الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

عناصر التجديد في الشعر العربي الحديث من خلال: كتاب "النقد الأدبي الحديث" للدكتور حمدي الشيخ

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

إعداد:
- مطاري رندة.
- بوتالي أمينة.

إشراف الأستاذة:
- رشام فيروز.

السنة الجامعية
2014/2013

إهداء

إلى أمي التي أرضعتني لبن الصدق والعفة و الوفاء

إلى أبي الذي علمني عزة النفس و الشهامة و الإباء

إليكما أهدي هذا العمل المتواضع

كما أشكر أخي

العزيز محمد

رندة.

أولا نحمد الله ونشكره على منحنا قدرة القيام بهذا العمل المتواضع

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الوالدين اللذان كان لهما الفضل

الكبير في نجاحي و توفيقي ووصولي إلى هذا المستوى

كما لا ننسى الأستاذ الفاضل قارة حسين

على النصائح التي أفادنا بها

أمينة.

مقدّمـة

إنّ الشعر الحديث فصل في باب الشعر العربي وصفحات كثيرة مملوءة بفكرة شعراء كبار أشعلوا نار النهضة، ورفعوا لواء التجديد، وحملوا رسالة القريض وأدوها دون التواء، وترنموا على قيتار الشعر بأحلى ألحان الجمال والطبيعة والحرية.

فأهمية التجديد تكمن في هضم التراث القديم واكتشاف كل الجوانب المضيئة فيه ذات القيم العالية، ثم البدء من أعلى وأرقى نقطة وصل إليها ذلك التراث، ومحاولة الرقي والسمو بها أكثر فأكثرمن الوعي والذكاء، فالتراث إذن هو مادة التجديد من جهة ومقياسه من جهة أخرى.

ولّعلى التجديد سمة تمّيز بها العديد من الشعراء العصر الحديث بدءا من أحمد شوقي الذي تجاوز محمود سامي البارودي الذي خرج عن قيود الجناس والبديع إلى التجديد في المواضيع، فكان شعره إحيائًيا، ومدرسة الديوان هي الأخرى بالتجديد على أساس أنه تعبير عما يختلخ في النفس من أحاسيس ومشاعر يصورها الكاتب أو الشاعر.

وقد تطرقنا إلى موضوع " عناصر التجديد في الشعر العربي الحديث" من خلال كتاب ميسر في" النقد الأدبي الحديث" للناقد المصري" حمدي الشيخ" فتناول فيه أهم قضايا أو عناصر النقد الحديث، وقدمها بطريقة جد ميسورة ليسهل على القارئ تذوق النصوص الأدبّية ونقدها.

حيث قسم الناقد كتابه إلى جانبين جانب نظري تضمن أهم القضايا النقدية التي تمثلت في قضية الشكل والمضمون، وقراءة جديدة لقضية اللفظ والمعنى، وبناء القصيدة العربية والوحدة العضوية وأثرة في التصوير والتأثير.

أما الجانب التطبيقي تضمن المقاييس النقدية عند شعراء الديوان والرد على انتقاداتهم لشعراء الإحياء والبعث كما وقف أمام حركة الشعرالجديد الداعية إلى ضياع الأسس الفنية التي يقوم عليها الشعر العربي.

ومن خلال هذا الكتاب سرنا على هذه الخطى في إيجاز بحثنا المتواضع فتشكلت لدينا بعض الأسئلة المهمة ألا وهي:

كيف قدم حمدي الشكل أهم القضايا النقدية في كتابة، وما هي عناصر التجديد التي تناولها، ولماذا أسهب في قضية التجديد في الموسيقى وجعلها مبدئية وأهمل البعض وجعل البعض الأخر منها ثانويا؟

وهل يتقاطع تصوره للتجديد في الشعر الحديث مع ما جاء به غيره من النقاء الذين تناولوا عناصر التجديد في الشعر العربي الحديث؟

وهناك أسباب عديدة دفعتنا لاختيار الموضوع من بينها:

. أهمية الموضوع الذي هو جدير بالبحث والدراسة، إضافة إلى ما وجدناه من إضافات قيمة في كتاب حمدي الشيخ.

. أما الهدف من الموضوع هو بيان أهمية التجديد في الشعر الحديث وللإطلاع أكثر على الموضوع والتعرف على أغواره.

وقد التزمنا بخطة تبتدئ بمقدمة وفصل أول الذي عنوانه مستويات التجديد في الشعر العربي الحديث، وتتدرج تحته ثلاث عناصر هي التجديد في الشكل و المضمون، التجديد في اللفظ والمعنى، و التجديد في مطلع القصيدة، ثم فصل ثاني عنوانه مظاهر التجديد في الشعر الحديث الذي ضّم مظاهر التجديد عند شعراء

الديوان،عند شعراء الإحياء، وعند شعراء المهجر، ثم انتهى البحث بخاتمة، و قائمة المصادر والمراجع.

متبعين منهجا مقارنا بين أراء الناقد حمدي الشيخ في عناصر التجديد وأراء النقاد الآخرين.

فاعتمدنا على الكثير من المراجع والمصادر ومن بينها نذكر كتاب " الأدب العربي الحديث ومدارسة الجزء الأول والثاني" " لمحمد عبد المنعم خفاجي" وكتاب" في نقد الشعر العربي المعاصر لرمضان صباغ" والسبب في كثرة استعمال هذين المرجعين يعود إلى احتوائها على المطلوب.

وأخيرا لا ننسى أن ،نشكر الأستاذة الفاضلة والمحترمة رشام فيروز على النصائح وحسن الظن التي منحتنا إياه.

الفصل الأوّل:

مستويات التّجديد في الشّعر العربي الحديث:

1) التّجديد في الشّكل و المضمون.

2) التّجديد في اللّفظ و المعنى.

3) التّجديد في مطلع القصيدة.

الفصل الثانـي

مظاهر التّجديد في الشّعر العربي الحديث:

1) عند شعراء الدّيوان.

2) عند شعراء الإحياء.

3) عند شعراء المهجر.

1/ التّجديد في الشّكل والمضمون:

أ. التّجديد في شكل القصيدة:

بداية نستهل الحديث عما« يمثله التّجديد في الشّكل التّراثي للقصيدة في التّجديد في الموسيقى الخارجّية التي تشمل الوزن والقافية،والتجديد في الموسيقى ليس بجديد في شعرنا العربي،فإنّ الباحث في الأدب العربي يرى له جذور تراثية عند بعض الشعراء،ولكنها تشكل ظاهرة كبيرة يمكن مناقشتها،والوقوف أمامها بالتأمل والدراسة،ومن هذه المحاولات ما ذكره الباقلاني في إعجاز القرآن الكريم من مقطوعات تتمرد على القافية كقول الشاعر:

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفي بعرا صحبته

تمسكا مني بالود ولا أحسبه يزهد في ذي أمل.

ويرى العقاد أنّ العرب لم تكن تنكر القافية المرسلة،فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر:

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص نميم.

وهذا يؤكد أنّ جذور التمرد والتجديد قديمة في أدبنا، يقول العقاد:« إنّ الثورة على القافية تهيء لمذهب جديد في الشعر،وتفسح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها،وتتيح للأدب العربي أن يعرف شعر الرواية،وشعر الوصف،وشعر التمثيل»[1].

وقد كانت قصيدة نازك الملائكة "الكوليرا"وقصيدة بدر شاكر السياب" هل كان حبا" من بدايات التطور الواقعي للشعر الجديد، وقد وضعت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها" شظايا ورماد" قواعد وأسس هذا الشكل الجديد فتقول:«إنّ كل شيء من حولنا

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، المكتب الجامعي الحديث،الإسكندرية، ط1، 2010، ص،55.

قد تغير،فلماذا الشعر وحده نريد أن نتجمد عند مقولات الخليل في الشكل، وجماعة القاموسيين في اللغة مع أنّ إيقاع العصر أكبر من أن يحتويه إطار الخليل.

وإذا كانت "نازك الملائكة"« قد طرحت مفهوما تم تجاوزه على أيدي الكثير من الشعراء والنقاد . كما أسلفنا . فإن "زكي نجيب محمود" . كناقد وفيلسوف . والذي ينتمي كناقد للشعر إلى الاتجاه الشكلي الجمالي،والذي يقترب من المدرسة التابعة من تعاليم " إليوت" و"رتشاردز"في العشرينات يقدم رأيا مختلفا في القضية(مع الشعراء). يقارن زكي نجيب محمود بين " صلاح عبد الصبور" و"محمود عماد" و" محمود إسماعيل".

ليخلص بعد نقاشه ومقارنته إلى أنّ الذي لا تخطئه العين هو الاختلاف في الشكل،في القالب،في الإطار،فها هنا إذن يجب أن يكون النقاش،فالجديد يتميز بتخفيفه من الالتزام الشكلي،فهو إن حافظ على شيء من الوزن فهو لا يريد أن يلتزم القافية فمهما يقل الشعراء الجدد ومهما يقسمون بالله العظيم (كما أقسم صلاح عبد الصبور في إحدى مقالاته، بل أنه جعل هذا القسم عنوانا لمقاله)،وأنهم ينظمون شعرا (موزونا)،فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى التزام الشاعر الذي يحافظ على عمود الشعر الموروث»[1].

