدب الجاهلي، القصة المتمثلة في عتاب الملك "حجر" لابنه "امرئ القيس" تحفزا للهمم، واستنفارا لها عن القعود، وتغنيا بقيم الجاهلين التي نشدها "حجر" الملك في ابنه الذي يعاقر الملذات، أما والده فيريده كريم الطبع.

استحضر "شكري" هذه القصة واتجه بها اتجاها أخلاقيا، يدعو فيه إلى سلوك الخير، واجتناب الرذائل، واحترام سمعة الوالدين.

وكم والدًا أهدى إلى الذل ولده وكم ولد أهدى إلى الذل والدا

وقد يحمد الإنسان عقبى ذنوبه ويشقى بما لم يجنه ويصاب[2]

2-2-2 التناص مع الشعراء القدامى:

يلجأ الشاعر إلى استحضار الشعر القديم، فهذا الشعر ليس مجرد ظاهرة إنسانية، تنتهي بانتهاء دورها في الحياة، أو بغيابها، ولكنها ذات دلالات شمولية قابلة للتجدد، على امتداد التاريخ.[3]

---

[1] **عبد الفتاح عبد المحسن الشطي** : عبد الرحمان شكري شاعرا وناقدا، دار قباء للطباعة، القاهرة، (دط)، 1999، ص 48.

((كسرى والأسيرة قصة فتاة عربية جميلة ، وقعت أسيرة في قبضة كسرى وجنوده ، ورفضت المهانة والذل حين راودها عن نفسها فاستعصمت وامتنعت في عزة وعفة وأرسلت إلى بعض فرسان قومها تستفزهم وهي تطلب النجدة والنجاة ويحاول كسرى الانتقام منها، ولكن العرب يسرعون في حملة قوية تسترقذ الأسيرة، وتؤكد الشرف العربي)).

[2] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار، ص 145.

[3] **أحمد جبر شعث**: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013-2014، ص 76.

والشاعر في استحضاره لهذا الشعر يعمد إلى خلق نسق حواري، يقوم على تعدد الأصوات، وذلك لإثراء تجربته الشعرية، ومن الأبيات التي استحضرها "شكري" قوله في أحد المقاطع من شعره (كلمة مدح)

وكأنّها قطع الرياض يعلّها مطر رقيق السّجم غير صبيب[1]

وظف الشاعر في هذا البيت "بشار بن برد" فاستحضر نصف شطر البيت لا البيت كله واستدعاء الشاعر لبيت "بشار بن برد" يدل على مدى تفاعل الشاعر مع غيره، وتأثره بما يرتبط به ليلفت انتباه القارئ ويكشف عن دلالات جديدة.

يقول بشار بن برد:

وكأنّ رجـــع حديثــها قطع الرياض كُســـينَ زهـــرا[2]

والفارق بين البيتين هو أن النص الحاضر يقصد بقطع الرياض الشيم، أما النص القديم فهي تعني فيه الحديث إلا أن الجامع بينهما هو تشبيه المعنوي بالمادي، بينما أضاف "عبد الرحمان شكري" صورة زخات المطر، فوق الرياض، التي تجعل هذه الأخلاق السامية في الممدوح، حية مستمرة لا ترتبط بفترة دون أخرى.

ويقول في قصيدة شكوى الصديق مستحضرا أيضا بيت " بشار بن برد"

ووكّلْ بي الأعراض حتى ألفتُه وما كلّ صافي الوجه تصفو مشاربُه

سأندب عهدا كنت فيه بغبطة وهل يرجع العهد الذي أنا نادبُـــه[3]

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الافكار، ص 120.

[2] **محمد الطاهر بن عاشور**: ديوان بشار بن برد، وزارة الثقافة، للنشر، الجزائر، ج1، (دط)، 2007، ص 44.

[3] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 16.

أما قول "بشار بن برد"

إن كنت في كل الأمور معاتـــبًا صديقك لم تلق الــذي تعاتبـــه

فعش واحدًا أو صل أخاك فإنـــــه مقارف ذنـــب مرة ومجـــانـــــب

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ضمئت، وأي الناس تصفو مشاربه[1]

فالشاعر استحضر هذا البيت من أجل أن يمزج ويعالق بين النصوص القديمة والنصوص الجديدة، والجامع بين النص القديم والحاضر هو معاتبة الصديق، لكن "شكري" ذهب إلى المعاتبة إلى حد الشكوى، إذ رأى أن الصفاء قد يكون قناعا ظاهرا للمخادع، بينما ظلّ الشاعر القديم على صداقته لأن نقصها يعني الوحدة.

والذي يدل على مدى ثقافة الشاعر الواسعة، ومدى ارتباطه بالتراث القديم، ونهله منه أنه استحضر أيضا وبطريقة الحوار بيتا لابن "المعتز" وذلك في قوله من قصيدة "الحب والليل":

عمّى الدجى عن مطلع الفجر في ليلة كسريرة الدهر [2]

أما قول ابن المعتز في مقطع يا ليلة كوني بلا فجر:

يا ليلة نســـى الزمان بها أحداثــه كوني بلا فجر [3]

---

[1] **محمد الطاهر عاشور**: ديوان بشار بن برد، ص 100.

[2] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 17.

[3] **عبد الله ابن المعتز** : ديوان ابن المعتز، تح مجيد طرّاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص256.

ربما الجامع بين النصين المتعالقين، هو طول الليل وعدم انتهائه حتى اليأس من بلوغ فجره، وهو ما يظهر التقاء الشاعرين في المعاناة والحزن، ويؤكد أن الشاعر أكثر الناس إحساسا بالزمن.

ومن النصوص التي يظهر فيها التناص مع الشعراء القدامى بحيث نلمح ذلك في مقطع (الحب نائم ويقضان) الذي يستدعي فيه الشاعر بيتا من المعلقات السبع وتحديدا من معلقة "كعب بن زهير " الشهيرة" التي مطلعها "بانت سعاد" يقول "عبد الرحمان شكري"

نبئت أن الحور جئن حديقة بكرًا كحاشية الرداء الأجدد[1]

نلحظ أن هذا البيت قد تناص مع أحد أبيات قصيدة "كعب بن زهير" التي نظمها ومدح فيها الرسول (صلى الله عليه وسلم يقول):

أنبئت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول[2]

ويبدو أنه لا جامع بين النصين إلا الترصد، لأن الحور إذا قدمن الحديقة فهن إغراء للذات يترصدن لغوايتها، أما ترصد الرسول (صلى الله عليه وسلم) لكعب الذي انتهى بالعفو عليه، فهو ناتج عن إساءته، والصورتان تتباعدان كليا لأن مقام الذكر يختلف بين الموقفين.

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 13.

(2) **كعب بن زهير** : ديوان كعب بن زهير، شرح ابن سعيد الحسن بن الحسين العسكري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 37.

2-2-3 التناص مع الأساطير:

لا تخلو تجربة "عبد الرحمان شكري" من اتكاءه على الأساطير في إثراء نصوصه.فلقد استحضر في قصيدته نابليون والساحر المصري جانبا من القوى الخارقة للعادة من مثل التنبؤ بالمستقبل ويصف "عبد الرحمان شكري" في هذه القصة الجانب الأسطوري عند لقاء نابليون بساحر أو عراف فيقول:

فرأى على بعض التلال بقربه شبحا كما نظر المريض الهالك[1]

ينذر العرّاف "نابليون" بأن الزمن قد يسير إلى جنبه، حتى تأتي ساعة الحسم، فيصير معاكسا له، ولانتصاراته، بل إنّه تجرّأ وهدد نابليون بالأسر في جزيرة نائية.

لكن سيعقبك الزمان وصرفـــهُ زمنًا يكون بـه الطليـق أسيـــرا

في صخرة صمَّاء في فوق جزيرةٍ في البحر يضربها العباب الأعظمُ[2]

أراد الشاعر باستحضاره لهذه القصة الأسطورية، أن يقدم رسالة ضمنية إلى المستبد المستعمر الأجنبي، ليحذره فيها من مغبة الفرح بانتصارات اليوم، فغدا ثورة ستبدد كل انجازاته وتعيده إلى وطنه خائبا والظاهر أن الشاعر لم يوظف الأساطير كثيرا في شعره.

2-3- بنية الأفعال ودلالتها الحداثية:

يقرر علماء العربية أن الفعل لا يقل عن ثلاثة أحرف أصلية، وحين نقول إن الفعل يتكون من أحرف أصلية معناه أنه لا يمكن أن يكون للفعل معنى، إذا سقط منه حرف واحد في

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار، ص 148.

[2] **المصدر نفسه**، ص 148.

صيغة الماضي.[1]

إن الأفعال في أصلها تنقسم إلى صيغ بسيطة ومركبة، إلا أنه يبدو أن الصيغ الأكثر بروزا في شعر "شكري" هي الصيغ البسيطة التي تنقسم بدورها إلى صيغ مجردة ومزيدة.

2-3-1 الفعل المجرد:

هو الفعل الذي تكون حروفه أصلية، ويعرفونه بأن كل فعل حروفه أصلية، لا تسقط في أحد التصاريف إلا لعلّة تصريفية. [2] والفعل المجرد بدوره ينقسم إلى مجرد ثلاثي، ومجرد رباعي.

- **المجرد الثلاثي:**

له ثلاثة أوزان في صيغة الماضي، وهي على النحو التالي: (فَعَلَ، فَعُلَ، فَعِلَ) [3] ومن الأوزان التي وردت في شعر "عبد الرحمان شكري" في صيغة الماضي نذكر:

(فَعَلَ ⟵ تَرَكَ)

يقول الشاعر:

غضبةً ذات وعيدِ رائعِ **تركَ العرب كأطيار العُرَا**[4]

(فَعِلَ ⟵ لَعِبَ)

---

[1] **عبده الراجحي**: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 27.

[2] **المرجع نفسه** ، ص 27.

[3] **المرجع نفسه**، ص 27.

[4] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 8.

يقول الشاعر:

وكأنهن عزائم النحس الذي لَعِبَ القضاء بسعيه المتجدد[1]

أما بالنسبة لـ فَعُلَ لم ترد في شعره

وما يمكن أن نلحظه أن الشاعر استعمل الأفعال المجردة في صيغة الماضي وهي تحمل دلالة وقوع الحدث في الزمن الماضي.

كما أنه استعملها في صيغة الماضي مع المضارع: ومن مثال ذلك

(فَعَلَ-يَفعَلُ) ← (جعل-يجعل).

يقول الشاعر:

يا سليل الدهر كم من حادث يجعل البائس محلول العُرَا[2]

(فَعِلَ-يَفعِلُ) ← (نزِع-ينزِع)

يقول الشاعر:

أرسل الغارة فـــي ذي مــرَّة ينزع الغلّ بتقطير الدِّمـــا[3]

(فَعُلَ-يفعُلُ) ← (بخُلَ-يبخُلُ)

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر ،ص14.

[2] **المصدر نفسه** : ص 8.

[3] **المصدر نفسه** : ص 7.

يقول الشاعر:

أجودُ بنفسي في هواه سماحةٌ ويبخل بالنذر الذي أنا طالبهُ[1]

- **المجرد الرباعي:**

وليس لهذا الفعل إلا وزن واحد، هو فعلل مثل: (بعثر-عربد-غربل) [2]

إلا أننا لم نلمح هذه الصيغة في الشعر الذي ندرسه، وذلك ربما يرجع إلى أن الشاعر لم تساعده في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره.

2-3-2 الفعل المزيد:

هو كل فعل زيد على حروفه الأصلية، حرف يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علة تصريفية، أو حرفان أو ثلاثة أحرف[3] ويقسم إلى مزيد ثلاثي ومزيد رباعي:

المزيد الثلاثي بحرف واحد: وهو ثلاثة أوزان:

- زيادة همزة القطع في أوله ليصير على وزن أفعل
- زيادة حرف من جنس عينه، أي تضعيفها ليصير على وزن فعّل مثل قدّم
- زيادة ألف بين الفاء والعين، ليصير على وزن فاعل: مثل جادل[4]

ويمكن تقديم أمثلة على هذه الأوزان في شعر "عبد الرحمان شكري" وذلك من خلال قوله في أحد المقاطع (ضيقة حال).

