الجمـــهوريـــة الجزائريـــة الديـمقراطية الشعبيـــة
وزارة التّعليـــم العـالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعة الجيلالي اليابس ـ سيدي بلعباس
كـلّيـــــة الآداب واللغـــــات
قسم اللّغة العربيّـة وآدابـهـا

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر
موسومة بـ:

# بنية القصيدة العربية المعاصرة
# دراسة حداثية

إعداد الطّالب:
بن عائشة عباس

إشراف:
أ. د كاملي بلحاج

أ.د صبار نور الدين ..... جامعة سيدي بلعباس ..... رئيسا
أ.د كاملي بلحاج ..... جامعة سيدي بلعباس ..... مشرفا ومقررا
أ.د بن سعيد محمد ..... جامعة وهران ..... عضوا مناقشا
د. جلال عبد القادر ..... جامعة سيدي بلعباس ..... عضوا مناقشا
د. حميدي بلعباس ..... جامعة معسكر ..... عضوا مناقشا
د. معازيز بوبكر ..... جامعة تيارت ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437-1438هـ الموافق لـ 2016-2017م

# شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد..

يظل هذا البحث مدينا بعد الله عز وجل إلى كل أعضاء اللجنة العلمية الموقرة التي وافقت مشكورة على مناقشة هذه الرسالة، الشكر موصول كذلك إلى أعضاء لجنة المناقشة، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور كاملي بلحاج، المشرف على هذه الرسالة، الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتوجيهي، فله من الله الأجر ومني كل تقدير .

إلى بقية أعضاء هذه اللجنة الموقرة: الأستاذ الدكتور صبار نور الدين، والأستاذ الدكتور بن سعيد محمد، والدكتور جلال عبد القادر، والدكتور حميدي بلعباس، والدكتور معزيز بوبكر، أتوجه بالشكر لهم جميعا على تجشمهم عناء قراءة هذه الرسالة، وأقول لهم: إن قبولكم مناقشة هذه الرسالة، يشكل لوحده شرفا لي، ناهيك عن الملاحظات والتوجيهات التي لا شك أنها ستثريها شكلا ومضمونا.

إلى عائلتي التي تحملت انشغالي بهذه الدراسة لسنوات، وصبرت على إهمالي لكثير من واجباتي اتجاه أفرادها، أشكرهم وأطلب من الله عز وجل أن يوفقني لردّ جميلهم الذي لا أظن أنه قد يُعَوض مهما حاولت.

إلى كل من ساعدني ماديا أو معنويا في إنجاز هذه الرسالة، إلى كل الأصدقاء الذين لا يسع المقام لذكرهم، وكل الزملاء الأساتذة بجامعة سيدي بلعباس، وجامعة البليدة.

إلى كل هؤلاء أقدم أسمى عبارات الشكر والامتنان

# إهداء

.... إلى والدي أطال الله عمره بموفور الصحة والعافية

.... إلى والدتي أطال الله عمرها وجازاها عنا كل خير

.... إلى زوجتي ...مودّة ورحمة

إلى أمل المستقبل..

.... فاطمة الزهراء

... نور الدين

أهدي ثمرة جهدي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# مقدمــة

شهدت القصيدة العربية تحولا نوعيا في نهاية الخمسينات من القرن الماضي نتيجة انفتاح شعرائها على نِتاج نظرائهم الغربيين، وتتويجا لعقود من محاولات التجديد والتعديل التي ظلت جزئية ومترددة، إلا أنها ـ ومن حيث لم تشعر ـ كانت تؤسس لإرهاصات هذه الثورة الشعرية، على اعتبار أن كل المحاولات كانت بمثابة تراكمات لتجارب فنية بدأت مع مدرسة الإحياء والبعث، ثم تلتها مدارس أخرى كمدرسة الديوان والرابطة القلمية وأبولو وغيرها من مدارس، وقد شكل المتحمسون للتجديد طرفا في معادلة الصراع الفكري بصفتهم أنصار حداثة في مقابل أنصار الأصالة الذين رأوا في ما تحمله حركة التجديد منافيا لتقاليدهم ولمقومات ثقافتهم، فتفاوتت آراء الجمهور بين رافض للحداثة ومستحسن لها مما أدى إلى ظهور صراع فكري أجمع الكثيرون على تسميته بصدمة الحداثة .