ومن هنا فإن زكي نجيب محمود كان موقفه واضح في دفاعه واهتمامه بالشكل حتى إن كان نقده لاذعا لهم، لأنه رأى بأنهم يحطمون الشكل،و هذا ما دفعه إلى أن يكتب في مقاله (الجديد في الشعر الجديد).

مقارنة بما قلناه يرى رمضان الصباغ:« لو كان الشكل قليل القيمة إلى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة إلى لغة أخرى،أو حين تنثر قصيدة إلى نفس اللغة التي نظمت فيها لأن ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنثر هو هذا وحده: هو الشكل.ولست أدرى ماذا يكون الشكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002، ص 63.

بحيث يحقق نغما،فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة لجأت إلى القافية» [1]. وهكذا يتضح أن الشكل لديه هو الوزن و القافية ،وأن هذا ما يقوم به الشعر.

أما محمد النويهي فقد رأى بأن «تحول شكل الشعر أو تغيره وتطوره تحولا وتطويرا وتغييرا لمهمة الشاعر الذي صار أقرب إلى روح الشعب وبعيدا عن الزيف والافتعال لا يمدح ثريا ولا أميرا أو ملكا، ولقد أثّر الشكل الجديد في الشاعر، حتى لو أنك قارنت بين شعرِ شاعر ما في الشكل الجديد، وشعره . لو عاد إلى الشكل التقليدي . وجدت نفس الشاعر الأصيل الصادق الشاعرية المجدد الجريء التجديد في شكل المنطلق »[2].

وهنا نرى بأن النويهي قد سيطر عليه الشكل الجديد وجعل الشكل القديم عاجز عن التعبير، وهكذا فإن الشكل الجديد قد وجد تبريره في مقومات العصر التي تتباين مع العصور السابقة.

ب . التجديد في المضمون:

إن المضمون هو «الموضوع الشعري الذي يختاره الشاعر وينظم فيه قصيدته، واختيار الموضوع دليل على براعة الشاعر وقدرته، فالشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما.

. التجديد في المضمون عند البارودي:

عمل البارودي على التخلص من المحسنات البديعية المتكفلة، وعمل على التجديد في الشكل التراثي للقصيدة ليجعل منه إطارا مناسبا للمضمون الجديد، ولم يكن مقلدا تقليدا يسيء إلى الشعر، ولكن تقليده كان محاولة منه لرد الشعر إلى نضارته وجزالته و رونقه، وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي الأنفع للشعر

[1] رمضان الصباغ،في نقد الشعر العربي المعاصر"دراسة جمالية"،ص65.
[2] نفسه،67.

المصري الحديث،لأنه ردّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاورة العباسيين والمخضرمين الجاهليين في ميدان اللغة والتركيب.

ويتمثّل التجديد في المضمون عند شعراء الإحياء والبعث في الموضوعات السياسية و الاجتماعية كما نرى في تجارب "الغاياتي" السياسية،وتجارب "الرصّافي" الاجتماعية، وتجارب الزهاوي الميتافيزيقية التي تدور حول التساؤلات عن الظواهر الإنسانية والوجودية،وهي تدل على تساؤل باحث عن الحقيقة [1].

في حين أن مدرسة الديوان « دعت إلى تصوير الشعور بجواهر الأشياء والابتعاد عن وصفها وتحديد أشكالها وألوانها حتى تكون مؤثرة في الملتقى،وجعل الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس،ودعوا إلى الوحدة العضوية حتى لا تكون القصيدة مجرد خواطر مبعثرة، بل تكون وحدة متكاملة.

أما التجديد عند شعراء المهجر فحاولوا التمرد على كثير من موضوعات القصيدة التراثية،وكانت محاولاتهم للتمرد على المضمون بعد محاولة التمرد على الشكل،ويرى ميخائيل نعيمة أنّ الشعر هو الحياة بكل مناقضاتها،وهو الحنين إلى أوطان جديدة وتجسيم لأمال الإنسان وأحلامه ومثله تماما فعل إيليا أبو ماضي فدعا إلى الحرية في قصيدته " أنا" يقول فيها:

حر ومذهب كل حر مذهبـي ما كنت بالغاوي ولا بالمتعصب

أنا من ضميري ساكن في معقل أما من خلالي سائر في موكب» [2].

إنّ شكل القصيدة لا يتمثل وجوده الحقيقي إلا من خلال اللغة، فاللغة لا تنفصل عن المضمون، لأن المضمون ليس له وجود بدون هذا الوعاء اللغوي.

ويرى نقاد آخرون بأن مجالات الشعر اتسعت وتنوعت موضوعاته وتنوع في لغته تفترق عن لغة النثر في أنها ـ أي لغة الشعر ـ ليست وسيلة للتخاطب، وليس فيها

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، 65،66،67.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر " دراسة جمالية "، ص 71.

ما في اللغة النثرية من تحديد صارم للموضوع وبتر لكل ما هو زائد وخارجي، فاللغة الشعرية تصدر عن المجتمع تماما ،إذن فالشعر ذو ملمح اجتماعي، وأن الشاعر يقوم بعملية إبلاغ الآخرين، ولكنه لا يستخدم اللغة الشائعة التي يستخدمها الناثر أو الخطيب[1].

وإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثر، أعدلها ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشكل المعنى الذي يرومه، فأثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه[2].

فالشكل إذا«هو بداهة المضمون ووحدته وتركيبه، وليس قالبه أو وعائه الذي يحفظه فيه ، والموضوع هو الذي يحدد الشكل، وبالتالي الشكل هو الذي يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية إلى خبرة فنية.

إذن يحيلنا هذا إلى أنّ مادة النموذج الأدبي وصورته لا تفترقان فيهما كل واحد، وهو كل يتألق من خصائص جمالية مختلفة، قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل، ولكن إذا أمعنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل أو المضمون، فهي تنطوي فيه، أو قل تنمو فيه، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة»[3]. فالمضمون والشكل يرتبط كل منهما بالآخربرباط وثيق في تفاعل جدلي.

وعلى رأي الناقد «إذا كان المضمون الجديد للقصيدة العربية قد تطور على هذه الصورة التي قدمنا، فمن الطبيعي أن يتطور المصطلح التقليدي للشعر العربي كذلك،

---

[1] ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية "، ص 71.

[2] ينظر، ابن طباطبة، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط2، 2005، م1، ص20.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط5،1980،ص164.

وإذا كان الشكل جزءا لا يتجزأ من المضمون، فليس من شك في أن شكل القصيدة القديمة لا يصلح بصورته التقليدية للتجربة الجديدة» [1].

فنحن ندرك جيدا أن القصيدة الشعرية الناجحة هي الشكل المنحنى على مضمونه في وحدة عضوية متدامجة، كالزهرة وأريجها،لا تستطيع أن تفصل بينهما إلا إذا شئت أن تخرج الزهرة عن وضعيتها الوجودية التي هي بها، ما هي إلا شيء مختلف قد يعرف الاقتدار العلمي أن يفصل عنصرا فيه عن عنصر، فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هي الوضعية الوجودية، و إنما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد، كذلك الحال في قضية الشكل والمضمون لا يصلح عملا شعريا إلا إذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما.

2/ التجديد في اللفظ والمعنى:

ولو تأملنا نجد معظم «النقاد قديما وحديثا بقضية اللفظ والمعنى، ودار كل منهم في فلكه سابحا عن أيهما أسبق، وأيهما أفضل، ونسي أنّ اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة، ولا وجود لأحدها بدون الآخر، وأن الفصل بينهما يكون هراء إلا لدراسة سمات اللفظ أو خصائص المعنى، وبيان مواطن الجمال آو القبح فيهما.

وقد دعا النقاد قديما إلى سهولة اللفظ ووضوح المعنى، فالجاحظ كان قد فطن إلى تحديد قوة الألفاظ وسحرها وأثارها على القارئ والسامع، وكان يعلم أنّ قوة الألفاظ تصرف السامع أو القارئ أحيانا عن تهافت المنطق، ولذلك كان لا يريد أن يثّقل على القارئ بالعظات، ولا يقحم القارئ في دروب من المنطق العقيم الذي لا يفيد القارئ بل يصرفه عن التأمل والتفقه»[2].

ويرى الجاحظ أن فصاحة اللسان، وقوة البيان، ووضوح العبارات وقوة الفكرة ، وظهور الحجة هي أساس البحث عن حقائق الأشياء، ويرى أيضا أنّ المعاني المطروحة في الطريق يعلمها العامي والمثقف والأديب، وكان يرى ضرورة اختيار

---

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد العربي المعاصر، دار الشروق،ط 1، 1994، ص 126.

[2] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص19.

اللفظ الدقيق المعبر عن جواهر المعاني، وأنّ دلالات الألفاظ معروفة للجميع، وهم يختلفون في كشف كنهها، فكل وفق ثقافته[1].