---

[1] **المصدر السابق**: ص 16.

[2] **عبده الراجحي**: التطبيق الصرفي، ص 28.

[3] **المرجع نفسه** ، ص 27.

[4] **المرجع نفسه** ، ص 30.

أعاتب دهري أو تهون خطوبه وأعذل حالي والدموع تئيبهُ[1]

(أعاتب ← عاتب) فاعل تحمل دلالة على المتابعة أي انقطاع الفعل[2]

فالشاعر من خلال هذا البيت، يعاتب الدهر ويلومه لأن الزمان خيّب كل أماله، وأحلامه، وهو مستمر في متابعة عتابه له، أما صيغة فعّل و أفعل ولم ترد في شعره.

-المزيد الثلاثي بحرفين: إذا زيد المزيد الثلاثي بحرفين فإنه يأتي على خمسة أوزان:

-(انفعل-افتعل-تفاعل-تفعّل-افعل) [3]

ومنها في قول الشاعر:

جعلت فيك على العِلاّت آمالي لما انتزعت حديث اليأس من بالي[4]

جاء الفعل انتزع على وزن انفعل، وهو يدل على المطاوعة [5] والشاعر استعمله مطاوعة للذات، لحديث اليأس مما يبرز النزعة التشاؤمية لدى الشاعر

(تقاذف ← على وزن تفاعل)

يقول الشاعر:

وربّ سفين يقرع لنجم مجدها تقاذفها مستوفز اللجّ هامر [6]

أما (افتعل-تفعّل-افعل) لا توجد في شعره.

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 36.

[2] **عبده الراجحي**، التطبيق الصرفي، ص 35.

[3] **المرجع نفسه** ،ص 36.

[4] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 34.

[5] **عبده الراجحي**: التطبيق الصرفي، ص 37.

[6] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار،ص85.

-المزيد الثلاثي بثلاثة أحرف: ويأتي على أربعة أوزان: (استفعل-افعوعل-أفعال-افعوّل) [1] ومن مثال ذلك في قصيدة : "تحية للشمس عند غروبها"

يقول الشاعر:

إن في الدمع إذا استغ زر اعلان السرور [2]

(استغزر على وزن استفعل).

وهذا الوزن له دلالة على التحول، بمعنى الدمع تحول من أداة للبكاء إلى أداة للسرور

2-4- بنية الأسماء ودلالتها الحداثية:

2-4-1 اسم الفاعل:

هو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به، وهو من الثلاثي على وزن فاعل غالبا نحو ناصر-ضارب ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر كمدحرج ومنطلق [3]

إلا أن الشاعر "عبد الرحمان شكري"، استعمل في شعره وبنسبة كبيرة اسم الفاعل على وزن (فاعل)

وفي ذلك قول الشاعر:

زارني زورة أتيه بهاما تاه بالعز صاحب الخيلاء

---

[1] **عبده الراجحي**: التطبيق الصرفي ،ص 40.

[2] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 17.

[3] **أحمد بن محمد أحمد الحملاوي**: شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان للنشر، الرياض، (دط)، (دت)، ص 12.

قلت يا ظالم القلوب ترفَّق بجنبي ولوعتي وبكائِي[1]

تبرز لفظة (صاحب) و (ظالم) على وزن (فاعل) واستعمال الشاعر اسم الفاعل في شعره، وبكثرة كما أشرنا سالفا لأنه يعتبره واضحا وسهلا ليساعده على إبلاغ رسالته التي يودُّ أن يوصلها للقرّاء.

2-4-2 اسم المفعول:

اسم مشتق من مصدر المبني للمجهول، للدلالة على من وقع عليه الحدث على وجه الحدوث، لا الثبوت ويصاغ من الثلاثي على وزن (مفعول) مثل مضروب-مقبول، أما من غير الثلاثي فإنه يصاغ بوزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر، مثل مستخرج-مدحرج من استخرج ودحرج.[2]

وردت صيغة اسم المفعول في قوله في أحد المقاطع في قصيدة: سراب الود

هم يحسدوني على عيشي فوا أسفي عيشي عليل وصنعي غير مشكورٍ

تكشّــف الناس عن عــــاد له أحنٌ وعن ذليل شديــد الغل مقهـــورٍ

للناس في العيش من بدوٍ وحاضرةٍ طبــع العقور وإما طبــع معقــورٍ

ما كنت اختار هذي النـــاس منزلةً لو أنني كنت حرا غيــر مجبــورٍ[3]

إن توظيف الشاعر لهذه الصيغة (اسم المفعول)، يبين أنه يعيش تحت سيطرة المفعول الذي يمارس فعله عليه فكلّ ما يؤلم شاعرنا هو أنه صدم فيمن يتخذهم أخلاء وخلصاء

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 43.

(2) **أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي**: شذا العرف في فن الصرف، ص 24.

(3) **عبد الرحمان شكري**: أناشيد الصبا، ص 179.

له، حين يروع منهم بالحنق والخيانة، فقد خابت آماله في مودتهم وكأنما يطلب سرابا عزيز المنال.

2-4-3 الصفة المشبهة:

هو اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثم سموه "الصفة المشبهة"، أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى على أن الصرفيين يقولون إن الصفة المشبهة تفترق عن اسم الفاعل في أنها تدل على صفة ثابتة.[1]

وقد أورد الشاعر الصفة المشبهة في شعره بكثرة، وسنمثل لهذا المشتق، وذلك من خلال أحد المقاطع المعنونة بـ: محب يرد لحاظه:

أردَّ لحاظي عنك وهي مشــوقة إليك ولي دون الضلــوع وجيب

ولو كان لــي عيش رغيد وحالة تعيد كساء العمر وهو قشــيب

لا قدمت، قدام الشجاع وكان لي إليك طموح طائــر وهــبــوب[2]

وما يمكن أن نستخلصه من خلال الأبيات أن الصفة المشبهة جاءت على وزن (فعول-فعيل-فُعال-فاعل)، وذلك لأن الألفاظ التي جاءت على هذه الأوزان، كلها تحمل صفة الثبات بموصوفها، فقد استخدمها الشاعر بصورة ظاهرة ليثبت معاني امتلاك الشجاعة دون المال، وهو يأسف لفقره الذي كان حائلا بينه وبين تحقيق آمال محبوبته.

وما يمكن أن نشير إليه أيضا في هذه الأبيات أن الصفة المشبهة جاءت على وزن (فعيل) أكثر من أنواع الأوزان الأخرى.

---

[1] **عبده الراجحي**: التطبيق الصرفي، ص 97.

[2] **عبد الرحمان شكري**، لآلئ الأفكار، ص 117.

2-4-4 صيغ المبالغة:

هي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل، مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي ولها أوزان أشهرها :(فعّال-مفعال- فعول- فعيل- فعِل – فعلة) [1]

ولقد استعمل الشاعر أغلب هذه الأوزان في شعره ما عدا فعِل وفُعْلة وهذا يدل على أن الشاعر من خلال توظيفه لصيغ المبالغة بكثافة، هو أنه أراد أن يؤكد عن شيء مهم، بالنسبة له مما دفعه إلى أن يبرزه بالمبالغة:

وترد صيغة المبالغة في قول الشاعر:

الحب طلاَّع الثنايا لـــــه في كل وادٍ جيئةٌ أو ذهوب [2]

فلفظ طلاَّع على وزن (فعَّال) فالشاعر أتى بهذا البيت للمبالغة في وصف حوافز الحب وما يمكن للمحب وترد في قوله أيضا:

رأيت الكبير ضئيل الطُّماح يتّبـــــع خـــاطره ما تولّـى [3]

نجد لفظة ضئيل على وزن (فعِيل)، وقد جاء بها الشاعر ليبالغ في أن الكبير قليل التّطلع إلى تحقيق هدف بعيد، أي أنه ليس طموحا كما أن هذا البيت جاء لتأكيد المعنى وتقويته.

ويورد الشاعر في مقطع آخر

فان التماس الحق ليس بعائبٍ مجدًّا إذا عاب العنيد جحود [4]

---

[1] **عبده الراجحي:** التطبيق الصرفي، ص 77

[2] **عبد الرحمان شكري:** اناشيد الصبا، ص 188.

[3] **عبد الرحمان شكري:** ضوء الفجر، ص 26.

[4] **المصدر نفسه،** ص 30.

جاءت لفظة جحود على وزن (فعول) واستخدمها الشاعر ليظهر أن الحق يلتمس دوما ومن جانبه وأن العنيد الجحود لا يمكنه أن يتعلم أبدا، وبالتالي يبالغ الشاعر في وصف من لا يأخذ بالنصح ليدفع القارئ إلى الكف عن هذا الفعل.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول إن الشاعر " عبد الرحمان شكري " حاول العمل والاشتغال على آليات الحداثة وفق ما تمليه وتتطلبه تقنياتها وهو ما اتضح لنا من خلال دراستنا للانزياح بأنواعه الاستبدالي والتركيبي، وإستراتيجية التناص.

أما بالنسبة للغة الشاعر فقد جاءت وجدانية حداثية، مشحونة بدلالات لا نهائية، تمت الإشارة إليها بأفعال وصيغ متعددة، وإن كان لهذه اللغة الشعرية دور مركزي في نجاح الشاعر في التطلع إلى ما دعت إليه الحداثة، من ثورة وتجاوز وتمرد فإن الموسيقى بأنواعها الداخلية والخارجية، هي أيضا خضعت لمقومات الحداثة وأسهمت في التمثيل لها وهذا ما سيأتي توضيحه في الفصل الموالي.

الفصل الثالث : حداثة الإيقاع الموسيقي

1) الموسيقى الخارجية

1.1 الوزن

2.1 القافية

3.1 الروي

2) الموسيقى الداخلية

1.2 دلالة الاصوات

2.2 التكرار

1. الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى الشعرية من أهم دعامات العمل الفني الشعري في القديم والحديث، كما أنها تشكل ركنا هاما في التذوق النقدي والحكم على القصيدة والشعر، وتبدأ دراسة الموسيقى الشعرية في الشعر من الوزن لأنه الأساس في بنية النص وفي تكوين موسيقاه فلا يوجد ما يسمى بالقصيدة دون الوزن، ومن جهة أخرى لا يعد الوزن في حد ذاته ذا قيمة ما لم يكن مرتبطا بوشائج داخلية بكل عناصر العمل الأخرى، من لغة، وعبارة، وصورة، وموضوع وغيرها [1]

فالموسيقى الشعرية بما تحوي من وزن، وقافية، وإيقاع لفظي، وإيحاء ونغم وغيره عنصر واحد متكامل في إحداث التأثير المطلوب للعمل الفني" [2]

وفي جانب الموسيقى نتطرق إلى تقديم لمحة موجزة، عن مفهوم الإيقاع فلقد تعددت تعريفاته إذ يرى "محمد مندور" بأن الإيقاع "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية، ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة" [3] .

أما "شكري عياد" فيقول: « الإيقاع ليس هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة »[4] ، وهناك من يربط الإيقاع بالطبيعة والذات الإنسانية، فحسب بعض الآراء يعد الإيقاع انه مستوحي من الظواهر الطبيعية، الشمس، القمر، والفصول الأربعة وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية، من الدورة الدموية إلى دقات القلب، ثم تحرك إلى دائرة اللغة، فظهر في العروض الشعر والوزن الصرفي، والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن

---

(1) **صلاح عبد الحافظ:** الموسيقى الشعرية، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط2، ج1، 1995، ص 9.

(2) **المرجع نفسه** ،ص09.

(3) **محمد علوان سالمان:** الإيقاع في شعر الحداثة، (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم بوسنة، حسن طلبي، رفعت سلام) ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2010، ص 22.

(4) **المرجع نفسه** ،ص22.