وقد ظهرت القصيدة المعاصرة بشكلها الجريء متخلية عن شكل القصيدة العربية القديمة ومقوماتها الفنية، متجهة بخطى متسارعة نحو إلغاء قداسة النموذج القديم، وتجاوز المعايير اللغوية والفنية التي اعتاد عليها المتلقي العربي منذ قرون، والتي طالما شكلت لديه سياقا مرجعيا يتكئ عليه أثناء قراءاته ودراساته النقدية. وقد مس هذا التجاوز مواضع مختلفة من جسد القصيدة العربية، فشمل إطارها الخارجي، بحيث تحطم نظام البيت المؤسس على الشطرين (صدر، عجز) وزالت هيبة الأوزان العروضية والبحور الخليلية، ولم تسلم اللغة أيضا من مظاهر هذا التحوّل.

ولم تُعرف ملامح النموذج الشعري البديل بدقّة، بل لم يكن في استطاعة رواد القصيدة المعاصرة، أن يُقنعوا المتلقي العربي في بداية الأمر بجدية مساعيهم ولا بنجاعة نماذجهم، وكان كل ما في وسعهم ترقب ما ستسفر عنه محاولاتهم ومحاولات من شايعهم شعرا وتنظيرا. وقد شكل هذا الحراك منعرجا حاسما في مسار الشعر العربي، وأحدث صدمة لدى المتلقي العربي. وقد مرّت فترة غير طويلة ليستتب الأمر، وتخف حدّة الصدمة التي خلفتها الحداثة في العالم العربي. واتجه الرأي نحو القبول بالواقع والتأقلم معه، وزالت مرحلة التأثر المطلق بالغرب، والانبهار بنتاجه وولّت فترة التقليد الأعمى، فانتقل الشعراء إلى التمحيص والتنقيح.

وقد تمحور موضوع هذه الدراسة حول البناء الشعري الجديد الذي تجلى في القصائد الشعرية المعاصرة، فوقع بذلك اختيارنا على عنوان "بنية القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة حداثية" والذي ارتأينا من خلاله معالجة عدة قضايا تمس الجوانب البنائية سواء من حيث الشكل أو المضمون أو المقومات التعبيرية، وكان من أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، إحساسنا المستمر بمرارة الواقع الإبداعي والثقافي الذي تعيشه جل المجتمعات العربية، والذي يميزه التردد وتضارب القناعات وفقدان الثقة في النفس وتبدد الأمل في النهوض بثقافة عربية أصيلة لا تتنكر لهويتها ولا تنفر من مجالات التحديث. وبحكم تخصصنا في مجال الأدب العربي، حاولنا معرفة مدى مسايرة الأنماط المستحدثة في التعبير الشعري للواقع المعاصر الذي تميز منذ قرابة القرن بتقلبات سياسية وفكرية واجتماعية، كان من الطبيعي أن تنعكس على الإبداع الشعري. وكذلك معرفة مستوى الوعي بالحداثة من طرف الشاعر والقارئ على حد سواء.

ولعل الإشكاليات الأساسية التي فرضت حضورها بقوة أثناء قراءة وترتيب أفكار هذه الدراسة تمحورت حول عدة تساؤلات أبرزها؛ ما مدى نجاح الأشكال الشعرية الجديدة في التعبير شكلا ومضمونا عن الواقع العربي الراهن وعن تجارب الإنسان والشاعر على حد سواء؟ وما مدى فاعلية البناء الشعري الجديد في الوعي الجمالي العام؟ ثم هل تمكنت القصيدة المعاصرة فعلا من رسم صورة لها تميزها عن نظيرتها التقليدية، وهل يمكن أن تكون بديلا عنها؟

