الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر . الوادي
كليــة الآداب واللغـــــــات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس الشعر العربي المعاصر

. المستوى: السنة 1 ماستر أدب حديث ومعاصر .

إعداد الدكتور: يوسف بديدة
الرتبة: أستاذ محاضر أ

السنة الجامعية: 2021 . 2022

مقدمة

هذه مجموعة من المحاضرات الموجهة إلى طلبة السنة الأولى ماستر أدب حديث ومعاصر، وقد حاولنا فيها أن نلم بالظاهرة الشعرية العربية في تطورها التاريخي وكذا في مدى استجابتها لمتطلبات الذوق الحديث الذي لا ينفصل في سيرورته وصيرورته عن جذوره العربية الأولى.

وقد حاولنا مناقشة القضايا الكلية التي تؤرق الشاعر العربي والقارئ العربي أيضا، وهي مشكلات فرضتها روح المثاقفة والتجريب المستمر الذي يضمن الحياة المشرقة للأدب وللنص الشعري بشكل خاص، ومنها قضية الإيقاع ومفاهيمه الجديدة التي تختلف عن المفهوم الضيق الذي يحصر الإيقاع في الظواهر العروضية التي ترتبط بالموسيقى الخارجية للشعر دون انتقال إلى موسيقاه الداخلية التي تحتفظ بسحرها الخاص، مثلما ترتبط بقضيتين مهمتين هما قضية الصورة وقضية اللغة الشعرية.

ومثلما اهتمت هذه المحاضرات بمكونات العمل الشعري فقد اهتمت كذلك بقضية الأجناس الأدبية؛ حيث التعامل مع القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة، وتم الانتقال إلى قصيدة النثر في نهاية هذه المحاضرات باعتبارها وجودا كتابيا فرض علينا التعامل على أساس الديمقراطية الكتابية التي ترى شرعية وجود هذا النمط الكتابي أو ذاك إلى انتفاء أسباب وجوده، أو إلى حين فرض نفسه نهائيا على الذائقة العامة، والحكم نفسه ينسحب على التعدد داخل النوع الشعري الواحد؛ فهناك القصيدة الدرامية والسردية....

وبعد، فليست هذه الورقات إلا محاولة لتحريك السواكن في بيئة ثقافية تغلب عليها السلفية الأدبية التي لا تعترف إلا بالسائد والمتوارث والقديم.

المحاضرة الأولى: كيف نقترب من النص؟

لا تزال محاولات التأسيس النظري الهادفة إلى معرفة الكيفيات المختلفة للتعامل مع النص قرائيا مستمرة مع كل إنتاج إبداعي جديد, ولكن أهم ما يمكن أن يعيق هذه المحاولات غياب التوفيق في قياس المسافة المفترضة بين القارئ والنص انطلاقا من الإمكانات التي يتيحها الفضاء النصي,ولكن ذلك النجاح قد يحدث عندما نتجه إلى رصد الأدوات الإجرائية التي تناسب القارئ المفترض لمعرفة دور خلفياته الثقافية المختلفة في القدرة على التأويل انطلاقا من تفكيك الأسئلة الكبرى المطروحة على النص, لتحويلها إلى شبكات مبسطة من الأسئلة التي تحيل إلى أجوبة محتملة قد يجود بها النص بعد عملية التبسيط المفترضة.

ويمكن أن نتكئ ـ في سبيل تحقيق ذلك ـ على قياس المسافة بين لغوية النص وفنيته, وعما إذا كان بالإمكان الوصول إلى قراءة تقول كل شيء, وفي هذه الحالة سنتساءل عما إذا كان بإمكان النص أن يحافظ على انفتاحه أو انغلاقه أو استغلاقه.

هذا بعض ما نحاول استقصاء الإجابة عليه انطلاقا من جملة افتراضات أوحت بها بعض التساؤلات التي تطرحها علوم القراءة والنص والتأويل.

ولعل صياغة العنوان بهذا الشكل: "كيف نقترب من النص؟" تستلزم تساؤلات أخرى بدلا من محاولة الإجابة بشكل مباشر; ذلك أن الاقتراب يعني ـ في أبسط دلالاته ـ محاولة الغوص في النص مع صعوبة الالتصاق به والحلول فيه بشكل "حلاجي" الصيغة والتصور.

ومن جهة أخرى, تستدعي أداة الاستفهام "كيف" مجموعة مماثلة من الأدوات; لماذا, متى, أين, بصيغة التعامل مع الوحدات التركيبية لا الجغرافية.

وبؤرة الحرج الناتج عن هذا الطرح تكمن في أنه يختصر كل الجهود النقدية في القراءة والتحليل عبر المناهج السياقية والنسقية على حد سواء, والتي هدفها السهل الممتنع هو مقاربة النص, وإنْ من خلال وجه واحد من وجوهه, لأن النص عصيّ على الخضوع للقارئ وللمنهج بسبب طبيعته الموشورية, ذلك أن المنهج الواحد لا يستطيع أن يحيط بكافة جماليات النص, واكتشاف بقية الجماليات يحتاج منا تغيير نقطة التموقع, وبالتالي استعمال منهج نقدي مغاير للمنهج الأول.

ولقد فرضت "القراءة" نفسها بديلا عن "التحليل" المتسم بطابعه الآلي الصارم؛ ذلك أنها صارت « مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته, وبديموقراطية الناقد الذي يسمي عمله على النص "قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى, وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر»[1] وتأصيل المصطلح بهذا الشكل فيه الكثير .كما أشرنا .من ملامح الديمقراطية النقدية التي لا تصادر حق الآخر في اقتطاع حصته من التأويل لرؤية الأشياء كما يراها هو بوساطة أدواته النقدية الخاصة, لا من خلال ما يراه غيره.

ومن المهم الإشارة إلى ضرورة الحذر من الوقوع في التناقض على مستوى التصور والمنهج والموضوع والأداة; ذلك أننا « عندما نتخذ من اللسان موضوعا للبحث, ونشتغل في حيّز ماديةِ ما يعتبره المجتمع وسيلة تواصل وتفاهم, ألا يعني ذلك أننا نجعل من أنفسنا غرباء بالمرة عن اللسان؟ إن الفعل المسمى أدبيا يقود إلى الغرابة الجذرية حيال

[1] . فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ترجمة وتقديم وتعليق:د. محمد خير البقاعي, مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب, 1998, ص69.

ما يُفترض أن تكونه اللغة, أي كونها حاملا للمعنى, وذلك عبر عناده في رفض أية مسافة مثالية إزاء ما يقوم به بالدلالة»[1].

وهكذا, تتحول اللغة من أداة للتقريب إلى أداة للتغريب, ومبدأ المحايثة هذا هو الذي يحرم اللغة من وظيفتها المزدوجة المتمثلة في إظهار المعنى المتوخى من الفعل الأدبي, إضافة إلى السماح بخلق هامش تأويلي مبني على تحقيق مسافة معينة بين اللغة وظلالها. وإذن, يتم الاكتفاء بالوظيفة الأولى لأن الفكر البنوي قائم على محاولة الوصول إلى لغة نقدية غير ذات ظلال.

1- تأبّي النص:

لقد طرح تودوروف سؤالا بسيطا, لكنه على تلك البساطة كان في غاية الوجاهة: « ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟»[2]. هذا سؤال سيميائي جدا يوجه اتهاما غير مباشر للنصوص الأدبية, واصفا إياها بالتأبّي والزئبقية.

لكن الزئبقية قدر كل نص يفرض احترامه على القارئ, وهي متعته في الوقت نفسه. والقراءة التي نحسب أنها تقول كل شيء, يشكك في شرعية وجودها النص نفسه المتحول في كل محاولة اكتشاف إلى سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء, ولقد «شبّه أوكونور القصيدة بوحش أوريلو الذي كلما قطع السيف منه عضوا, عاد ذلك العضو إلى مكانه في الجسد, وظل الوحش مخيفا كما كان»[3] ليس النص الأدبي إذن, وبخاصة الشعري منه, سوى «التباس إبداعي, ومهمة دارسه الأولى تكاد تكون توضيحية, إضاءة مدلهماته, بوح أسراره وكشف إيماءاتها...والنص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة. بل إنه

---

[1] . جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, ط2, الدار البيضاء, 1997، ص7.

[2] . تزفيطان تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, ط2, الدار البيضاء, 1990, ص33.

[3] . حاتم الصكر, ترويض النص, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998, ص6.

غالبا ما يقاومها بأشكال شتى, بدءا من الانغلاق وصولا إلى المراوغة. والمفارقة بين الظاهر والباطن, المعلن والكامن, من أهم أوجه هذه المقاومة وأكثرها أصالة»[1]، وذلك لكون المدلول الشعري لا يقف على أرضية ثابتة تتيح رصده بكل سهولة لأنه متحرك دائما, فهو يحيل ولا يحيل, معا, إلى مرجع معين; إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن, ويبدو أن اللغة الشعرية, في لحظة أولى, تعيّن ما هو كائن, إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محددة, تدمج في داخلها فجأة أطرافا يعيّنها الكلام كأطراف غير موجودة, مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية:(«أثاث شبقي»,« باقات محتضرة»...) والتوصيف السابق ينطبق على إجراءات تركيبية على مستوى النص, كترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة. والسياق أيا كانت طبيعته, هو الذي يقلل من زئبقية النص بتحديد الحيز الذي يسبح فيه, كما أنه يوسع فضاءه بأن يدمج أطرافا جديدة ما كانت لتظهر لولا الكلام الذي يحدد سياق ظهورها[2]، ومهمة القارئ العمدة تتمثل في الوصول بالقراءة إلى مستوى خلق فضاءات نصية مختلفة, تماما كما يحدث مع العملية الفلكية في النظام الشمسي, فالمدلول الشعري هو البؤرة, والمدلولات المغايرة هي الأفلاك التي تدور حوله. وهكذا,« يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة, بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري, تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس»[3]. المدلول الشعري إذن, يحمل لغة إجرائية ذات كثافة وذات ظلال, وهو الإجراء الذي يصنع سرمدية حياة النص وقابلية إنتاجه من جديد عند كل قراءة جديدة. فهل نستطيع أن نقف على أعتاب « قراءة نموذجية تزعم لنفسها أنها القراءة الأولى والأخيرة, وأنها الممكنة والمحتملة؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق

---

[1] . سامي سويدان, في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية ., دار الآداب, ط1, بيروت, 1989, ص18.

[2] . ينظر: جوليا كريستيفا, علم النص, ص76.

[3] . نفسه, ص78.

لنفسها هذا الزعم, وإنما يمكن أن تقترب منه. إنها قراءة تتجه نحو تأسيس فعل يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية»[1]، وبشكل مبسط: إنها قراءة يتحول فيها الجواب إلى سؤال جديد, تماما كما كان سيزيف يفعل في مأساته المرتبطة بارتقائه إلى الجلجلة.

2 . العلاقة بين النص والمعنى:

الرسم شعر صامت والشعر رسم بالكلمات. هذه هي الرؤية التي أطلقها بلوتارخ قديما, ولا تزال تجد لها تبنيا لدى كثير من المبدعين والنقاد على حد سواء. وإذا كان « فن الشعر يعالج مشكلات الأبنية اللغوية بنفس الكيفية التي يهتم فيها تحليل الرسم بالأبنية التشكيلية»[2] فإن البحث في ملامحه الجمالية لا بد أن ينطلق من معالجة الظواهر المتعلقة ببنيات النص اللغوية باعتبار النص نسيجا لغويا قبل أي شيء آخر. هذا البحث الذي يركّز على معرفة أشكال المعنى النصي وكذا الكيفيات المختلفة لتحقق هذا المعنى.

وليس المعنى النصي في المرحلة الجنينية . وعند الولادة . سوى بنية معجمية متحققة بالفعل الإجرائي لمبدعه, وتطمح هذه البنية إلى الارتقاء إلى مستوى البنيات الدلالية التي تفتح للنص آفاق التواصل مع كل العتبات التي تساهم مع شركاء التأويل في تغيير مساحة تموقع النص بعد كل قراءة من أجل بعث مشروعية صلاحيته للقراءات التالية, ويكون ذلك بالتعامل مع النص, وبخاصة الشعري منه, على أساس أنه « نص غير مغلق على جهازه اللغوي والمعنوي. يشتت رتابة توزيع اللغة, ليحركها لأبعاد معرفية مفتوحة ذات بنية فراغية حجمية, غير محددة بمستوى واحد مع اكتمال حركية المعنى التي يتركها النص بما يتناسب وسوية التلقي. وهذا النص, يوظف العلاقة التواصلية بين المفردات بطريقة مختلفة, نقيضة اختلافية, يفتح اللغة على مساحة غير منضبطة من سياقات البناء الداخلي, وسياق القراءة, وذلك لتستمد القصيدة حركيتها وعنفها من تحريك

[1] . محمد تحريشي, أدوات النص, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2000, ص5.

[2]. صلاح فضل, شفرات النص, عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية, ط2, القاهرة , 1995, ص76.

الدلالات في سياق بعديّ جديد ومختلف. فالنص الشعري يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى»[1] .

ويفترض التصور السطحي للعلاقة بين القراءة والنص أنها ذات بعد ميكانيكي قبل أي شيء آخر, حيث يسود الاعتقاد عند البعض «أن المعنى يسكن النص وكأنه مادة غامضة, وأنه عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى شكلا والذي يقوم فعل القراءة بإزالة الحجاب عنه وكشفه»[2]. وهذا الافتراض يقصي أية إمكانية للحديث عن وجود للدلالة فضلا عن تعددها, فالنص بهذا التصور مجرد وعاء للمعنى المعروف ببعده المعجمي الفردي. وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة حينما تحدث عن البيت من الشعر, وأشار إلى أنه «كالبيت من الأبنية: قراره الطبع, وسمكه الرواية, ودعائمه العلم, وبابه الدربة, وساكنه المعنى, ولا خير في بيت غير مسكون»[3] غير أن القارئ العمدة لديه تصور آخر للعلاقة بين النص والقراءة; فهو يكوّن منذ أن يندمج في النص, فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير, ففي النص نقص دائما, وهو لا يستطيع أن يقول كل شيء دونما تدخل من القارئ الذي يملك حدسا بتتمة النص, يتلوه التأكيد فيما إذا كان النص يلبي ما يتوقع منه[4].

ويرى أمبرتو إيكو أن التاريخ قد خلف لنا «تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما, حسب التصور الأول, يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف, أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي, وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل.

---

[1] . جمال الدين الخضور, زمن النص, دار الحصاد للنشر والتوزيع, ط1, دمشق, 1995, ص107.

[2] . فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ص74.

[3] . ابن رشيق, العمدة, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981, ج1, ص121.

[4] . ينظر: فيرناند هالين وآخرون, المرجع السابق, ص73.

أما التصور الثاني فيرى, على العكس من ذلك, أن النصوص تحتمل كل تأويل»[1]، غير أنه يجب أن نشير أن للتأويل حدودا قد يصطنعها القارئ, وقد يرسمها النص نفسه تبعا لتدرجه بين الانفتاح والانغلاق والاستغلاق, فالنص «ليس مفتوحا على كل تأويل, لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا»[2]. ويقع التصور الثاني في الجانب المعرفي الذي تشتغل فيه نظرية القراءة والتلقي التي ترى أنه عند إنتاج نص ما, فليس ذلك لكي يقرأه قارئ بعينه, بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء, لأن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته الخاصة, بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا اجتماعيا[3]. هذه التفاعلات التي يسميها الغذامي "الأثر" الذي « هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه, أي ما لا يكون حاضرا أبدا»[4]، وهو علامة تأويلية . المقابل القرائي للعلامة اللسانية . ذات بعد تناصي لأنها « امتداد لمفهوم «العلاقة» حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة, وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارئ فيها; فتشكل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها»[5], وهكذا ينتقل الفعل الإنتاجي للنص من المؤلف إلى القارئ ثم إلى النص نفسه, لأن رؤية القارئ نسبية دائما; تتحكم فيها تموجات النص الذي يغيّر شكله عند خلفية معرفية جديدة, وكذا عند كل مزاج رؤيوي جديد, وإنْ كان للقارئ نفسه.

---

[1]. أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2004, ص117.

[2] . بسام قطوس, استراتيجيات القراءة, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, 1998, ص13.

[3] . ينظر: أمبرتو إيكو, المرجع السابق, ص85, 86.

[4] . بسام قطوس, المرجع السابق, ص24.

[5] . عبد الله الغذامي, تشريح النص, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2006, ص114.

ويتبادر إلى الذهن سؤال عملي جدا: إلام يطمح النص؟ أإلى اللذة أم إلى المتعة؟ وعلى الرغم من أن ثمة طريقة قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص وتتمثل في أن اللذة قابلة للوصف, وأن المتعة غير قابلة لذلك[1]، إلا أننا نتساءل مرة أخرى: أليس من حق القارئ أن يطمح إلى الوصول إلى نص المتعة؟ وبخاصة في عصر علمي يستحيل فيه أن تبقى أية ظاهرة علمية أو فنية عصية على الوصف والتشريح.

[1] . ينظر: رولان بارت, لذة النص, تر: د. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, ط1, حلب, 1992, ص47.

المحاضرة الثانية: آلية القراءة والتأويل ومراحلها

إذا كان النص لا يقول كل شيء وأي شيء تاركا بعض ثغراته لقارئ مستقبلي, فهذا يعني رغبته في التعرض لقراءة تفاعلية أو إبداعية تكون مؤهلة «للكشف عن المسكوت عنه, ولملء الثغرات التي يحتويها النص»[1]، وهذا هو بالضبط أحد المعاني المقصودة من العبارة "إعادة إنتاج النص".

1. كيفية التعامل مع النص:

لعل أكثر الأسئلة تقليدية أصعبها في الوقت نفسه, لأن القدرة على الصياغة . المتينة للسؤال هي نوع من الإجابة الرصينة المفترضة, وعليه يجب التساؤل: «كيف نتعامل مع النص؟ وما هي الأدوات التي تستطيع أن تفك شفرته؟ وهل أن هذه المفاتيح هي عناصر خارجية على النص؟ أو أن كل نص يفرض أدوات إجرائية تناسبه, وتنبع من داخله, وتستطيع أن تقدم قراءة فنية جمالية تكشف عن خصوصية الكائن والمحتمل, وتقتضي هذه القراءة ترسانة من المفاهيم الكفيلة بتقديم كتابات كثيرة يكون فيها المتلقي مستهلكا ومنتجا لنص جديد تمتزج فيه تجربة الكاتب والقارئ على حد سواء»[2]. هذه الرؤية تبدو من تحصيل الحاصل, ولذلك فهي ممجوجة ومستهلكة على المستوى النقدي التنظيري, لكن إعادة طرحها ضرورية على الرغم من كل ذلك, ولا يفترض بالقارئ, إذن, أن يقف على متن النص أو على عتباته باعتماد وجهة نظر تلتزم القطيعة مع القضايا المادية والفكرية الأخرى للإنسان, فما « صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل

[1] . محمد مفتاح, النص من القراءة إلى التنظير, شركة النشر والتوزيع المدارس, ط1, الدار البيضاء, 2000, ص57.
[2] . محمد تحريشي, أدوات النص, ص5.

مع كل مواقف الحياة والحضارة[1]، أي أن « فهم النص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص»[2].