بأشكاله المختلفة كالرسم، والنحت، والتصوير، والمعمار، والتعبير الحركي (الرقص)[1] مع ذلك ظل مصطلح الإيقاع أكثر ارتباطا بالموسيقى في الثقافة الإنسانية، فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي، حرص على توافرهما الشعراء طلبا للتحسين فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب من النفس [2].

تبدأ دراستنا للإيقاع الموسيقي من عنصره الأكثر بروزا في شعر "عبد الرحمن شكري" وهو الوزن.

-عناصر الإيقاع:

1 ـ الـوزن:

عرّف "ابن سنان الخفاجي" الوزن على أنه « التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض أما الذوق، فالأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما علمت العرب من الأوزان »[3]

أما عند" ابن رشيق القيرواني" فهو ركن أساسي في الشعر، وخاص به ويقول «هو ما يشتمل على اتفاقية وجالب لها ضرورة ويميز بين الشعر والنثر، وله صلة بالغناء لأن الأوزان قواعد الألحان ومعايير الأوتار» [4]

---

[1] **محمد علوان سالمان:** الإيقاع في شعر الحداثة، ص 14.

[2] **عبد الرحمان تبرماسين:** العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص 79.

[3] **المرجع نفسه:** ص 79.

[4] **المرجع نفسه** :ص 79.

والوزن عند المعاصرين ما هو إلا " فضاء محدود مغلق " وهو صورة مجردة يحمل دلالة شعورية مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة [1] ،وهكذا نفهم بأن الوزن مبني على المقاطع الصوتية أو السواكن والمتحركات.

يعد "عبد الرحمان شكري" من بين الشعراء المحدثين الذين أولوا اهتماما بالبنية الإيقاعية الجديدة، التي أدخلت النص الشعري الحداثي في شكل هيئة مختلفة، إلا أنه ينبغي الإشارة إلى أن الشاعر بقي محافظا في بعض قصائده على النظام العمودي، مثلما هو الحال في بعض القصائد التقليدية، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ارتباطه بالتراث الذي يعده قاعدة أساسية ينطلق منها لبناء رؤيته الحداثية .

وبما أن الوزن هو الحس الناشئ عن الذوق لكونه يحدث أثرا موسيقيا وجماليا في الشعر، وأثرا نفسيا في الشاعر، فلقد تعددت الأوزان وتباينت في شعر "شكري"

وطبعا سوف نقدم نماذج عن البحور التي وظفها الشاعر في شعره:

1-1-1البحور الصافية:

"وفيها تتكرر التفعيلة نفسها [2] "ويعد هذا النوع من أكثر البحور تداولا في شعر " شكري"، وما جاء به من هذا النوع في شعره نذكر:

-بحر الكامل: مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ ⟵ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

-بحر الرمل: فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ ⟵ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ

-بحر الرجز: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

-مجزوء الهزج: مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ ⟵ مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُنْ

-بحر الوافر: مُفَاعَلَتُنْ - مُفَاعَلَتُنْ - فَعُولُنْ ⟵ مُفَاعَلَتُنْ- مُفَاعَلَتُنْ- فَعُولُن

---

[1] **المرجع السابق**: ص 80.

[2] **محمد علي سلطاني**:المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء،سوريا، دمشق، ط1 ،2008، ص202.

وفي مثال ذلك في بحر الكامل:

أخذ القنوط عليك كل وسيلةً من حيث لم يترك لرأيك منزلاً

أَخَذَ لْقُنُوطُ عَلَيْكَ كُلْلَ وَسيلَتَنْ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَتْرُكْ لِرَأْيِكَ مَنْزِلَنْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفـــاعـــلن متفـاعـلن متفاعلن

واليأس إن يعرض لعزمة عازمٍ بلغ الصَّميم وحال من أن يعملا [1]

وَلْيَأْسُ إن يَعْرِضْ لِعَزْمِةِ عَازْمِنْ بَلَغَ صْصَمِيْمَ وَحَالْ مِنْ أَنْ يَعْمَلَاْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـفـاعـلن متـفـاعـلن متـفاعلن

إن تعبير الشاعر عن ضرر اليأس والقنوط ومدى تأثيره على الذات الإنسانية والدعوة إلى التفاؤل بدل التشاؤم، جعل الشاعر ينتقل بالتفعيلة في البيتين من (متفَاعلن إلى مثْفاعلن) وهو ما يطلق عليه بزحاف الإضمار [*] وهذا يدفع طبعا إلى سرعة الإيقاع وملائمته للرؤية التفاؤلية.

ولقد عرّف "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" الزحاف لقوله: « ما يصيب ثواني الأسباب في حشو البيت من حذف أو تسكين، ولا يلتزم الشاعر بتكرار ذلك في سائر أبيات القصيدة،وذلك لورود هذا التغيير في حشو الأبيات »[2]

---

[1] **عبد الرحمان شكري** : ضوء الفجر، ص22.

[*] **الإضمار**: هو تسكين الثاني المتحرك

[2] **محمد علي سلطاني**: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 199.

ومن البحور التي استخدامها الشاعر نورد قوله أيضا من بحر الرمل:

كان عهدي بالأماني في الشباب كالغواني راقصات من هيام

كَاْنَ عَهْدِيْ بِلْأَمَاْنِيْ فَشْشَبَاْبِيْ كَلْغَوَاْنِيْ رَاْقِصَاْتِنْ مِنْ هُيَاْمِيْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

صار عهدي بالأماني كالسّحاب في دُجى اللّيل ظلامٌ في ظلامِ[1]

صَاْرَ عَهْدِيْ بِلْأَمَاْنِيْ كَسْسَحَاْبِيْ فِيْ دُجَلْلَيْلِيْ ظَلَاْمُنْ فِيْ ظَلَاْمِيْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

يستخدم الشاعر بحر الرمل الذي يظهر بتفعيلاته الصحيحة وتغيب تماما التفعيلات الزاحفة لأن الرمل من البحور اللينة التي تناسب الحديث عن الأماني، والشباب، والعيش .

غير أن ما يمكن ملاحظته هو إكثار الشاعر من استعمال بحر الرجز في ثنايا شعره، وقد تكون علة ذلك أنه طاوعه، في التنفيس عما يحس به من أحزان، ومن الأمثلة على هذا الوزن أيضا نورد قول الشاعر في مقطع : قبلة الزوجة الخائنة :

لو أن كلبا عضه في جلدته لمات كلب عضه من خسّته

لَوْ أَنْنَ كَلْبَنْ عَضْضَهُوْ فِيْ جِلْدَتِهْ لَمَاْتَ كَلْبَنْ عَضْضَهُوْ مِنْ خِسْسَتِهْ

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

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن متفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

---

[1] **عبد الرحمان شكري** :الخطرات ،ص311.

وثائرٌ لطبعه الخسيس من كلّ خلقٍ رائقٍ نفيس [1]

وَثَائِرُنْ لِطَبْعِهِلْخَسِيْسِىْ مِنْ كُلِّ خَلْقِنْ رَائِقِنْ نَفِيْسِيْ

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

متفعلن/متفعلن/متفعل مستفعلن/مستفعلن/متفعل

كتب الشاعر نصه على وزن الرجز كما ذكرنا آنفا، مستبدلا في البيت الأول والثاني مُسْتَفْعِلُنْ بـ ⟵ مُتَفْعِلِنْ وهو ما يطلق عليه بزحاف الخبن [*]

وما يمكن أن نلمحه وبالتحديد في البيت الثاني أنه أصيب زحاف القطع [*] إذ أصبحت مُسْتَفْعِلُنْ ⟵ مُتَفْعِلْ.

وتجدر الإشارة إلى أن التفعيلات في البيتين أغلبها جاءت متوازنة مع التفعيلات الزاحفة، وهذا يدل على توازن نسبي في بواطن الشاعر .

ومن البحور الصافية التي اعتمدها الشاعر في شعره بحر الهزج ومنها قوله :

أما يزجي خفاء البذ رزهر الفنن البادي؟

أَمَاْ يُزْجِيْ خَفَاْءَ لْبَذْ رَزَهْرَ لْفَنَنِ لْبَاْدِيْ؟

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

مفاعيلن/مفاعيلن مفاعيل/مفاعلن

سقاك السامع الواعي بصوب الرّائح الغادي [2]

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: أزهار الخريف، ص 401

[*] **الخبن**: هو حذف الثاني الساكن.

[*] **علة القطع** : سقوط آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله لتكون التفعيلة مستفعلن وللمخبونة (متفعل)

[2] **عبد الرحمان شكري**: الأفنان، ص 339.

سَقَاْكَ سْسَاْمِعِ لْوَاْعِيْ بِصَوْبِ رْرَاْئِحِ لْغَاْدِيْ

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

مفاعيــلن/ مفاعيلن مفاعـيلن/مفاعيلن

استخدم الشاعر في البيتين السابقين وزن مجزوء الهزج، حيث نلحظ أن الزحافات لم تطرأ بصورة جلية، وإنما دخل زحاف واحد في البيت الأول وهي مَفَاْعِيْلُنْ التي أصبحت مَفَاْعِيْلُ وهو ما يطلق عليه بزحاف الكف (*)

وربما يكون ورود التفعيلات الصحيحة أكثر من الزاحفة عائد إلى ثبات واستقرار حالة الشاعر، وهو يدعو إلى الإصلاح .

ويبدو أن الشاعر "عبد الرحمان شكري" بقي متمسكا في أغلب شعره بالبحور الصافية، وذلك لأنه رأى فيها انسجاما وتناسقا مع تجربته الشعرية، لا تحققه البحور المركبة، ومن جهة أخرى فاستخدام تفعيلتين مختلفتين في السطر الواحد، سيفرض شيئا من التقييد .

و من الأمثلة كذلك في البحور الصافية نورد مثالا آخر :

حنانًا أيها الوطن المفدّى ولا تسمع مقال السّوء فينا

حَنَاْنَنْ أَيْيُهَاْلْوَطَنُ لْمُفَدْدَىْ وَلَاْ تَسْمَعْ مَقَاْلَ سْسُوْءِ فِيْنَاْ

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

مفاعلْــتن/ مفاعلتن/فعولن مفاعلْتن/مفاعلْتن/فـعولن

* **الكف:** هو حذف السابع الساكن .

سنهديك النصيحة ما استطعنا ونشدوا فيك بالقول العجيب[1]

سَنُهْدِيْكَ نْنَصِيْحَةَ مَسْتَطَعْنَاْ وَنَشْدُوْ فِيْكَ بِلْقَوْلِ لْعَجِيْبِيْ

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

استخدم الشاعر وزن الوافر لصياغة شوقه إلى الوطن، وتضحيته من أجله والعمل فيه بكل ضمير خالص، وقد دخلت زحافات على التفعيلة الصحيحة في البيتين، حيث تحولت مُفَاْعَلَتُنْ إلى مُفَاْعَلْتُنْ وهو ما يطلق عليه بزحاف العصب، [*] إذا أن تتابع المقاطع لا يماثل ما يميز هذا البحر ومن ثم نجد الشاعر تواقا إلى التمرد عن الوزن باحثا عن التحرر.

1-1-2 البحور المركبة:

"وهي البحور التي تكون فيها التفعيلة متنوعة"[2]

لم يعتمد الشاعر في شعره على البحور المركبة،إلا بنسبة ضئيلة جدا وذلك لأسباب إيقاعية أشرنا إليها سابقا،ومثالا من البحر المركب نورد أبيات الشاعر من قصيدة "شكوى الزمان" .

دعاني إليه الفضل لمّا دعوته فمازال بي حتى التقينا على قدر

دَعَاْنِيْ إِلَيْهَلْفَضْلُ لَمْمَاْ دَعَوْتُهُوْ فَمَاْزَاْلَ بِيْ حَتْتَلْتَقَيْنَاْ عَلَىْ قَدْرِيْ

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

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

---

(1) **عبد الرحمان شكري:** ضوء الفجر، ص 67.

* **العصب:** هو تسكين الخامس المتحرك.

(2) **محمد علي سلطاني:** المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 202.