تتضمن هذه الإشكاليات الرئيسة مجموعة من الإشكاليات الجزئية التي تمس جوانب مهمة من البناء الشعري المعاصر، لعل أبرزها ما تعلق بالموسيقى والإيقاع. على نحو التساؤل عن مدى تأثير إشكالية المصطلح التي طالت مفاهيم الوزن والإيقاع، وما مدى تأثيرها على تحديد مواقف النقاد من الموسيقى الشعرية الجديدة ؟ ومن قضايا التعبير الشعري المعاصر تساءلت الدراسة عن مدى نجاح الشاعر المعاصر في ابتكار لغة تنطلق من المعجم المتداول ولا تحمل نفس دلالاته في كل الأحوال؟ وكيف تمكن الشاعر من شحن هذه اللغة بدلالات جديدة ذات عمق، وكيف تمكن من زرعها في سياق شعري جديد؟ ثم ما سر انجذاب القارئ لهذه اللغة وما مدى تفاعله معها؟ وهل نجح الانزياح المعجمي والتركيبي في تقديم إضافة للمعجم اللغوي العربي عموما والشعري خصوصا؟

أما من حيث التلقي فالإشكال لا يتوقف عند حدود الإبداع وحسب؛ وإنما يتسع ليشمل أقطابا أخرى فاعلة في تكوين قارئٍ يُفترض أن يكون مؤهلاً لتحمل مسؤولية التأويل وحسن التذوق الجمالي، بما يتناسب مع مستوى الكتابة الشعرية وقصد الشاعر، لذلك تدخل مؤسسات التعليم مثلا أو حركة الدراسات النقدية الأكاديمية

والثقافية والإعلامية كأطراف أساسية في صناعة المتلقي وتوجيه ذوقه ووعيه الجمالي، وفي هذا السياق قد يحقُّ لنا طرح التساؤل التالي: لماذا لازالت هذه المنظومات النقدية والمؤسسات التعليمية تتناول مفاهيم الشعر وآليات دراسته انطلاقا مما كان سائدا وحصرا في النموذج القديم؟ ألا يفترض بها أن تهيئ القارئ بصفة عامة والشاب المتمدرس بصفة خاصة لمستقبل يختلف من حيث الظروف والإمكانيات عن الماضي؟ وكيف يمكن لنا ـ فيما بعد ـ أن نطالب القارئ العربي أن يكون في مستوى الوعي بالتحولات التي طرأت وتطرأ باستمرار في واقعه الاجتماعي والثقافي إذا لم نوفر له شروط بناء هذا الوعي بكل صدق وموضوعية.

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات تضمنت الدراسة تمهيد وخمسة فصول وخاتمة؛ فجاء الفصل الأول تحت عنوان: بنية القصيدة العربية وأسس حداثتها، أما الثاني فجاء بعنوان بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة، وكان الثالث بعنوان اللغة الشعرية ودلالات السياق، أما الفصل الرابع جاء بعنوان الصورة الفنية في النسق الشعري المعاصر، والخامس عنوناه بالبناء الدرامي في الشعر المعاصر. وكانت خاتمة هذه الدراسة في شكل نتائج تم استخلاصها من فصول هذه الدراسة وتم تجميعها فيها والتي كانت أيضا بمثابة إجابات للتساؤلات المطروحة في هذه المقدمة، والتي اهتمت خاصة برصد فاعلية النمط الشعري الجديد ومحاولة التنقيب عن مكامن الجمال الفني في هذه البنى الجديدة التي لم يألفها الشعر في عصوره السابقة، إذ لم يعد الشاعر المعاصر مولعا بالكلام عن نفسه وأحلامه كما كان في عهد الرومانسية وما سبقها، وإنما صار يبحث عن الموضوعي والدرامي في جميع تمظهراته وتعابيره، ويتوجس الرؤيا المتميّزة. فهو مدفوع بأكثر من دافع للتعبير عن هذا الواقع الذي لا يدركه كعامة الناس وإنما بوعي إبداعيٍ انبثق انطلاقا من زعزعة

هذا الواقع وخلخلة نظمه، ويتحقق ذلك بتجاوز الرؤيا حدود الزمان والمكان إلى ما هو كوني تسمو فيه القيم والأفعال إلى حدود الطُهر والقداسة.

وقد تطلبت فصول هذه الدراسة بتساؤلاتها وفرضياتها وتحليلاتها منهجًا استقرائيا تحليليا، سعينا من خلاله إلى عرض أبرز الآراء النقدية والمعطيات الفنية المتعلقة بالبناء الشعري، واستنتاج مستويات الوعي بالحداثة وبتجلياتها الأسلوبية في المتون الشعرية المعاصرة، وأبرز التحولات التي مست القصيدة العربية.