. **العلاقة بين اللفظ والمعنى:**

يقول الفرابي:«الألفاظ علامات مشتركة إذ سمعت خطر ببال الإنسان بالفعل الشيء جعل اللفظ علامة له، وليس لها من الدلالة أكثر من ذلك و ذلك شبيه بسائر العلامات التي يجعلها الإنسان لتذكّر ما يحتاج إليه، فاللغة وسيلة لكشف جلاء المعاني، وتكون قدرة اللغة وجمالها بقدر إبانتها عن الغرض وكشفها عن مستور المعنى فالألفاظ لم تقصد لذاتها ولكنها هي أدلة يستبدل بها على مراد المتكلم، فإن ظهر مراده، ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه سواء كانت بإشارة أو بإيماء أو دلالة عقلية أو قرينة حالية»[2].

فما يراه الفرابي معاكس لقول الجاحظ لأن الفرابي أعطى أهمية كبيرة للمعاني، فالجاحظ يرى أن المعاني مطروحة في الطريق ويعلمها الجميع وأولى اهتمامه بالألفاظ في حين يرى الفرابي أن الألفاظ هي سوى أدلة يستدل بها على مراد المتكلم، و من هنا يتساءل الناقد أيهما أسبق؟ اللفظ أم المعنى؟ فيقول:«أن النقاد يرون بأنّ المعنى أسبق من اللفظ، فالمعنى يراوده الفكر والوجدان فيختار العقل من الألفاظ ما يناسب المعنى ويدل عليه وبذلك يكون المعنى أسبق من اللفظ».

وفي هذا الصدد يقول أبو هلال العسكري صاحب كتاب" الصناعتين" :«أنّ المعاني حق مشترك بين الناس جميعا لا غنى لأحد فيها عمن سبقه لكن على الآخذ أن يكسو المعنى ألفاظا من عنده ويكسوه عليه كسوة جديدة ليكون حق به، وبعد أن ألم بمعنى السلخ والمسخ وحسن الأخذ أشار إلى أن من أخفى دبيبه إلى المعنى بتغير فنه

---

[1] ينظر: حمدي الشيخ،النقد الأدبي الحديث، ص 19.

[2] نفسه، ص 19،21.

اللفظي أو الموضوعي، وذكر طرفا عن حل الشعر ثم قال: إنّ قبح الأخذ أن تغير على اللفظ جميعا أو تتناول المعنى فتفسده، وقد يتساوى الأوّل والثاني في الإساءة[1].

ينتهي كلامه إلى أنه «لا يمكن تصور معنى بدون لفظ بحده، ويبين معالمه وأنّ أي تغيير في اللفظ يتبعه تغير في المعنى والعكس صحيح. ويقول ابن سينا: «لو العلاقة بين اللفظ والمعنى كانت إجبارية لكان لكل لفظ معنى لا يفارقه» ، هذا غير صحيح لأن اللفظ يستطيع أن يغير معناه، أن يتحول إلى مجاز ونستطيع أن نحور الدلالة مع الزمن فكلمة (صلاة) كانت تعنى في الجاهلية مجرد الدعاء ثم جاء الإسلام وجعلها تعنى الشعيرة المعروفة»[2]. أي أنّ العلاقة بين اللفظ والمعنى ليست إلزاما إجباريا، فاللفظ يستطيع أن يكون إشارة حرة، تبحث دائما على المعنى، ويستطيع الشاعر أن يمنحها معنى جديدا لم يكن لها من قبل، و القارئ أيضا يستطيع أن يمنحها ذلك المعنى الجديد.

. الألفاظ تكشف ولا تكتشف:

و بصفة أن اللغة وعاء المعاني فهي «تهدف اللغة إلى الإبانة، والكشف ما يخزن من الحكمة وتضع الأسماء بإزاء المعاني، وتجعل اللفظ مطابقا للمعنى، ولذلك" فلا تخبر إلا عن معلوم، ولا تحيط إلا بما كان مشعورا به فهي تكشف ولا تكشف، وتحاكي ولا تبتدئ، ولا تنشئ لأن ما لم يكن موجودا فالسبيل إلى استبانته".ويرى الرازي أنّ المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية، لأن المعنى عبارة عن الشيء الذي عناه العاني، وقصده القاصد، وذاك بالذات هو الأمور لا الذهنية وبالعرض الأشياء الخارجية، فإذا قيل إنّ القائل أراد بهذا اللفظ هذا المعنى فالمراد أنه يقصد بذكر ذلك اللفظ تعريف ذلك الأمر المقصود.

---

[1] ينظر، أحمد الشايب، أصول نقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10 ، 1994،ص220.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ،النادي الأدبي،ط2 ، 1991، ص 66.

وبذلك تكون الوسيلة للكشف عن أبعاد الدلالات المعنوية التي تكمن وراء دلالات الألفاظ، وهي أداة للإبادة والكشف عن المضمر، وحياة الإنسان وحاجته إلى غيره»[1].

ويقول الجرجاني:« بأن التعليق يكون بين معاني الألفاظ، ولا يتم بين الألفاظ المجرّدة من المعاني، وفي هذا إشارة إلى ما يعرف اليوم بالمعنى الوظيفي والمعنى المعجمي للألفاظ، وإلى المعنى المقامي الذي يكّون معها ما يعرف بالمعنى الدلالي»[2].

فالإبانة والتوضيح يقتضيان إعمال الفكر ودقة في اختيار الألفاظ التي تعبر عن المعاني بدقة، فالامدي مثلا يرى أنّ العرب استعارات الشيء لما يتسبه أو يدانيه أو يقترب منه أو يشابهه في وجه من الوجوه، ولذلك يلجا الشاعر أو الكاتب إلى الاستعارة لتوضيح المبهم، ونقل الأثر من الكاتب إلى المتلقي، وأنّ المشابهة بين المستعار منه والمستعار له تظل قائمة أمامنا حتى نستطيع إدراك المعاني، فإذا قلنا: " إنّ الفتاة زهرة " فلابد أن نبقي الفتاة والزهرة معا لكل منهما وجود مستقل حتى لا يختفي التفاوت بين الأمرين.

وعندما تقرأ قول الحق سبحانه وتعالى: «مثلُ الّذينَ حُمِّلُوا التّوْراةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا» سورة الجمعة الآية . 5 . نرى أنّ هذا المثل يحمل أفكارا على الإنسان الذي أهدى إليه كتاب من الحق سبحانه وتعالى فوضعه دون أن يستفيد منه، فلا يكون كمثل الحمار الذي يحمل أسفارا دون أن يهتدي بما فيها، وهذا لكي ندرك المعنى حاضرا مؤثرا فلابد من إبقاء الأمرين متواجهين، المشبه والمشبه به والمستعار منه و المستعار له.

وهذا كله يطلق عليه علم البيان كما عرّفوه النقاد على أنه اجتماع وضوح المعنى مع وضوح اللفظ، يؤدّيان بمنطق فصيح معرب عما في الضمير وأجود البيان ما كان موجزا ومكتفيا بألفاظه، كقوله تعالى:« وَلَكُم في القِصَاصِ حَيَاةٌ»، ويقول

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص 24.

[2] مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط997،ص11.

الجاحظ:" أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج، فنعلم أنه أُفرِغ إفراغا واحدًا، وسبك سبكا واحدًا، فهو يجرى على اللسان كما يجري الّدهان".

وصاحب البيان هو المتمكن من اللغة، وصاحب المعاني الغزيرة، ذو المقدرة على التجديد في التعبير، وصانع الصورة والخيال، ومن يستطيع أن يؤدي مطلوبه بأساليب مختلفة مع جمال ووضوح»[1].

وهذا ما ذهب إليه ابن طباطبة «فإنّ الشأن ليس في إيراد المعاني و إّنما هو في جودة اللفظ وصفائه، أو حُسْنه، وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته مع صحة السبك، والتركيب الخلو من أود النظم والتأليف»[2].

كما تناول بشربن المعتمراللفظ والمعنى «فجعلهما درجات، وجعل لكل درجة من المعاني ما يناسب درجتها من الألفاظ، ولكل طبقة من الناس طبقة من الكلام. فهناك المعنى الشريف الذي يتطلب اللفظ الشريف، والذي من حقه أن يصان عن كل ما يفسده ويهجنه، ونهى عن التوعر الذي يسلم إلى التعقيد ولايسُم صاحبه بالتكلف، ويقول في هذا :«وإياك والتوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[3].

وهذا ما نجده في شعر" إسماعيل صبري" يجمع فيه بين عمق المعنى وحلاوة اللفظ، في بساطة وصدق وقّوة العاطفة، وكان يكره التصنع والتعقيد، فلقد انتهى "إسماعيل صبري" إلى أن أصبح شاعرا بأدق معاني الكلمة، فهو لا يحتفل لقرض الشعرإلا إذا جاشت في نفسه العاطفة القوية و سنح لذهنه الخاطر البديع، فلا يزال يتخير له الألفاظ الشريفة يرصعها في الصبغ ترصيعا.

---

[1] محمد التونجي، الجامع في علوم البلاغة (المعاني . البيان . البديع) ، دار العزة والكرامة للكتاب، الجزائر، ط1، 2012، ص141،142.

[2] محمد زغلول سلام، تاريخ النقد والبلاغة، طبعة أطلس مكتبة الإسكندرية ، ص 205.