وقوله:

فما ساءني ما بِتُّ أخفيه جاهدًا ولا سرَّني ما يعلم النَّاس من أمري [1]

فَمَاْ سَاْءَنِيْ مَاْ بِتْتُ أُخْفِيْهِ جَاْهِدَنْ وَلَاْ سَرْرَنِيْ مَاْ يَعْلَمُ نْنَاْسُ مِنْ أَمْرِيْ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلحظ في هذين السطرين أن الشاعر لا يتقيد بالتسلسل في التفعيلات وإنما جاء البيت الأول والثاني مركبين من تفعيلتين وهما(فَعُوْلُنْ – مَفَاْعِيْلُنْ) كما دخلت عليهما زحافات: مَفَاْعِيْلُنْ ←فَاْعِلُنْ ويسمي بزحاف القبض [*] هذا الزحاف الذي يعمل على جعل المدة أقصر داخل بنية البحر كلها، لذلك فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعورية لدى الشاعر، إذ طغت عليه مظاهر الحزن والأسى،لما كان يراه في المجتمع من ظلم وفسق وغيره.

ونورد مثالا آخر من البحور المركبة يقول الشاعر فيه:

إنما الشعر نغمة كحنين المزامر

إِنْنَمَشْشِعْرُ نَغْمَتُنْ كَحَنِيْنِ لْمَزَاْمِرِيْ

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن متفعلن

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 16.

*__القبض__: حرف الخامس الساكن.

يرفع النفس سحره عن وهاد الحقائر [1]

يَرْفَعُ نْنَفْسَ سِحْرَهُوْ عَنْ وِهَادِ لْحَقَائِرِيْ

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتــن متفعلن

كذلك نظم الشاعر هذين البيتين، على وزن بحر مركب مكون من تفعيلتين (فاعلاتن مستفعلن)، ولقد ورد فيهما زحافات فاعلاتن التي دخل عليها زحاف الخبن [*]، فأصبحت فَاْعِلَاْتُنْ، ومُسْتَفْعِلُنْ تحولت إلى مُتَفْعِلُنْ، وذلك لدخول الزحاف نفسه السابق عليها، وبهذا يصبح البيتين من مجزوء الخفيف ويعسر أحيانا بعد التغيير غير المتوقع استيعاب الوزن من طرف السامع.

وفي نهاية الحديث عن الوزن نستنتج بأن اتجاه الشاعر نحو استخدام البحور الصافية أكثر من المركبة باعتبار البحور الصافية أكثر مرونة ومطاوعة من البحور المركبة، كما أن النّظم عليها أكثر سهولة من النظم على البحور المركبة.

ويبدو وكأنه اتفق مع توجه شعر التفعيلة الذي أكّد على استخدام البحور الصافية بالرغم من أنه لم يكتب شعر التفعيلة، ومن جهة أخرى يحيل استخدام الشاعر لهذه البحور على تحرره المبكر.

1-2 القافية:

ليس الوزن وحده هو ما منع الشعر العربي تألقه وفُرادته وتميزه عبر الزمن، بل أسهمت القافية إسهاما في إغناء جماليات القصيدة، بما يلزمها من ترابط داخلي وتواشج بين الأبيات لذلك فهي جزء لا يتجزأ من الإيقاع .

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: زهر الربيع، ص 206.

* **الخبن**: وهو حذف الثاني الساكن.

ولقد عرف التعريف الاصطلاحي للقافية جدلا ومحاكمة بين علماء العروض والقافية. "فالخليل ابن أحمد الفراهيدي" يرى أن القافية "تنحصر في الجزء الأخير من بيت الشعر وهي آخر حرفين ساكنين، وما بينهما المتحرك الذي قبلهما" [1] .

وعلى رأي "الأخفش" "أن القافية آخر كلمة في البيت بدليل أن الإنسان إذا طلب قوافي قصيدة ذكرت له الكلمة الأخيرة من كل بيت، ولم يذكر له أكثر أو أقل من ذلك، ولكن "الأخفش" ليس على صواب، لأنه حتى في هذه الحال، يضطر الإنسان أحيانا إلى أن يذكر أكثر من كلمة [2]، بمعنى أن القافية محددة بآخر ساكنين وليست محددة بآخر كلمة لأن الساكنين يكونان في أكثر من كلمة أو اقل.

وليست القافية حرف الروي كما يرى "أبو العباس ثعلب"، ومعه "قطرب" بل هي شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية، وسميت القافية بهذا الاسم، لأنها تقفو أثر كل بيت وهي بمعنى مقفوة، على اعتبار أن الشاعر يقفوها أي يتبعها [3] .

ولذلك الرأي الذي عليه المعوَّل في هذا المجال، هو رأي "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" لأن القافية تارة تنحصر في كلمة، وتارة في جزء كلمة، وأخرى في أكثر من كلمة وهكذا [4] .

وبهذا تصبح القافية حسب ما حددها الخليل جزءا إيقاعيا، يتسق مع أجزاء البيت في هذا النسيج الذي يقوم على الإيقاع المعبّر، فهي عنصر أساسي في وجود الشعر وتكوينه الموسيقي .

---

[1] **الدوكالي محمد ناصر**: جامع الدروس العروضية، منشورات جامعة ناصر الخمس (دب)، 1997، ص 133

[2] **صفاء خلوصي**: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة المعارف، بغداد ، ج 2، (دط) ، 1963، ص05.

[3] **المرجع نفسه**: ص05.

[4] **الدوكالي محمد ناصر**: جامع الدروس العريضة، ص 133.

1-2-1 القافية التقليدية:

اتجه "عبد الرحمان شكري" في بعض قصائده اتجاها تقليديا من خلال اعتماده على مبدأ النمط الموحد للقافية، فكل هذا يدل على أن الشاعر بقي محافظا على بعض من ملامح القصيدة التقليدية، كما قد يكون اعتماده على هذا النوع من القافية له فائدة كبيرة في التعبير عن بعض التجارب التي مر بها شاعرنا، وتسهم بدورها في خلق إيقاع موسيقى سنفوني جميل يستدعي بدوره محبي الشعر ومتلقيه .

وعلى هذا المنوال سوف نورد أمثلة عن القافية الموحدة قول الشاعر على وزن الخفيف:

-ومواثيق جمة تدع الحرّ على حكمَها قَرين الأسير
0/0/
-لم تذر الفتاة ما يبعث الشك ويزري بعهده في الضمير
0/0/
-بينما كان جاثيا يرسل البثّ بشجو يلين صمّ الصّخور
0/0/
-جاءت الخادم العجوز لأمر مستجدٌّ من طارقات الأمور [1]
0/0/

جاءت القافية في هذه الأبيات موحدة وهي قافية متواترة، كما جاء حرف الروي واحدا، إنه حرف الراء وهو لثوي ارتجاجي يرتج رأس اللسان عند النطق به مما جعل من هذه الأبيات في شكل معزوفة رومانسية جياشة بالعواطف، ملأى بالصور الدقيقة التي أحكمها الشاعر.

ومن الأمثلة كذلك في القافية الموحدة :

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 10.

مستعير من السماء شعار الـ حزن أم مرتد بعيش الأديبِ

0/0/

فأخوك الأديب في الأهل والدَّا رُ له عيشة الغريب الكئيبِ

0/0/

ليس في ثوبه سوى طلل با لِ وداء صعب وجرح رغيبِ [1]

0/0/

وردت هذه الأبيات أيضا بقافية موحدة، وروي واحد، وهو حرف الباء وهو صوتا شفويا انفجاري تعبيرا عن معاناة الغريب التي تشبه كثيرا أسى الأديب .

1-2-2 القافية المختلطة:

كان "شكري" من أوائل من استخدم الشعر المرسل، والقافية المرسلة، التي لا تلتزم بالقافية الموحدة والروي الواحد، والتي واكبت فيما بعد إنشاء الشعر الحر، وحققت بهذا نوعا من التحرر عن القافية الموحدة .

وسنوضح ذلك في الأمثلة التالية في أحد المقاطع من قصيدة "نحن والزمن " :

الأبيات		نوع القافية
كم شقي أبطأ الموت لـــه	**ودَّه أن لو يكون الأسرعَـــا**	**0//0/ قافية متداركة**
سلّم الدهـــر عليه مثقـلا	**ثم ما أبطأ حتـــــى هرعَـــا**	**0///0/ قافية متراكبة**
وسعيد يجتبي من عيشـــه	**زهراً يرجو لــه الدهـــر تأنَّـــى**	**0/0/ قافية متواترة**
فسواء متعس أو مسعـد	**أين من يحمد خطو الدهر أينَا**	**0/0/ قافية متواترة**
نحن نبغي من زمان فسحة	**هل ربحنا من زمان قد قضـــى**	**0//0/ قافية متداركة** [2]

[1] **المصدر السابق**، ص 12.

[2] **عبد الرحمان شكري**: قصائد أخرى، ص459.

إن القافية في البيت الأول جاءت متداركة، وفي البيت الثاني جاءت متراكبة، وهكذا دواليك حيث نلحظ هذا التغير التقفوي يعبر بصائته المتسع عن آهات العجز الإنساني، أمام سطوة الزمن الذي ينقضي بسرعة دون أن يدرك الإنسان كيفية مروره .

ولعل هذا التنوع في القافية يعد من سمات الشعر الحداثي فبهذا التنوع، أصبح الشعر رؤيا تتطور بتطور العالم، فالشاعر لم يترك القافية الموحدة تمارس سلطتها عليه، وإنما عاد وأسقط سلطته عليها .

ومن أمثلة القافية المتنوعة أيضا يقول الشاعر على وزن الكامل:

وله من الجنَّ الكرام معاشر يأتونه بنفائس الأخبار ← قافية متواترة

كم قد سقيت من الدماء طماعة لك خيرها وعلى سواك خراجها ← قافية متداركة

في كل جرح مقْول ذو سطوة يدلي عليك بحجة بيضاء ← قافية متواترة

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا تدع الممالك في يديك بيادقا ← قافية متداركة [1]

ومن خلال هذا يمكن القول إن تمرد الشاعر على القافية الموحدة لا يعني الخروج المطلق عن كل الأسس الإيقاعية، للقصيدة القديمة، وإنما يعني عدم التزام الشاعر المعاصر بتفعيلات محددة وقافية موحدة ونهجه نهجا إيقاعيا جديدا، رغبة منه لجعل القصيدة وحدة متماسكة تعبر عن قضايا العصر وإحباطات الإنسان المعاصر .

1-3 الروي:

إن حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فنقول قصيدة سينية لأن حرف الروي سين، وقصيدة لامية لأن حرف الروي لام، ولهذا لا يعد من الحروف رويا إلا

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: لألئ الأفكار، ص 148.

ما اتصف بالثبات، ووضوح الصوت ليكون له وقعه المؤثر في أذن السامع [1]

ويقول "الدوكالي محمد ناصر": «إن حرف الروي هو أيضا من حروف الهجاء تبنى عليه القصيدة، بمعنى أن الشاعر يختار حرفا يعتمد عليه، في بناء القصيدة وليست كل الحروف صالحة لأن تكون رويا، فلا تكون رويا حروف العلة الزائدة، مثل الواو في "عمرو" وكذلك الهاء الساكنة والألف المقصورة»[2]

فحرف الروي يعد الحرف الأساسي من حروف القافية، وواجب الوجود فيها:

ولقد تعددت حروف الروي في شعر "شكري" وتنوعت وسوف نقدم أمثلة عن ذلك : منها قوله :

خليلي والإخاء إلـــى جفـاءِ إذا لم يغْذُهُ الشوق الصحيحُ

يقولون الصحاب ثمار صدقٍ وقد نبلوا المرارة فـــي الثمارُ

شكوت إلى الزمان بني أخائي فجاء بك الزمان كمـــا أريد

أراني قد ظفرت بذي وفـــــاء له خلق يضيق عن الــرياء

وفي نفس المقطع من القصيدة:

أظل إذا رأيتك مستـــــفزا كأني قد جرعت من العقار

يؤم به العلاء أخو وجيف وتنبت في أجنحة النسـور

---

[1] **محمد علي سلطاني**: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 272.