وقد يفرض النص تحديه على القارئ أو المؤول انطلاقا من الغياب الكامل لأية ومضة يمكن أن تتير الدروب الوعرة للنص, فقد يكون البناء اللغوي العام أشبه بنص مقتطع من سياقه, مما يجعل إمكانية المغامرة النقدية فرضية عقيمة, ومن جهة أخرى فإن« المغامرة بإقامة فرضية قوية, وإن استدعى الأمر تحويرها بعد ذلك لأفضل من عقم تفرضه الرهبة والحذر»[3]. ومجريات النص أحيانا شبيهة بمجريات مسرح الجريمة, والفعل النصي قد يؤول أحيانا إلى «جرم لغوي», و ليس هنالك جريمة كاملة, لذا فإمكانية العثور على مدخل يمكن الولوج منه إلى العالم الداخلي النص, منوط بالتراكم المعرفي للقارئ وقدرته على الإفادة من عمليات المثاقفة التي يفرضها إصرار الناقد على التجريب النقدي المستمر أسوة بالتجريب الإبداعي.

وإذا كان الإبداع عملية هيولية معقدة, فتأويله أيضا ينطبق عليه الوصف نفسه, وعليه يمكن البدء بالحديث عن نظرية شاملة للقراءة تتأسس على وصف ثلاثة حقول يصعب التمييز بينها أحيانا لأنها في تداخل مستمر, ويقع الخلط بينها في معظم الأحيان:

1. النص نفسه باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.

2. نص القارئ, أو القارئ باعتباره نصا.

---

[1] . عبد الله الغذامي, تشريح النص, ص116.

[2] . ميجان الرويلي وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, ط3, الدار البيضاء, 2002, ص262.

[3] . الأزهر الزناد, نسيج النص, بحث في ما يكون به الملفوظ نصا, المركز الثقافي العربي, ط1, الدار البيضاء, 1993, ص9.

3. تلاقي النص والقارئ, أي عمل الدلالة[1]. وهو الإجراء نفسه الذي دعا إليه حاتم الصكر حينما أشار إلى أن « التحليل يفترض . أصلا . الانطلاق من رؤية نظرية لا بد منها قبل أي تحليل, وهذه الرؤية النظرية تؤزرها . بل تسهم في تشكلها- ذخيرة قراءة المحلل, ومعرفته المتراكمة, وخبرته بالنوع الذي تنتمي إليه أفراد النصوص المحللة»[2]، أي لابد من امتلاك معرفية مبدئية إن لم تكن موسوعية بنظرية الأجناس الأدبية قبل أي إجراء نظري أو منهجي.

هذا التأسيس النظري ضرورة منهجية بالأساس, « وليس هناك من شأن يذكر لأي بحث نصي لا يعتمد المنهجية في عمله, كما ليس هناك من قيمة تذكر لأي تنظير شعري أو أدبي لا يرتكز إلى تحليل ودراسة النصوص منهجيا»[3] لأن الإبداع سابق للنقد نظريا وتطبيقيا.

وبشكل أكثر إيغالا في التطبيق يجب الإشارة إلى أن ما « ينبغي دراسته أولا, والذي ينبغي استنطاقه بلا توان, هو تلك الفرضية التأويلية الأولى, ذات الولادة السريعة, والتي تتعلق بها كل العمليات التي تتلوها. ومن المناسب أن نتساءل في البداية: كيف يتشكل التأويل؟ وبعد ذلك: كيف يمكن مراقبته؟ (أي كيف يمكن إثباته ونفيه؟) وكيف يمكن تمحيصه؟ وفي الختام, كيف يمكن جعله متعددا (وإذا كان النص يدفع إلى تعدد المعاني)»[4] خصوصا في ظل التفكيك النقدي الذي تعيشه ذائقتنا النقدية المعاصرة.

وفي سياق محاولة الوصول إلى مفاتيح النص لاستكناه مغاليقه والمرور بحذر في روائزه, قد يكون من المفيد الإشارة إلى ضرورة مراعاة النسق المعجمي السائد في الفترة التي بُني فيها النص, أو في السياق الجغرافي للبيئة التي ولد فيها, باعتبار الظلال التي

---

[1] . ينظر: فيرناند هالين وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ص75.

[2] . حاتم الصكر, ترويض النص, ص6.

[3] . سامي سويدان, في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية, ص20.

[4] . فيرناند هالين وآخرون, المرجع السابق, ص73.

يمكن أن تحيط بدلالات النص وإيحاءاته والتي فرضها النسق المذكور, والذي يتحوّر بوساطة التطور الدلالي الذي اكتسبته هذه اللفظة أو تلك , على الرغم من أن « القول بأن المعنى الإيحائي يفترض المعنى الحرفي, لا يعني بالضرورة أن المتكلم الذي يستعمل استعارة ما, يجب أن يكون واعيا بالمعنى الحرفي لكي يدرك المعنى الاستعاري, خاصة إذا تعلق الأمر باستعارة كثيرة التداول»[1].

وعلى الرغم من الغموض والتعمية التي يمارسها النص قبل وعند ممارسة الفعل القرائي إلا أنه في انغلاقه, يشير إلى مفاتيحه أو مداخله المؤدية إلى باحاته وأعماقه, وفي مراوغته يومئ إلى النواحي أو الاتجاهات التي تتيح التمكن منه وأخذه. إنما قد يؤدي التسرع وقلة الخبرة إلى ولوج أبواب خاطئة تخرج بالتحليل والبحث عن مراميه[2].

والفعل النصي عملية بنائية أساسا, أي إنه يتكون من بنية كبرى تتفرع عنها بنيات صغرى, معجميا ونحويا ودلاليا, وعليه يمكن أن نقرر أن« القبض على بنية النص هو المدخل الضروري لأي عملية درس منهجي له, وشرطها الذي لا يمكنها القفز عنه»[3].

والحديث عن تفكيك عضوية العمل الشعري للوصول إلى وصف بنياته الكبرى له ما يبرره عمليا, لأن « اللغة الشعرية لغة حسية, يغلب عليها التجسيد حتى لقد تحدث النقد عن "جسد القصيدة" وردد عبارة "لذة النص" نقلا عن رولان بارت»[4].

2. العلاقة بين النص والقراءة:

لقد قدّم رولان بارت تجسيما عمليا جميلا للعلاقة بين النص والقراءة باستعراضه المثال التالي في سياق توجيه الخطاب إلى متلقين افتراضيين: « إذا طرقتم مسمارا

---

[1] . أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ص165.

[2] . ينظر: نفسه, ص18.

[3] . نفسه, ص23.

[4] . نسيمة الغيث, من المبدع إلى النص, دار قباء, القاهرة, 2001, ص146.

فأدخلتموه في الخشب, فإن مقاومة الخشب فيه ستختلف بحسب المكان الذي أدخلتموه فيه: ويقال في هذه الحالة ليس الخشب متشاكلا, والنص أيضا, ليس متشاكلا: فالجوانب, والشق, أشياء غير مرئية فيه. ويجب على الفيزياء (الحالية) أن تقوّم نفسها لكي تتناسب مع سمة اللامشاكلة لبعض الأوساط, ولبعض العوالم. كما يجب أيضا على التحليل البنيوي السوسيولوجي أن يعرف أدق مقاومات النص, وأن يعرف الرسم غير المنتظم لعروقه»[1]، وعلى فيزياء النقد, إذن, أن تتناسب مع فيزياء النص لمعرفة تكوينه الجذري, مما يسمح بإجراء مسح ضوئي له, أي الوصول إلى الطاقات الجمالية التي تختبئ في أعماقه. هذا التخريج الجميل للعملية النقدية هو تأكيد آخر لضرورة إقصاء المراجع الخارجية للنص عند معالجته قرائيا; إنه يتساءل بشكل إنكاري مرة أخرى: «كيف يمكن لنص مكون من اللغة أن يكون خارج اللغة؟»[2]، وهذا تذكير متجدد بمبدأ المحايثة الذي تأسس عليه الفكر اللساني السوسيري البنوي الذي لا يعترف إلا بعلمية المنهج الذي يصلنا بعلمية النتائج, انطلاقا من متن النص وأنساقه اللسانية. ومن صفات « العلمية» التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات; هي:

أ . النسبية «في مقابل الإطلاق».

ب . الديناميكية «في مقابل الجمود».

ج . الاستنباط «في مقابل الإسقاط».

[1] . رولان بارت, لذة النص, ص70.

[2] . نفسه, ص61.

د . الوصفية « في مقابل المعيارية »[1], وهو مما يجعل من أية عملية بحث علمي عملا موضوعيا وحركيا في الآن نفسه. وبالانتقال إلى الجانب التطبيقي, وبشكل عملي جدا, « تقترح جوهانا ناتالي خمس خطوات أو عمليات يقوم بها الناقد لدى التحليل هي:

1. الوصف: أو محاولة تفكيك النص إلى بعض المظاهر الدالة أو العناصر.

2. التنظيم: وضع نظام لملامح مميزة من النص المدروس.

3. التأويل: البحث عن معنى النص المدروس فيما يتعلق باستقباله.

4. التقويم الجمالي: إبراز قيم النص ومواطن تفرده.

5. اختبار الصحة لإعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن البنيان التحليلي»[2].

غير أنه قد تتبادر إلى الأذهان عدة أسئلة تخلق نفسها عن طريق التداعي الحر بعد التفكير المتأني في النظام التراتبي للأسئلة السابقة; فهل كل خطوة مفترضة تقود . بالضرورة . إلى ما بعدها, أم أنه يمكن اختصار واختزال بعضها؟ وهل من الضروري البدء بمحاولة تفكيك النص إلى بعض المظاهر الدالة؟ فنحن نعلم جيدا أن «العملية التأويلية دائرة مغلقة, فلكي نفهم العناصر الجزئية في النص, لا بد أن نفهم أولا كليته»[3], هذه الكلية التي تسمح للنص بتعدد المقصديات بينه وبين القارئ وبين الكاتب, فإذا « كان للكلمات من معنى متعارف عليه, فإن النص لا يقول ما اعتقد القارئ أنه قرأه, ربما كان منساقا في ذلك وراء هواه ومزاجه. فما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك, وبين قصدية

[1] . عبد الله الغذامي, تشريح النص, ص106.

[2] . حميد لحمداني , سحر الموضوع, ص16، نقلا عن حاتم الصكر, ترويض النص, ص55.

[3] . نفسه, ص58.

القارئ, هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش»[1]. ما الحل إذن في غياب الومضة النقدية الكاشفة؟ وهل لآفاق التأويل من حدود؟.

نعتقد يقينا أننا « نستطيع كبح جماح التأويل, بالانطلاق من المتن اللساني للنص, واعتماد أنساقه ضمن البنية المتحققة لإنجاز تأويلاتنا التي تعتمد في نهاية المطاف على وعي المؤول وثقافته وموضوعيته»[2] التي تنأى به بعيدا عن الوقوع في مصيدة المناهج السياقية التي قد تزيد من غموض عملية التأويل عوض الاقتراب من العوالم المضيئة للنص. غير أن النص « مهما يكن غنيا, أو قابلا لتأويلات شتى, وقراءات كثيرة, هو في النهاية ينتمي إلى ذاكرة, فردية أو جماعية, وهو يبدع ضمن سياق تاريخي, أو اجتماعي, وهو يبنى من خلال قواعد اللغة وشروطها, من ثم انحرافاتها, مما يجعل عملية التأويل أو القراءة غير اعتباطية»[3].

إن أول البصمات التي تقودنا إلى الكشف عن بنيات النص الفنية هي تلك البنيات التي تبدي علامات واضحة على رغبة النص في الإمتاع, لأن « حرارة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة»[4]. هذه الحرارة التي لا تنفصل عن الوعي العميق بآمال الإنسان وآلامه ووضعه الجديد الذي لا يتقبل الوسائل العتيقة على مستوى الفعلين: الإبداعي والنقدي. هذا هو الوعي الجديد الذي « لا تسعفه الوسائل التقنية الجمالية التي استهلكها القدماء في الاختزال والتقليب, بل تصمت عنه صيغهم الأثيرة, ما لم توضع في حالة تحد واضح للبنية القديمة, فتظل الدلالة مجرد تنويع على اللحن المأثور, دون أن تقدر على استراق السمع لمنظومة الحياة الصاخبة الحديثة, لأنها لم تتخذ أجهزة قادرة على ذلك في التكوين الرمزي والتصويري النابتين من التكوين

---

[1] . أمبرتو إيكو, التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ص100.

[2] . حاتم الصكر, ترويض النص, ص58.

[3] . بسام قطوس, استراتيجيات القراءة, ص24.

[4] . رولان بارت, لذة النص, ص39.

اللغوي الأول. إن خمر الشعر الجديدة لا يمكن أن تصب في دنان قديمة على عكس ما هو شائع, بل لا بد من هندسة جديدة لهذه الدنان تفيد من معطيات التقدم في علوم الطبيعة والضوء والمادة والكيمياء لتفرز إشعاعها الذي لم يسبق من قبل»[1]. إن هذه الدعوة إلى الاتكاء على التضافر المعرفي لمختلف العلوم الإنسانية والتجريبية على حد سواء في مرحلة بناء النص, يشير إلى دعوة مماثلة إلى مثل هذا التضافر في مرحلة نقد النص وقراءته, فليس النص شكلا هندسيا مسطحا, بل هو ذو بعد موشوري, تتطلب مقاربته تغيير المنهج وأدوات البحث عند تغيير الموقع الذي نرصد من خلاله جماليات هذا الموشور.

3. النص المغلق والنص المستغلق:

وثمة قضية أخرى لها علاقة وطيدة بما سبق تناوله, وهي قضية اختلاف أدوات التأويل بين النص المغلق والنص المفتوح, وبخاصة عند اختلاف المفهومين واختلاف درجة كل مفهوم عند رائدين بحجم إيكو وبارت. فالنص المغلق عند إيكو «هو نص منفتح على أية قراءة»[2] والعكس صحيح عند بارت, وهنا يجب التفريق جيدا بين الإغلاق والاستغلاق, والفرق بين المصطلحين نسبي إلى حد ما, لأن ما هو مستغلق عند قارئ قد توجد بعض مفاتيحه عند قارئ آخر, مما يخفض من سلبية درجته القيمية, فالمغلق كما رأينا عند إيكو مفتوح على احتمالات متعددة, أما المستغلق فلا يقول أي شيء على الإطلاق, أو يقوم بعملية إرجاء التأويل في انتظار فتح قرائي قد يأتي وقد لا يأتي.

وبين الإغلاق والاستغلاق يمارس الانزياح مهمته العظيمة في إطالة عذاب أهل النقد والقراءة, وذلك عبر تأجيج الصراع بين الوظيفتين القبلية والبعدية للمفردات والجمل, وكلما كانت الوظيفة البعدية للمفردة التي تظهر من خلال البعد الدلالي والمعنوي, وكذا

---

[1] . صلاح فضل, شفرات النص, ص68.

[2] . ميجان الرويلي وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, ص273.

من خلال التصوير والاستعارة, في وضع متناقض وحاد مع الوظيفة القبلية, كان النص ذا مساحة تحريك أكبر, وفعل أكثر رحابة واتساعا[1].

ومن المعلوم من القراءة بالضرورة أن السيطرة على العمل الأدبي , وبخاصة الشعري منه, يشبه سرابا بقيعة يحسبه الضمآن ماء, «لأن عملية المطاردة بين المتلقي والقصيدة لا تنتهي عادة بامتلاك أحدهما للآخر, وإذا انتهت, فهي تنتهي حتما لصالح امتلاك القصيدة للمتلقي, أما هو فلن يستطيع امتلاكها, لأن ذلك يعني كشف كل عوالم القصيدة العديدة والمتنوعة والمتشعبة والقريبة والبعيدة»[2]، وهذا الامتلاك يعني, في أبسط مدلولاته, فرض وجهة نظر القصيدة على القارئ, وجعله يدور في الاتجاه الذي تحدده بوصلتها, مع الاكتفاء بالتفافه على بنيتها السطحية, لأن البنية العميقة كانت عصيّة على المحاصرة بسبب زئبقيتها الشديدة جدا.

وإذا كان التأويل الذي تم الاقتناع والاكتفاء به هو بوابة الخروج من النص, فليس من الضروري وجود علاقة تلازم بين المقدمات والفرضيات المطروحة في بداية عملية القراءة, وبين النتائج التي تمّ التوصّل إليها, فليس « باب دخول النص بالضرورة باب الخروج منه. أي ليس بالضرورة أن تكون كلمة السر التي تستلم النص بدءا هي تلك التي تدعه في النهاية»[3]

---

[1] . ينظر: جمال الدين الخضور, زمن النص, ص111.

[2] . نفسه, ص129.

[3] . سامي سويدان, في النص الشعري العربي ـ مقاربات منهجية ., ص19.

المحاضرة الثالثة: مقدمة في ضرورة التجديد

1. التعريف الجمالي للشعر:

يقول ميخائيل نعيمة في (الغربال):" كلنا يتكلم عن الشعر كأننا نعرف ما هو الشعر كما نعرف ما هو الخبز والماء والثوم والبصل. ولو اجتمعت زمرة من عشاق الشعر بيننا لتتحدث عن الشعر لوجدتها مبلبلة الألسن. هذا يعني بالشعر كلاما موزونا مقفى، وذاك بيتا واحدا من القصيدة، والآخر لا يحسب شعرا كل ما يقدر القارئ على فهمه دون أن يلجأ إلى القاموس"[1]. وكانت النتيجة أن" جهلنا معنى الشعر الحقيقي ومنزلته في عالم الأدب قد أوصلنا إلى ما نحن فيه الآن من وفرة "النظامين" وقلة الشعراء، وغنانا بالقصائد وفقرنا بالشعر. إن الذين حاولوا أن يعرّفوا الشعر بعبارة أو أكثر لجيش غفير. لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل الشعر من كل وجوهه، لأن الشعر غير محدود"[2]. ونقصد بوجوه الشعر تحديدا: ملامحه الجمالية.

أما النظرة الإبداعية للشعر فتعرّفه قائلة إنه" غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل. هو ترنيمة البلبل ونوح الوُرْق. وخرير الجدول وقصف الرعد. هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورد وجنة العذراء وتجعّد وجه الشيخ هو جمال البقاء وبقاء الجمال. الشعر لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس وقهقهة السكران ولهفة الضعيف وعجب القوي. الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها"[3]. إنه باختصار: رحلة نحو المجهول، وبحث دائم عن مساحة عذراء لم يسبق لها أن انتقلت بالكتابة من عالم الوجود بالقوة إلى عالم الوجود بالفعل.

---

[1] . ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، ط15، بيروت،1991، ص75.

[2] . نفسه ، ص76.

[3] . نفسه، ص76.

2 . طبيعة النص الشعري المعاصر:

تنبع صعوبة التعامل مع النص الشعري . بشكل مقنن . من ماهيته في حد ذاتها؛ ذلك أن "الحالة الشعرية عصية على القوانين، أية قوانين.. سواء اقتربت منها أو لم تقترب"[1]. غير أن هذا التحفظ لا ينسحب على إلا على الشعر الحي الذي يكون صدى حقيقيا لعصره، فنحن لا نتحدث عن قصيدة لا تعبّر عن زمنها، وإذن، كيف يمكن الحديث عن التجديد في مجتمع ساكن حيث ما زال بعضنا يهتز لبناء لغوي وصياغات تذكرنا بالماضي، وفي الوقت نفسه لا يزال البعض يمارس إنتاج نصوص شعرية محكومة بمواصفات سلفية... ويجد من يستجيب لنصه هذا، بسبب عزلة روحية عن مستجدات العصر، أو بسبب الحرص على ثقافة العادة[2].

أما النص الشعري الذي يعيش (في عصره) لا (بجانبه) فهو الذي يكون "نتاج وعي الواقع، ووريث امتداداته التاريخية وآفاقه في الحضارة الإنسانية. لكنه في الوقت نفسه، ينتمي إليّ كإنسان.. إلى موفقي ورؤيتي وأصابعي وتجاربي، إنه ما رأيت ووعيت. إنه أنا .."[3]، وهو لا ينطلق النص الشعري في المفهوم المعاصر من محددات معروفة سلفا، لأنه يُكتب . ولا يقال فقط . وفق سيرورة حياتية وصيرورة موقفية.