[3] محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد "المصطلح و التجديد"، الانتشار العربي، بيروت، ط1، ص 182،183.

ونرى أن" شوقي" كان في أول حياته «يصرف عنايته إلى المعاني ولا يحفل كثيرا بالمباني إلى أن عاد من منفاه حتى جزلت عبارته وفخمت صياغته، وراع أسلوبه، ففاق "حافظ إبراهيم" في اللفظ والمعنى، وهذا ما جعل "حافظ " ينقد " شوقي" نقدا لاذعا يقول إنه لا يزال مهزول اللفظ وغامض المعنى، لأن حافظ تأثر بالشعر الرصين، ثم ابتكر في شعره نهجا تميز به عمن يعاصرونه من شعراء، قوامه الأسلوب الرائق، والمعنى الشائق، وعذوبة الكلمات، ورشاقة العبارات، والتجاوب الوثيق بين اللفظ والمعنى» [1].

وفي هذا الخصوص نجد قول الناقد «"هلال ناجي" بأن" الرصافي" والزهاوي" كانا من شعراء المعاني لا الألفاظ حيث يقول "الزهاوي":« وما يؤسفني شيء كعناية الشعراء باللفظ أكثر من عنايتهم بالمعنى الذي صيغ لأجله، فالمعنى هو الجسد واللفظ هو لباسه»[2].

3/ التجديد في مطلع القصيدة:

وفي هذا الصدد من الحديث نجد أن بعض الشعراء« دعوا إلى الخروج عن الشكل التراثي المألوف للقصيدة العربية محاولين التجديد في بناء قصائدهم، فمنهم من ثار على مطلع القصيدة التراثية ودعا إلى تغييره. كقول زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا

ويدعو أبو نواس إلى ترك المقدمة الطللية وبدء القصيدة بوصف الخمر، فيقول:

صفة الطلول بلاغة القِدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والمتنبي يدعو إلى التغيير في مطلع القصيدة، فإذا كانت تبدأ بالمدح فهو يدعو إلى بدء القصيدة بالغزل والنسيب فيقول:

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث و مدارسه، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1992،ج1،ص 91،92،120.

[2] نفسه، ص 155.

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم»[1].

ويدعو أبو تمام أيضا إلى «التجديد في مطلع القصيدة ومن المطالع التي أبدع فيها وتفوق وسن طرقا جديدة للمطالع، استهلاله بوصف الطبيعة كقوله في مدح المعتصم:

رقت حواشي الدهر فهي تمرر وغدا الثري في حليه يتكسر»[2].

فنستنتج من خلال هذه الدعوات أنّ مطلع القصيدة يجمل القصيدة ويلخصها والقصيدة تشرحه وتفصله.

ومقارنة مما سبق يتضح أن«الشعراء على مر العصور يحاولون التجديد في مطالع القصائد كما يحاولون التغيير في البناء الشكلي للقصيدة، ومنهم من دعا إلى التغيير شكلا ومضمونا، فرأينا شعراء الأندلس في ظل الطبيعة الجميلة ينظمون الخماسيات وأشكال الموشحات المختلفة لتناسب موسيقاها موسيقى الطبيعة الخلابة .

فلجأ الشعراء إلى التخفيف من وحدة التكرار من شكل الأبيات الشعرية، فدعوا إلى نظم القصيدة من عدة أشطار منظمة تنظيما جديدا، وإن كانت ملتزمة بالوزن والبحر الشعري، ولكنها تختلف في عدد أشطارها ونظام بنائها لتحدث تغيرا موسقيا جديدا كما ترى في هذا الموشحة التي تنسب خطأ لابن المعتز، ويقول فيها:

أيهما الساقي إليك المشتكي قد دعوناك وإن لم نسمع

ونديم هّمت في غرته

يشرب الراح من راحته

كلما قد أفاق من سكرته

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص30.

[2] عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، مصر 1982،ص72.

. تجديد شوقي في أوزان الشعر و قوافيه:

لقد استخدم شوقي أشكالا جديدة في الأوزان والقافية،تأثر فيها بالشاعر أبي نواس الذي تمرد على نظام القصيدة في العصر العباسي محاولا التجديد باختيار أوزان جديدة لم يسبق إليها، فعارضه شوقي بمعارضات تؤكد رغبته في التجديد، فيعارض أبا نواس قي قوله:

« حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

إن بكى يحق له ليس ما به لعب

تضحكين لاهية والمحب ينتخب

فيعارضه شوقي على وزن نفسه والقافية، فيقول في قصيدة بعنوان" أثر البال في البال" يصف فيها حفلا راقصا بقصر عابدين :

حف كأسه الحبب فهي فضة ذهب

أو دوائر درر مائح بها لبب

أو فم الحبيب جلا عن جمانه الشنب »[1].

ونجد أمثلة عديدة منها أيضا في قول لأبي نواس:

« سلاف دا كشمس وحن

كدمع جفن كخمر عدن

وقد بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة واحدة بنظام المسمط الرباعي وقد عارضها شوقي على الوزن نفسه في قصيدته" وصف قرقص" :

مال واحتجب وادعي الغضب

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص31،32.

ليت هاجري يشرح السبب

والقصيدة جاءت على وزن جديد لم يسبق إليه شوقي فقد جاء كل شطر من تفعيلتين هما "فاعل" "فعل" وهو وزن لم يسبق إليه شوقي ضيف: " ولا أبالغ إذا قلت: إنني لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأنني أستمع حقا إلى سيمفونية، فموسيقاه تتضخم في أذني، وأشعر كأنها تتضاعف، وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها، وفي إيقاع نغماتها، ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها، بل هي أبعد من ذلك غورا، هي نبوغ وإلهام وإحساس عبقري بالبناء الصوتي »[1].

. التجديد الموسيقي عند العقاد:

من محاولات العقاد التجديد في الشكل الموسيقى لقصيدته «" بعد عام "،يقول فيها:

كاد يمضي العام ياحلو التثني أو تولي

ما اقتربنا منك إلا بالتمني ليس إلا

وهي محاولة لكسر الإطار الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية، وهي محاولة جديدة بعد تنويع القافية في بعض قصائد مدرسة الديوان»[2]. ويقول أيضا في قصيدته بعد الأعاصير:

« التقينا

والتقينا

عجب كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعدما فرق قطران وجيشان يدينا.

[1] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ، ط،5 1982، ص44.

[2] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث،ص 34.

وقد كانت هذه المحاولات التجديدية في نظام بحر الشعر وشكل البيت الشعري و ترتيب التفعيلات في الأشطر الشعرية، كانت باعثا لتمرد الشعراء على نظام القصيدة التراثية، حتى جاءت محاولات شعراء الواقعية في العصر الحديث، وتحرروا من كل أشكال الوزن، القافية ونظام القصيدة التراثية، وجاءت أشعارهم إن جاز أن نطلق عليها ذلك، صورة جديدة لو يسبق لها مثيل في نظام البناء الإيقاعي للقصيدة.

وقد ضرب الكثير من شعراء الواقعية بكل قيم الوزن الشعري عرض الحائط، وتجاهلوا قواعد الإنشاء والإيقاع الموسيقي عبر العصور، وهي من أهم الأسس في بناء القصيدة ،يقول " هازلت الإنجليزي " :" إن الشعر هو موسيقى اللغة"»[1].

ويقول العقاد :« بأنّ الشعر الحديث كافة ليس شعرا على الإطلاق، إذ تنقصه الموسيقى والوزن، والشعر وزن قبل كل شيء» [2]. وكل من العقاد وشوقي يهدفان إلى التجديد في الموسيقى وكسر القيود التي كانت موجودة في القصيدة التراثية والتغيير فيها.

فيرى محمد صايل حمدان أنّ:« الشعراء يشعرون بوطأة الوزن والقافية وأن لديهم أفكارا كثيرة يودون إيداعها أشعارهم،إلا أنّ الوزن والقافية بشكلها التقليدي قد يقف عائقا أمام هذا التعبير، وكان على بعض الشعراء أن يفكروا بنمط جديد من الشعر يستطيعون من خلاله التعبير عن مشاعرهم بشكل أوسع وبحرية أكبر، فكانت محاولة الشعر الحر.

ويرى الباحث أن الخروج عن الإطار التراثي للقصيدة العربية عن طريق التمرد على مقومات الشعر العربي، من وزن وقافية والسير في الاسترسال في القول دون التقيد بوزن وقافية يعد خروجا على مقومات الشعر العربي كما يدل عن مجاراة القدماء في روائعهم الشعرية التي كانت تتدفق بالمشاعر و الأحاسيس مع الالتزام بأسس

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، النهضة العربية الحديثة ،بيروت، 1988، ص36.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث و مدارسه، ج2، ص، 41 .