ولا ندعي ـ بعد ذلك ـ السبق أو التفرد في هذه الدراسة، ولكن حسبنا أننا حاولنا تناول البناء الشعري للقصيدة المعاصرة انطلاقا من رؤية حداثية شاملة لا تقتصر فقط على تجليات الحداثة في المتون الشعرية وإنما تعدتها إلى رصد فاعلية الوعي بالحداثة كمقوم رئيسي لتشكيل الرؤيا لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء، وضمن هذا السياق نشير إلى أن موضوع "بنية القصيدة العربية المعاصرة" الذي قد نجده تحت عدة مسميات منها "البناء الشعري المعاصر" أو أشكال التعبير الشعري المعاصر" قد تناولته عدة دراسات، ظهر في بعضها كموضوع محوري وفي البعض الآخر كفصل جزئي ضمن اختصاص معين كالإيقاع والموسيقى أو اللغة الشعرية، أو البناء الدرامي وغيرها من التخصصات الفنية والمعنوية.

فقد تناول خليل الموسي مثلا موضوع البناء الشعري ضمن كتاب "بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة" بحيث تناول فيه أبرز سمات القصيدة المعاصرة وأهم المؤثرات الخارجية التي ساهمت في بلورتها. كما أشار علي جعفر العلاق ضمن كتاب "في حداثة النص الشعري" إلى أهمية الوعي الجمالي المتجدد في تشكيل الرؤيا الشعرية الحداثية، وكذلك الأمر في مضمون الدراسة التي قدمها عز

الدين اسماعيل تحت عنوان "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية".

أما عرضنا لكثير من الآراء فلا شك أنه قد جعل هذه الدراسة تبدو تنظرية أكثر منها تطبيقية، ويعود ذلك لسبب أنني أثناء جمع مادة هذا البحث، وأمام كثرة الآراء النقدية والفلسفية وتراكمها، وإغراء الطرح المتميز والمقنع لكثير منها، وجدت نفسي أسير نحو الاشتغال على فلسفة الحداثة بدل الاشتغال على آليات النقد الحداثي، وهو ما قد يكون من نواقص وسقطات هذه الدراسة ـ وهذا من طبيعة البحوث ـ لكن عزائي في هذه الحالة أنني قد حاولت عرض مختلف الآراء والتوفيق بينها من دون إقصاء أو انحياز.

لابد لي ـ في آخر هذه المقدمة ـ أن أتقدم بخالص شكري لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور كاملي بلحاج الذي كان الموجه والمرشد والأخ، والذي لولا ملاحظاته وتوجيهاته لما كان هذا البحث بهذه الصورة . كما أقر بأن مضمون هذه الدراسة ليس إلا ثمرة جهد صادق ومتواضع حول بعض تجليات البناء الشعري المعاصر التي اشتملت على جوانب من الموسيقى الشعرية واللغة والصور الفنية بالإضافة لبعض التشكيلات الدرامية، وكان القصد فيها جمع الآراء واستنباط الأحكام وتبسيط المعاني، فإن حالفني التوفيق فمن الله سبحانه وتعالى، وإن أخطأت أو جانبت الصواب فمن نفسي، وبالله نستعين في بلوغ مُرادنا.

**سيدي بلعباس يوم: 2017/02/10.**

# تمهيد

# إرهاصات التحول الشعري الحديث

1- واقع الآداب قبل عصر النهضة
2- حركة الإحياء والبعث
3- المدارس الأدبية والتأثر بالمنجز الغربي