ولعل هذا التصور المختلف لماهية النص الشعري المعاصر يدفعنا إلى الحديث عن ملمح آخر يتصل اتصالا وثيقا بتطور الرؤية الشعرية في حد ذاتها؛ فالحديث عن ارتباط الشعر بالحياة يتصل بالحديث عن حداثة هذا الشعر، حيث الولع بالتجريب يدفع باستمرار للإفادة من منجزات النص الشعري قديمه وحديثه، لأن التجريب ليس حالة شكلية أو استعراضية، بل بحث عن إضافات توظف فيها مفردات المنجز الشعري لتأسيس

---

[1] . حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1994، ص05.

[2] . ينظر: نفسه ، ص08.

[3] . نفسه ، ص10.

حداثة خاصة[1]. وهذه الإضافات قد يكون مصدرها عمليات المثاقفة التي يمارسها الشاعر انطلاقا من كونه يعيش في منظومة كونية متعددة الأوجه. من ذلك اختلاف نظرته إلى التاريخ؛ حيث" الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طوليا فحسب، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا. فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الإنسان . كل إنسان . حيثما كان"[2]، وهذا يعني . من منظور مختلف . أن" عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية، الأمر الذي لم يتحقق على هذا النحو في أي عصر مضى. وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة بخيرات فنية قديمة، فالخبرة تفرض إطارها وتختاره. ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة في ميدان الشعر تكفي مضامين حياتنا الجديدة. وكذلك يسقط القول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها"[3].

من أجل هذا كله تخلت القصيدة العربية عن شيء من وضوحها لأن الذوق الجديد يتطلب شيئا من التعقيد الموازي لتعقيد حياتنا المعاصرة، وهو تعقيد غموض لا تعقيد إبهام وتعمية، وهذا باب آخر نطرقه في فصول لاحقة من هذه الدراسة.

3. وظيفة القصيدة المعاصرة:

قرر أبو الطيب المتنبي منذ قرابة أحد عشر قرنا من الزمان أن الأشياء تتميّز بأضدادها، وعليه قد لا نفهم ما تنادي به القصيدة المعاصرة إلا من خلال مقارنتها بالقصائد التي تنتمي إلى المدارس الأدبية القديمة كالكلاسيكية والرومانسية، وهكذا صار همّ الشاعر المعاصر أن يقدم قصيدة تجمع بين سمات الأنواع الأدبية الفنية المختلفة،

---

[1] . ينظر: حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، ص55.

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت، ص15.

[3] . نفسه، ص15.

حيث لم يربط الشعر بفن واحد مثلما فعل الكلاسيكيون حين ربطوا القصيدة بالرسم، ومثلما فعل الرومانسيون حين ربطوها بالموسيقى، لأنه يرى أنه ينبغي الاستفادة من خلاصة الفنون كلها والتراث جميعه[1].

وحين نستشرف تاريخ محاولات تطوير القصيدة العربية نجد أن أهم محاولتين كانتا في ما أنجزته كتابات شعراء المدرسة الإحيائية والمدرسة الرومانسية، وإن كانت الأولى بعثا والثانية تأثرا، فقد اهتمت القصيدة العربية في" أثناء المرحلة الرومانسية بالتعبير عن محتوى العالم الداخلي للشاعر، أي أن الشاعر أصبح (ذاتيا) بعد أن كان (غيريا)؛ لذلك لم يعد للقصيدة غرض أو موضوع تقليدي، كذلك بَعُدَتْ عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشِرة للأحداث والمناسبات، كذلك بعدت لغة الشعر عن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير الشائعة، ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي، حيث كان الشاعر الإحيائي يرى أن العناية برصانة اللغة مطلب جمالي في حد ذاته، كأنما يهتدي بمقولة الجاحظ الشائعة"[2] التي تتحدث عن العلاقة بين اللفظ والمعنى.

وهكذا،" جاء شعراء الرومانسية في المشرق العربي وفي المهجر الأمريكي وثاروا على النموذج القديم للقصيدة العربية، شكلا ومضمونا، ونادوا بأن الشعر تعبير عن ذات الشاعر فحسب"[3]، فانتقلت القصيدة من الخارج إلى الداخل، معبّرة عن" حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية: من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات"[4]، وهذا الانتقال إلى الداخل لا ينفي أهمية الخارج بسبب "حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور

---

[1] . ينظر: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط2، ،القاهرة، 1989، ص10.

[2] . نفسه، ص08.

[3] . ينظر: نفسه، ص11.

[4] . ميخائيل نعيمة، الغربال، ص70.

الحقيقة . حقيقة ما في أنفسنا، وحقيقة ما في العالم من حولنا"[1]، وهو انتقال يعبّر عن حاجة جمالية بالأساس؛" ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر هذا الجمال"[2].

[1] . ميخائيل نعيمة، الغربال، ص70.

[2] . نفسه، ص70.

المحاضرة الرابعة: علاقة القصيدة المعاصرة بالتراث . ج1 .

يرى عز الدين اسماعيل أن مصطلح (الشعر المعاصر) يتضمن "عبارة تستثير في النفس منذ الوهلة الأولى سؤالين أساسيين، أولهما عن معنى المعاصرة، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث"[1]. غير أننا . بوحي من الشق الثاني من المصطلح . نستطيع أن نضيف سؤالا ثالثا يقول:" هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟" ويمكن تفكيك هذا السؤال بدوره إلى سؤالين هامين يقول أولهما: هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر؟ ويقول ثانيهما: أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر؟[2]

ولعل الإجابة بـ: "نعم" على السؤال الأخير ناتجة عن توهم مرده أن "كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية..[3]

ووفقا لهذا التصور يمكن أن " نلاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية. النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه النظرة السطحية لمعنى العصرية، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه، والحقيقة أنه بذلك إنما يعيش على هامشه. والنمط الثاني يتمثل في الدعوة المغالية التي تدعو إلى العصرية المطلقة، والتي توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث.."[4]

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص9.

2 . ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3 . نفسه، ص10.

4 . نفسه، ص9.

وإذا ما أردنا أن ننتقل إلى شيء من التمثيل من خلال استعراض بعض الشواهد الشعرية القديمة والحديثة فإننا سنجد أن النمط الأول يشبه دعوة دعوة أبي نواس القديمة ، حيث شاء أبو نواس أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال والدمن، وهو الحديث الذي لاءم الشعر في العصر الجاهلي، وأراد أن يتحدث بدلا من ذلك عن حانات عصره. كما أن هذا النمط يتمثل كذلك فيما حاوله شوقي في العصر الحديث من وصف لمخترعات هذا العصر في شعره. فالحانات بوصفها بديلا من الدمن، والغواصة بوصفها بديلا من المركب الشراعي، لا تعني من العصرية سوى الجانب الشكلي لا الجوهري[1]..

أما النمط الثاني المضلل فقد مثلته دعوى الشاعر الفرنسي "رامبو" الذي كان أول من دعا إليها حين أطلق عبارته المشهورة قائلا: " يجب أن نكون عصريين بصورة مطلقة". أما النموذج الذي اخترناه لفهم المعاصرة فهو ما صدر عن إليوت الذي كان عصريا عندما لاحظ في مقال مبكر له أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء، وكان عمل الشاعر العصري أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب..[2]

1ـ الجماليات الجديدة من خلال توظيف التراث:

تهدف الحركة النقدية المنبثقة عن الكشوف اللسانية . الناتجة عن منجزات دي سوسير ومن جاء بعده . كالحركة الشكلانية . إلى البحث عن جماليات جديدة للنص الشعري، وهي جماليات مفارقة كونها تنطلق من معايير نصية أساسا، ولذلك فإن دراسة القصيدة الحديثة والمعاصرة بمعايير البلاغة القديمة . وحدها . أمر غير كاف لمعرفة أسرارها وتحليل مكوناتها وفهم إطارها، ويكاد يكون قتلا متعمدا مع سبق الإصرار لروحها الجمالية وطبيعتها الفنية؛ ذلك أن التطور والتجديد قانون الحياة وقدر الأحياء منذ الأزل،

[1] . ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص11.

[2] . ينظر: نفسه، ص11.

فكيف نرضى بهما في كل مجالات الحياة، ونحرّمهما على الشعر والفن؟! ولعلنا لم ننتبه إلى أن القصيدة المعاصرة أصبحت قصيدة معقدة بقدر ما أصاب نفوسنا من تعقيد، وبقدر ما دخل حياتنا من تركيب، وما شمل الدنيا من صراع. فالسمة الأساسية لحركة البشر الآن . في كل مجال . هي ما يمكن أن نسميه.. (ضد التوقع)؛ لذلك أصبحت القصيدة الجديدة بنية حية، معقدة، مركبة، توحّد بين الشاعر وعالمه، وتجمع بين الواقع والتراث، وتضم الكون في إهاب رحب فسيح، يتناغم مع عصر العولمة.[1]

وإذا كنا . من جانب آخر . نسلّم بصحة الكلمة التي تقول إنه لا مستقبل لأمة دون ماضيها فإن هذا الأمر ينسحب على التجربة الشعرية العربية؛ غير أن هناك فرقا كبيرا بين النظرات المختلفة لمستويات الإفادة من المنجز الشعري العربي القديم، ففي النص الشعري المعاصر" يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش " في " التراث وأن نعيش " بـ " التراث"[2]، وهو نفسه الفرق بين مستويات التناص المختلفة: الاجتراري، الامتصاصي والحواري.

ولا يجب أن نغفل عن الأبعاد الجديدة في تشكيل النص الشعري المعاصر، حيث" يتضافر في تشكيله الواقعُ والتراث، الحاضر والماضي، الذات والموضوع، إنه بناء جدلي جديد، يهتم بالإنسان لا الفرد، بالقضية وليس بالموضوع. كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا، والتصوير أثرى رمزية، والكلمة أبعد دلالة، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى؛ لأن القصيدة المعاصرة (للقراءة)، وليست للخطابة أو الغناء. كما اقتربت اللغة من لغة الحياة؛ لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة وإنما في قدراتها الدلالية والرمزية"[3]، كما أن " درْسَ القصيدة لم يعد يهتم بعناصر البلاغة القديمة وبيان الغرض وشرح المعنى، وإنما أصبح يُعنى بالتشكيل الجمالي ورصد ملامح البنية الفنية، ومحاولة

[1] . ينظر: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص13.

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص29.

[3] . طه وادي، المرجع السابق، ص11.

تحليل مكوناتها التصويرية والموسيقية، كما يُعنى أيضا بالكشف عن موقف الشاعر من حركة مجتمعه ومسيرة عالمه، لأن دور الشاعر قد تجاوز الإطار المحلي إلى طموح عالي الدرجة، يحاول فيه القيام بدور إنساني عالمي"[1].

إن هذا التواشج بيننا وبين التراث يعبّر عن الارتباط الوثيق بين اللحظة الراهنة واللحظة الماضية التي نحاول أن نستعيد شيئا من بهائها الأسطوري؛ ذلك أن النفس تسبغ شيئا من القداسة التي تتطور إلى ما يشبه الأسطورة على كل ما تعظم وتقدس، وهكذا فالقصيدة . أيا ما كانت المدرسة التي تنتمي إليها ." لا يمكن أن تفلت من أمرين متلازمين:الأول: الواقع المرحلي الذي يعيشه الشاعر، بما يطرحه من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية: فنحن جميعا إفراز لواقع محدد، نأخذ منه ونتأثر به . ربما . بأكثر مما نحاول تغييره أو التأثير فيه . لكن الراغبين في التغيير والتطوير . وقليل ما هم . لا يقدرون على شيء من ذلك إلا بالفهم الواعي المرهف لكل ما يطرحه الواقع من قضايا ومهام، أي أنه على قدْر الوعي بالواقع تكون القدرة على التأثير والتغيير.

الثاني: التراث الثقافي، سواء أكان تراث الشعر العربي بوجه خاص، أم تراث الثقافة العالمية بوجه عام: فتراث أي فن من الفنون يشكّل (حلْقة) لا يمكن تجاهل تأثيرها بشكل أو بآخر على أي شاعر"[2].

لقد أفاد الشاعر المعاصر مما قد يبدو أنها نقاط تأثير سلبية وقعت فيها أجيال من شعراء المدرستين الكلاسيكية والرومانسية من حيث تأثير التراث والبيئة الاجتماعية في توجيه أبعاد التجربة الشعرية؛ فقد" كان تأثير التراث القومي على الشاعر الإحيائي أقوى من تأثير الواقع الاجتماعي، في حين حدث العكس بالنسبة للشاعر الرومانسي العربي، حيث كان تأثير الواقع الذاتي عليه أقوى . بشكل ما . وإن بدا بصورة أقرب إلى الهروب

[1] . طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص12.

[2] . نفسه، ص12.

والاستسلام. وحين أتى الشاعر المعاصر الواقعي حاول أن (يزاوج) بقدر متساوٍ بين الذات والموضوع، وبين الواقع والتراث"[1]؛ أي بين حاجات نفسه وبين الحاجات الكبرى للمجتمع، كما أنه حاول يصنع واقعه انطلاقا من نتائج النقاط المضيئة وكذا المظلمة في تراث الأسلاف. إنه . باختصار . استشراف للمستقبل من خلال استشراف الماضي.

2 . لماذا يعود الشاعر المعاصر إلى التراث؟

يرى د. علي عشري زايد أن "هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر . كصورة من صور الارتباط بالموروث . ووراء ارتداد شاعرنا المعاصر إلى الموروث بشكل عام، هذه العوامل من التشابك والترابط بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل المعين ليبدأ تأثير ذلك الآخر. كما أن هذه العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوّي عامل معين تأثير عامل آخر أو يضعفه، ومن ثم فسوف تظل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها محاولة غير حاسمة وغير نهائية"[2].

القضية إذن، مركّبة بعض الشيء، وهو الأمر الذي يجعلنا نستطيع أن نصنف الأسباب التي حملت الشاعر المعاصر على استدعاء الموروث بكل أطيافه، وقد" يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعي، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه في العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة، ولكن هذه

[1] . طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص12.

[2] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، 15.

العوامل في مجموعها تفسر لنا في النهاية سر شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل"[1].

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص15.

المحاضرة الخامسة: علاقة القصيدة المعاصرة بالتراث . ج2 .

يمكن إيجاز العوامل المسهمة في ارتداد الشاعر إلى موروثه في ما يلي:

1. العوامل الفنية:

لعل أهم عامل فني يقف خلف بروز ظاهرة استدعاء الموروث هو" إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه"[1].

ومن أبرز الشواهد العملية على ذلك قصيدة للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، وقد كتبتها حين وقفت" أمام شباك التصاريح الإسرائيلي في الضفة الغربية المحتلة تطلب من أعدائها تصريحا بالعبور إلى الضفة الأخرى، وترى بعينيها تلك المعاملة اللاإنسانية التي يلقاها العرب، يمزقها إحساس عميق بالمهانة والذلة، يدفعها لاستنهاض عزيمة قومها واستثارة نخوتهم العربية ليثأروا لكرامتها الجريحة، وليشفوا هذه الرغبة الملتهبة في الثأر التي تلتهب بين جوانحها، عندئذ تنبثق في وجدان الشاعرة ثلاثة نماذج تراثية لثلاث نساء عربيات، عاشت كل منهن بعدا من أبعاد مأساتها.

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص16.

وأول هذه الشخصيات الثلاث هي تلك المرأة الهاشمية التي وقعت في أسر الروم حين اكتسحوا بعض الثغور الإسلامية في عهد المعتصم، كان الرجل الذي أسر هذه المرأة الهاشمية من عمورية، وتحكي كتب التاريخ أنه لطمها على وجهها، فصاحت « وامعتصماه» فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه « لبيك، لبيك» ثم نهض لساعته واستنفر الجيوش وسار إلى عمورية وحاصرها حتى سقطت وأسر من فيها، وحرر الشريفة الهاشمية، وأمر بالمدينة فهدمت وحرقت"[1].

تقول فدوى طوقان:

فوق شبّاك التصاريح، عناوين

انتظارٍ واصطبار

آهِ نستجدي العبور

ويدوّي صوت جندي هجين

لطمة تهوي على وجه الزحام:

(عرب، فوضى، كلاب

ارجعوا، لا تقربوا الحاجز، عودوا يا كلاب)

ويد تصفق شباك التصاريح .

تسدّ الدرب في وجه الزحام

آه، إنسانيتي تنزف، قلبي

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص17.

يقطر المر، دمي سم ونار

(عرب، فوضى، كلاب..)!

آه، وامعتصماه!

آه يا ثأر العشيره

كل ما أملكه اليوم انتظار..

ما الذي قص جناح الوقت،

من كسّح أقدام الظهيره؟

يجلد القيظ جبيني

عرقي يسقط ملحا في جفوني

آه .. جرحي!

مرغّ الجلاد جرحى في الرغام

...

ليت للبرّاق عينا

آه .. يا ذل الإسار.[1]

والمفارقة في هذا المقطع الشعري تكمن في المزاوجة عند الاستنجاد بكل من المعتصم والبرّاق صاحب القصة الشهيرة في رفض الظلم والثأر لمن أحب.

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993، ص408-409.

أما العامل الثاني فيتمثل في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، فقد ظل الشعر العربي يعاني طغيان الجانب العاطفي الذاتي عليه حيث كانت القصيدة العربية دائما تعبيرا غنائيا عن عاطفة ذاتية، ولقد أصبحت تجربة الشاعر في العصر الحديث أكثر تشابكا وتعقيدا من تلك التجربة الذاتية البسيطة التي تتسع لها القصيدة التقليدية الغنائية وتستوعبها، وهكذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقنيات الفنون الأخرى؛ كالمسرحية والقصة والسينما، فشاعت في القصيدة المعاصرة تقنيات تلك الفنون كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج، ثم انتقل إلى استخدام الشخصيات التراثية معادلا موضوعيا لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلالها خواطره وأفكاره[1]، وهذا الاستخدام يكتسب جماليته من خلال الجمع بين التكثيف والإيجاز والسرعة في استحضار الصور المتشابهة والمتنافرة أحيانا أخرى. إنه التشابه في طبيعة اللحظة التاريخية التي تعيد نفسها عند إعادة الموضوع بسبب تكرار الأسباب التي تؤدي إلى تكرار الظروف والنتائج.

ومن أجل تفعيل مختلف أشكال التوظيف الجمالي يلجأ الشاعر إلى اختيار شخصية تراثية معينة متخذا إياها قناعا يعبر من خلاله عن آماله وآلامه، والقناع هو "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل"[2].

ولعل الاهتمام الكبير بالموروث يعود إلى التأثر بالمنجز الإبداعي الأوربي على غرار ما حدث مع المنجز النقدي، وأبرز الأسماء المؤثرة في هذا السلوك الفني لدى

---

[1] . ينظر:علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص30.

[2] . نفسه، ص20 . 21.