[2] **الدوكالي محمد ناصر**: جامع الدروس العروضية والقافية، ص 137.

ويقول:

تقبّل طرفة لــك من خليــل وقد يهدي الصديق إلــى الصديقِ

فان أك محسنـــا فلربَّ غر أصاب الفضل في المحض اللبابِ

وان أك مخطئا فالفضل يؤتى من الخطأ المبين عــن الصـوابِ [1]

جاءت حروف الروي في الأبيات الأربعة الأولى، متنوعة حيث كان حرف الحاء في كلمة (الصحيح) الذي تميز بالإيقاع النغمي ذي الجرس الموسيقي الذي يساعد على إثارة المتلقي فهو من الحروف المهموسة ويرتبط ببنية القافية بنغم موسيقى هادئ يعبر الشاعر من خلاله عن أحزانه ومطامحه، إلى حياة أكمل من حياتنا.

وحدث تغيير في البيت الذي بعده وأصبح حرف الراء وحرفا الدال والهمزة في البيتين الثالث والرابع، فلقد جاء حرف الدال منساقا في خدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بطابع انفعال الشاعر وهو يتمرد على كل أنواع الظلم، والفساد الذي يموج في عالمنا.

ولقد تنوعت حروف الروي في شعر " شكري" فأحدثت تناغما موسيقيا وهذا راجع كما أسلفنا إلى حالة الشاعر المتغيرة، ومن حروف الروي المسيطرة في المجموعة الشعرية عنده نجد أكثرها حرف الراء والباء، والهاء فحرفا الراء والباء، هما من الحروف المجهورة والصوت المجهور متوسط الشدة والرخاوة أما حرف الهاء فهو من الحروف المهموسة كما أبقى الشاعر في بعض قصائده على حرف الروي الموحد، وخير مثال على ذلك هو حرف الهاء الساكنة ومن ذلك قوله :

ومطلب بالعتب هجري لم أزلْ أداريه حتى عارضته مذاهبهْ

يعالج منّي باسم الثغر راضيا وأخبــر غرّا أنكــرته معايبهْ

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 61.

أجود بنفسي في هواه سماحةً ويبخل بالنّذر الذي أنا طالبهْ [1]

واستخدام الشاعر لحرف الهاء الساكن، يعكس نفسيته ويبرزها وهو يشكو من الصديق فهذا الحرف جاء دالاً على الحزن والأسى الذي يعاني منه، إلا أنه يمكننا القول إن جميع حروف الروي التي وظفها شاعرنا تتلاءم مع الوضع الذي كان يعيشه، كما حققت هذه الحروف بدورها إيقاعا منسجما مع ظروف الشاعر ومعاناته، ونشير إلى أن تنوع القافية التي اعتمدها الشاعر من سمات ومميزات الحداثة .

[1] **عبد الرحمان شكري:** ضوء الفجر، ص 61.

2- الموسيقى الداخلية:

2-1- دلالة الأصوات:

إن الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم، يهتز على أن تلك الهزات قد لا تدرك بالعين في بعض الحالات[1] وقد اختلف المتخصصون في مبحث الإيقاع في تصورهم لوظيفته فمنهم من عد الصوت المفرد في الشعر خصوصا، وفي الأدب دالا بذاته، ومنهم من اعتبر الصوت المفرد متجلي فيما يؤسسه من تشكلات تتضافر فيها سمات الأصوات، مع الدلالة في مجال المقطع الصوتي.[2]

ولقد تنوعت الأصوات في شعر "شكري" وتعددت ما بين الأصوات المهموسة، والمجهورة، والأصوات الاحتكاكية، والانفجارية، وسنقوم بدراسة دلالة هذه الأصوات وانعكاساتها على نفسية الشاعر.

---

(1) **إبراهيم أنيس:** الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د.ط)، د ت. ص 5.

(2) **سمير سحيمي:** الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 43.

2-1-1 الأصوات المجهورة:

عرّف الجهر بأنه "اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت " [1] فالوتران الصوتيان هما المتسببان في إنتاج النغمة الموسيقية، التي تسمى الجهر.

وقسّم المحدثون الأصوات بحسب مفهومهم للجهر إلى ثلاثة عشر صوتا "ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ع-غ-ل-م-ن "ويضاف إليها كل أصوات اللين.[2]

وإذا بحثنا عن المجهورات في القصائد التي سنقوم من خلالها بإحصاء الأصوات نجدها متواترة في الجدول التالي

القصائد / الأصوات	كسرى والأسيرة	عاشق المال (خداع الغواني)	مناجاة الحبيب	غلّة النفس	الأزاهير السود
الباء (ب)	43	80	54	17	16
الجيم (ج)	11	21	9	6	13
الدال (د)	20	53	19	10	27
الذال (ذ)	14	21	10	2	5
الراء (ر)	56	113	27	28	43
الزاي (ز)	6	17	03	4	20
الضاد (ض)	9	10	6	4	5
الضاء (ظ)	8	15	5	2	2
العين (ع)	35	52	31	6	7

(1) **عبد العزيز الصيغ** : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر للنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1998، ص 89.

(2) **المرجع نفسه:** ص 97.

الغين (غ)	16	27	4	5	3	
اللام (ل)	92	205	88	53	59	
الميم (م)	72	111	41	25	46	
النون (ن)	44	86	67	24	46	
الواو (و)	36	102	47	22	44	
الألف (أ)	188	282	154	60	118	
الياء (ي)	60	136	74	46	43	
المجموع	710	1331	639	314	497	3491

(جدول (01) الأصوات المجهورة)

بعدما قمنا بتصنيف الأصوات وحسابها في الجدول لاحظنا بأن الحروف التي لفتت الانتباه أكثر هي حروف: (الألف واللام والميم) إلا أن المرتبة الأولى كانت لحرف الألف، وقد بلغ عدد الأحرف المجهورة ثلاثة آلاف وأربعمائة وواحد وتسعون 3491 أما نسبتها المئوية قدرت 54.82% وتلتقي الأصوات (أ.ل.م) في المقطع الآتي من قصيدة – مناجاة الحبيب قوله:

لو أن أشجان الفؤادِ تطيعنـــي لنظمتُها لك في القريض نسيبا

أو علِمت بأنّنـــي لك عاشـــق أفنى الزمان صبَابـــــة ونحـــيبا

يا بؤس ما سكنت إليك لحاظهُ أن كنت أنت على المحبّ رقيبا

أرنو إليك فتحتويني هيبة فأرد طرفي خاشعًا مغلوبا[1]

ف الألف حرف صائت يفيد الحركات الطويلة، وقد يكون استعمال الشاعر لهذا الحرف لأنه يتلاءم مع حالاته النفسية، التي كان يمر بها أما عن حرف اللام فهو مجهور صامت منحرف يوحي بالمرونة، والليونة، والتماسك، والالتصاق، وهو حرف ذوقي.

وحرف الميم هو أيضا متوسط الشدة أو الرخاوة وهو من الحروف الايحائية، يدل على الدقة والتماسك، كما يدل على الجمع والضد، والتمدد والتوسع.

ويبدو أن هذه الأصوات في جلّها أصوات لها وقعها إذ كل منها لا يسمح بمرور الهواء، وهو ما يحدث نوعا من الضيق يشعر به الشاعر وهو يشي بأشجان الفؤاد، وتقلباته لا سيما وأنه لا يقوى على مصارحة المحبوب بحبه.

2-1-2 الأصوات المهموسة:

فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[2] ،والأصوات المهموسة هي (ح-ث-هـ-ش-خ-ص-ف-س-ك-ت-ق-ط)

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 14.

(2) **عبد العزيز الصيغ**: المصطلح الصوتي في الدراسات الغربية، ص 107.

[1] بمعنى جملة "حثه شخص فسكت" فالعلماء المحدثون ميزوا الجهر من الهمس باهتزاز الوترين الصوتيين[2].

القصائد / الأصوات	كسرى والأسيرة	عاشق المال (خداع الغواني)	مناجاة الحبيب	علة النفس	الأزاهير السود	
الحاء (ح)	17	37	19	11	11	
الثاء (ث)	3	17	2	1	1	
الهاء (ه)	45	63	14	22	41	
الشين (ش)	7	19	12	3	8	
الخاء (خ)	5	14	6	4	2	
الصاد (ص)	7	15	7	1	6	
الفاء (ف)	34	39	29	12	19	
السين (س)	24	26	11	14	20	
الكاف (ك)	17	48	37	8	9	
التاء (ت)	44	63	29	14	14	
القاف (ق)	23	15	21	5	15	
الطاء (ط)	10	10	8	6	1	
المجموع	236	402	195	111	157	1101

(جدول (02) الأصوات المهموسة)

[1] **المرجع السابق**: ص 108.

[2] **المرجع نفسه**: ص 95.

ومن خلال إحصائنا أيضا للأصوات المهموسة في الجدول السابق التي كان عددها ألف ومائة وواحد 1101 وقدرت نسبتها المئوية 17.28% ،حيث كان حرف الهاء والتاء، الأكثر تواترا في كل القصائد التي قمنا بدراستها.

يقول الشاعر في قصيدة "غلة النفس":

رأيت محمقـــا يجري يجاذي الماء في النهر

يكملــه ويســـألــه ويحسب أنـــه يدري !

يقول له: أعــن سبب ومـن أرب إلـــى أرب

ويحسب في الخرير له لسان الناطق اللّجــب

تريد النفـــس رؤيتها مخارجها وغايتـــها[1]

ف (الهاء) حرف مهموس رخو يوحي على التلاشي، والاضطرابات النفسية، من حزن ويأس وألم أما عن التاء فهو أيضا مهموس انفجاري شديد، وهو من الحروف اللّمسية، إذ يدل على الرقة والضعف، كما يدل على الشدة والقساوة.

إلاّ أن ما يمكن أن نلحظه بعد مقارنتنا بين الأصوات المجهورة والمهموسة هو أن الشاعر وظف الأصوات المجهورة، أكثر من الأصوات المهموسة، وهذا يعني أنه لا يريد أن يهمس بصوته،إلى مجموعة أو فئة بعينها وإنما يريد أن يرسله إلى كل الناس فغلبة

(1) **عبد الرحمان شكري**: الأفنان، ص 359.

الأصوات المجهورة على باقي الأصوات الأخرى شيء عادٍ لأن شاعرنا في حالة انفعال نفسي، فجاءت القصائد ترجمة لهذه الحالة النفسية المنفعلة الصاخبة، وهذا قد يحمل أيضا بعض الدلالات على مستوى ربط الصوت بالقوة من حيث الجهر أو العلو، مع الموقف الذي يؤدى فيه أو السياق الذي يضمه.

2-1-3 الأصوات الاحتكاكية:

أو الأصوات الرخوة "عدم انحباس الهواء انحباسا محكما عند النطق بالصوت وإنّما إبقاء المجرى عند المخرج ضيقا جدا مما يسمح بمرور النفس محدثا نوعا من الصفير الخفيف، تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى"[1] والأصوات التي ينطبق عليها هذا التعريف هي (ف-ث-س-ش-خ-ج-هـ-ظ-ز-غ-ع) وهي ثلاثة عشر صوتا.[2]

القصائد / الأصوات	كسرى والأسيرة	عاشق المال (خداع الغواني)	مناجاة الحبيب	علة النفس	الأزاهير السود
الفاء (ف)	34	39	29	12	19
الثاء (ث)	3	17	2	1	1
السين (س)	24	26	11	14	20
الصاد (ص)	7	15	7	1	6

[1] **عبد العزيز الصيغ**: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص 121.

[2] **المرجع نفسه**: ص 123.