# تمهيـــد

## إرهاصات التحول الشعري الحديث

### 1) واقع الآداب قبل عصر النهضة:

ظل العالم العربي تحت حكم الدولة العثمانية لقرون من الزمن، اهتم خلالها آل عثمان بالفتوحات وتكوين الجيوش والأساطيل لكنهم أهملوا الاهتمام بثقافة اللغة العربية وآدابها، وتعصبوا للغة التركية بأن جعلوها لغة التعامل الرئيسية في الإدارة والمؤسسات وأقصيت اللغة العربية من الدوائر الرسمية، وقد امتد هذا الإقصاء إلى الأقاليم العربية من خلال تنصيب الأتراك في المناصب العليا وفي الإدارات والولايات، وبذلك تراجعت لغة الضاد وتراجع معها الإبداع المتصل بها. واستمر الأمر على حاله لفترات طويلة، فوصلت الآداب العربية إلى مستوى الحضيض بفعل طول الانقطاع وشيوع الأشعار الركيكة التي انحصرت في بعض محاولات رواد الكتاتيب وطلاب المدارس الذين لا ترقى محاولاتهم إلى مستوى الإبداع الحقيقي.

ولما ضعفت الدولة العثمانية وتخلت عن ولاية مصر وولايات عربية أخرى، كانت الدول الغربية تسير نحو التقدم وتحقيق المزيد من الديمقراطية والانفتاح العلمي والأدبي خاصة بعد الثورة الفرنسية التي انتشرت مبادئها وامتدت لمعظم شعوب أوربا، وفي ظلّ سيطرة الغرب بمعارفه ومناهجه وإمكانياته التقنية، لم يكن للعرب من

سبيل لرد الغزو الفكري بعد أن عاشوا لقرون بعيدا عن الحراك العالمي فتأخروا لم يتفطنوا لواقعهم إلا بعد حملة نابوليون التي أظهرت لهم حجم التقدم الذي تحقق للغرب، ومدى التقهقر الذي وصلوا إليه.

وقد سميت تلك العصور الأدبية السابقة للحملة الفرنسية على مصر بعصور الانحطاط أو الظلام، بل وصفها آخرون بأنها عصور أدبية مظلومة، فرغم ما تحقق للعالم الإسلامي تحت الراية العثمانية من عزٍّ وقوةٍ، إلا أن الجوانب الثقافية المتعلقة باللغة العربية وآدابها قد أُهملت وتراجع معها الشعر في ظلِّ حقبة وقفت فيها الأمة العربية ولغتها «عاجزة عن كل شيء، سوى عن الكتابة والكلام»[1] وهو أدنى ما يمكن أن تقدمه أية لغة أو لهجة، ولا يليق بمقام لغة القرآن الكريم ولغة المعلقات الجاهلية التي بلغت مبلغ الإعجاز الذي خصها به الله سبحانه وتعالى في قرآنه المجيد.

لقد جُمِّدت اللغة العربية وأُضعفت حيويتها الإبداعية كما تشتت الأمة العربية وزالت هيبتها، إذ مرّت بفترات تاريخية عصيبة لم تتخلص فيها من محنة حتى حلّت بها أخرى، فبعد زوال عهد آل عثمان واجهت الأمة العربية استعمارا صليبيا بريطانيا وفرنسيا اجتاح مصر والعالم العربي، فاجتهدت معاوله في هدم أركان الهوية العربية المتمثلة في الإسلام واللغة، ولم تتوقف عن ذلك ولن تتوقف حتى وإن نجحت في إبعاد الناس عن أصولهم وفي تحطيم جسور التواصل بين الفرد العربي وتاريخه

[1]– محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2003، ص139.

الأصيل، لذلك ركزت تلك المعاول الحاقدة على محاربة اللغة وتهميشها، وتزييف التاريخ والدين وإحداث البدع والمعتقدات الخاطئة فيهما.

ولا نعني بذلك أن اللغة العربية ــ في حد ذاتها ــ قد ضعفت لعيب فيها أو لتقصير من أعلامها ومبدعيها، ولكن لأن الأغلبية من أفراد المجتمع العربي تراجعت عن مكاسبها بفعل الاستعمار وظروف حضارية وسياسية أخرى، وقد أدرك رواد نهضتنا العربية من محمد عبده إلى محمود سامي البارودي «أن ضعف لغتنا لا يرجع إلى قصور ذاتي فيها، وإنما يرجع إلى الجهل بها وعدم التزود بأساليبها الناصعة الشفافة ...فاللغة العربية ليست جامدة وليست ضعيفة محصورة في خنادق البديع، وما يتصل بها، إنما ذلك شيء عارض فيها، عرض لها في عصور محنتها وضعفها»[2] وهذا ما حتم على هؤلاء الأدباء والمصلحين انتهاج الأساليب البسيطة واعتماد الألفاظ المستعملة حتى يتسنى للمتلقي في تلك الفترة فهم معاني الخطابات والأشعار والتفاعل معها.