الشعراء العرب هو توماس ستيرنز إليوت، وهذا التأثر هو السبب الرئيس . في تقديري . في انحراف الكثير من التجارب الشعرية نحو الغموض الذي تطوّر إلى الإبهام في تجارب كتابية كثيرة؛ فقد "شغف إليوت بالاعتماد على الموروث إلى الحد الذي كان كثيرا ما يعوق قراءه عن متابعته وإدراك مراميه، لعدم إحاطتهم بمصادر الموروث التي يمتاح منها"[1]. ولهذا السبب وقع الكثير من الشعراء في فهم خاطئ لتجربة إليوت الشعرية، والدليل على صحة ما نذهب إليه هو أن " أكثر شخصيات تراثنا شيوعا لدى شعرائنا المعاصرين هي تلك الشخصيات التي تبناها الأدباء أو المفكرون الأوربيون من قبل، كشخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار من تراثنا الشعبي، وكشخصية الحلاج من تراثنا الصوفي، وكشخصيات قابيل وهابيل والمسيح من تراثنا الديني"[2]، وهكذا حدث " التهافت على التراث الإغريقي وإثقال قصائدهم بإشارات واستعارات منه، لا لشيء سوى لأن إليوت قد امتاح من هذا التراث دون أن يضعوا اعتبارا لكون هذا التراث هو تراث إليوت وقرائه، ومن ثم فهو ليس غريبا على وجدانهم، أما بالنسبة للمتلقي العربي فإن هذا التراث غريب على وجدانه وفكره، ومن ثم فإنه لم يستجب له في البداية، وحدثت فجوة خطيرة بين هذا التكنيك الجديد وبين القارئ العربي كانت إحدى سلبيات هذه الظاهرة، حتى ارتد شعراؤنا إلى تراثهم الذي يمثل أرضا مشتركة بينهم وبين قرائهم، فحققت الظاهرة استجابة كبيرة"[3]، واستعادت القصيدة العربية توازنها المفقود.

2. العوامل السياسية والاجتماعية:

يحدث أن يشتد الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي في أمة من الأمم وفي عصر من العصور، فيكبل حريات الشعب، ويفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النبذ الاجتماعي،

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص29.

[2] . نفسه، ص31.

[3] . نفسه، ص30.

فيلجأ أصحاب الكلمة إلى وسائلهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بوساطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، وهي طريقة لا تعرضهم لبطش السلطة الغاشمة التي غالبا ما تكون آراء هؤلاء وأفكارهم مقاومة لها[1]. وهكذا يلجأ الشعراء على وجه الخصوص إلى توظيف الأسطورة، والرمز، والتكلم على لسان الحيوان، كما يلجأ بعضهم إلى التستر وراء الشخصيات التراثية هربا من بطش القوى السياسية وأجهزتها، أو هربا من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية التي كانوا يخالفونها[2]. ومن بين الأمثلة البارزة على ذلك أدونيس الذي "تبنى في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية صوت الشاعر العباسي الشعوبي مهيار الديلمي، ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضاري، وكان الشاعر في مرحلة من مراحل حياته منتميا إلى دعوة تنادي بإحياء القومية الفينيقية في الشام في مقابل القومية العربية"[3]، مع أنه يجب أن نشير إلى أن أدونيس "قد أضفى الكثير من الملامح الفكرية والفلسفية والفنية على شخصية مهيار، مما كان يبعده عن دلالته الشعوبية المباشرة"[4].

3 . العوامل القومية:

وهي عوامل يفرضها الضمير الجمعي؛ ذلك أنه" حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص32-33.

[2] . ينظر: نفسه، ص38.

[3] . نفسه، ص39.

[2] . نفسه، ص39ا.

وعراقتها"[1]، ومن أقوى النماذج الشعرية التي أثرت في الذوق الشعري العربي وفي ضميره الثوري قصيدة " بكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل وقد كتبها في ماي 1966 ولم ينشرها إلا بعد نكسة 1967 مما أوحى للبعض بأن الشاعر قد كتبها بعد النكسة بالنظر إلى ما جاء فيها من تشريح للواقع العربي البائس. لقد كانت تلك القصيدة استشرافا عميقا للمستقبل. يقول أمل دنقل في بعض مقاطع هذه القصيدة[2]:

أيتها العرّافة المقدسة ..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..

فاتهموا عينيكِ، يا زرقاءُ، بالبوارْ!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرةِ الأشجار..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحدّ السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار!

4. العوامل النفسية:

وهي العوامل التي يشترك فيها البشر جميعا والشعراء على وجه الخصوص، وقد أفرز القرن العشرون وما تلته من السنوات إفرازات كثيرة أثّرت في البنية النفسية للإنسان العربي بوجه عام والشاعر بوجه خاص، ولم يكن غريبا أن يصيبَ الشاعرَ المعاصر نوع من الشعور بالغربة في هذا العالم، وهو شعور ناشئ بسبب ما يسود عالمنا الحديث من

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص39.

[2] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1987، ص125.

زيف ومن تعقيد وتصنع، وبعد عن عفوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها، فكانت النتيجة شعورا بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها، وهو الأمر الذي يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع من أجل البحث عن عالم آخر أكثر نضارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم في أحضان التراث، وبخاصة في التراث الأسطوري[1].

[1] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص42.

المحاضرة السادسة: موسيقى الشعر العربي المعاصر . ج1 .

من التعريفات التي اتصلت بكينونة الظاهرة الشعرية ذلك التعريف القديم الذي يشبّه عمل الشاعر بعمل الرسام حين يرى أن الرسم شعر صامت والشعر رسم بالكلمات. و من خلال ذلك نستطيع أن نشير إلى العملية المركبة التي يقوم بها الشاعر، فهو "حين يستعمل اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة. فإذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان) ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان)، فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين؛ فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو هو يشكل الزمان في تشكيله المكان، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير"[1].

من أجل ذلك اكتسبت الظاهرة الإيقاعية قوة وجودها باعتبارها واحدة من المكونات المهمة في العملية الشعرية، ومن المهم أن نعرف أن " الشعر لا ينسج من الأفكار بل من الكلمات، ووجود القصيدة يتأسس بناء على العلاقة بين الكلمات باعتبارها أصواتا فحسب، حيث معنى القصيدة يثيره البعد الصوتي أكثر مما يثيره البعد المعنوي لبناء الكلمات، ولأجل ذلك كان تكثيف المعنى الذي نشعر به في القصيدة الأصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"[2]، ولعل هذا الأمر هو ما تعنيه الفكرة القائلة بالاعتداد بشكل المعنى لا بالمعنى في حد ذاته، وبهذا التفكيك نستطيع أن نفهم سر قبول الحقيقة من طرف معين وعدم قبولها من طرف آخر، على الرغم من أن الحقيقة هي الحقيقة، غير أن الإطار الذي تُعرض من خلاله هو الذي يعطيها شرعية قبولها أو ينفي هذه الشرعية.

---

[1] . عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص48.

[2] . ينظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة، بيروت، 1963ص23.

1. دور الإيقاع في بناء العمل الشعري:

ما الإيقاع وما علاقته بالحياة حتى نعطيه كل هذا الاهتمام؟ الإيقاع سر الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، يسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع ما حوله في دوائر تموجية تتسع شيئا فشيئا حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص[1]، وهذا التقنين ينسحب إلى حد كبير على الإيقاع في بعده الشعري، لأن " شيئا واحدا في المناقشات الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر، تاريخيا وإبداعيا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، بعيدا عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان"[2]. وفي اللغة الشعرية المتداولة نجد " مفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا"[3].

وعن دوره في عملية الكتابة، يقول محمود درويش:" الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من من إيقاع، ومهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب، إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية"[4]، وهو عملية بنائية أساسا؛ لأن "الإيقاع يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية الشعرية في النص"[5]، وهو الأمر الذي قد يبدو من العسير ملاحظته لدى المتلقي، بعكس المبدع الذي يستطيع أن يشعر بذلك التناقض وبتلك

---

[1] . ينظر: عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،ع 25 (2)، غزة، أيلول 2011، ص60.

[2] . هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: الدكتور عيسى علي العاكوب، مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص51.

[3] . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص70.

[4] . عاطف أبو حمادة، المرجع السابق، ص61.

[5] . مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر . باتنة، 2011، ص11.(مخطوط)

الفاعلية فيصنع إبداعه من ذلك التوتر الذي ينتجه ذلك التناقض الموجود على المستوى السطحي فحسب.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الإيقاع قيمة مجردة لأنه " غير منظور، كما شأن الوزن، ولكنَّ القارئ يحسَّ به بروحه، فهو نكهة الشعر، وعلامة على التجربة، ولذلك يشكَّل الحركة والتوهَّج والنمو العضوي، وإذا كان الوزن من علامات التخطيط والوعي فإن الإيقاع من علامات الروح واللاّتخطيط واللاوعي، ويتعذَّر على الإنسان أن يلج إلى عالم الحقيقة بالأوزان والتخطيط والبيّنات والقرائن في عالم الشعر، ولكنَّه يلج إلى عالم الحقيقة و الشعر بوساطة الإيقاع الروحي، ومن هنا كان لكل شيء إيقاعه، فللموت إيقاع وللحياة إيقاع آخر، للسكون والحزن والحركة والفرح وسوى ذلك إيقاعات مختلفة"[1].

وإذا كان القرّاء ينظرون إلى الوزن بنظرة واحدة بسبب معياريته ووضوح حدوده، فإن درجة وقوفهم على مظاهر الإيقاع في هذه القطعة الشعرية أو تلك، مختلفة جدا، لأن " الإيقاع مرتبط بالتلقي، وإدراكه يكون، في معظم الحالات، فرديا لا جماعيا، ما دامت الأخيلة تختلف، وكذا المجهودات الذهنية"[2]، بل إن القارئ الواحد قد يقف . في قراءة جديدة . على ما لمْ يقف عليه في قراءته الأولى بسبب تغيّر بنية تلقيه لاعتبارات نفسية أو معرفية مختلفة.

2. القيمة البنائية للقافية:

تكتسب القافية في القصيدة المعاصرة قيمة بنائية مختلفة تستدعيها الرؤية الجديدة لروح هذا الفن الكتابي؛ ذلك أنها " في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى

---

1 . خليل الموسى، تطوَّر موسيقى الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 373، أيار 2002 .

2 . صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011، ص22. (مخطوط)

حصيلة لغوية واسعة. وكثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قيل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا نعرف هذا، ونعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل. أما القافية في الشعر الجديد فكلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة « ما» من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"[1]. غير أن " موسيقية النص الشعري ليست خاصية مطلقة، وليست خاصية طبيعية محضة، فالمستمع الذي بوسعه أن يتنبأ مقدما بنسق القوافي المحتملة لدى شاعر ما أو اتجاه شعري ما، قد لا يمكنه أن يكوّن فكرة واضحة عن الجانب الصوتي في النص، ولهذا صلة بما هو معروف في تاريخ الشعر العالمي مما يدعى بظاهرة تقادم الكلمات؛ فالكلمات حين تدخل في طور الاستعمال، تبلى كما يبلى الثوب (هكذا يقول مایاكوفسكي)"[2]. ولهذا السبب كان لوتمان محقا حينما رأى أن " وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي"[3].

غير أنه من بين أخطر ما يواجه القصيدة المعاصرة تلك الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة؛ فالشاعر ليس ملزما باتباع طول معين لأشطره، كما أنه ليس ملزما باتباع خطة ثابتة في قافيته، وهكذا، فمع بداية القصيدة قد يقع ضحية السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عددا معينا من التفعيلات، فينسى ما لا يجب نسيانه من القواعد، وتتحول الحرية إلى فوضى[4]. ولعل ذلك ما هو ما دفع الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الحديث في بيان علاقة الحالة الشعورية للشاعر بطريقة اختياره قوافيه

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص67.

2 . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص100.

3 . نفسه، ص92.

4 . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، (د.ت)، ص41.

قائلا:" أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة. ومن أجل ذلك برزت في الشعر الجديد مشكلة القافية"[1].

3. التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة:

من الأمور التي قد لا ينتبه إليها الدارس المتسرّع للشعر بشكل عام، والشعر العربي على وجه الخصوص، هو أن هناك تشاكلا وجوديا بين البنية الموسيقية والتصوّر الذي يُنشئ الشاعر من خلاله عمله الفني، ولم تكن مشكلة الإطار الموسيقي تؤرق الشاعر العربي القديم؛ ذلك أنه " لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة، لأن الشكل الزماني للقصيدة (أي البحر العروضي) كان بالنسبة إليه شيئا ناجزا . إنه بمثابة الأدراج التي يطلب منه أن يملأها. أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه. على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه. إنه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة من خلال نفسه"[2].

وقد انتبه بعض ممن كان يروم التجديد في روح القصيدة العربية وفي شكلها إلى تلك المعيارية وإلى ذلك التسطيح الذي أصاب الإطار الموسيقي العام للقصيدة العربية، فلما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء في محاولتهم التشكيلية الجديدة، وهي كيفية جعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون إلغاء الوزن والقافية. وكان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس. وقد

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص67.

[2] . نفسه، ص53 . 54.

نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه[1].

وبسبب هذه القضية الجوهرية كان على الشاعر المعاصر أن ينظر إلى الوزن والقافية بمنظور جديد يحقق من خلاله روح العصر، وكان من الطبيعي " أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"[2]، وهو الأمر الذي أشار إليه كولردج قبل زمن أكثر من قرنين من الزمان، حيث رفض أن يكون الوزن مضافاً إلى الشعر من خارجه، لأنه ليس إلا ثمرة للخيال، ونتيجة للشعور بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة، أما الوزن فليس إلا نتيجة لعاطفة مشبوبة وإرادة واعية[3].

ولعلنا نجد في هذا التأصيل بعض الرد على من يتهم شعراء هذا الاتجاه بأن هذا السلوك الكتابي هو نتيجة لعدم القدرة على الكتابة وفق النمط التقليدي للقصيدة العربية، ونضيف قائلين . مع الدكتور عز الدين اسماعيل . إن تلك المحاولات التجديدية في موسيقى القصيدة العربية "لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، فما أيسرهما مع قليل من الدربة والمراس، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا ما من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص66.

[2] . نفسه، ص65.

[3] . ينظر: خليل الموسى، تطوَّر موسيقى الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 373، أيار2002 .

المشتتة. ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويؤلف بينها في إطار محدد"[1].

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص63.

المحاضرة السابعة: موسيقى الشعر العربي المعاصر. ج2

1. علاقة تطوير البنية الموسيقية بالتلقي:

يقوم الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية على مجموعة من التوقعات الدقيقة مثلما يقوم على إشباعاتها؛ فحين يقرأ المتلقي أو يسمع قول عمرو بن كلثوم . على سبيل المثال . في مطلع معلقته:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

فإنه يتوقع . بناء على توالي السواكن والحركات على هذا النحو المعين . حدوث عدة توقعات:

1 . توالي وحدات صوتية متماثلة، يتألف كل منها من مجموعة من السواكن والحركات، وهي توازن التفعيلة " مفاعلتن" في ترتيب سواكنها وحركاتها، وهذه هي "وحدة الإيقاع".

2 . أن تتألف من كل ست من الوحدات السابقة وحدة أخرى مركبة هي "البيت"، وهذه الوحدة المركبة تتوالى أيضا بنسقها الجديد على امتداد القصيدة.

3 . أن تكون التفعيلة الأخيرة على صيغة معينة هي الصيغة المقطوعة . التي حذف منها الحرفان السادس والسابع وسكن الحرف الخامس فأصبحت "مُفاعَلْ" بسكون اللام، وهذه هي تفعيلة "الضرب".

4 . أن ينتهي كل بيت بمجموعة من الأصوات المحددة التي تمثل "القافية".

إن قارئ القصيدة العربية الموروثة يتوقع كل هذه التوقعات، ويقوم الشكل الموسيقي الموروث بإشباع كل هذه التوقعات، ويحققها للمتلقي على نحو ما يتوقعها تماما، ومن ثم فإن مثل هذا المتلقي لا يكاد يصاب بأي نوع من خيبة الأمل فيما يتصل بتوقعاته بالنسبة للشكل الموسيقي للقصيدة، ولكن معظم ضروب الإيقاع . كما يقول

ريتشاردز . يتألف من عدد المفاجآت لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئا مملا تمجه النفس لخلوه من الانفعال والتأثر، وكان هذا من أهم العوامل التي دعت الشاعر العربي المعاصر إلى البحث عن شكل موسيقي جديد يصوغ من خلاله رؤيته الشعرية الحديثة[1].

ثم إن الحديث عن تناغم البنية النفسية للشاعر وموسيقى القصيدة يضمن لنا عدم وجود أي شكل من أشكال التناقض بين الشكل الموسيقي والمضمون الشعري لأن موسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي والإنشادي، ثم بقدر ما تتضاعف القطيعة بين تكرار الوحدات الصوتية وتنوعها على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي[2].

2. نماذج تطبيقية للبناء الموسيقي للقصيدة الجديدة:

هذا مقطع من قصيدة " القمر والحديقة" لمحمد الفيتوري. سنقوم فيه بتسجيل تفعيلات كل سطر من أسطر المقطع بعد تقطيعها عروضيا كما يلي[3]:

كان قلب الحديقة يركض مختبئا في الظلام

00//0/ 0/// 0/// 0/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلان

---

[1] . ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، القاهرة، 2002، ص165 . 166.

[2] . ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص100.

[3] . محمد الفيتوري، ديوان الثورة والبطل والمشنقة، دار العودة، بيروت، ص03.

والحديقة أرخت ستائرها كي تنام

/0//0 ///0 /0//0 ///0 /00//0

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلان

وتدلى القمر

///0 /0//0

فعلن فاعلن

ذلك العاشق الملكي، محب السهر

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

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

ومضى يتسلق سور الحديقة

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

فعلن فعلن فعلن فاعلاتن

نستطيع أن نلاحظ بوضوح الاختلاف الكبير بين أسطر المقطع الشعري من حيث عدد التفعيلات التي وردت كما يلي:

. ست تفعيلات في السطر الأول، ثم خمس في السطر الثاني، تلتها تفعيلتان في السطر الثالث، فخمس في السطر الرابع، ثم أربع تفعيلات في السطر الخامس.

وهكذا لم يخضع البناء العروضي إلى أي نمط جاهز، بل كان مرتبطا بالدفقة الشعورية لقائله، ولو أردنا أن نردّه إلى صورة عروضية تقليدية لتعسّر الأمر علينا. وهناك

نمط ثانٍ من تجربة الشعر الحر، استخدمت فيه البحور ذات التفعيلتين بطريقة مشابهة في تنوعها للطريقة التي تم انتهاجها عند استخدام البحور الصافية. يقول السياب في المقطع الرابع من قصيدة "سفر أيوب"[1]:

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يا رب أرجع إلى أيوب ما كانا

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

جيكور، والشمس، والأطفال راكضة بين النخيلات

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وزوجة تتمرى وهي تبتسم

[1] . بدر شاكر السياب، ديوان "منزل الأقنان"، دار العودة، بيروت، 1971، ص3.

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا:

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

لعله رجعا

0/// 0//0//

متفعلن فعلن

مشاءة دون عكاز به القدم

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إنه تمثل كامل لروح الاستخدام الجديد للبحور الشعرية، بغض النظر عن كونها صافية أو مختلطة، وهو تمثل يحقق التماثل بين البناء النفسي والبناء العروضي للقصيدة العربية المعاصرة.

المحاضرة الثامنة: اللغة الشعرية

من أين تنبع جمالية الشعر؟ وهل الشعراء "قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"[1] كما يرى سارتر؟ وما هو الشعر قبل الحديث عن جماليته؟ وكيف يمكن الكشف عن أسراره، إنْ كان ذلك ممكنا أصلا؟ ليس الشعر إلا "قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتتان، وموضوع علم الشعرية هو الكشف عن أسرارها"[2]، هذا ما يراه منظرو (الشعرية) الأوربيون انطلاقا من احتكاك طويل بالنصوص الشعرية الثرية التي تقول شيئا وتسكت عن أشياء كثيرة.

واللغة العربية واحدة من تلك اللغات التي ينطبق عليها الحديث السابق عن أسرار القصيدة. يقول أدونيس: "اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة . امتداد إنساني لسحر الطبيعة وأسرارها. في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة"[3]. وعلى الرغم من أن هذا الرأي قد يكون استشرافا مستقبليا للآفاق المأمولة للكتابة الشعرية العربية، إلا أنه قد ينسحب على الكثير من التجارب الشعرية التي تنتظر البحث النقدي، باعتبار الوصف السابق للغة الذي أطلقه أدونيس.