وقواعد الشعر العربي»[1]. وفي هذا الحديث هاجم العقاد طيلة حياته الشعر الحر، وثار على الابتذال والعامية والسوقية وراء الشعر فنا يجب أن ترتفع الأذواق إلى مستواه،لا أن ينزل هو إلى مستوى الناس وكتب في "مجلة الهلال" فيقول:

« ليس في وسع المتحررين أن يحاربوا الشعر القديم بتحريره كما يقولون من الوزن والقافية، واللوازم الموسيقية، لأنّ أوزان الشعر أصيلة عميقة القرار في طبيعة الشعب، إذ ليس في اللغة كلمة تتجرد من أوزان التفاعيل بين " فعل، وفاعل وفعولن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعيلن " وغيرها من مركبات، وإنما يأتي الوزن من جمع التفعيلات معا ويختلف بين بحرو بحر باختلاف التركيب، وحركات الحروف»[2].

فإذا كان الأدب وليد العصر، فهو يتطور بتطور الحضارة، أو يجمد بانحدارالاهتمام به، فإن الشاعر المعاصر نشأ في عصر تزداد فيه الهموم والقضايا ورأى أن مسؤوليته تدعوه إلى مواكبة العصر، والتعبير عن قضاياه ومشكلاته، وهذا ليس عذرا أو مبررا للشعراء لترك أسس وقواعد الفن الشعري العربي.

وأخيرا ما يمكن التأكيد عليه أن كل تلك التحولات التي طرأت على القصيدة العربية، إنما هي نتيجة لتحولات العصر، وظروف كل مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة الاجتماعية، كما أن حركة التجديد بطبيعتها تسعى دوما للتغيير وهي تجاوز للثبات، فالثبات يعني الموت، لذا فقد كان وعي الشعراء بضرورة التجديد مبكرا.

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص 35.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث و مدارسه، ص 39، 40 .

الفصل الثانـي

مظاهر التّجديد في الشّعر العربي الحديث:

1) عند شعراء الدّيوان.

2) عند شعراء الإحياء.

3) عند شعراء المهجر.

2/ مظاهر التّجديد في الشّعر العربي الحديث:

1) عند شعراء الدّيوان:

يطلق مصطلح جماعة الدّيوان على مجموعة من الشعراء و النّقاد هم: «'عبّاس محمود العقّاد ، عبد الرّحمان شكري ، وإبراهيم المازني'، إنّما هو نسبة إلى الكتاب النّقدي الذي اشتهرت به هذه المدرسة و المعنون باسم"الدّيوان في النّقد و الأدب"، وعليه فقد نشأت هذه المدرسة إثر صلات شخصيّة و فكريّة بين أفرادها الثّلاثة ، حيث تّم التوّحيد الفكري بينهم»[1].

وقد أشار محمّدخفّاجي في كتابه 'مدارس الشّعر الحديث' إلى أهمّية هذه المدرسة فقال عنها:« مدرسة الدّيوان من المدارس الشّعريّة المعاصرة والجديدة، وهي المدرسة المجدّدة الإبداعيّة – الرومانسيّة–و قد خلّفت البارودي وشوقي وحافظ– الكلاسيكيّة – و تزعّمت حركة التّجديد في الشّعر و ألّحت إلى الدّعوة إليه»[2].

كان لغزارة الإنتاج الشّعري عند شعراء الّديوان أثر واضح في الّنقاد الذين وقفوا أمام أشعارهم محدّدين مجالات التّجديد فيها ،يقول عمر الّدسوقي: « موضوعات شكري جديدة كلّ الجدّة على عالم الشّعر العربي، وفيها خروج واضح عن كلّ ما ألفناه ،إنّها سبحات وجدانيّة، وفي الحقّ لم أجد في موضوعات الشّعر العربي القديم شيئا في دواوين شكري اللّهم إلاّ ثلاث مرّاتٍ في الجزء الأوّل منه»[3].

حيث رثى الشّيخ محمد عبُده، وقاسِم أمين، ومصطفى كامل،« ولكنّ رثاءه يختلف كلّ الاختلاف عن رثاء شعراء الّنهضة، فليس دموعًا سخينة تذوف ولولة

---

[1] محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، دار الوفاء،الإسكندرية، ط1، 2004، ص132.

[2] نفسه، ص123.

[3] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص 48.

وعويلاً وليس إشادةبأمجاد المرثي وحسناتِه لبلاده،ولكنّها تأمّلات ذهنيّة وحديثة عن الموت و سطوته،وقد خلّت دواوينه من المدح تماما»[1].

« إنّ شعراء الدّيوان حاولوا التّخلص من قيود الموروث الشّعري،وحاولوا أن يقدّموا لونا جديدا من الشّعر فابتعدوا عن التملّق والرّياء،وارتفعوا بشعرهم عن مجال المدح وشعر المناسبات ولكنّهم لم يستطيعوا تطبيق ذلك في أشعارهم فوقعوا في الأخطاء التي دعوا إلى الابتعاد عنها،ورغم ذلك نرى في أشعارهم اهتماما بالمشاعر الذاتيّة و الإنسانيّة»[2].

فأصبح الشّعر عندهم ليس محصورا في الأغراض التراثيّة،بل تعدّاها إلى شعر التّأملات والتّعبير عن المشاعر الوجدانيّة،فالعقّاد انطلق من فكرة أنّ الشّعر ينبغي أن لا يقيّد بقيود المناسبة أو الغرض الشّعري فقد نظّم قصيدة كاملة "لقثة" وهي ما ينبذُ من المصدور من تأوِّه بلفظة من فيه تعبير عن الألم:

«طَمْآنُ طَمْآنٌ لا صَوْبَ إِلْهَامٍ وَلاَ

عَذْبُ الغَمَامِ، وَلاَ نِدَاءٌ تَرْوِينِي

حَيْرَانُ حَيْرَانٌ لا نَجْمُ السَّمَاءِ وَلاَ

مَعَالِمُ الأَرْضِ فِي الغُوَاءِ تَهْدِينِي.

يَقْضَانُ يَقْضَانٌ لاَ طِبَ الرُّقَادِ يَا

وَبَيْنِي وَلاَ سَهْرُ السَّمَارِ يُلْهِينِي »[3].

فالموضوع الذي تدور حوله هذه القصيدة موضوع ذاتي يخصّ الشّاعر أو هكذا يبدو لنا على الأقلّ فهو شأن قلق وحائر وحزين يكاد يختنق بما ينقص

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص 48.

[2] نفسه، 49 .

[3] عباس محمود العقاد، الأدب و النقد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1992، ج1، ص 150.

عليه عيشه،وها هو يلتقي الشّاعر بالّرومانسيين الذين يجدون في فضاء الموت أحيانا حلا لا غنى لتعاسة الإنسان و شقائه الأدبي و الشّاعر لا يلجأ إلى الّتصنع أو الإطالة أو التفّصيل في قصيدته فكلماته تكون بسيطة و مألوفة لدى القارئ.

1) الّدعوة إلى وحدة البناء الفنّي:

كانت الّدعوة إلى الوحدة العضوّية في القصيدة من أهم مظاهر التّجديد عند شعراء الّديوان،وقد دعوا إلى ترابط أجزاء القصيدة،و كأّنها لبنة واحدة،وقد ساعد على تحقيق الوحدة الفّنية في أشعارهم كثرة الشّعر القصصي في أشعارهم.

ويرى الباحث أّن هذا الاتّجاه يعدّ امتدادا للشّعر القصصي في أدبنا العربي،« كما في قصائد عمر بن أبي ربيعة،وحكايات امرئ القيس وعنترة، والمنخّل اليشكري وغيره،وقد كان تأثّر شعراء الّديوان واضحا بما قرؤوه في الشّعر الغربي و العربي من فنون القصّة فنظّموا معظم قصائدهم حاملة بعض القصص ممّا أّدى إلى تحقيق الوحدة الفّنية في أشعارهم »[1] .

وقد كانت دعوة جماعة الّديوان إلى الوحدة العضوّية أكثر تفصيلا،وأبعد عمقا، فالعقّاد اعترف بأّن شكري كان أسبق منه ومن المازني في التّحّدث عن هذه الوحدة،فتأثّر بالّنظرة الغربّية للقصيدة من حيث أّنها ذات وحدة عضوّية حّية نامّية، حيث قال في مقّدمة الجزء الخامس من ديوانه: ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة [2].

إضافة إلى تحّرره من العمود الشّعري للقصيدة فلا نجد ذلك في معظم قصائده كالغزل أو الشّكوى أو البكاء على الأطلال،ويرجع سبب إهماله لذلك إلى تأثّره الشّديد بالانجليز والّنقاد الّرومانتيكّيين الذين نادوا بضرورة وجود الوحدة العضويّة في الشّعر الحديث.

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص49.

[2] ينظر: محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، نشر البعث قسنطينة، الجزائر، 1947، ص 286.

فهو يقول: "مثل الشّاعر الذي يعي بإعطاء للقصيدة حقّها مثل النّقاش الذي يجعل كل نصيب من أجزاء الصّورة التي ينقشها من الضّوء نصيبا واحدا، وكما أنّه ينبغي للنّقاش أن يميّز بين مقادير امتزاج النّور والظّلام في نفسه،كذلك ينبغي للشّاعر أن يميّز بين جوانب موضوع القصيدة وما تستلزمه كل جانب من الخيال، والتّفكير" [1].