الشين (ش)	7	19	12	3	8
الخاء (خ)	5	14	6	4	2
الحاء (ح)	17	37	19	11	11
الهاء (ه)	45	63	14	22	41
الذال (ذ)	14	21	10	2	5
الظاء (ظ)	8	15	5	2	2
الزاي (ز)	6	17	3	4	20
الغين (غ)	16	27	4	5	3
العين (ع)	37	52	31	6	7
المجموع	223	362	153	87	145	970

(جدول (03) الأصوات الاحتكاكية)

قدرت الأصوات الاحتكاكية في الجدول بـ تسعمائة وسبعون 970 حرفا ونسبتها المئوية وصلت إلى 15.23%

وكان حرف الفاء والهاء هما الحرفان الأكثر ظهورا في الجدول السابق، فصوت الفاء هو صوت رخو مهموس احتكاكي وهي تحمل دلالة القوة والجبروت والقمع، والهاء كصوت أيضا تدل على الاهتزاز والاضطراب والشقاء، وقد جاءت في القصائد الخمس محملة بدلالة الحركة وعدم الثبات والزعزعة.

2-1-4 الأصوات الانفجارية (الشديدة):

هو "أن يحبس الهواء الخارج من الرئتين، حبسا تاما في موضع من المواضع، وينجم عن هذا الحبس أو الوقف، أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا،[1] والأصوات الانفجارية هي (ب-ت-د-ط-ك-ق) [2]

القصائد / الأصوات	كسرى والأسيرة	عاشق المال (خداع الغواني)	مناجاة الحبيب	علة النفس	الأزاهير السود	
الباء (ب)	43	80	54	17	16	
التاء(ت)	44	63	29	14	14	
الدال (د)	20	53	19	10	27	
الطاء (ط)	10	10	8	6	1	
الضاد (ص)	9	10	6	4	5	
الكاف (ك)	17	48	37	8	9	
القاف (ق)	23	51	21	5	15	
المجموع	166	315	174	64	87	806

(جدول (04) الأصوات الانفجارية)

---

[1] **عبد العزيز الصيغ**: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص 115.

[2] **المرجع نفسه**: ص 115.

يظهر من خلال الجدول أن الحروف التي أخذت مكانا من بين الحروف الأخرى هما حرفا الباء والتاء.

يقول الشاعر في قصيدة "كسرى والأسيرة":

يا فتاة الحيّ قومي فاسمعي قصة تقتل أطماع الهــوَى

قصـــــة ذات اعتــبار آخذ بصميم اللب يقريه الهدَى

غضب الجبّار كسرى غضبة فنما من شره مـا قدمنَـــا

غضبـــــة ذات وعيــد رائع ترك العرب كأطيــار العــرَا[1]

لقد وردا حرفا الباء والتاء في هذا المقطع حاملان لدلالة الانفجار والغضب والثورة،كما تحمل هذه الحروف في طياتها دلالة عميقة وواسعة تعبر عن مناخ الحزن والبكاء والتعب، وتوحي أيضا بالاضطراب، والتوتر لدى الشاعر.

وما يمكن أن نلحظه أيضا أن الأصوات الاحتكاكية هي التي كانت الأكثر توترا من الأصوات الانفجارية، التي قدرت بـ ثمان مئة وستة 806 حرفا أما نسبتها 12.85%، إلا أن الشاعر استطاع أن يمزج وينوع في شعره بين هذه الأصوات الأربعة (المجهورة– المهموسة–الاحتكاكية– الانفجارية) ويخلق تناسقا بينها فأعطت بعدا موسيقيا، ورنينا ساعدته في التعبير عن حالاته، وفي الوقت نفسه أثارت انتباه القارئ.

2-2- التكرار:

يعد التكرار من أهم الأنساق التعبيرية في القصيدة المعاصرة، إذ يسهم بدوره في اتحاد وارتباط أجزاء الكلام، بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوكيده وتفصيله.

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: ضوء الفجر، ص 8.

إن التكرار ظاهرة لا تختص بالأدب، بل ترتبط بحياة الإنسان وبممارساته اليومية وبأغلب سلوكاته، من ذلك تصرفاته العادية وبعض التصرفات المرضية، إنه سلطان الكلام، يجد مشروعيته في الانزياح الناشئ بين الموضوع المكرر وتشكلاته الجديدة، وهو حدث في الخطاب استدعى اهتمام اللغويين ونقاد الأدب مدة ثلاثين سنة، من خلال مفاهيم كالتناص وإعادة الكتابة[1] بمعنى أن التكرار مرتبط بكل مجالات الحياة، فالإنسان منذ أن خلق وحياته مبنية على التكرار، فمثلا الصلاة تتكرر في اليوم خمسة مرات، فهذا معناه أن التكرار لا يقتصر على الأدب فقط.

فالتكرار واحد من الأساليب المتميزة القادرة على كشف ما غمض، إنه إحدى المرايا العاكسة، لكثافة الشعور المتراكم عند الذات المبدعة يتجمع في بؤرة واحدة، ليؤدي أغراضا عديدة.[2]

أما "نازك الملائكة" تقول: « إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء، ونستفيد منها هي أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة، في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[3] فما كانت تقصده هو أن الدافع وراء التكرار هو التركيز على شيء مهم، للفت الانتباه إليه حيث يبرزه الشاعر ويعطيه أهمية أكبر.

---

(1) ينظر: سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، ص 127.

(2) ينظر: فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارسي للنشر، عمان، الاردن، ط 1، 2004، ص 32.

(3) **نازك الملائكة:** قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص 276.

فالتكرار كما يشير إليه "حسن الغرفي " يمثل "أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون من أجل طبع القصيدة، بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة، حول الكثافة والانسجام"[1]

وعليه يمكننا القول إن التكرار يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، التي تزيد قوته وترسخ في ذكر المتلقي، كما يعد أحد علامات الجمال البارزة في القصيدة أو الشعر.

أما التكرار عند "شكري"، فقد ظهر بصورة لافتة للنظر، تشكلت في شعره ضمن محاور متنوعة، وقعت في تكرار الحرف–وتكرار الكلمة وتكرار الضمائر ومن ذلك :

2-2-1 تكرار الحرف:

إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للقارئ، فهي قد تمثل الصوت، الذي يمكن أن يصب فيه الشاعر أحاسيسه ومشاعره.

ومن صور تكرار الحرف عند "شكري" قوله في قصيدة "العلم وعزة النفس":

ويعلو الفتى بالعلم عن كلّ ذلة وكل جهُول لـــو فطنت ذليلُ

وفي الجهل أسر للنفوس ورهبةٌ هو الجهل داء للنفوس قتُولُ

ويرضى جهول بالقليل مهابـــة ولا يطبيّ المرء العليم قلـيلُ[2]

---

[1] **ينظر: حسن الغرفي** : حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، (دط)، 2001، ص 48.

[2] **عبد الرحمان شكري**: الخطرات، ص 300.

نلحظ أن تكرار حرف (الواو) في هذه الأسطر الشعرية قد حدث بشكل مكثف فالشاعر يلحّ ويؤكد على أن العلم طريقا للعزة والسعادة، والنور ويرى الجهل مذلة لأهله، وظلام عليهم، فالعلم نور والجهل ظلام، كما جعل الشاعر من تكرار الحرف نغمة موسيقية، تنقل القارئ إلى جو النص، وتجعله يستشعر المعنى بطريقة مباشرة.

ومن أمثلة تكرار الحرف كذلك يقول الشاعر:

الحب طلاّع الثنايا له في كل واد جيئة أو ذهوبُ

وفي الجبال الشمّ وكـــر لـــه كأنـــه النسر إليها يئوب

وفي الكوخ نزّال وفي الروضة الـ غنـــاء نزال بها لا ريب[1]

فتكرار الشاعر لحرف الجر (في) أربع مرات في الأبيات السابقة، من أجل أن يعلي من شأن الحب، ويؤكد على قيمته، لأنه ذات فضيلة تطهر النفوس، كما أنه وسيلة تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من فرح وحزن، فالحب غاية البشر.

2-2-2 تكرار الكلمة:

يشكل هذا النوع من التكرار مساحة أكبر عند الشاعر، فقد أورده كثيرا في شعره، ويبدو أن ذلك يعود إلى نفسية "شكري"، المضطربة والمتوترة، الذي يعتقد أن تكرار الكلمة كثيرا هي البداية القوية التي يستطيع من خلالها الانطلاق، والتحرر، والوقوف أمام معيقات الحياة ومواجهة الجهل، والتخلف، والفساد.

ومن ذلك في قصيدة: "ضحكات الأطفال":

ضحكة منك صوتها صوت تغريـ د العصافير تستفز القلـوبَا

(1) **عبد الرحمان شكري**: أناشيد الصبا، ص 188.

ضحكة ردّت المشيب شبابـــا وأمانت من الوجوه الشحوبَا

ضحكات كأنها كلمات الله تمحـــو مآثما وذنوبـــاَ[1]

استخدم الشاعر تكرار كلمة (ضحكة) عبر نمط أسلوبي، متلاحق ليبين فيه ابتسامات الأطفال، وبراءتها فقد ألح عليها في كل بيت ليعمق، من دلالتها كما شكل هذا التكرار بدوره نسقا بنائيا مؤثرا.

ويمكن أن نمثل هذا النوع من التكرار أيضا بقول الشاعر في قصيدة "شكوى شاعر":

إنما الشعر تصوير وتذكرة ومتعة وخيال غير خـــوّان

وإنما الشعر مـــرآة لغانية هي الحياة فمن سوء وإحسان

والشعر إحساس بما خفقت له القلوب كأقـــدار وحدثـــان[2]

يجسد الشاعر عبر تكراره لكلمة (الشعر) حبه له فهو الأنيس، إذ ليس له في هذا الوجود، إلا هذا الصديق والصاحب الذي يستوعب آلامه وآهاته، كما أن هذا التكرار خلق تلاحما بين الأبيات يعكس نفسية الشاعر.

وورود تكرار الكلمة كذلك في قوله من قصيدة "الحسن مرآة الطبيعة":

وأرى فيـــك للهيـــرة حرا وفتورا لـــذّا وظـــلاّ ظليـــلاَ

وأرى فيك نسمة كليالي الـ صيف حيث النسيم يسعى عليلاَ

وأرى منك في الخريف شبيها ثمرا يانعا وزهرا جميلاَ[3]

---

[1] **عبد الرحمان شكري**: لآلئ الأفكار، ص 82.

[2] **المصدر نفسه**، ص 113.

[3] **عبد الرحمان شكري**: أناشيد الصبا، ص 155.

تكررّ الفعل (أرى) مرّات متتالية وأخذ حيزه المكاني والزّماني، في ذاكرة الشاعر، لأنه يقوم على اليقين فيؤكد حضور الذات الغائبة في عالم الطبيعة، ليظهر الصدق في نقل تجربته، حيث تعددت لوحات الرؤيا والآمال التي يبحث عنها الشاعر (الظهيرة–الليالي–الخريف) وهي من جزئيات الطبيعة، وبذلك يكشف التكرار عن دلالات وإيحاءات، تعكس لهفة الشاعر لحبه القوي للطبيعة والكائنات الجميلة.

2-2-3 تكرار الضمائر:

لجأ الشاعر إلى تكرار الضمائر، التي شكلت بدورها أبنية متناسقة وقوية، داخل القصائد واعتبرها وسيلة مركزية، ليكشف ويعبر عما في أعماقه.

ومن الضمائر التي استعملها الشاعر تكرار الضمير أنت ومنها قوله في قصيدة "الشّلال":

أنت أصفى من الوداد وأنقـــى من حبـــور النعيـــم والسّراء

أنت أرجوجة لنفسي وصـــوتٌ منك كالظئر هاتـــف بالغنـــاء

أنت مثل الشباب عزما وبطشا ووضاء أحبِبْ به من وضاء[1]

كرر الشاعر ضمير المخاطب (أنت) في بداية كل سطر شعري، وألحّ عليه ليؤكد على أهمية الشلال، وما يوحي به من قوة إلى درجة أنه يتمنى لو سار إيقاع الحياة مثل إيقاعه تدفقا.