1. كيف يتم تشعير اللغة؟

على عكس ما هو موجود في لغة الخطاب اليومي، تتميز اللغة الشعرية بخصوصية بنائية، حيث لا تملك الكلمة هويتها في داخل اللغة إلا من خلال احتلالها

---

[1] . جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، 1990، ص13.

[2] . جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص09.

[3] . أدونيس، ديوان الشعر العربي، ص15.

للموقع المقابل لنقيضها[1]. وهذا التقابل ليس هو السبب الرئيس في وجود الهوية المُتَحدثِ عنها، لأن اللغة الشعرية "تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى "اللاشعرية" في الخطاب"[2]. إذن، ترتبط الشعرية أساسا بالحرية على مستوى اللغة وعلى مستوى مضمون هذه اللغة، على الرغم من أن " الكلمات ينعش بعضها بعضا، ويؤثر بعضها على بعض، وتفرض علينا طريقتها في الوجود، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى، إنها استعارت الظاهرة الفيزيائية الصدى، ففهم القصيدة يعني أن تدخل في "صدى" معها"[3].

إن الفعل الشعري القائم على الاستعارة هو فعل يمارس (تقشير البصلة) بامتياز، حيث (الشعرية) " هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف"[4]. إنها لغة ذات ظلال.. لغة تتكئ على قابلية التأويل.. وغير شفافة على الإطلاق.

لنأخذ هذا المثال ونرى كيف يتم توظيف آليات متعددة من أجل ممارسة (التشعير) إلى أبعد حد، وهو الأمر الذي لا علاقة له إطلاقا بالصعوبة أو السهولة على المستوى المعجمي. يقول محمد إبراهيم أبو سنة مخاطبا صديقه فؤاد كامل بعد رحيل أليم[5]:

. إلى أين تمضي

وتلك حديقة أحلامك الذاوية

---

[1] . ينظر: جون كوين، المرجع السابق، ص128.

[2] . جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية ، ص133.

[3] . نفسه، ص143.

[4] . نفسه، ص145.

[5] . صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص144.

يعاندها الغيم؟

. أمضي إلى اللازورد

. وهذا الكتاب الذي لم يتم فصولا؟

. سأكتبه في الأبد

. وهذا الجمال الذي

كنت تعشقه

. ليس إلا زبد

يذوب على شفة الشمس

عند الضحى

.. في المدى المبتعد

هذا مقطع شعري حواري هامس، يتوسل أوضاعا بنائية متنوعة، حيث الجمل المتقطعة والأسئلة المطروحة والأجوبة الجاهزة والحقول الدلالية المتضادة على الرغم من تقاربها المضلل. ويرى د. صلاح فضل أن " تقطيع الجمل وتنظيم أوضاعها، طرح الأسئلة وتحديد أجوبتها هو الذي يفضي بنا إلى تكوين ثنائية إيقاعية ودلالية مشبعة بين مجموعتين: إحداهما اللازورد/ الأبد، والأخرى: زبد/ مبتعد. وبمقدار ما في الأولى من الثراء اللوني واللاتناهي الزمني، تشير الأخرى إلى الهشاشة والضياع. والطريف هنا أن وضع السؤال لا يفضي إلى تعدد الشخوص، فالآخر جزء من الأنا الشعرية، والرد تفتيح لضفة السؤال وإكمال لفضائه"[1].

[1] . صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص144. 145.

ننتقل إلى مثال ثان وهو المقطع الأول من قصيدة "رحلة في الليل" لصلاح عبد الصبور [1]:

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسوادْ

ورحلةِ الضياع في بحر الحدادْ

فحين يقبل المساءُ، يقفرُ الطريقُ، والظلامُ محنة الغريبْ

يهبّ ثلةُ الرفاقِ، فُض مجلسُ السمرْ

«إلى اللقاءِ» . وافترقنا . «نلتقي مساءِ غدْ»

ومن أجل تفعيل "الشعرية"، يقترح كل سطر في هذا المقطع آلية تختلف عن الآلية المستخدمة في السطر الذي يليه، أو السطور التي تليه؛ حيث التشخيص في السطر الأول، والتجسيد في السطر الثاني، والحجاج في السطر الخامس، والتقرير في السطر السادس، ثم توظيف الحوار في السطر الأخير، لننتهي إلى أن المقطع دائري في نهاية الأمر لارتباط الغد بالليل؛ حيث الثاني نتيجة مباشرة للأول.

2. سمات اللغة الشعرية:

ليس هناك تحديد خاص لخواص اللغة الشعرية، لأنها . في نهاية الأمر . تتفرع إلى لغات بحسب التجربة التي يمر بها صاحب النص. غير أن إحدى أهم سماتها تتمثل في الهروب من (النمطية) التي تتصل اتصالا وثيقا بالقوالب اللغوية الجاهزة، وهي أهم عامل

[1] . صلاح عبد الصبور، ديوانه، ص7.

. في تصورنا . يصيب النص الشعري بالتسطيح والابتذال، " فالكلمة "النمطية" هي كلمة تكرر من غير ما سحر ومن غير ما حماس"[1].

ويرى أرشيبالد مكليش أن الكلمة الشعرية تحمل " وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الحديث العادي، أو في صفحة الجريدة، أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية"[2]. وإذن، لا يخرج إطار اللغة الشعرية هن الإضافة أو التعديل أو الحذف، لأن " الشعر بطبيعته ثورة في اللغة تضيف إليها أدوات لم تكن فيها، وتعطل فيها وظيفة، وتهيئها لأداء وظيفة أخرى"[3].

هذا التنوع في طرق الأداء الكتابي هو الذي يجعلنا نقول: إن هذه لغة فلان وهذه لغة علان؛ فالقول الشعري هو " صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن «الأسلوب». وإذن نقصد بـ «اللغة في شعر فلان» أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا"[4]، وهو استخدام يذكّرنا بكلمة العقاد التي يرى فيها أن الشاعر الذي لا يُعرف من شعره لا يستحق أن يُعرف.

3ـ علاقة الشاعر باللغة الشعرية:

لأن "الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة"[5] فهناك دائما عداء غير معلن بين الشعر والنثر، وذلك بسبب اختلاف الآليات والمقاصد؛ "فالناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته في حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنه

---

[1] . رولان بارت، المعنى الثالث ومقالات أخرى ص101.

[2] . أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص21.

[3] . أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، ص22.

[4] . وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، ص268.

[5] . أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 11.

غايته، والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية"[1]، ولهذا السبب كان الشعر الجيد مستعصيا على الشرح، وفي هذا السياق قال أحد الشراح لأندريه بريتون: لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا. فقال له بريتون: معذرة يا سيدي، لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله[2].

ومن المفيد الإشارة إلى أن الكلمات عندما يتم تداولها يوميا، باعتبارها أدوات اتصال بين الناس، تفقد الكثير من بريقها ووهجها، ولذلك كان طبيعيا أن نرى " الشاعر لا يخلق لغته من فراغ، بل هو يستعمل لغة التخاطب اليومي ذاتها ولكن بعد أن يزيل عنها الصدأ ويبعثها من جديد وكأنه يؤسسها لأول مرة"[3]، وبسبب الصدأ والبعث من جديد، كانت اللغة " ضيقة في مواضعها المباشرة ولكي يخرج الشاعر من مأزقها لا بد له من أن يفعل مثل السائق في مركبته، يتقدم بها للأمام ويعود للخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة وينطلق، كذلك الشاعر، يسأل ويجيب، ينفي ويثبت، يعيد صوغ سبيكة اللغة كي ينشئ موقفه الجديد، لكنه عندما يلجأ للتقرير تكون قد أفلتت من يديه عجلة القيادة وخضع لضرورات المكان"[4]، ومن أجل ذلك كان من الضروري . كما يقول مالارميه . " أن يكون في الشعر إلغاز دائما"[5].

وليس بناء النص الشعري الجيد إلا عملية تتطلب الكثير من الصبر ؛ حيث " المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجامحة، لا تختلف كل منهما في مضمونها عن الأخرى كثيرا، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن

---

[1] . سارتر، ما الأدب؟، ص14.

[2] . ينظر: أحمد درويش، المرجع السابق، ص10، 11.

[3] . عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، مطبعة دار القرويين، ط1، 1998، ص149.

[4] . صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص 145.

[5] . جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ص185.

يسيطر على المسار، ويتحكم في التوجيه"[1]. إنها عملية تكاد تكون يائسة في أغلب مراحلها، حيث الشاعر مع اللغة " أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك، فهو يجابه إلى جانب الحركة التي لا تكاد تتوقف، التشابه الذي لا يكاد ينتهي، إنه يستخدم "لغة الناس" ولا مناص له من ذلك، ويجد بين يديه نفس الكلمة التي قيلت آلاف المرات وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة ودافئة وساخنة وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش، وهو عليه من خلال ذلك كله . ومع ذلك كله . أن يستخدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب بها إليه"[2].

[1] . أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص37.

[2] . نفسه، ص103، 104.

المحاضرة التاسعة: الصورة الشعرية

يقول أندريه بريتون:" يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة"[1]. وعلى الرغم من أن العمل الشعري له مكونات متعددة، يسهم كل منها في محاولة إيصاله إلى الكمال، إلا أن بعض الدارسين يذهب إلى اعتبار الصورة " عنصر العناصر في الشعر، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، ولكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر"[2].

وقد اختلف مفهوم الصورة في النقد المعاصر عنه في النقد التقليدي، على مستوى مكونات الصورة وكذا على مستوى طرائق تَشكّلها؛ فقد " تم الاستغناء – في الصورة الشعرية – عن الكناية والمجاز المرسل اللذين يتأسسان على مبدأ المجاورة لأنهما يخلوان من عنصري الإيحاء والخيال"[3]، مع أن الخيال هو مصدر الإيحاء، والإيحاء واحد من بواعث التجدد التصويري. وحيث "يقرر البلاغيون أن الكناية يمكن أخذها في معانيها الحرفية، دون افتراض وجود معان ثانية لها"[4]، فقد تم استبعاد الكناية من أي مجال للحديث عن الصورة الشعرية؛ حيث" خرج الشاعر الحديث عن الصورة الشعرية التي تلتزم الحدود العقلية والمنطقية واتسعت رؤيته لتشمل الأحلام والعقل الباطن والعوالم الخفية التي لا يحيط بها العقل ولا تدركها الحواس وإنما يدركها الشعور والوجدان وما هو أبعد من الشعور والوجدان"[5]. وحيث إن الصورة الشعرية لا تلتزم الحدود العقلية والمنطقية، فما تريده ليس إلا " معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف. ولهذا لا يكون

---

[1] . أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص127.

[2] . نفسه، ص127.

[3] . عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، ص187.

[4] . نفسه، ص189.

[5] . نفسه، ص177.

التشابه بين شيئين منطقيا تشابها منطقيا"[1]. وهكذا نعود إلى إحدى أهم وظائف الصورة الشعرية وهي الكشف عن المجهول، لأن الحضور لا يهمها، وكذا الجواب، فما تريده هو البحث عن سر الغياب وإعادة صياغة الجواب لتشكيل سؤال جديد، لأن الشاعر لا يصف العالم وصفا مباشرا، وإنما يغوص فيه لاقتناص ما تحجب في أغواره مما لا تراه العين التي لا تنشغل بالغياب، هذا الغياب الذي لا يمكن اقتناصه والتعبير عنه إلا بالصورة[2].

1. ماهية الصورة الشعرية:

يتجه بعض الدارسين اتجاها لغويا تركيبيا في تحديد مفهوم الصورة؛ فهذا الدكتور نعيم اليافي . على سبيل المثال . يرى أن الصورة تعني كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة أو فجوة التوتر[3]، حيث تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم ... وتتميز بتعدد العناصر المشكلة لها، كما تتميز بكلية هذه العناصر[4].

أما عبد القادر الرباعي فيعرّفها بأنها " هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن"[5]. فالصورة وفق هذا التعريف بنية ذهنية ذاتية لاختلاف شكلها باختلاف متلقيها، حيث " ترتبط «الصورة» بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائما في المكان، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية"[6]. وإذن، فمجال الصورة هو كل ممكن حتى وإنْ لمْ يسبق له التجسد في عالم

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 134.

[2] . عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، ص180.

[3] . نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 255 و256، دمشق، تموز وآب 1992، ص14.

[4] . ينظر: نفسه، ص15.

[5] . رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013، ص 553.

[6] . عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص141.

الموجودات. وفي هذا الإطار يقول الشاعر الفرنسي **بول ريفردي:**" إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة"[1]، وهو التعريف نفسه الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة" حيث يقول ما يلي: " واعلم أنني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا، معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا..."[2]

ويجب أن نذكر في هذا السياق حديث كولردج عن الخيال الثانوي، حيث القدرة على إيجاد توليفة بين الأشياء التي تبدو متناقضة، وهي القدرة نفسها التي يرى هاوسمان أنها تمثل مهمة الشعر عندما يقول:" (إن مهمة الشعر هي تنسيق أحزان العالم). ففي كلمة «تناسق» توجد رابطة بين وجهتي النظر الكلاسيكية والحديثة، فالأولى تجعل من الأشياء المفزعة مدعاة للفرح والثانية تتقبل الأشياء المفزعة كجزء من النظام العام"[3]. وهو التفسير الحيّ للأشياء . في الصورة الشعرية . التي تبدو العلاقات بينها بعيدة وصحيحة في الآن نفسه.

وتُظهر بعض التعريفات ارتباط المفاهيم والتصورات بالمدارس الأدبية،حيث المرجعية التي تصدر عنها كل الرؤى التنظيرية، فالصورة الفنية " في أبسط معانيها رسم

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص133 . 134.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، 2003، ص114.

[3] . سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص38.

قوامه الكلمات"[1] عند البعض. ويُظهر التفسير النفسي العاطفي أن " الشعور هو الصورة؛ أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها،. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت . وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى"[2]. ولأجل هذه الأسباب جميعها نستطيع أن نقول إن الصورة " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد نطلق على هذا العبث لفظة « التشويه»، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مزيفة. غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع"[3]، لأن مهمة الفنان تتصل اتصالا وثيقا بسد النقائص التي يراها في عالم الناس والأشياء، كما أنه يصور العالم كما يراه هو، أي كما ينبغي أن يكون، لا مثلما هو كائن.

2. فلسفة الصورة الشعرية:

كانت معظم الدراسات البلاغية القديمة واللغوية الحديثة قد " ركزت في تناولها للصورة على وضعها المفرد المعزول عن السياق، فتحدثت عن خصائصها، ووقفت عند سماتها، وبينت أنواعها وأنماطها، وكل ذلك جيد ومفيد وضروري، بيد أن الاقتصار عليه أو الاكتفاء به لا يغطي إلا الجانب الأوهى أو الثابت في وضع الصورة، ويبقى النصف الآخر، الجانب الأقوى والأهم هو الجانب المتحرك في الوضع، وهذا الجانب لا تمكن دراسته إلا من خلال النسق، ولا تقدمه أو تسده إلا وقفة مستأنية وربما طويلة عند العلاقات، وسواء فهمنا هذه العلاقات بمفهوم النظم الذي اقترحه الجرجاني أو بمفهوم

[1] . سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ص21.

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص135.

[3] . نفسه، ص127.

النسق المقترح في النقد الحديث، فإنها وحدها ما يكسب النص شرعيته وأهميته وشرارة وجوده الخالدة"[1].

أما الدلالة المعجمية منفردةً فهي أعجز من أن تصنع معنى ذا علاقات، فضلا عن صنع ظلال لهذا المعنى. لنأخذ على سبيل المثال كلمة (أم) " فهي عند المعجم دالة على فكرة مجردة لوالدة مجردة، لا تستطيع أن تصورها لنفسك في أمّ من لحم ودم، فتقف إزاء المعنى المعجمي جامد العاطفة بارد الشعور لأنه لا يعطيك إلا شبحا خافتا لأم تصلح لكل إنسان، وهي لهذا نفسه لا تصلح أما لإنسان. لكنك إذ تستخدم في حياتك الخاصة لفظة «الأم»، تجدها في ذهنك كائنا حيا، وترى هذا الهيكل الجامد البارد الذي قدمه إليك المعجم منذ حين قد انتفض في قلبك نابضا يتدفق عاطفة ويفيض شعورا"[2]. ولذلك " ينبغي أن ننظر إلى «الصورة» لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي. وكل ما ترتبط به «الصورة» من المكان المقيس هو المفردات «العينية» بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها. ولهذه الصفات دور خطير في تشكيل «الصورة»، حتى إننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يبقي منها إلا على صفاتها"[3].

ولتحقيق العمل البنائي والتفتيتي المُتحدَّث عنه في الفقرة السابقة، من المفيد أن نذكّر بأن الصورة في القصيدة المعاصرة لها ثلاث وظائف هي: الكشف والخلق والجمالية. وتعني الوظيفة الأولى النظر إلى الأشياء من الداخل قصد تعريتها، أما الوظيفة الثانية فتعني التعبير عن علاقات جديدة وأسماء جديدة وصفات جديدة، أي

---

[1] . نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، ص17.

[2] . السعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989، ص45.

[3] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص129.

السعي إلى إيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن موجودة قبلا. أما الوظيفة الثالثة فتعني الابتعاد عن الجاهزية والتداول والتكرار والشرح والتوضيح والتزيين[1].

ولنأخذ الآن هذا المقطع الشعري لسعدي يوسف محاولين الوقوف على أبعاد الصورة فيه[2]:

كيف لي أن ألامس هذا الشتاء؟

كيف لي أن أرى الزنبقة؟

شرفتي مغلقة

وبعينيَ ماء..

يتصل السطر الأول بالحديث عن الشتاء، بينما يتصل السطر الثاني بالحديث عن الربيع . أو هكذا نتصور .، كما أن الذات الشاعرة تستخدم حاستين لا أكثر في إطار تواصلها مع المجهول، وهذه هي الأسئلة الأولى التي تعيد حديث السؤال عن كيفية تقريب العلاقة بين المتباعدات.

ومن المُلاحظ أن هناك تناسبا عكسيا شديدا بين حجم المقطع وثرائه الدلالي؛ "فاللغة جعلت " الماء" للبحر والمطر و"الدمع" لماء العين، لكن العودة عن هذا التخصيص البسيط هي التي تفتح الشرفة المغلقة للموجودات، وتجعل الإنسان يطل على البحر ويلامس مطره وهو يكتشف لون الزنبقة. فلكي ينبجس الماء المالح من عينيه ليصبح هو البحر والمطر لا يكلفه ذلك سوى العودة للحقيقة الكلية الشاملة التي جعلت من الماء كل شيء حيّ. ويصبح التبادل بين مواقع الكلمات بتلقائية بسيطة أيسر السبل

[1] . ينظر: نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، ص29.

[2]. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص91.

لتفجير شعرية الموقف وهو يترنح على حافة السؤال والشرفة والإيقاع في آن واحد"[1]، وهو ترنّح يفر ببراعة من الضعف الموقفي الذي قد يشي به التبرير والحجاج اللذان يقدمهما السطران الأخيران.

[1] . صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، ص92.