فالقصيدة عند شكري يجب أن تكون وحدة تامة بحيث لا نستطيع أن نغّير موضع بيت من القصيدة ببيت آخر،وإلا فُسد المعنى وفسد التّسلسل المنطقي، وقد أكّد عبد الرّحمان شكري على النتائج الفنّية للوحدة العضوية في مقدّمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان "في الشّعر و مذاهبه" وفيها يقرّران قيمة البيت في الصّلة التي بين معناها و بين موضوع القصيدة.

فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلّة و أنّ الشّاعر الذي لا يعي بإعطاء وحدة القصيدة حقّها مثل النّقاش الذي يجعل أجزاء الصّورة التي ينقشها في الضّوء نصيبا واحدا فمقياس وحدة القصيدة يكمن في ترتيب أجزاء الفكرة ونموّ الصّور ،ودلالة هذا النّمو على الحركة الشّعوريّة في نظام منطقي عند الرّمزيين، ونظام نفسي إيحائي عند غير الرّمزيين [2].

ولم يفت العقّاد أن يتحدّث عن البناء الفّني للقصيدة و مرّة أخرى نقرأ عنده فكراً جديداً يخالف ما كان شائعاً، وذلك إيمانه بوحدة القصيدة وتكامل أبياتها عضويّاً، والحقّ أنّه لم يتفرّد بهذا بين رفاق الدّرب من دعاة التّجديد [1].

---

[1] ينظر: عبد الدايم الشوا ، في الأدب المقارن، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، ص 145.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 382، 383.

[1] ينظر: شفيع السيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،2003، ص97.

فالعقّاد يرى في قصائد شوقي« نماذج مفكّكة نستطيع أن نقدّم أي بيت منها أو نؤخّره دون أن تختلّ بها البنّية أو تضطرب، بينما القصيدة في تعريف كورليدج هي كائن حين يستمدّ كلّ عضو منها حياته ووظيفته من سائر الأعضاء مثلما يستمدّ كلّ عضو منها حياته من حياة أعضائه و أجزائه » [2].

فشفيع السيد يرى أنفالعقّاد كان أوضح منهجا وأكثر عمقا في دعوته إلى هذه الوحدة في القصيدة إذ يذكر أنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما [3] .

فمنهج العقّاد ينتمي بطبيعته إلى فكرة الوحدة وأوّلها فكرة الشّمول وما تقوم عليه من الوحدة الباطنة لظواهر الأشياء،فيقوم التشّبيه عنده على الصّلات الحقيقّية بين الأشياء و يجيء الخيال أو العاطف فيربط بين أجزاء الرّؤية المطلوبة في النّقد الحديث.

فكان العقّاد غالبا ما يصرّ على الوحدة التّي كان يجد شعر شوقي يفتقر إليها، وعندما كان يتحدّث عن الوحدة، فإنّه كان في العادة يقصد الوحدة العضوّية.« أكّد محمد مندور على عدم أهمّية الوحدة العضوّية في الشّعر الغنائي، فمن الخطأ في رأيه أن يطلب من الشّاعر هذا النّوع من الوحدة في القصيدة الغنائّية لأنّ القصيدة الغنائية تقوم على تداعي المشاعر و الخواطر في غير نسق وضعي محدّد،ثم يمضي محمّد مندور فيما بعد ليبينافتقار شعر العقّاد نفسه إلى هذه الوحدة، لكن مناقشة العقّاد لهذا الموضوع قد أثمرت في العقود اللاحقة، فقد كان الشّعراء المعاصرون في الخمسينيات يعدّون الوحدة العضوّية في القصيدة من أهّم عناصر الشّعر،غير أنّ مندور كان أوّل من عارض هذه النّظرّية ورفض

---

[2] ابراهيم محمود الخليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر و الطباعة، الجامعة الأردنية (د ط) (د ت)، ص49.

[3] ينظر: شفيع السيد ، نظرية الأدب، ص97 .

القبول الأعمى للوحدة العضويّة في القصيدة على أنّها مطلب أساسي في الشّعر الجيّد» [1].

نلخّص ممّا سبق أنّ جماعة الدّيوان قد أوضحوا لنا مكانة التّجديد في الوحدة العضويّة في الشّعر العربي الحديث و دعوا إلى التخلّص من قيود الموروث الشّعري محاولين تقديم لونا جديدا من الشّعر.

1-1) التجديد في البناء الموسيقي:

تبدو مظاهر التّجديد عند شعراء الدّ يوان واضحة في تخ القافية، والتّحرّر منها في الشّعر المرسل،ونظم بعض المقطوعات الشّعريّة يقول عمر الّسوقي:« من الجديد الذي دعا إليه شكري ولم يسبق فيه أحد من الشّعراء العربيّة،وكان فيه نموذجا حاول غيره تقليده:الشّعر المرسل،وهو الشّعر الموزون المقفّ ى.

ويقول عزّ الّدين إسماعيل« أّما الإطار الشّعري أو إطار القصيدة العربيّة فلم ينل من هذه المدرسة تغييرا جوهريّا، فقد ظلّت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنّية هي المسيطرة رغم الخروج إلى المقطوعات أو الرباعيّات أو ما إلى ذلك من صور التّقسيم التي أمكن إدخالها على القصيدة العربيّة تخفيفا من وحدة الأوزان أو رتابة القوافي»[2].

ومن محاولات العقّ اد التّجديد في الشّكل الموسيقي للقصيدة قصيدته "بعد عام" يقول فيها:

« كَادَ يمْضِي العَامُ يا حُلْوَ الّتثَنّي أُو تَوَلّي

مَا اقْتَرَبْتَ منك إلاّ بِالّتَمَنّي لَيْسَ إلاّ

مُذْ عَرَفْنَاكَ عَرَفْنا كُلّ حَسَنْ وَعَذّاب

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي،الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006،ص 228.

[2] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص50، 51.

لَـ هبٌ في القَلْبِ فِرْدَوسٌ لـ غَيْرِي في لِقْرَاب»[1].

وهي محاولة لكسر الإطار الموسيقي التّقليدي للقصيدة العربيّة،وهي محاولة جديدة بعد تنويع القافية في بعض قصائد مدرسة الّديوان.

وفي قصيدة أخرى نلمس أيضا ما يؤكّد أّنه جدّد في الأوزان والقوافي القصيدة الموجودة في ديوانه"ما بعد البعد" فيقول:

«لَـم يُبْقَ مِنْ دُنْيَاكِ يَنْعِنِي إلاّ عَناء غير مأْمرِنْ

وَبْجَ إذا مَا مَرّ يَنْبِنِي لاَ بلْ يَذْكُرُنِي إلى حِينِ.

إّني كَما قِيلَ اْبنُ السّبْعِينَ »[2].

غير أّن رغبته في التّجديد لم تسمح لضميره العربي بالتّطاول على التّراث الأصيل أو الانسلاخ عنه وإّنما مبدؤه الحصول على بعض الجوازات التي تساعده على فك قيد الأوزان والقوافي وفرض حريته كمبدع، بمعنى أّنه لا يطمح للتّخلي عن القوافي جميعها فهو ليس كذلك وإّنما الشّاعر لديه هو المتحّرر من أسار التّقليد، ولأّنه كذلك يرى أّن تنويع القوافي من حين إلى آخر أو الكتابة بشكل غير الشّكل العمودي يكسر جنابة الّرتابة و التّقييد في نفسه.

فيجد نفسه يكتب بطريقة تريح نفسه من عناء التقليد و ضميره عندما لا يقصد من تجديده المتمّرد على التراث القديم. والّدليل على ذلك رفضه للشعر الحر فهو القائل:أّن الشّعر الحديث كافّة ليس شعرا عل الإطلاق إذ تنقصه الموسيقى والوزن، و الشّعر وزن قبل كل شيء[1].

كما يظهر في قصيدته " أبو العيد" هذا الانحراف الجزئي عن الكتابة على نمط القصيدة العمودية يقول فيها:

---

[1] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص34.

[2] عباس محمود العقاد، ما بعد البعد، د ط، دار العودة، بيروت، 1983، ص17.

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث،ص157، 158.

« طائر يأكل كل دود القطن

أبا العيد لو جئت بين الأول لصلى إليك عباد الجعل

و لا اتخذوك إلها لهم له ملة بين تلك الملل

و قالوا إنه رحيم بنا فمن يدن منه يسوء الفتل»[2].

نلاحظ أنّ العقاد قد بدأ مطلع قصيدته بسطر واحد وهنا يظهر ذلك المتغّير على مستوى الشّكل العمودي للقصيدة، كما أنّ قافية هذا البيت تختلف عن قافية الأبيات الأخرى بعددها. فقافية البيت الأّول هي القطنِ، القطني /0 [/0/0].

بينما قافية البيت الثاني هي: الجَعَلْ،انتهت بساكن ولم تكن مطلقة مثلها مثل البيت الأول أي: الجعل [/0//0]، فالكلمة كلها جسدت القافية.

كذلك حرف الّروي في البيت الأّول يختلف عن حروف الوّو في البيت الموالي، في البيت الأّول نجد حرف الّنون وفي الأبيات الأخرى نجد حرف اللام.