ومنه فقد جعل "عبد الرحمان شكري"من صور التكرار أداة جمالية، تخدم موضوعه الشعري، وتؤدي وظيفتها في الكشف عن الإلحاح، والتأكيد الذي يسعى إليه.

---

(1) **عبد الرحمان شكري**: أزهار الخريف، ص 368.

وخلاصة لهذا الفصل يمكن القول أن تلك المعزوفات الموسيقية الحداثية قد ساندت الشاعر في تجربته الشعورية التي يمرّ بها، حيث كانت تلك الرّنات والتفعيلات والقوافي بأنواعها والروي والتكرار، وسيلة يعبر بها الشاعر عن آهاته وآلامه وآماله، كما أعطت تلك النغمات بعدا جماليا وحداثيا، يهدف إلى كسر الإيقاع التقليدي القديم الذي يولي اهتماما بالشكل والدعوة إلى التحرر منه.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الاستكشافية والبحثية لموضوع الحداثة يمكن أن نلخص أهم ما توصلنا إليه في هذا البحث من نتائج فيما يلي:

– جاءت الحداثة مشروعا للنهضة، أو التغيير والتجاوز والتمرد على السائد وكل ما له علاقة بالموروث والقديم، وهي ترفض الارتباط بفترة زمنية معينة تفضي إلى تحديدها.

– تمّت محاولة فك إبهام مفهوم الحداثة بتتبع جذورها انطلاقا من أصولها الغربية إلى العربية.

–الحداثة عند "عبد الرحمان شكري"هي الابتكار والجمال الخلّاق، المنبعث من خلال استحضاره لأشعار الشعراء القدامى، وممارستها بطريقة إبداعية جديدة.

– اتجه الشاعر في شعره اتجاها حداثيا في دواوينه،على مستويات عدّة تركيبيا ودلاليا وإيقاعيا.

– جاءت لغة الشاعر لغة و وجدانية، تمت الإشارة إليها بأفعال و أسماء و صيغ متعددة

ومن أهم تقنيات الحداثة التي اشتغل عليها الشاعر الانزياح التركيبي والاستبدالي وإستراتيجية التناص والإيقاع والتركيب.

– جاءت بعض نصوص الشاعر متعالقة مع نصوص "بشار ابن برد" و"ابن المعتز"و "كعب ابن زهير"،لتشكل رافدا من الروافد الحداثية التي يستقي منها الشاعر صوره ومعانيه،من خلال بناء نص مختلف يكسر أفق توقع القارئ.

– ركز الشاعر "عبد الرحمان شكري"في شعره على البحور الصافية أكثر من البحور المركبة، وذلك لأنه وجد في هذه البحور (الصافية) راحة ومطاوعة تناسب أحواله الوجدانية والباطنية.

– لم يتقيد الشاعر بروي واحد، وقافية واحدة، وهذا يدل على تذبذب واضطراب نفسية الشاعر والتجربة الشعرية التي يمرّ بها كما يوحي بنزعته التجديدية المحدثة للشعر المرسل

– احتلت الأصوات المجهورة الصدارة في شعر "شكري" وهذا يوحي برغبة الشاعر الملحة ،في إيصال و إرسال صوته للناس كافة.

وبهذا القدر من النتائج المحصورة في الخاتمة لهذه المذكرة نعتقد أننا حاولنا الإجابة على الإشكالية المطروحة في المقدمة ولو إجابة نسبية.

و نشكر الله سبحانه و تعالى على ما أرشدنا إليه من عظيم نعمائه ويسّره لنا،و نشير أن ما احتوته هذه الدراسة ما هو إلا عمل وجهد بسيط ،فإن أصبنا فذلك من فضل ربـفا وان أخطانا فإننا بذلنا كلّ ما بوسعنا.

والحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين محمد وآله الطّيبين الطّاهرين.

« ونسأل الله الفائدة و السّداد و التوفيق»

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر 1886 (1958)

في الثاني عشر من أكتوبر عام 1886 ولد "عبد الرحمان شكري"، من والدين مصريين، يرجع نسب كل منهما إلى أصل مغربي من شمال إفريقيا، فأبوه محمد شكري بن أحمد شكري بن حسن بن حسن عيّاد، وأمه زينب بنت مغربي ابن سعد بن سعد المغربي، وقد نزح أسلاف الشاعر من عرب المغرب منذ جيلين إلى وادي النيل.[1]

كان والد شكري من رجال الثورة العرابية، وسجن معهم وهو ضابط وأديب فشجع ابنه على الكتابة، وقد ولد عبد الرحمان شكري في بور سعد ودرس بها وبالإسكندرية ثم التحق بمدرسة المعلمين العالية في القاهرة، وتخرج منها سنة 1909م، ثم أرسل في العام نفسه في بعثة إلى جامعة شفيلد بانجلترا، حيث أمضى هناك ثلاث سنوات، درس خلالها التاريخ الأوربي القديم، والحديث، كما درس الاجتماع والسياسة والاقتصاد، والفكر الغربي والأدب الانجليزي وعاد إلى مصر بعد أن حصل على شهادة (A, B) من تلك الجامعة [2]

ومما أثّر في ثقافة شكري، قراءته الأدباء الأوربيين الذين عرفوا بتحليل النفس البشرية، مما كان له أثر في كتابه (الاعترافات) وظل حب دكنز، وثاكري، وتولستوي، ودستوفسكي، وبلزاك، وفلوبير وغيرهم في نفسه، كما عاشت آراؤهم في فكره، وملئ سمعه وبصره عشرات السنين، حتى راح ينشر عنهم سلسلة من المقالات الطوال[3].

ومع عودة "شكري" من البعثة عين مدرسا للتاريخ واللغة الانجليزية والترجمة،بمدرسة رأس التين، الثانوية بالإسكندرية 1912، فلم يكن مجرد مدرس بإحدى المدارس، ولكنه كان شاعرا كبيرا بل رائدا للشعر العربي، وأستاذا لمدرسة الديوان التي

---

[1] **عبد الفتاح عبد المحسن الشطي:** عبد الرحمان شكري ناقدا وشاعرا، ص 15.

[2] **المرجع نفسه:** ص 17.

[3] **المرجع نفسه** ص 25.

أرسى دعائمها مع زميليه، العقاد والمازني، التي حملت لواء التجديد في كتابة الشعر واتخذت من نقدها للشاعر أحمد شوقي ميدانا للتطبيق، وتقوم دعوتها على تجديد في الشعر، يشمل الشكل والمضمون حتى يكون الشعر أقدر على التعبير عن أحاسيس الشاعر وذاتيته، وهي بهذا تخالف منهج شعراء العربية الكبار آنذاك.[1]

ومن صفات عيد الرحمان شكري أنه كان شديد الحياء، وهذا الحياء في رأيه من أكبر أسباب الفشل في الحياة، وقد كان يعتاده كلما جالسه أو حادثه من لا يعرف فكان يوارى هذا الحياء برداء الترفع، واعتزال الناس، فإن حساسيته المرهقة بنقد الناس وهو الشاعر الذي يعتدّ بكرامته، جعلته نزاعا إلى الوحدة محبا للعزلة، قريبا إلى الانطواء[2]

ولا شك أن انقلاب الصلة بين شكري والمازني، من صداقة قوية إلى خصومة، وكراهية، تركت جرحا عميقا في نفس الشاعر جعله يسيء الظن بالناس، وفي بور سعيد اعتزل الناس وعاش بين الكتب يدفن، فيها محنته، وديوان مأساته، ولم يكن له زوجة تسرى عن آلامه، ولا ولد يخفف عنه وطأة ما يعانيه، فسكن الشاعر مع شقيقه في منزل الأسرة قريبا من البحر، وخلال تلك الفترة نشر كثيرا من قصائده، وبحوثه، في الصحف والمجلات.[3]

أعماله الشعرية: له ديوان مؤلف من ثمانية أجزاء:

- ضوء الفجر: نشره عام 1909
- لآلئ الفكر 1913
- أناشيد الصبا 1915
- زهر الربيع 1915

---

(1) **المرجع السابق**، ص 19.

(2) **المرجع نفسه**: ص 19.

(3) **المرجع نفسه** ،ص 19.

-الخطرات 1916

-الأفنان 1918

-أزهار الخريف 1919

أما الجزء الثامن فهو مجموعة من القصائد، كانت منشورة في عدد من الدوريات والصحف[1] .

أعماله النثرية: له خمسة كتب نثرية هي:

-الاعترافات 1916

-الثمرات 1916

-الصحائف 1918

-الحلاق المجنون (قصة نفسية سيكولوجية)

-نظرات في النفس والحياة (مجموعة من المقالات) [2]

وفاته:

أصيب شاعرنا شكري بالشلل في نصفه الأيمن، ليظل مشلولا إلى بقية حياته، وترغمه العلة على ترك القراءة والنظم والكتابة، وينصرف إلى الراحة والعلاج وكان الشلل قد أضعف ذاكرته قليلا وعطل ذراعه اليمنى التي كان يكتب بها.

انتقل إلى الإسكندرية نزولا عند رغبة أهله، واستأجر شقة على مسافة قريبة من البحر ونقل معه نصف مكتبته، مع أنه لم يستطع العودة إلى مطالعتها، وقضى هناك الأعوام الثلاثة الأخيرة من حياته ملازما بيته لا يبرحه، إلا فيما ندر ليلقى ربه في الساعة

---

[1] **عبد العزيز النعماني**: عبد الرحمان شكري، الرائد المجدد، ص 65-85.

[2] **يوم** 01/04/2016، 20: 13 http://ar.wikipedia.org/wiki.

الثانية بعد ظهر الاثنين في الخامس عشر من ديسمبر 1958 بمنزله برمل الإسكندرية بعد أن تحقق لمصدر الجلاء والاستقلال[1].

[1] **عبد الفتاح عبد المحسن الشطي**: عبد الرحمان شكري ناقدا وشاعرا ،ص21-22.

قائمة المصادر
و المراجع

***القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

1-المصادر

1)عبد الرحمان شكري:ازهار الخريف ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

2)عبد الرحمان شكري:الافنان ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

3)عبد الرحمان شكري:الخطرات ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

4)عبد الرحمان شكري:اناشيد الصبا ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

5)عبد الرحمان شكري:زهر الربيع ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

6)عبد الرحمان شكري:ضوء الفجر،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

7)عبد الرحمان شكري:لآلىء الافكار ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

8)عبد الرحمان شكري:مجموعة قصائد ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،(دط)،2012.

2- المراجع

2-1المراجع العربية

9) إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة مصر ،القاهرة،مصر ،(دط)،(دت).

10) احمد الزعبي:التناص نظريا و تطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر و التوزيع،الأردن،(ط2)،2000.

11)احمد بن محمد بن احمد الحملاوي:شذا العرف في فن الصرف،دار الكيان للنشر،الرياض،(دط)،(دت).

12)احمد جبر شعث:جماليات التناص،دار مجدلاوي للنشر،عمان،الأردن، (ط1)،2013.

13)أدونيس (علي احمد سعيد):سياسة الشعر(دراسات في الشعرية العربية)دار الآداب ،بيروت،(ط1)،1985.

14)أدونيس(علي احمد سعيد):الثابت و المتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب(صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري)دار
الساقي،بيروت،لبنان،ج4،(ط9)2006.

15)أدونيس(علي احمد سعيد):الشعرية العربية(محاضرات ألقيت في الكوليج)،دار الآداب،بيروت،(ط1)،1985.

16)أدونيس(علي احمد سعيد):فاتحة لنهايات القرن(بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة)،دار العودة،بيروت،لبنان،(ط1) ،1980 .

17) أدونيس(علي احمد سعيد)النص القرآني وأفاق الكتابة،دار
الآداب،لبنان،(ط1)،1993.

18) بشير تاوريريت:رحيق الشعرية العربية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء و النقاد المعاصرين،مطبعة أوراق بسكرة،(دط)،2006.

19) جابر عصفور:رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،(ط1)،2008.

20) حسن الغرفي:حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب،(دط)،2001.