المحاضرة العاشرة: الغموض في القصيدة المعاصرة

1. الوعي الجديد بعمق الكلمة:

يمر بأسماعنا وبأبصارنا عدد كبير من التجارب الكتابية التي يزعم أصحابها أنها تصدر عن شعر عظيم، أو أنها . على الأقل . تصدر عن شعر مقبول، لا مجرد محاولات أولى بها أن تبقى حبيسة مسوّداتِها. والحقيقة أننا في عصر يحتّم وضعنا الثقافي . بمتغيراته العديدة . أن نمرّر ما نسمع أو نقرأ على الماسح الضوئي المتأهب لدى كل واحد منا، حتى لا نضطر للقبول بالغث أو نُخدع به. يروي الدكتور عز الدين اسماعيل رحمه الله واقعة يتحدث فيها عن ضرورة التأمل العميق لِما نسمعه بعيدا عن أي تضليل إيقاعي محتمل، في قصيدة استمع إليها من أحد الشعراء مطلعها:

كأنها النار في جنبيّ تضطرم جَوْعى تسائلني ماذا ستلتهم

ويُضيف بعد ذلك قائلا لصاحب البيت: " لقد أكثرت يا صديقي وتسهلت في استخدام الألفاظ فإذا البيت ثلثاه حشو ولغو وإفساد للجوهر، وكان في وسعك أن تصفي هذا البيت وأن تركز على الجوهري منه، كأن تقول: النار في جنبي جوعى. أما التشبيه بكأن في صدر البيت فنافلة، وأما أن «النار تضطرم» فقالب لغوي جاهز لا فضل لك فيه، والفضل لك في أن النار« جوعى»، وما دامت جوعى فإنه من التزيد هذا التساؤل عما ستلتهم.."[1]،ومن الواضح أن البنية الإيقاعية تتحكم في عمل الشاعر ليقع في لزوم ما لا يلزم من الحشو الذي لا يقدّم جديدا،" فاللغة ليست صندوقا نحتفظ به في خزائننا ونستخرج منه الألفاظ لكي نضعها علامة على الأشياء والأفكار"[2]، بل هي الأشياء نفسها والأفكار نفسها.

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص186.

[2] . نفسه، ص181.

إن للوظيفة الشعرية علاقة كبيرة جدا بتموجات الكلمة داخل جسد النص، ولقد " صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية ..."[1].

ولعل المثال التطبيقي الذي تحدثنا عنه قبل قليل يبيّن بعمق أنه " في القصائد المصمِّمة على توصيل رؤية جديدة على نحو لافت للنظر، لا يكون لكلمات المعجم وكل الكلمات التي يمكن أن ينشئها الإنسان أيةُ قيمة دون الارتباط بالبنية التي يضعها الشاعر على الجملة"[2]. ومن أجل الخروج من أي احتمال للتورط على مستوى الانطباع أو التأثر أو التضليل الذوقي فقد صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة، لأن الشاعر المعاصر لم يعد يشعر أن الكلمة مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود، ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر، وصار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها، ونتيجة لذلك تميزت لغة الشعر المعاصر في مجمله، مثلما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة، بميزة التفرد"[3].

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص174.

2 . ونفرد نوتني، لغة الشعراء، تر: د. عيسى العاكوب ود. خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1996، ص204.

3. ينظر: عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص180.

2. علاقة الشاعر بالكلمة:

يمثل الشعر المعاصر. مثلما رأينا في الصفحات السابقة . قطيعة مع الشعر القديم على مستوى كل المكوّنات، وبخاصة على مستوى الصورة، " فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أن يقول الشعر"[1] الذي لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها، كما أنه لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثَمّ فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، وليس ذلك إلا لأننا منطقيون، إضافة إلى أننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح. أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى مما يفعل الشخص العادي، وهو لذلك لا يجد في لغتنا من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان[2]، لأن " الكلمات . بخاصة في الاستعمال الشعري . ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء. وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة"[3]، والفرق كبير جدا بين التمثيل والتعبير الحقيقي.

ولعل المفارقة القائمة بين اللغة العادية واللغة الشعرية هي السر الذي يصنع الشعرية في النص الشعري، ذلك أنه " لا يمكن للشاعر أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية. فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة. ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة

---

1 . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص194.

2 . ينظر: نفسه، ص192.

3 . نفسه، ص132.

الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد. وفي هذا تناقض ظاهر، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها"[1].

إن إقناع المتلقي التقليدي بصحة ما تذهب إليه في السطور السابقة يحتاج الكثير من الصبر والكثير من آليات التمكّن التفتيتي من أجل تحويل الموقف المجرد إلى موقف أقرب ما يكون إلى الموقف الذي يأخذ بعده المادي. ومن الضروري أن يدرك هذا المتلقي أن " تمثل الأشياء في وجودها العياني أو المكاني وإن كان له قدرة التأثير الحسي لا يدل على أننا أدركنا الشعر في «الصورة» إدراكا كافيا، إذ أن التشابه العيني غير كاف لإدراك الشعر، بل إنه غير صحيح على الإطلاق. فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور، في الرسم مثلا. فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن"[2]، وقد يستخدمها الشاعر . عمدا . في غير ما تُعورِفَ عليه بين الناس، ومن الأمثلة على ذلك: استعمال فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها توماس ستيرنز إليوت.

3. جمالية الغموض:

يبدو أن استشراف تاريخ الغموض في الشعر يؤدي بنا إلى الحديث عن الاستعارة؛ ذلك " أن الاستعارة التي هي من أهم صور التعبير الشعري وأبرزها، قد ارتبطت في نشأتها بالخرافة أو بالأسطورة. وفي الخرافة تتمثل كل الخصائص التي تركز فيما بعد في المجاز، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة، أعني عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية. ويمكننا . لهذا . أن نقول إن

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص179.

[2] . نفسه، ص131.

المجاز خرافة أو أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز، مازالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهي لا منطقيتها"[1].

غير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه مغير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه وهو:ما أسهل طريقة لمعرفة الغموض؟ من خلال شيء من التأمل الذي نسلطه على بعض النماذج الشعرية البسيطة في لغتها، العميقة في الظلال الجمالية التي تصاحب التراكيب والأبنية "يتضح لنا أن الغموض ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا. وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض بل هي أحرى أن تعطفنا إليه، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل"[2]. وإذن، نستطيع أن نقول " إن عبارةً ما غامضةٌ عندما تنبهنا إلى أن هناك أكثر من طريقة واحدة لملاءمتها السياق الذي هو مجال اهتمامنا"[3].

وهكذا، نستطيع . مع عرض شيء من النماذج الشعرية الراقية . أن نتأكد أن " الغموض في الشعر خاصية في طبيعة « التفكير الشعري» وليس خاصية في طبيعة « التعبير الشعري»"[4]، ومع مرور الزمن، تزداد قناعة الشعراء الجيدين والقراء الجيدين كذلك بأن " الشعر الجديد يتسم في معظمه، . بخاصة في أروع نماذجه بالغموض. وهناك حقيقة عامة تقول إنه إذا كان «الوضوح» ممكنا فإن «الغموض» عجز. وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر"[5]؛ فالشاعر في أثناء عملية

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص191.

[2] . نفسه، ص193.

[3] . ونفرد نوتتي، لغة الشعراء، ص186.

[4] . عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص190.

[5] . نفسه، ص187.

الخلق الشعري يفكر في التواصل مع قارئه المفترض، عبر البحث عن الطرائق المثلى لتوصيل ما يحدث في كيمياء ذهنه،" ولأن اللغة العادية أداة مخادعة ولا يمكن الاعتماد عليها في التوصيل فإن لغة الشعر يمكن أن تقول أكثر من شيء واحد في الوقت نفسه"[1]، وهو الضمان الوحيد لاستمرار توهجها بعد كل قراءة جديدة.

وفي كل الأحوال التي نحاول فيها تتبّع الدلالات الممكنة لِما يمكن أن يقوله الشاعر ليس ثمة سياق فعليّ للموقف لتحديد ما يمذكن أن تعنيه كلمات الشاعر، ولا هو ليس مضطرا لأن يكون محددا[2]، إذا ما لمْ يتم التجاوب مع الرؤية التي يقوم بطرحها.

4. آليات التواصل الطبيعي بين النص ومتلقيه:

ما هو الشرط الذي تتحقق به جودة القصيدة؟ نعتقد أن القصيدة الجيدة . مهما كان شكلها . هي القصيدة التي تحقق الاستجابة بينها وبين متلقيها، وتخلق الحركة في البيئة الشعرية والعكس صحيح[3]. غير أنه من الضروري أن يكون هذا المتلقي من نوع مختلف ليتحقق التواصل المثمر بينه وبين القصيدة، "ولن يستطيع القارئ أن يفهم القصيدة معتمدا على تجربة مارسها من قبل في حياته العملية. إنه محتاج . أولا . إلى أن ينقب في المعنى أو الإشارة التي يعتمد عليها الشعور في وجوده"[4]. وهنا تبرز نقطة مهمة جدا يستحيل . دونها . التنقيب في المعنى أن يكون مثمرا، وهي تحقيق الحد الأدنى من الندية بين القصيدة وقارئها؛ حيث " إن التعادلية القافية أو التكافؤ الثقافي بين الشاعر والمتلقي يجب أن يكون متوازنا أو متقاربا في الأقل، فإذا تحقق مثل هذا التكافؤ تلاشت أزمة التوصيل بينهما،إن وجدت في مثل هذه الحالة. ولكن الأزمة تشتد تعقيدا وتتأزم أبعادها النقدية حين

---

[1] . ونفرد نوتني، لغة الشعراء، ص203.

[2] . ينظر: نفسه، ص190.

[3]. ينظر:عناد غزوان، مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد،1994،ص47.

[4] . مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، المنيرة . القاهرة، د.ت، ص15.

تختل نسب هذه المعادلة، فأنت أمام قارئ مثقف ومؤثر في حركة الثقافة وشاعر محدود الثقافة ضيقها، غيرك أمام شاعر مثقف ومؤثر وقارئ اعتيادي سطحي الثقافة ضيقها"[1].

ومن الأخطاء التي يقع فيها القراء مطالبة الشاعر بأن بشرح قصيدته عند الشعور بوجود شيء من الغموض في القصيدة، ولا يمكن بأي حال ". أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكي نفهمها لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهي الشعر، فكذاك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره، فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر. فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقته، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة، فلا يحق لنا أن نفتت وحدتها . وهذا قد يسمح لنا به في مجال الدراسة فحسب . وإن نترجمها إلى لغة أخرى"[2].

ولهذا السبب " بات ضروريا أن تتطلع الصورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطورة يدرك ويعي أنها لا توضّح ولا تقرّر وإنما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة"[3]، ذلك أنه يجب أن نفهم أن القصيدة " ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه. القصيدة قيمة. ولكن القيمة ليست جزءا من المعرفة الإنسانية. يقول رسل إن شعورنا بجمال شيء لا سلطان له على من لا يشاركنا فيه؛ فالميدان الشعري إذن خلو من المعرفة، ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة الدليل على صحته"[4]، ويجب أن يكون لدى المتلقي مثل هذا الشعور الذي يفرّق بين القيمة والمعرفة كي لا يضيع الخيط الرابط بين طرفي الرسالة الفنية.

---

[1] . عناد غزوان، عناد غزوان، مستقبل الشعر، ص44.

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ، ص193.

[3] . بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص149.

[4] . مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص7.

وبهذا الطراز من القراء وهذا الطراز من القراء " يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة، كما يمكن . مع الزمن . تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ. فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا"[1].

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص194.

المحاضرة الحادية عشر: القصيدة السردية

1. في تعريف السرد:

يُعرّف السرد على أنه " أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك"[1]. وعن علاقة ذلك بالشعر يذهب محمد مفتاح إلى أن " كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات"[2]. أما رولان بارت فيتسع الموضوع عنده حيث يرى أن السرد" بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات، ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على (طوابق) وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية (للخيط) السردي على محور عمودي ضمنيا"[3]. إذن، فالمكوّن الحكائي يأخذ موقع البنية السطحية التي تحتاج قارئا حاذقا ينقّب عن البنية العميقة، بحثا عن علاقة ممكنة بين(الخيوط) و(الطوابق).

2. السرد في الشعر:

يمثل التجريب مصدر إخصاب للقصيدة العربية المعاصرة، حيث لا تتوقف دوائر البحث عن أشكال شعرية جديدة تضمن للنص الشعري ديمومته وتوهجه، وبسبب تبني هذا المنحى اتجهت بعض التجارب الشعرية المعاصرة إلى" تطعيم نظامها الشعري ببنيات سردية، في محاولة لتوسيع الأفق الدلالي للنص، وتجاوز عقد الأدب الصافي بقواعده وآلياته وقوانينه الصارمة، والتوجه نحو تحطيم النسق المنزه عن تداخل أنماط الخطاب"[4] حيث ننتقل " من المكون السردي الذي يجعل القصيدة سلسلة من التحولات والأحداث والحوارات إلى المكون الشعري بصفته استثمارا دلاليا لهذه البنى السردية.... من هذه

---

[1] . يان مانفريد، علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011، ص51.

[2] . محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص149.

[3] . رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص13.

[4] . هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري . قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 1+2، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2013، ص388.

الزاوية فإن المكون السردي ليس سوى تطعيم وتدعيم يرسّخ به الشاعر بنية نصه الشعري التركيبية والدلالية"[1].

ويحدث الانتقال المرحلي من الرواية أو القصة إلى عالم القصيدة عندما يحدث التداخل على مستوى الزمان أو المكان أو الشخصيات؛ وهكذا " يقوم ضمير المتكلم بكسر الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، بخاصة في الخطاب الشعري، حيث تنتفي الفروق ويمتزج الراوي بالشخصية وبالزمن"[2]. وتنهض بعض التجارب الشعرية الرائدة على مثل هذا التصور عمليا؛ ففي شعر محمود درويش يمتزج السردي واللاسردي، فتبدأ القصيدة شعرا وتنتهي سردا[3]، والمثال الذي نقدمه يوضح شيئا مما نريد الإشارة إليه. يقول محمود درويش في قصيدة " لم تأت":

لم تأتِ. قلتُ: ولنْ... إذاً

سأعيدُ ترتيبَ المساءِ بما يليقُ بخيبتي

وغيابها:

أطفأتُ نارَ شموعها،

أشعلتُ نورَ الكهرباء،

شربتُ كأس نبيذها وكسرتُهُ،

أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعةِ

---

[1] . هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، ص389.

[2] . عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1. القاهرة، 2006، ص171.

[3] . ينظر: نفسه، ص184.

بالأغاني الفارسية.

قلتُ: لن تأتي. سأنضو ربطة

العنق الأنيقة [هكذا أرتاحُ أكثر]

أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافيا

لو شئتُ. أجلسُ بارتخاءِ القرفصاءِ

على أريكتها، فأنساها

وأنسى كل أشياءِ الغياب /

أعدتُ ما أعددتُ من أدوات حفلتنا

إلى أدراجها. وفتحتُ كل نوافذي وستائري.

لا سر في جسدي أمام الليل إلا

ما انتظرتُ وما خسرتُ ...

سخرتُ من هوسي بتنظيف الهواءِ لأجلها

[عطّرته برذاذ ماء الورد والليمون]

لن تأتي... سأنقلُ نبتةَ الأوركيدِ

من جهة اليمين إلى اليسار لكي أعاقبها

على نسيانها...

غطيتُ مرآةَ الجدارِ بمعطفٍ كي لا أرى

إشعاع صورتها فأندم/

قلتُ: أنسى ما اقتبستُ لها

من الغزلِ القديم، لأنها لا تستحقّ

قصيدةً حتى ولو مسروقةً ...

ونسيتُها، وأكلتُ وجبتيَ السريعةَ واقفاً

وقرأتُ فصلا من كتابٍ مدرسيٍّ

عن كواكبنا البعيدةْ

وكتبتُ، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ

هذي القصيدةْ![1]

تبدأ القصيدة بنفي يليه قرار ضمن متتالية سلبية تحتويها الأسطر الأربعة الأولى، ثم تتجه المتتالية إيجابا خلال الأسطر الأربعة اللاحقة، ضمن قصة رومانسية بامتياز، وهي قصة تتكون من مشاهد سينمائية سريعة تبدأ بانتظار خائب يعقبه قرار بقطع العلاقة دونما انتظار آخر؛ أعني انتظار التبرير فحجة الغائب معه مثلما جاء في الأدبيات العامية. وهكذا يتم النكوص على العقبين لتبدأ عملية جلد الذات ومحاولة مسح الآثار والرسوم، " وإذ تتأخر المرأة يقرر الانتقام منها دون أن يمتلك عدة الانتقام... فهو بهذا الانتقام الساذج يؤكد مدى حبه لها ويعيد الحكاية إلى بدايتها، مما يمنح الحكاية بنية دائرية محكمة"[2].

[1] . محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009، ص245-247.

[2] . يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص21.

وهكذا يتم اختصار كل شيء في الجملة الأخيرة التي تمثل الخلاص: وكتبتُ، كي أنسى إساءتها، قصيدة. إنه الاعتراف بقيمة القصيدة ملاذا أخيرا، كما أنه الاعتراف بسلبية محاولة النسيان، وهو شكل مطوّر لِما قاله جميل بثينة:

لا، لا أبوحُ بحبِّ بُثنة إنها أخذتْ عليّ مواثقاً وعُهودا

وإذا كانت القصيدة السابقة قد شهدت اهتماما جريحا بالموقف السلبي للطرف الآخر فالقصيدة الموالية تشهد لا مبالاة وجودية عجيبة. يقول محمود درويش في قصيدة " بقية حياة":

إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء

فماذا ستفعل فيما تبقّى من الوقت؟

. أنظر في ساعة اليدِ

أشرب كأس عصيرٍ

وأقضُمُ تفاحةً

وأطيل التأمّلَ في نملةٍ وجدتْ رزقها...

ثم أنظرُ في ساعة اليدِ:

ما زال ثمةَ وقتٌ لأحلقَ ذقني

وأغطسَ في الماءِ / أهجسُ:

«لا بدّ من زينةِ للكتابةِ

فليكنِ الثوبُ أزرقَ»...

أجلسُ حتى الظهيرة، حيا، إلى مكتبي

لا أرى أثر اللونِ في الكلمات

بياضٌ، بياضٌ، بياضٌ ...

أُعِدُّ غدائي الأخير

أَصُبُّ النبيذَ بكأسين: لي

ولمَنْ سوفَ يأتي بلا موعدٍ.

ثم آخُذُ قيْلولةً بين حُلْمَيْنِ

لكنَ صوتَ شخيري سيوقظني ...

ثم أنظرُ في ساعة اليد:

ما زال ثَمّةَ وقتٌ لأقرأَ

أقرأُ فصلا لدانتي ونصفَ معلّقةٍ

وأرى كيف تذهبُ مني حياتي

إلى الآخرين، ولا أتساءلُ عمّنْ

سيملأُ نقصانها

. هكذا؟

. هكذا،

ثم ماذا؟

. أمشّطُ شعري

وأرمي القصيدةَ: هذي القصيدةَ

في سلة المهملاتِ

وألبسُ أحدثَ قمصانِ إيطاليا

وأشيّعُ نفسي بحاشيةٍ من كمنجاتِ إسبانيا

ثم

أمشي

إلى المقبرةْ![1]

إن (رمي القصيدة) إذن، ليس إلا معادلا موضوعيا لرمي الحياة، ولكن، ضمن إطار رسمي تعبّر تؤطره الموسيقى الجنائزية التي تُعدّ من مستلزمات تشييع العظماء.

ولعل القول بتدوير القصيدة، وبخاصة إذا ما نظرنا إلى السطر الأول الذي يتحدث عن الموت (ستموت)، ثم السطر الأخير الذي يتحدث عن الموت أيضا (إلى المقبرة)، كل ذلك يدخل في إطار البناء الفني العام الذي يتحدث عن آليات مجابهة الموت والاستعداد له بوساطة إجراءات قد تبدو متناقضة:

الاتعاظ بنملة وجدت رزقها. .