2) عند شعراء الإحياء:

يطلق عليه مدرسة البعث والإحياء، أو مدرسة العمودّية والعمودّيين التي تحا فظ على عمود الشّعر محافظة أصّيلة،أو مدرسة الأصالة والتّجديد وهي مدرسة ما أعزّ مكانها في الشّعر الحديث،على أّنها لا تزال مرفوعة اللّواء مسموعة الّنداء، قوّية الأصداء، و فيها تمثّلت البلاغة العربية،وعليها وفقت مواكب الشّعراء، تتأّمل

[2] عباس محمود العقاد، ديوان يقظة الصباح،(د ط)، دار العودة، بيروت، 1982،ص65.

معجزة البيان، وجمال أعجاز الفرقان، وعبقرية الشّاعر وحكمة الإنسان[1]. ومن أهّم أعلامها:" محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم".

فحمدي الشيخ يرى أنّ « شعراء الإحياء نحو نحوًا جديدا في قصائدهم التي نظموها في معارضات عيون التراث العربي،محاولين إثبات براعتهم وتفوقهم على الشعراء القدماء،فإذا قرأت قصائدهم يـُ خّيل إليك أّنك تقرأ عيون التّراث العربي للشّعراء القدماء المتنّبي وأبي فراس وأبي تّمام والبحتري وغيرهم. فقد بثّ شعراء الإحياء الّروح في شعرنا،وأعادوه إلى المرحلة التي وقف عندها الشّعر القديم، الذي كان متطّورا حتى عصور الازدهار الأدبي في العصر العّباسي حتى سقوط بغداد 656هـ »[2].

2 . 2) التّجديد في الأوزان و القوافي عند أحمد شوقي:

يعتبر شوقي أّول من جّدد في الأوزان والقوافي« حيث استخدم شوقي أشكالا جديدة من الوزن و القافية تأثّر فيها بالشّاعر أبي نّواس الذي تّمرد على نظام القصيدة في العصر العّباسي محاولا التجديد باختيار أوزان جديدة لم يسبق إليها، فعارضه شوقي بمعارضات تؤكّد رغبته في

قصائدهم التراثّية و كذلك القصائد التي تحمل روح التّجديد[1].

فيعارضه أبا نّواس في قوله:

« حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

إن بكى يحق لي ليس ما به لعب

تضحكين لاهية و المحب ينتحب

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ص17 .

[2] حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص31.

[1] ينظر: حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص 31.

تعجبين من سقي صحتي هي العجب

كلما انقضى سبب منك عاد لي سبب .

و عارضه شوقي بقصيدة:

حف كأسها الحبب فهي فضه ذهب

أو دوائر درر مائح بها لبب

أو فم الحبيب جلا عن جمانة الشنب

أو شقيق وجنته حين لي به لعب»[2].

ولشوقي مقطوعات أخرى منها هذه المقطوعة على وزن"فاعل، فعل" وهو من المقتضب وهو وزن لم يسبق إليه شوقي ليثبت قدرته و مهارته في إحكام فنه الشعري موائما بين اللغة و الوزن و القافية .

فالوزن الشّعري أساس كلّ عمل شعري،وهو الذي يعّبر من أّوله إلى آخره كالشّعاع، و شيئا فشيئا بدأ الشّاعر في استخراج هذا الشّعاع من الكلمات[1].

فشوقي اتّخذ أوزانا مختلفة في نظم قصائده، وقد كان اختياره لوزن القصيدة مناسبا لموضوعها.و يتّضح ذلك من خلال الجدول التالي:

الرقم	عنوان القصيدة	الوزن

[2] نفسه، 31، 32.

[1] ينظر: يوسف صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 1996،ص86.

1	الهمزية البنيوية	الكامل
2	ذكرى المولد	الوافر
3	نهج البردة	البسيط
4	نكتة دمشق	الوافر

يتبّين لنا من خلال الجدول أنّ شوقي قد نظّم في مواضيع عديدة وأغراض متنّوعة على أوزان مختلفة.

فبحر الكامل بحر موحّد التفّعيلة ورد في شعرنا العربي قديمه وحديثه بشكليه التاّم والمجزوء، وقد قال عنه حازم القرطاجي« من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا، وأنّ فيه حلاوة و حسن الطّراد»[2].

وهو بحر مترع بالموسيقى،ويتفق مع الجوانب العاطفية والحركات فيه تغلّب على السّكنات.وذلك واضح وجلّي في قصيدته " الهمزّية النبوّية" التي من أبياتها:

ولد الهدى، فالكائنات ضياء وفم الزّمان تبسّم و ثناء

/ / / 0 / / 0، / 0 / / 0 / / 0، / / / 0 / 0 / / / 0 / / 0 / / / 0 / / 0 / / / 0 / 0

متفاعلن، متفاعلن، متفاعل متفاعلن،متفاعلن،متفاعل

الروح و الملأ الملائك حوله للدين والدنيا به بشراء

/ 0 / 0 / / / 0 / / 0 / / / 0 / / 0 / / / 0 / 0 / / 0 / 0 /، 0 / / 0 / 0 /، 0 / / / 0 / 0.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل.

نلاحظ من خلال الأبيات أن شوقي قد نوّع في الأوزان من حيث الحركات والسكنات.

[2] حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوخة، دار الكتب الشرقية، بيروت، 1981،ص292.

3) عند شعراء المهجر (الرّبطة القلمية):

تعتبر مدرسة المهجر أو كما يدعونها 'المرسة القلمية' من أهّم الجمعّيات الأدبّية التي أّسسها كتاّب وشّعراء عرب في الأزمة الحديثة،التي تكّونت في نيويورك عام **1920**. وقد شكّلتها جمعّية صغيرة مختارة من أدباء الطليعة الذين على الرّغم من اختلافهم في المستوى الفّني والإنتاج،كانوا يؤمنون جميعا بضرورة التّعبير وإدخال وسائل و مواقف جديدة على الشّعر العربي.

وقد كان في المجموعة ستة من الشّعراء،وهم"جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة،ونسيب عريضة،ورشيد أيوب،وندرة حدّاد، وإيليا أبو ماضي[1].

وقد كان جبران خليل خبران رئيس هذه الجمعية أو هذه الرابطة، وكان ميخائيل مستشارها، بحيث سجّل في صدر قانون الرّابطة«إنّ هذه الرّوح الجديدة التي ترى الخروج بأدبنا من دور الجمود، حّرية في نظرنا بكلّ تنشيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم، ركن الغدّ»[2].

حيث حاول شعراء الرابطة القلمية التمرد على الكثير من الموضوعات في القصيدة التراثية، وكانت محاولاتهم التمرد على الشكل ثم التمرد على المضمون، و كان ذلك عن طريق اختيار اللغة السهلة الواضحة، وتنوع القافية، والميل إلى نظم المقطوعات الشعرية.

لذلك ثار جبران على اللغة الكاذبة،حيث قال: لكم لغتكم ولي لغتي...لكم منها القواميس والمجتمعات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن، وحفظته الذّاكرة من كلام مأنوس تتداوله ألسن الناس،وفي أفرادهم وأحزانهم،لكم لغتكم ولي

---

[1] ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ص167.

[2] محمد عبد المنعم الخفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1973، ص83.

لغتي،لكم من الرّثاء والمديح،والفخر، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم يأبى مديح من يستوجب الاستهزاء..،ولكم لغتكم و لي لغتي،..الخ [1].

واضح من كلام جبران أنّه يتمّرد على المضمون التّراثي للقصيدة العربّية، ويدعو إلى التّجديد في المضمون عن طريق التّغني بالقضايا الوجدانّية والذاتّية كقضايا الاغتراب و الحنين إلى الوطن و الحرّية و الطّبيعة و المرأة وغيرها.

ويرى جبران أنّ «الشّاعر الحقيقي هو من يخرج من هيكل نفسه كلّ يوم بجديد، و يلوم الشّعراء المقلّدين قائلا:« إنّ الشّعراء في الشّرق هم حملة المباخر بل هم العبيد،وقد فرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس، و يترّنموا في الحفلات، و يندبوا في المآتم،وهم الآلات التي تدار في أيّام الحزن و ليالي الأفراح، وأنا ألوم المغّنين و الشّعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم، وألومهم لأنهم لا يترفعون عن الصغائر والتوافه، وألومهم لأنهم لا يفضّلون الموت على الخضوع و الذّل»[2].

و يرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة بكل متناقضاتها، وهو الحنين إلى أوطان جديدة، وتجسيم لآمال الإنسان و أحلامه، في حياة حرة كريمة و مثله تماما فعل إيليا أبو ماضي فدعا إلى الحرية في قصيدته " أنا " يقول:

«حر و مذهب كل حر مذهبي ما كنت بالغاوي و لا بالمعتصب

أنا من ضميري ساكن في معقل أنا من خلالي سائر في موكب»[1].

فاستنشق شعراء الرّابطة القلمية نسيم الحرّية في المهجر الأمريكي،وتذّوقوا طعم الإدارة المنظّمة فشعروا بغبطة لم يعهدوها من قبل، فأخذوا يتغّنون بالحرّية ويشّيدون بمحسّناتها،بطابع مثالي،يلتفتون إلى أوطانهم القديمة (أي الأصلية)

---

[1] ينظر: حمدي الشيخ، النقد الأدبي الحديث، ص68.