21)حنين محمد بن مخلوف:المصحف المفسر،دار الفجر الإسلامي،دمشق،(ط2)،1993.

22)حيدر حسين عبيد:الحذف بين النحويين و البلاغيين،(دراسة تطبيقية)،دار الكتاب العلمية،بيروت،(ط1)،2013.

23)خليل أبو جهجه:الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظيرو النقد،دار الفكر اللبناني،بيروت ،لبنان،(ط1)،1990.

24)خيرة حمر العين:جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق،سوريا،(دط)،1966.

25)الدوكالي محمد ناصر:جامع الدروس العروضية،منشورات جامعة ناصر الخمس،(دب)،(ط1)،1997 .

26)رجاء عيد:لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر)،منشاة المعارف،الإسكندرية،(دط)،(دت).

27)الزواوي بغورة:ما بعد الحداثة و التنوير(موقف الانطولوجيا التاريخية دراسة نقدية)،دار الطليعة للنشر،بيروت،لبنان،(ط1)،2009.

28)سامية راجح:تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي،عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن،(ط1)،2010.

29)السعيد الورقي:لغة الشعر العربي الحديث(مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية)،دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر،الإسكندرية،القاهرة،(دط)،2005.

30) سمير سحيمي:الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال دواوين قصائد،عالم الكتب الحديث للنشر،اربد،الأردن،(ط1)،2010.

31) صفاء خلوصي :فن التقطيع الشعري و القافية،مطبعة المعارف،بغداد،ج2،(دط)،1963.

32) صلاح عبد الحافظ:الموسيقى الشعرية،دار المعارف للنشر،القاهرة،ج1،(ط2)، 1995.

33)طه عبد الرحمان:روح الحداثة (مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية)،المركز الثقافي العربي للنشر،الدار البيضاء،المغرب،(ط1)،2006.

34)عبد الرحمان تبرما سين:العروض و إيقاع الشعر العربي،دار الفجر للنشر،القاهرة،(ط1)،2003.

35)عبد الرحمان محمد القعود:الإبهام في شعر الحداثة(العوامل و المظاهر و آليات التأويل)، سلسلة كتب ثقافة شهرية،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،(ط1)،1990.

36)عبد العزيز الصيغ:المصطلح الصوتي في الدراسات العربية،دار الفكر للنشر،بيروت،لبنان،(دط)،1998.

37)عبد العزيز النعماني:عبد الرحمان شكري الرائد المجدد،دار المصرية اللبنانية للطباعة،القاهرة،(ط1)،2002.

38)عبد الفتاح عبد المحسن الشطي:عبد الرحمان شكري شاعرا و ناقدا،دار قباء للطباعة،القاهرة،(دط)،1999.

39)عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز ،تح محمد رضوان الداية،فايز الداية،مكتبة سعد الدين،دمشق،(ط2)،1987.

40)عبد الله ابن المعتز:ديوان ابن المعتز،تح مجيد طراد ،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،(ط1)،2003.

41)عبد الله خضر حمد:أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات،عالم الكتب للنشر،اربد،الأردن،(ط1)،2013.

42)عبده الراجحي:التطبيق الصرفي:دار النهضة العربية للطباعة،بيروت،لبنان،(ط1)،2004.

43)عدنان حسين قاسم :(الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس)،الدار العربية للنشر،مصر،(دط)،(دت).

44)عدنان علي رضا النحوي:تقويم نظرية الحداثة،دار النحوي للنشر،السعودية،(ط1)،1992.

45)عزت محمد جاد:نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر،(دط)،2002.

46)علي رحومة سحبون:إشكالية التراث و الحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري و حسن حنفي (دراسة مقارنة تحليلية)،توزيع منشاة المعارف،القاهرة،الإسكندرية،(دط)،2006.

47)عماد الدين أبو الفدا إسماعيل ابن كثير:تفسير القران الكريم،دار ابن الهيثم،القاهرة،ج4،(دط)،(دت).

48) فارح مسرحي:الحداثة في فكر محمد أركون،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،(ط1)،2006.

49)فهد ناصر عاشور:التكرار في شعر محمود درويش،دار الفارسي للنشر،عمان،الأردن،(ط1)،2004.

50) كعب بن زهير:ديوان كعب ابن زهير،شرح ابن سعيد الحسن بن الحسين العسكري،دار الكتاب العربي،بيروت ،لبنان،(ط1)،1994.

51) محمد الطاهر بن عاشور :ديوان بشار ابن برد،وزارة الثقافة للنشر ،الجزائر ،ج1،(دط) ،2007.

52) محمد العمري:التناص في الخطاب النقدي البلاغي(دراسة نظرية تطبيقية)،إفريقيا الشرق،المغرب،(دط)،2007.

53) محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،(ط1)،1990.

54) محمد عابد الجابري:التراث و الحداثة(دراسات و مناقشات) ، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،(ط3)،2006.

55)محمد علوان سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة(دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة–إبراهيم أبو سنة–حسن طلبي–رفعت سلام)،دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع،الإسكندرية،(ط1)،2010.

56) محمد علي سلطاني:المختار من علو م البلاغة و العروض،دار العصماء،سوريا،دمشق،(ط1)،2008.

57)محمد مصطفى هدارة:في البلاغة العربية،بيروت،لبنان،(دط)،(دت).

58) محمد نور الدين أفاية:الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة(نموذج هابرماس)،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء،المغرب،(ط2)،1998.

59)محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت،لبنان،(ط1)،2008.

60) مشري بن خليفة:القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،منشورات الاختلاف،ردمك،2006.

61)نازك الملائكة :قضايا الشعر العربي المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،(ط1)،1994.

62)يوسف أبو العدوس:التشبيه و الاستعارة(منظور مستأنف)،دار المسيرة، عمان،الأردن،(ط1)،2007.

2-2المراجع المترجمة

63) ألان توربن:نقد الحداثة،ترجمة أنور مغيث،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،مصر ،(دط)،1997.

64)جان كوهن:النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر ،اللغة العليا،ترجمة احمد درويش ،دار غريب للنشر و التوزيع،(ط1)،2000.

65) جان كوهن:بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال،المغرب،(ط1)،1986.

66) نتالي بييفي غروس:مدخل الى التناص(في تاريخ المصطلح و ابعاده)،ترجمة عبد الحميد بورايو،ترجمة غير منشورة،البليدة،الجزائر ،(دط)

3- المعاجم و القواميس

67)أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور،لسان العرب،دار صادر للطباعة،بيروت،لبنان،مج2،(ط1)1997.

68) الخليل ابن احمد الفراهيدي:كتاب العين،تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي،دار الرشد للنشر،العراق،(دط)،1982-1985.

69)مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي:قاموس المحيط،دار الكتب العلمية للنشر،بيروت،لبنان،ج1،(ط1)،1999.

70)منير البعلبكي:قاموس المورد الحديث،دار العلم للملايين،بيروت،(دط)،(دت).

4)الدوريات و المجلات

71) مجلة النبأ،ع57.(دت).

72) مجلة جامعة دمشق،ع1،2007

73)مجلة فصول،مج4،ع3،1984

5 المواقع الالكترونية

74)http://ar.wikipidia.org/wiki 01/04/2016-13:20

فهرس الموضوعات

الموضوع .....الصفحة

مقدمة.....(أ- د)

تمهيد .....(6-8)

الفصل الأول: الحداثة و مفاهيمها

1/الحداثة في المعاجم العربية .....(10-13)

2/الحداثة اصطلاحا .....(13-15)

3/الحداثة عند النقاد الغرب..... (16)

3-1/الحداثة عند شارل بودلير.....(16-19)

3-2/الحداثة عند رامبو .....(19-21)

3-3/الحداثة عند مالارميه .....(21-23)

4/الحداثة عند النقاد العرب ....(23)

4-1/الحداثة عند ادونيس .....(23-26)

4-2/الحداثة عند خالدة سعيد .....(26-27)

4-3/الحداثة عند كمال أبو ديب .....(27-29)

5/ بين الحداثة والمعاصرة .....(29-31)

الفصل الثاني: حداثة اللغة الشعرية

1/ماهية اللغة الشعرية .....(33-35)

2/جماليات اللغة الشعرية

2-1 الانزياح .....(35)

2-1-1 الانزياح الاستبدالي .....(35-41)

2-1-2 الانزياح التركيبي .....(42-47)

2/2التناص .....(48-54)

3/2 بنية الأفعال و دلالتها الحداثية..... .....(54)

2-3-1 الفعل المجرد ....(55-57)

2-3-2 الفعل المزيد..... .(57-59)

4/2 بنية الأسماء و دلالتها الحداثية..... (59)

2-4-1 اسم الفاعل ....(59-60)

2-4-2اسم المفعول ....(60-61)

2-4-3 الصفة المشبهة..... .....(61)

2-4-4 صيغ المبالغة ....(62-63)

الفصل الثالث: حداثة الإيقاع الموسيقي

1/الموسيقى الخارجية.....(65)

1 1 الوزن .....(66-74)

1 2 القافية..... (74-78)

1 3 الروي .....(78-81)

2/الموسيقى الداخلية

2-1 دلالةالأصوات .....(82)

2-1-1 الأصوات المجهورة .....(83-85)

2-1-2 الأصوات المهموسة .....(85-88)

2-1-3 الأصوات الاحتكاكية .....(88-89)

2-1-4 الأصوات الإنفجارية.....(90-91)

2-2 التكرار.....(91-97)

الخاتمة.....(99-100)

ملحق.....(102-105)

قائمة المصادر و المراجع .....(107-114)

فهرس الموضوعات.....(116-118)

ملخص:

موضوع البحث مناقشة لقضية الحداثة في شعر أحد الشعراء العرب المحدثين و هو "عبد الرحمن شكري" و ذلك من خلال استخراج و إبراز أهم السمات و الملامح الحداثية التي تجسدت في شعره و من هنا استقر عنوان البحث "تجليات الحداثة في شعر عبد الرحمن شكري" و منه قسم البحث إلى ثلاثة فصول: تصدرتهم مقدمة و تلتهم خاتمة و تمهيد تضمن إشكالية مصطلح الحاثة و ترجمته.

و قد جاء الفصل الأول و هو فصل نظري عالج مفهوم الحداثة بتعريفات متباينة و مختلفة، و درس آراء النقاد الغربيين و العرب حولها و كذلك احتوى هذا الفصل العلاقة بين الحداثة و المعاصرة.

أما الفصل الثاني والثالث فهما تطبيقيان تناول الفصل الثاني جماليات اللغة الشعرية من انزياح وتناص إضافة إلى بنية الأفعال و الأسماء، أما الثالث فخصص لدراسة الموسيقى بأنواعها الداخلية و الخارجية.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الأسلوبي و التاريخي باعتبارهما المنهجين اللذين اعتمدناهما في الدراسة.

Résumé:

Le Sujet de ce recherche est la discussion sur la question de la modernité dans la poésie de l'un des poètes modernisateurs arabes et est " Abed Elrahman Shukri " et par l'extraction et mettre en évidence les caractéristiques les plus importantes et les caractéristiques modernistes qui sont énoncés dans sa poésie et d'ici réglé la recherche de titre "manifestations de la modernité dans la poésie Abed Elrahman Shukri " et la recherche prévenir ébullition à trois chapitres: introduction et finalement un conclusion .Et un ouvrir contient un problématique du terme de le modernité et leur traduit.

Et le premier chapitre est un traitement théorique de la notion de modernités différentes définitions, et il a étudié les points de vue des critiques occidentaux et les autres arabes. Ce chapitre contient également la relation entre contemporain et modernité .

Le deuxième chapitre et le troisième se sont des compréhensions des applications .Le deuxième chapitre contient de l'esthétique poétique changement de langue, en plus d'ajouter la structure des verbes et des noms, le troisième consacrer à l'étude de la musique par toutes type de interne et d’externe.

Et la nature du sujet peut avoir à utiliser sur le programme des approches historiques et stylistiques que nous avons adoptées dans l'étude.