. وجود متسع من الوقت للاستمتاع بالحياة.

. الاستمتاع الفعلي المادي بها.

. الاستمتاع الفعلي الفكري بها.

[1] . محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، بيروت، 2009، ص47 . 49.

هل كان تبسيط مفهوم الموت في هذا الإطار تحديا لقوته عن طريق نقله من دائرة التجريد إلى دائرة التشخيص والتجسيد؟ يبدو هذا الطرح معقولا جدا، وبخاصة إذا انتبهنا إلى أن الذات المتكلمة ليس لديها ما تخسره عند مواجهة الموت وجوديا، ولكن من الناحية القيمية يبدو الجزع من الموت تفعيلا جديدا له.

يمكن الحديث في نهاية هذه الورقة عن وجود أشكال لا نهائية من الدلالات الفنية المضمرة الناتجة عن حركة الأنساق السردية داخل البنى الشعرية، حيث يمكن للعنصر السردي الموظف في لحظة شعرية معينة أن يكتسب توهجا جديدا عند وضعه في فضاء كتابي مختلف، وهو الأمر الذي يصنع اللحظةو الشعرية القائمة على تماثل زمني نفسي بين الجمل السردية والرؤية العامة للأنساق الشعرية.

ومن جانب آخر يطرح سؤال خطير نفسه:أية " برودة دم" أشد مما تمارسه الذات الشاعرة في هذه القصيدة التي تسرد طقسا غريبا في مواجهة الموت؟! إنه التفريغ الذي يأتي بعد الوصول إلى ذروة الحقيقة الرهيبة التي تمدنا بشحنة إيديولوجية عميقة جدا تذكّرنا بالبيت الشعري القديم:

فتمتّعْ بالصفوِ ما دمتَ فيه ....لا تخف أن يزول حتى تزولا

وهذه الدلالة التي وصلنا إليها تحقق الشعرية إلى حد بعيد؛ "ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"[1]، وهو الأمر الذي نزعم أننا وصلنا إليه بشيء من التفكيك السريع لمفاصل القصيدة المدروسة.

[1] . جون كوين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص173.

المحاضرة الثانية عشر: الدراما في القصيدة العربية المعاصرة

يستهل عز الدين اسماعيل الفصل الخامس من كتابه " الشعر العربي المعاصر" بعبارة منقولة عن الناقد الانجليزي المشهور والتر بيتر وهو بدوره قد نقلها عن الفيلسوف الألماني شوبنهور، مفادها أن كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي، وهو ما يعني أن فن الموسيقى يلخص كل الطاقات التعبيرية التي تتحقق في الأشكال الفنية المختلفة[1]. ومثلما تطورت القصة فظهرت القصة الدرامية، فكذلك تطور الشعر من الغنائية الخالصة إلى« الغنائية الفكرية»، فصارت أروع القصائد الحديثة قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول[2].

ولكن ما علاقة ذلك بالقصيدة العربية التي هي مدار حديثنا؟ إن الشاعر يمارس . باختلاف الزمان والمكان . التجريب بشكل مستمر، بحثا عن تطوير بنية قصيدته، ذلك أنه " كلما تطورت بنية القصيدة اتسع أفق الأداء الوظيفي لها، ويمثل البناء الدرامي أحد التطورات التي تم تحقيقها في القصيدة العربية الحديثة عبر الإفادة من تداخل الأجناس الأدبية، فأسهم ذلك في توسيع حدود التجربة الشعرية وإغنائها"[3]. ولكن، ما الدراما بشكل فائق التحديد؟

1. الدراما وأهم طرائق تحققها الشعري:

يعتمد التعريف أساسا على منجز الدراما؛ أي طرق أدائها، حيث " تقدم الدراما عالما مصنوعا، يعتمد على الجدل لا المحاكاة"[4]، وهذا يعني أنها طريقة تعبير تختلف كليا عن كل أشكال التعبير التقليدية، فالجدل يعني في أبسط صوره صراعا بين طرفين، قد يكونان عالَمَيْن مختلفين، أو فكرتين متضادتين، أو سياقين متباينين، أو اتجاهي تفكير

---

[1] . ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص279.

[2] . ينظر: نفسه، ص281.

[3] . بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية قي شعر نزار قباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2012، ص12.

[4] . نفسه، ص13.

متعاكسين... فهي إذن تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، كما أنها تعني الحركة، من موقف إلى موقف مقابل، والحياة في مجلها قائمة على هذا الأساس[1]، فالدراما إذن، تلخيص مكثف جدا للحياة.

وينبغي الانتباه إلى أن الدراما لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما تتمثل فيما قد يؤدي إلى معنى ومغزى؛ أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. من أجل ذلك كان التفكير الشعري تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا، فهو يتم بالأشياء ومن خلال الأشياء[2].

وإذا كانت الدراما تتوسل طرق أداء مختلفة، كالاسترجاع والاستباق والمونتاج وغيرها مما يمكن استعارته من ميدان السينما، فإن أبرز وجوهها في الممارسة الشعرية هو المونولوج المتمثل في " الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد، أحدهما هو وصته الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر"[3]. ويأتي الحوار " استجابة لمتطلبات الفن الشعري، اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر ساعة الإبداع الشعري، فالحوار الشعري عبارة عن حدث معين وقع فعلا في حياة الشاعر، أو له علاقة بشؤون حياته، أو شاهده، أو استمده من مخيلته، أو من الموروث الشعري القديم"[4]. ومن خلال ذلك يتم الكشف عن التناقض بين طرفي الصراع: الإنسان والشاعر الذي يشعر بالاغتراب عن جوهر وجوده الإنساني لأنه يعيش الحياة

---

[1] . ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص279.

[2] . ينظر: المرجع نفسه، ص281.

[3] . أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص20.

[4] . حازم فاضل محمد البارز، أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد 23/ العدد 4، 2015، ص1807.

بمنظور الشاعر المتنقل دائما بين عدد من الثنائيات الضدية: الهدم والبناء، الموت والحلم، الشعور بالضياع والرغبة في البقاء.[1].

2. مميزات التعبير الدرامي:

رأينا، إذن، أن " التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي. وربما بدت هذه الدعوى جزافية للوهلة الأولى، ولكن يكفي مبدئيا أن نتذكر أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول"[2]. وينبغي أن نبين أن أهم سمات المنهج الدرامي هي مجافاته للنزعة التجريدية، وأن البنية الدرامية تعتمد أساسا على التفصيلات الحية، وإذا كانت الموضوعية من أبرز سمات هذا المنهج، فالواقع أنه لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي. ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي، فالخاصية الدرامية في الشعر تظهر من خلال مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري (على الأقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية[3].

ومن الضروري أن نذكّر بأن الشاعر في القصيدة الدرامية " لا يعبر عن عواطفه وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة كما هو الشأن في التشكيل الغنائي وإنما ينسحب من الموقف ولا يشارك في إدارة الحوار بين الشخصيات، يتركها تتحاور أو تتصارع، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من شخصيات القصيدة دون أن يطغى عليها كما في القصيدة الغنائية"[4]، فهو يكاد يشبه الشخصية التي تتحدث من خارج الأحداث، مثلما هو معروف

---

[1] . ينظر: حازم فاضل محمد البارز، أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، ص1810.

[2] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص278.

[3] . ينظر: نفسه، ص283.

[4] . عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2010، ص12.

في عالم السرد، ولذلك فإن الصورة المرسومة تصبح موقفا لا مجرد تعبير ذاتي فقط، حيث تتحول القصيدة برمتها، أو التجربة كلها، إلى تشكيل صوري لهذا الموقف[1].

ومن الجانب العملي، نلاحظ أن " اتكاء الشعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد يجمع بين بساطة الحديث اليومي، لا اللغة الفخمة المصطنعة، واتساع احتواء الشعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له"[2]؛ فالقصيدة الدرامية تعتمد معجما بسيطا جدا، غير أنه متعلق بمرام معقدة بعض الشيء، ويتطلب الوصول إليها شيئا من إعمال الذهن، حيث الثقافة الواسعة والرؤية الشمولية هما أهم عدتيْن في مثل هذا السياق.

3. نموذج تطبيقي:

قد تضللنا اللغة السهلة أحيانا فنرى أنها تقول كل شيء دفعة واحدة، أو أنها لا تقول شيئا ذال بال، ولعل قصيدة " الطريق إلى السيدة" مثال حي عن ذلك. يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

. يا عمّ ..

من أين الطريقْ؟

أين طريق «السيّدهْ»؟

. أيمنْ قليلاً ، ثم أيسر يا بنيّ

قال .. ولمْ ينظرْ إليّ![3]

يبدو السائلُ مستعجلا وكذا المجيب. والمفارقة تكمن في التناقض لبن بداية المقطع ونهايته؛ فهذا الذي يدعوه الشاعر (عمّ) أجابه دون أن يلتفت إليه! هل كان في

---

[1] . عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص7.

[2] . جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982،ص30.

3 . أحمد عبد المعطي حجازي، ديوانه، دار العودة، ط3، بيروت، 1982، ص113.

عجلة من أمره؟ هل هو دائما في عجلة من أمره؟ أم أن ذلك ينسحب على غيره من اللاهثين خلف لقمة العيش؟ ثمّ لماذا تمّ وضع (السيدة) داخل علامة تنصيص؟ هل كان ذلك دالا على التحول من اسم الجنس إلى اسم العلم؟ إنْ كان ذلك كذلك فالدلالة تتجه حتما إلى اعتبار السائل غريبا عن البلد، أو أنه صار غريبا، فبحث عن الملاذ الروحي الآمن لدى "السيدة زينب".

غير أن السطر الرابع من المقطع يتحدث عن الانتقال بين اليسار واليمين، وفي هذا تذكير بالعلاقة بين الشرق والغرب، وإذا ما انفتحنا قليلا على المرجع الخارجي ممثَّلا بتاريخ كتابة القصيدة، فإننا عندها سنجد تاريخا مرتبطا بحقبة تاريخية حساسة من تاريخ مصر؛ لقد كُتِبت القصيدة في نوفمبر 1955، وهي الفترة التي شهدت سفر وزير الخارجية المصري إلى أمريكا للبحث في تمويل مشروع السد العالي، ولن نطيل في التفسير التاريخي، غير أنه يجب أن نشير إلى عملية الجذب لاستقطاب القوى النامية من طرف المعسكرين الكبيرين: أمريكا والاتحاد السوفياتي، وهو الأمر الذي كان السطر الرابع من المقطع الشعري معادلا موضوعيا له، مثلما كان تأخير فعل القول (قال) عن جملة مقول القول: (أيمن قليلا ثم أيسر يا بني) دالا على تأخر رد القوى الكبرى على الطلب المصري، من أجل تأخير تنفيذ مشروع السد العالي. إنها رحلة البحث عن الطريق الذي أشار إليه أدونيس ذات يوم عندما قال:

لا أحد يسأل أين الباب.. لا أحد يعرف أين الباب

المحاضرة الثالثة عشر: تقنية القناع

تتداخل قصيدة القناع مع أشكال شعرية أخرى كقصيدة استدعاء الشخصيات التراثية إلى النص الشعري، ولعل أبرز المقاربات التي تمت على يد بعض الدارسين هي توهم وجود تماهٍ بين قصيدة القناع وبين قصيدة استدعاء الشخصيات التاريخية، وقصيدة المونولوج الدرامي، وإذا كانت هناك خصائص مشتركة بين هذه الأشكال الشعرية المختلفة، فإن لكل نوع منها ملامحه الفارقة التي يستقل بها عن بقية الأشكال الشعرية[1].

غير أن هذا التحديد لا ينفي وجود صلات بينهما؛ " فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء وتناص بدءاً، ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق، إذ أن صوت القناع صوت مسموع مغاير لمتحدث واحد لا يمثل صوت الشاعر وحده ولا صوت الشخصية المستدعاة وحدها، وإنما هو مزيج متفاعل تفاعلا انصهاريا بين الشخصيتين، ليكوّنا معا صوتا ثالثا مغايرا "[2]. ويعدّ **ويليم بيتس** مع **عزرا باوند** من أوائل من مارس قصيدة القناع بشكله النهائي[3]، وتأثر بهما **إليوت** فيما بعد مؤسسا لفكرة المعادل الموضوعي التي انفتح وعي الشعراء الرواد من خلالها على توظيف فكرة القناع في القصيدة العربية المعاصرة.

1. التشكيل التطبيقي للقناع عربيا:

كان من أهم الجوانب الإيجابية التي تأثر بها الشعراء العرب المعاصرون من الثقافة الأوربية الحديثة دعوة **إليوت** إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، حيث يرى إليوت أن " خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم"[4].

---

[1] . أحمد ياسين السليماني، تقنية القناع الشعري، مجلة غيمان، العدد الثالث، صنعاء، 2007، ص25.

[2] . نفسه، ص25.

[3] . نفسه، ص29.

[4] . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص27.

يُعدّ الشاعر العربي الكبير **عبد الوهاب البياتي** أشهر من عُرف بتوظيف تقنية القناع في شعره، وهو يعرّفه قائلا إنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية، لأن الانفعالات الأولى . وحدها . لا تصنع شعرا عظيما، ولكنها وسيلة مهمة إلى الخلق الفني[1]، ويخالفه بعض النقاد في هذا التعريف، ومنهم د. خليل الموسى الذي قال:" علينا أن نفصل أخيراً بين أن يستخدم الشاعر تقنية القناع في شعره وأن يعرّف مصطلح القناع نقديًّاً، وهذا ما لم يلتفت إليه الدارسون الذين أخذوا تصريحات بعض الشعراء على أنها أقوال نهائية"[2].

وعلى الصعيد التطبيقي كان **البياتي** من أوائل الشعراء الذين وظّفوا المتنبي توظيفا رمزيا من خلال قصيدة "موت المتنبي" ضمن ديوان "النار والكلمات"، ومن خلال اعتماد الأسلوب القصصي، اتخذ **البياتي** من **المتنبي** رمزا يصف من خلاله التوتر القائم بينه وبين السلطة في بلده، فالشاعر هو المتنبي والسلطة هي (كافور)، كما قام البياتي . من خلال هذه القصيدة . بتصوير حسه المأساوي في أثناء إقامته بمصر[3].

وتتحكم ظروف مختلفة في اختيار نوع القناع غير أن " الشاعر هو الذي يبتدع أقنعته، ويغيّر بعض ملامح الشخصية التي يتقنّع بها، فالسياب في مرحلته المرضيّة– مثلاً– استلهم تجربة النبي أيوب في محنته المرضية التي جاء ذكرها في الكتب المقدّسة، متوسّلاً إلى الله تعالى أن تكون النتيجة واحدة، ويحسّ قارئ قصيدة" قالوا لأيوب" أن التجربة التي تتجلّى في القصيدة هي تجربة السياب، وما تجربة النبي أيوب سوى وسيلة درامية للتعبير عن تجربة الشاعر الشخصية، وابتداع أدونيس شخصية مهيار، فإذا هو

---

[1] . ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص21.

[2] . خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 336، أفريل 1999، ص122.

[3] . ناصر يعقوب، قصيدة القناع: قراءة في قصيدة " رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3+4، 2008، ص252.

مهيار الدمشقي الذي ينتمي إلى أدونيس ودمشق أكثر مما ينتمي إلى الديلم والشخصية التراثية، فالشاعر يحذف بعض ملامح الشخصية التراثية أو يضيف بعض الملامح، كما فعل خليل حاوي في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"، فمن المعروف أن السندباد لم يرحل في "ألف ليلة وليلة" سوى سبع رحلات تكاد تكون واحدة في أسبابها والصعوبات التي لاقاها ونتائجها، ولكنّ الشاعر أضاف إليها رحلة ثامنة مختلفة في اتجاهها ونتائجها، فالسندباد، في التراث الشعبي، يرحل في العالم الخارجي، وسندباد الحاوي يرحل في عالمه الداخلي، والنتائج التي يتوصّل إليها سندباد التراث الشعبي غير النتائج التي يعود بها سندباد خليل حاوي"[1].

2. مثال تطبيقي: قناع سبارتاكوس:

كان الشاعر العربي الكبير أمل **دنقل** من أبرز الشعراء الذي كان القناع عنصرا محوريا في تجاربهم الشعرية، "وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقنعته مرتبطا بتطورات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطورات من جهة ثانية"[2]. في قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة" يستلهم أمل دنقل وجه سبارتاكوس، وهو قائد إحدى ثورات العبيد في الزمن الروماني القديم للتعبير عن تجربة الإنسان العربي الرافض للتلاعب بمصيره، ولذلك كان سبارتاكوس ممثَّلا في **أمل دنقل** حيث لا ينقطع عن الرفض والتمرد منذ أن وجدت الخليقة على الأرض إلى يومنا هذا[3]. يقول **أمل دنقل:**

المجدُ للشيطان .. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ"

من علّم الإنسان تمزيق العدمْ

من قال "لا" .. فلم يمتْ

---

[1] . خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص121.

[2] . علي نجفي إيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 13، كاشان، إيران، 2013، ص107.

[3] . نفسه، ص126. 127.

وظلّ روحاً أبدية الألمْ!

****

مُعلّقٌ أنا على مشانقِ الصباحْ

وجبهتي . بالموتِ . محنيّهْ

لأنني لمْ أحنها.. حيّهْ[1]

لقد وظّف **أمل دنقل** شخصية **سبارتاكوس** " فاتحد معها ولم يتكلم «عنها» بل تكلم «بها» في نصه الشعري"[2]، وهنا يفاجئنا الشاعر بعبارة صادمة لم نألفها وهي (المجد للشيطان)، بسبب تحطيمها للنموذج التراثي والموروث الديني القائم على مقولة (المجد لله) وكذا مقولة(اللعنة على الشيطان)، وهي إشارة دالة على كره التشبّث بالمسلّمات والخضوع للمقدّس، دون السماح للنفس بالتفكير، مما أنتج مجتمعا خاملا مسلوب الحرية والإرادة[3]، ويتم الانتقال من الضمير "هو" إلى الضمير "أنا" في المقطع الثاني من القصيدة، وهو مونولوجي درامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت سبارتاكوس، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير مفرد المتكلّم "أنا" الذي يتيح له أن يتعرّف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية[4].

هل نستطيع، إذن، أن نقول إننا نسمع صوت أمل دنقل؟ أم إن الصوت الذي نسمعه هو صوت سبارتاكوس؟ إنْ كانت الإجابة لا تخرج عن نطاق هذين الاحتمالين فما الذي أضافه الشاعر إلى التجربة الشعرية عموما؟ إن المزية تكمن في إنتاج صوت جديد يماثل تماما إنتاج الماء بعد تفاعل الأكسجين مع الهيدروجين، مثلما يماثل الحصول على اللون البرتقالي بعد تمازج اللونين: الأحمر والبرتقالي، وهذا عائد إلى أن العمل الدرامي بشكل عام موقف من الوجود، لا مجرد محاكاة تجتر الواقع وتعيد إنتاجه مثلما كان.

---

[1] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص110.

[2] . علي نجفي إيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، ص116.

[3] . ينظر: نفسه، ص117.

[4] . ينظر: خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص126. 127.

وتحتفظ المكتبة العربية بأمثلة كثيرة تتحدث عن تمثّل هذه التقنية الكتابية عن طريق عدد من التجارب الرائدة، مثلما فعل محمود درويش حينما اتخذ المتنبي قناعا له، ومن ذلك قصيدته " رحلة المتنبي إلى مصر"، والأمر ينطبق على أمل دنقل في " بكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وبلند الحيدري الذي وظّف شخصية أوديب في قصيدة " حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ومن أشهر التجارب الشعرية التي استثمرت هذه التقنية تجربة أدونيس الذي تقنّع بقناع مهيار الديلمي في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي، وكذا عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وسميح القاسم من خلال تمثلهم لأقنعة المعرّي والحلاج وهاملت.