[2] نفسه، ص68.

[1] حمدي الشيخ،النقد الأدبي الحديث،ص69 .

وأوضاعها الاجتماعيّة والسياسيّة السيّئة للغاية،ويقابلونها بالوطن الجديد،بما فيه من حياة راقية في كلّ مجالات الحياة.

فهم يشعرون في هذه الأرض الجديدة، بما يشعر به الأسير عندما يطلق سراحه،لينعم بكرامة الحياة، وحقوق الإنسانية بصفة عامة، فيقولون مع رشيد أيوب:

«ألا لا أرانا الله عودا لدولة نكون لها أسرى و أموالنا نهبى

ألسنا الألى عافوا الحياة بظلها و جابوا بلاد الله واستوطنوا الغربا» [2].

فكلّهم ينعمون بالكرامة التي لم يعرفها من قبل في عقر ديارهم أّنهم يشيدون بهذه الحرّية في بلاد الغربة، وفي نفس الوقت يتمّنون أن تحظى بلادهم بها، فيرّددون مع الشّاعر المهاجر' أمين الّريحاني' وهو واقف أمام تمثال الحرّية في نيويورك مخاطبا إّياه:

"متى تحّولين وجهك نحو الشّرق أّيتها الحرّية؟أيأتي أن يرى المستقبل تمثالا للحّرية بجانب الأهرام؟.... أّيتها الّحرية متى تدورين مع البدر حول الأرض لتنيري ظلمات الشّعوب المقيدة و الأمم المستبعدة "[1] .

فكتب شعراء الّرابطة عن الحّرية، في مختلف دواوينهم،وفي عّدة كتب لهم،تلك التّجربة التي قطعوا آلاف الأميال من أجلها،والتّي كانت عند الكثير من المهاجرين سببا لهجرتهم و اغترابهم.

يقول إيليا أبو ماضي:

«فتنته محاسن الحرية لا سلمى و جمال سمية

---

[2] أنيس المقدسي،الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1977، ص281.

[1] ينظر:أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص281.

هي أمنية الجمع ولكن أرهقته الطبيعة البشري

و عجيب أ، يخلق حرا ثم يأبى لنفسه الحرية »[2].

إنّ فتنة الحرّية عند هذا الشّاعر أكبر من فتنة المرأة و جمالها، والحرّية عنده أمنية النّاس أجمعين لولا وجود من يجول بينها و بين هؤلاء، و لكنّ يجب على المرء أن يبحث عن هذه التجربة و يعمل على تحقيقها لأنّه خلق حرا طليقا.

و يقول الشاعر نسيب عريضة:

« غريبا من بلاد الشرق جئت بعيدا عن حمى الأحباب عشت

اتخذت 'أمريكا' وطنا عزيزا فكانت لي كأحسن ما اتخذت

أتاها للغنى غيري، وإني كما جاؤوا مع الإقدام جئت»[3].

لقد نال الشاعر مع غيره من شعراء الرابطة القلمية، ما كان يأمل لتحقيقه عندما هاجر من سوريا إلى أمريكا، و هو الحياة و الحرية، و كانت للحرية مكانة عالية عند هؤلاء الشعراء، فتكلما عنها و أشادوا بها و وظفوها في كتاباتهم أشعارهم.

[2] جورج شكور، ديوان إيليا أبو ماضي، دار الفكر اللبناني، لبنان،2004، ص514.

[3] محمد عبد المنعم الخفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه، ص267.

خاتمة

إن الصراع بين القديم و الجديد كان مند الأزل، ولا يزال قائما إلى اليوم،والانتقال من القديم إلى الجديد حتمية اجتماعية تؤكدها الدراسات الاستقصائية لتاريخ المجتمعات البشرية، فكل انتقال مرتبط ارتباطا وثيقا بحزام الأمة الاجتماعية، وبالرغبة في تحويل التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تماشيا مع ملابسات الحياة.

و في خاتمة بحثنا توصلنا إلى جملة من النتائج، أهمها:

نلاحظ أنّ حمدي الشيخ تطرق إلى بعض مستويات التجديد في الشعر العربي الحديث ومن أهمها التجديد في الشكل والمضمون، وهي القضية التي شغلت النقاد قديما وحديثا لفترة طويلة، حيث نرى أن الناقد حمدي قد جعل الشكل و المضمون وجهان لعملة واحدة و لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

كما شغلت قضية اللفظ والمعنى هي الأخرى آراء النقاد لفترة طويلة من الزمان، فالناقد حمدي الشيخ يرى أن اللفظ يقع على المعنى ويطابقه ليكون دقيقا في موضعه،

وبه يتم الاقتران بين الدال و المدلول.

و كانت الموسيقى هي الأخرى من أهم العناصر والقضايا التي تطرق إليها الناقد حمدي الشيخ، فقد أعطى لها أهمية كبيرة، ومن خلال الكتاب نلاحظ أن أحمد شوقي هو أول من حاول التجديد و التغيير في الموسيقى الشعرية في الأدب العربي.

نستنتج أن آراء النقاد قد توافقت مع آراء الناقد حمدي الشيخ في المستويات التي سبق وأن ذكرناها، ولكن هناك تناقض بين النقاد فيما بينهم.

كما بدت لنا مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث من خلال الكتاب

في:

- التحرر من ا لأوزان والقوافي، لأن التقيد بها يعيق الشاعر، لذا نرى أنّ بعض المدارس قد تحرروا منها ونظموا قصائدهم على طريقة الشعر الحر.
- ومن ناحية المضمون، نرى بروز مواضيع جديدة في شعر المهجر مثل الاغتراب و الحنين إلى الوطن، والطبيعة، و الحرية، والثورة على القديم.
- كما أصبحت القصيدة الشعرية تتناول موضوعا واحدا على عكس القصائد التي كانت تنظم قديما. فكانت دعوة جماعة الديوان إلى الوحدة العضوية من أهم مظاهر التجديد.

قائمة المصادر و المراجع:

- إبراهيم محمود الخليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والطباعة ، الجامعة الأردنية (د ط) (د ت).

- ابن طباطبة ، عيار الشعر، دار الكتب العلمية ، ط2 ، 2005.

- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، ط1، 1994.

- أنيس المقدسي،الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث،دارالعلم للملايين، بيروت، ط6 ،1977.

- جورج شكور، ديوان إيليا أبو ماضي، دار الفكر اللبناني، لبنان ، 2004.

- حازم القرطاجي،مناهج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية ، بيروت،1981.

- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، "دراسة جمالية"، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط1، 2002.

- سلمى الخضراء الجيوسي،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2006.

- شفيع السيد،نظرية الأدب،دراسة في المدارس النقدية الحديثة،كلية دار العلوم،جامعة القاهرة ،2003.

- شوقي ضيف،في النقد الأدبي،دار المعارف،القاهرة ، ط5،1980.

- شوقي ضيف،الفن و مذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف،القاهرة ، ط5.

- عباس محمود العقاد،الأدب والنقد،دار الكتاب اللبناني،بيروت، ط2، 1992، ج1.

- عباس محمود العقاد، ما بعد البعد،(د ط)،دار العودة،بيروت،1982.

- عباس محمود العقاد، ديوان يقظة الصباح ،(د ط) ، دار العود، بيروت ،1982.

- عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، (د ت).

- عبد الفتاح لاشين،الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام،دار المعارف،مصر،1982.

- عبد الله الغذامي ، الموقف من الحداثة ، ط2 ، 1991.

- محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة،دار العزة والكرامة للكتاب،الجزائر،ط1، 2012.

- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد والبلاغة،طبعة أطلس،مكتبة الإسكندرية.

- محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المعاصر،دار الشروق،ط1، 1994.

- محمد عبد المنعم الخفاجي،الأدب العربي الحديث ومدارسه،دار الجيل،بيروت،ط1 ،1992.

- محمد عبد المنعم الخفاجي،الأدب العربي الحديث ومدارسه،ج2.

- محمد عبد المنعم الخفاجي،مدارس الشعر الحديث،دار الوفاء،الإسكندرية،ط1، 2004.

- محمد عبد المنعم الخفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني،بيروت ط2، 1973،ص83.

- مصطفى حميدة،نظام الإرتباط والربط في الجملة العربية،الشركة المصريةالعالمية للنشر،لونجمان، ط997.

- نعيم اليافي،تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث،النهضة العربية الحديثة،بيروت،1988.

- يوسف صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري،دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر،الجزائر،ط1، 1996.

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

. مقدمة.....05.

الفصـل الأول:

مستويات التجديد في الشعر العربي الحديث

- التجديد في الشكل والمضمون.....09.

- التجديد في اللفظ والمعنى.....14.

- التجديد في مطلع القصيدة.....19.

الفصـل الثانـي

مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث

- عند شعراء الديوان.....26.

- عند شعراء الإحياء.....34.

- عند شعراء المهجر.....37.

- خاتمة.....42.43.

- قائمة المصادر والمراجع.....44.45.

- فهرس المحتويات.