المحاضرة الرابعة عشر: مدخل إلى معرفة قصيدة النثر

1. استشراف القصيدة تاريخيا:

يقول إليوت:" إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها ما لم يكن أستاذا في النثر"[1]، وهي إشارة . غير مباشرة . إلى ما ذكره المتنبي قبل أحد عشر قرنا حينما قرر أن الأشياء تتميّز بأضدادها، وهذا يعني أن الخبير الجيد بالشعر يجب أن يكون خبيرا جيدا بالنثر كذلك.

ومن هذه الثنائية (الشعر والنثر) برزت إشكالية أجناسية متمثلة في ظهور "قصيدة النثر"، وهي نتيجة مباشرة لظهور مجلة "شعر" التي صدرت في بيروت سنة 1957، فكان مشروعها ترسيخ هذا النوع الكتابي على المستوى الشعري العربي، كونها تشكّل خروجا على الذهنية الشعرية التقليدية. ويقد قام على النهوض بهذا المشروع عدد من الشعراء والنقاد المنبهرين بالشعر الغربي ونقده، ومنهم يوسف الخال، توفيق صايغ، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم. ولعل هذا الاتجاه كان متأثرا بمنجزات مجلة « شعر» التي صدرت في أمريكا سنة 1912 بزعامة إزرا باوند، ولذلك لم يكن غريبا أنجد على صفحات المجلة ترجمات ل: رامبو، ببتس، وليم بليك، سان جون بيرس وغيرهم. كما أن يوسف الخال قد نقل إلى العربية "ديوان الشعر الأمريكي" سنة 1958. أما توفيق صايغ فقد ترجم 50 قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر سنة 1963، وهو الأمر الذي أدى إلى تقريب بنية التجربة الجديدة من أذهان الشعراء العرب الذين لا يتقنون اللغات الغربية[2].

أما التأصيل التاريخي لهذه الظاهرة فيشير . مثلما ترى سوزان برنار . إلى " أن ألويسيوس برتراند المعروف كذلك باسم لويس برتراند هو أول مبدع لقصيدة النثر، لكن

---

[1] . أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، ص19.

[2] . ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، (د.ت)، ص47.

الانطلاقة الحقيقية كانت مع بودلير، كما أن برنار تذهب إلى أن التفكير في الأمر كان مع جون جاك روسو الذي طرح سؤالا يقول فيه: كيف تكون شاعرا في النثر؟"[1].

ولكن، أين المشكلة عربيا؟ يرى بعض الدارسين أن الإشكال ناشئ عن كون« قصيدة النثر» نتاجا طبيعيا لحركة الاتصال بالعالم الغربي، وفي سياق التبرير، يرى رواد «قصيدة النثر» أن الشعر لا خصوصية مقدسة له، وإنما وطنه العالم، يتحرك فيه بحرية قصوى. والحضارة ملك للجنس البشري كله لأنها محصلة جهد إنساني متكامل. يقول يوسف الخال رئيس تحرير مجلة «شعر» في هذه النقطة: إن حضارة الغرب هي نحن بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد[2]، وسنجد أنه من الواقعية أن يقول كلٌّ منا ما قاله أحمد عبد المعطي حجازي:" أنا لا أدعي امتلاك الحقيقة في الشعر، ولا أظن أن أحدا يمتلكها أو يستطيع امتلاكها"[3].

وعلى المستوى المرجعي، يعترف يوسف الخال بدور **والت ويتمان** في التأثير على الاتجاه الشعري العربي بوجه عام حيث يقول:" كان لثورة ويتمان الشعرية أثر بعيد في مستقبل الشعر أينما كان. وبفضله انطلقت حركة « الشعر الحر» التي دعت إلى التخلص من الأوزان المألوفة واعتماد نغم خاص بالشاعر، يمنحه قدرا كبيرا من حرية التعبير عن تجربته الشعرية"[4].

غير أن الأثر الغربي لم يكن العامل الوحيد في إيجاد هذا الاتجاه الكتابي، فأدونيس على سبيل المثال تأثر بالنفري كما تأثر بالحلاج، مؤكدا بذلك البعد الصوفي العميق لروح قصيدة النثر. يقول أدونيس إنه تأثر بالحركة السوريالية التي قادته إلى

---

[1] . أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ط1، 1977، ص81.

[2] . ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ص48.

[3] . أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، ص17.

[4] . أحمد بزون، المرجع السابق، ص34.

الصوفية، ثم اكتشف أن هذه السوريالية موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعاد إلى التصوف[1]. كما أنه في بعض كتاباته . " ينقل لنا مجموعة من مواقف المتصوف «النفري» يقول أحدها (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)"[2]، وهذه العبارة تلخص إحدى مبادئ قصيدة النثر ممثّلَةً في الإيجاز والتكثيف.

2. فلسفة قصيدة النثر:

تعود أغلب التنظيرات العربية في مجال قصيدة النثر إلى جهود الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وهي ترى أن " قصيدة النثر لا تضع نفسها إزاء الأنواع الأخرى من الشعر للمقارنة أو المفاضلة، إنما هي ذهنية المتلقي التي تفكر فورا بالمقارنة والمفاضلة والإلغاء، كل ما تريده قصيدة النثر أن تكون موجودة وأن يكون لها وجودها المستقل إلى جانب الأنواع الأخرى من الشعر"[3]. لكننا نجد أنفسنا نعيش شيئا من التناقض؛ ذلك أنه " قد يبدو مجانيا إلى حد بعيد أن نتحدث عن "جمالية" نوع يرفض . بالذات . أي تحديد مُسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا، ومصنّفاً، وخاضعا لمعايير جمالية أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق . حسب العصور . لمفهومه وبنيته"[4].

وعلى الصعيد الواقعي العملي، كان للمدرسة الرمزية تأثير كبير في توجيه مبادئ المدرسة؛ حيث ترى سوزان برنار أن الرمزيين قد شككوا بقوة في شرعية بقاء بعض الفنون الشعرية، وجددوا فكرة الشكل في الشعر، ومنحوا الإيقاع دورا أساسيا على حساب البحر، هذا الطاغية؛ لكنهم انقادوا أحيانا، في حماسهم الثوري، إلى تمثلات مجتزأة، فقد بدت

---

[1] . ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، 83.

[2] . يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص17.

[3] . أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص16.

[4] . سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار شرقيات، للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000، ج2، ص121.

قصيدة النثر متنكرة بطريقة غريبة، حيث تم الخلط بينها وبين النثر الموقّع الذي يستخدم التلاعب المتنوع في النبرات والمؤثرات الصوتية كالتكرار والسجع"[1].

ومن العجيب أن أدونيس يرافع لحساب قصيدة النثر، في الوقت الذي تستفيد فيه الأشكال الشعرية التقليدية من هذه المرافعة، ويهتز الشعور بقوة ما يتم طرحه من تحديد للفرق بين الشعر والنثر.إنه يقول:" مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أولى هذه الفروق، هو أن النثر اطّرادٌ وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر. وثانيها، هو أن النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا. أما الشعر فينقل حالة شعورية، أو تجربة، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته. والشعور هنا موقف، إلا أنه لا يكون منفصلا عن الأسلوب، كما في النثر، بل متحد به. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه"[2].

أما على مستوى تبرير فطرية التغيير فيرى بعض أنصار التغيير أن الشعر له نشاط إنساني، كما أن " له طبيعة حركية تتسم بالتجديد، ذلك أنه، إضافة لكونه انعكاسا إيجابيا للواقع، فهو ألصق بذات الإنسان وقواه الشعورية والكامنة من أية فعالية أخرى، لما له من تأثير وفعل خفيين عاش مع الإنسان ولازمه منذ أيام الطفولة. من هنا فإن تجديده بما ينسجم ومسيرة الإنسان يُعَدّ ضرورة ملحّة تفرضها طبيعة الحياة بأشكالها المتبدّلة، وتجديده هذا ليس قفزة في فراغ، وإنما تأثير بما كان وتنويع عليه، وتطوير له، لتجاوز ما هو كائن"[3]. أما أدونيس فإنه يرى أن المصرّين على الظاهرة العروضية الذين يحتجون بأوزان الخليل فهم لا يفهمون معناها ودلالتها، لأنه لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة

[1] . ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص123.

[2] . أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص112.

[3] . يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص16.

المستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه[1]، فضلا عن أن " الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي. هذه الخاصية للطرب، في الدرجة الأولى. وهي من هذه الناحية تكتفي بأن تقدم لذة للأذن"[2].

وهكذا، ووفقا لهذا التصور" لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموّج لا يدرك إدراكا تاما ونهائيا. لم يعد الشكل جمالا وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت"[3]، كما يرى أدونيس. وفي سياق دعم الاتجاه القائل بضرورة انتفاء الشكل التقليدي للظاهرة الموسيقية، بسبب وجود بدائل أخرى، ترى " يمنى العيد أن الموسيقى يمكن أن تولد في الشعر من خلال مكونات تختلف عن البعد العروضي، كالتركيب اللغوي عند انتظامه في أنساق من الموازنات والتقطيع، التكرار وفق أشكال مقصودة لتحقيق دلالة معينة، الموازاة بين أصوات بعض الألفاظ"[4]. من أجل ذلك، كان لزاما " على الشاعر أن يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة، لكي يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرا. فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح في إيصال ما يريد أن يوصله إلى القارئ، وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الإيصال"[5].

---

[1] . ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص110.

[2] . نفسه، ص 114.

[3] . نفسه، ص111.

[4] . ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص132.

[5] . أدونيس، المرجع السابق، ص115.

خاتمة

لقد أفرز التتبع النظري وكذا التشريح التطبيقي للنصوص التطبيقية المدروسة نتيجة بحثية تتصل بالإمكانات غير المحدودة للبعد التأويلي لهذه النصوص، وكذا لما سبقها من فرضيات وقرارات كانت يقينية قبل أن يتكفل التطبيق العملي الاستقصائي بالإشارة إلى تهافت القول بالإطلاق القيمي للأحكام النقدية.

لقد كانت هذا الفضاء البحثي فرصة سانحة للإشارة إلى ضرورة التسلح بالمكونات العامة للعلم كي تكون أحكامنا أقرب إلى العلمية والدقة والموضوعية، وهي الثلاثية المعروفة: النظرية، المنهج والمصطلح. وفي الوقت نفسه بينت هذه الفرصة ضرورة الاتصال الدائم بنظرية الأدب للإفادة من منجزاتها وكذا لمحاولة تعديل بعض الرؤى التي اتخذت مسارا مقدسا عبر التاريخ البعيد للنظرية الأدبية.

أما على صعيد الإفادة مما أتاحته المكتبة البحثية العربية فقد تبين أن الجهد المبذول فيها لم يكن قليلا، واتضح أن النتائج المتوصل إليها ستكون أقرب إلى السلامة إذا كان المنهج البحثي سليما لا يخرج عن الأطر العامة للعلوم الدقيقة التي ترى أن دقة النتائج مرهونة بصدق المقدمات.

مصادر الدراسة ومراجعها

1 . أبو حمادة، عاطف: البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،ع 25 (2)، غزة، أيلول 2011.

2 . أدونيس، علي أحمد سعيد: ديوان الشعر العربي، المجلد الأول، منشورات شعر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1966.

3 . أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.

4 . إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، د.ت.

5. إيكو, أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, تر: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2004.

6 . إيوكي، علي نجفي: قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 13، كاشان، إيران، 2013.

7 . بارت، رولان وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

8. بارت, رولان، لذة النص, تر: د. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, ط1, حلب, 1992.

9 . بارت، رولان: المعنى الثالث ومقالات أخرى ، ترجمه وقدم له: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، ط1، بغداد، 2011.

10 . البارز، حازم فاضل محمد: أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد 23/ العدد 4، 2015.

11 . برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، دار شرقيات، للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000.

12 . بزون، أحمد: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ط1، 1977.

13. تحريشي, محمد، أدوات النص, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2000.

14. تودوروف, تزفيطان ، الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, ط2, الدار البيضاء, 1990.

15 . جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، (د.ت).

16 . جرادات، رائد وليد: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد (1+2)، 2013.

17 . الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، 2003.

18 . حجازي، أحمد عبد المعطي: الديوان، دار العودة، ط3، بيروت، 1982.

19 . حجازي، أحمد عبد المعطي: قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، كتاب دبي الثقافية، ط1، دبي، 2008.

20 . حطيني، يوسف: في سردية القصيدة الحكائية، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

21. الخضور، جمال الدين, زمن النص, دار الحصاد للنشر والتوزيع, ط1, دمشق, 1995.

22 . الخياط، جلال: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

23 . درويش، أحمد: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.

24 . درويش، محمود: أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، بيروت، 2009.

25 . درويش، محمود: الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009.

26 . دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1987.

27 . دي لويس، سيسيل: الصورة الشعرية، الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: د. عناد غزوان اسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

28. ابن رشيق, العمدة, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, دار الجيل, ط5, بيروت, 1981.

29 . رومية، وهب أحمد: الشعر والناقد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع331، الكويت، سبتمبر 2006.

30. الرويلي، ميجان وسعد البازعي, دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, ط3, الدار البيضاء, 2002.

31 . ريد، هربرت: طبيعة الشعر، ترجمة: الدكتور عيسى علي العاكوب، مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

32 . زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

33 . زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، القاهرة، 2002.

34. الزناد, الأزهر، نسيج النص, بحث في ما يكون به الملفوظ نصا, المركز الثقافي العربي, ط1, الدار البيضاء, 1993.

35 . سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنصر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، 1990.

36 . سعيد، حميد: الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1994.

37 . السليماني، أحمد ياسين: تقنية القناع الشعري، مجلة غيمان، العدد الثالث، صنعاء، 2007.

38. سويدان, سامي، في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية ., دار الآداب, ط1, بيروت, 1989.

39 . السياب، بدر شاكر: ديوان "منزل الأقنان"، دار العودة، بيروت، 1971.

40 . صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

41 . الصحناوي، هدى: البنية السردية في الخطاب الشعري . قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 1+2، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2013.

42. الصكر، حاتم, ترويض النص, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1998.

43 . الطائي، بيداء عبد الصاحب، البنية الدرامية قي شعر نزار قباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2012.

44 . طوقان، فدوى: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993.

45 . عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة، ط1، بيروت، 1972.

46. الغذامي, عبد الله، تشريح النص, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء, 2006.

47 . غزوان، عناد: مستقبل الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1994.

48. الغيث, نسيمة، من المبدع إلى النص, دار قباء, القاهرة, 2001.

49 . فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

50. فضل, صلاح، شفرات النص, عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية, ط2, القاهرة , 1995.

51 . فضل، صلاح: نبرات الخطاب الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

52 . الفيتوري، محمد: ديوان الثورة والبطل والمشنقة، دار العودة، بيروت.

53 . قاسي، صبيرة: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011، ص22. (مخطوط).

54. قطوس, بسام، استراتيجيات القراءة, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, 1998.

55. كريستيفا, جوليا ، علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, ط2, الدار البيضاء, 1997.

56 . كوين، جون: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

57 . كوين، جون: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

58 . لعكايشي، عزيز: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2010.

59 . لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، تر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

60 . مانفريد، يان: علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011.

61 . امجاهد، عبد الكريم: شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، مطبعة دار القرويين، ط1، 1998.

62 . محبك، أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

63 . مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992.

64. مفتاح, محمد، النص من القراءة إلى التنظير, شركة النشر والتوزيع المدارس, ط1, الدار البيضاء, 2000.

65 . مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة، بيروت، 1963.

66 . الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، (د.ت).

67 . الموسى، خليل: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 336، أفريل 1999.

68 . الموسى خليل: تطوَّر موسيقى الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 373، أيار 2002 .

69 . ناصف، مصطفى: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، المنيرة . القاهرة، د.ت.

70 . نعيمة، ميخائيل: الغربال، دار نوفل، ط15، بيروت،1991.

71 . نوتني، ونفرد: لغة الشعراء، تر: د. عيسى العاكوب ود. خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1996.

72 . وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط2، ،القاهرة، 1989.

73 . الورقي، السعيد: في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989.

74 . وقاد، مسعود: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر . باتنة، 2011، ص11. (مخطوط).

75. هالين، فيرناند وآخرون, بحوث في القراءة والتلقي, ترجمة وتقديم وتعليق:د. محمد خير البقاعي, مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب, 1998.

76 . هلال، عبد الناصر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1. القاهرة، 2006.

77 . اليافي، نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 255 و256، دمشق، تموز وآب 1992.

78 . يعقوب، ناصر: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة " رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3+4، 2008.

فهرس الموضوعات

مـقـــدمـــــــة: 1

المحاضرة الأولى: كيف نقترب من النص؟

.....2

1. تأبي النص 4

2. العلاقة بين النص والمعنى 6

المحاضرة الثانية: آلية القراءة والتأويل ومراحلها 10

1. كيفية التعامل مع النص

.....10

2، العلاقة بين النص والقراءة 13

3. النص المغلق والنص المستغلق 17

المحاضرة الثالثة: مقدمة في ضرورة التجديد 19

1. التعريف الجمالي للشعر 19

2 . طبيعة النص الشعري المعاصر 20

3. وظيفة القصيدة المعاصرة 21

المحاضرة الرابعة: علاقة القصيدة المعاصرة بالتراث . ج1 24

1ـ الجماليات الجديدة من خلال توظيف التراث 25

2 . لماذا يعود الشاعر المعاصر إلى التراث؟ 28

المحاضرة الخامسة: علاقة القصيدة المعاصرة بالتراث . ج2 30

1. العوامل الفنية 30

2. العوامل السياسية والاجتماعية 34

3 . العوامل القومية 35

4. العوامل النفسية 36

المحاضرة السادسة: موسيقى الشعر العربي المعاصر . ج1 38

1. دور الإيقاع في بناء العمل الشعري 39

2. القيمة البنائية للقافية .....

40

3. التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة 42

المحاضرة السابعة: موسيقى الشعر العربي المعاصر . ج2 45

1. علاقة تطوير البنية الموسيقية بالتلقي 45
2. نماذج تطبيقية للبناء الموسيقي للقصيدة
الجديدة.....46
المحاضرة الثامنة . اللغة الشعرية 50

1. كيف يتم تشعير اللغة؟ 50
2. سمات اللغة الشعرية 53
3. علاقة الشاعر باللغة الشعرية 54
المحاضرة التاسعة: الصورة الشعرية 57
1. ماهية الصورة الشعرية 58
2. فلسفة الصورة الشعرية 60
المحاضرة العاشرة: الغموض في القصيدة المعاصرة 64
1. الوعي الجديد بعمق الكلمة 64
2. علاقة الشاعر بالكلمة 66
3. جمالية الغموض..... 67
4. آليات التواصل الطبيعي بين النص ومتلقيه 69
المحاضرة الحادية عشر: القصيدة السردية 72
1. في تعريف السرد 72
2. السرد في الشعر 72
المحاضرة الثانية عشر: الدراما في القصيدة العربية المعاصرة 80
1 . الدراما وأهم طرائق تحققها الشعري 80
2. مميزات التعبير الدرامي 82
3. نموذج تطبيقي 83
المحاضرة الثالثة عشر: تقنية القناع 85
1. التشكيل التطبيقي للقناع عربيا 85
2. مثال تطبيقي: قناع سبارتاكوس 87
المحاضرة الرابعة عشر: مدخل إلى معرفة قصيدة النثر 90
1. استشراف القصيدة تاريخيا 90
2. فلسفة قصيدة النثر 92
خـــــــاتـمـــــة: 95

مصادر الدراسة ومراجعها..... 96