وقد شكل ذلك حملا آخر على عاتق المبدع، بحيث تنازل الشعراء عن كثير من اهتماماتهم وعواطفهم وحتى بعض إمكانياتهم التعبيرية الراقية لصالح الجمهور، وأصبح « أكثر ما يفكر فيه الشاعر أنَّ ديوانه سيقرؤه كثير من الناس وأن قصيدته سينشرها في الصحف وسيقرؤها جمهور ضخم. وهو حريص على إرضاء هذا الجمهور، يتغنى له بما يهمه في حياته العامة من أفكار وآراء»[3] وعلى الرغم من أن الشاعر كان يدرك أن هناك طبقة من المجتمع تتمتع بالثقافة والمعرفة، إلا أنه أراد

[2]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط10، مصر، ، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص50.

أن يتوجه إلى عموم الناس حتى يرفع مستواهم ويجعلهم يشاركون في الحركة الشعرية كمتلقين يجب ترقية أذواقهم الجمالية، وإحياء الرغبة في القراءة لديهم.

وتجدر بنا الإشارة في هذا السياق إلى أن كنوز العربية بعلومها وفنونها لم تكن في متناول الناس آنذاك، بسبب ما ذكر سابقا من ظروفٍ مرتبطة بسياسات الدولة العثمانية وإهمال دور اللغة العربية في التعاملات الرسمية خاصة في الدول العربية، وبسبب نقل معظم المآثر والكتب العربية إلى عاصمة الخلافة العثمانية، وكذلك بسبب جلب العلماء والمثقفين والفنانين والحرفيين إلى اسطنبول وتحويل كل الأنظار إليها، وقد تواصل كل ذلك لقرون من الزمن، لذلك لم يكن التراث «في وجدان الجماهير وعقولهم ولا حتى في وجدان الشعراء أنفسهم بمثل هذا الحضور الذي هو عليه الآن بعد أن قامت حركة الإحياء ببعثه حيا تحت كل سمع وبصر»[4] ولم يكن ذلك ممكنا لولا عكوف هؤلاء الشعراء على دراسة كتب التاريخ والآداب وغيرها من المؤلفات التي تناولت قضايا التراث.

## 2) <u>حركة الإحياء والبعث</u>:

لا يذكر اسم مدرسة الإحياء إلا واقترن ذكرها بمحمود سامي البارودي صاحب الريادة الشعرية والروح العربية القومية، الذي كان له الفضل في إعادة قاطرة الشعر العربي إلى سكته التي حاد عنها منذ قرون، بحيث ساهم في إعادة إحياء وبعث الأساليب الشعرية التي سادت في عصور الازدهار الأدبي العربي القديم، ولم

[4]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة– مصر، 1997، ص25.

يكن في مقدور العرب قبل عصر النهضة أن يتخلصوا من قيود التكرار والركاكة في أساليبهم التعبيرية لولا أن توافرت ظروف فنية وحضارية غيرت الواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي في مصر، وقد حظي البارودي بتعاضد تلك الظروف مع موهبته ونبوغه فساهم مع غيره من الأدباء في تنشيط الحركة الأدبية والإبداعية في المشرق العربي.

وقد سُبقت حركة الإحياء التي تزعمها البارودي بأحداث مهمة عاشتها مصر إثر الحملة الفرنسية عليها والتي اشتهرت بتسمية "حملة نابليون بونابرت" بحيث مهدت الطريق لنهضة أدبية وعلمية شاملة مسّت جميع الميادين والشرائح الاجتماعية بما رافق هذه الحملة من حراك تقني ومعرفي، ولعل دخول آلات الطباعة وما أحدثته من نشاط في الصحافة والترجمة، وما صاحبهما من حركة في إعادة طبع وتحقيق الكتب والمخطوطات القديمة التي ظلت لعصور في مكتبات خاصة بالقصور أو في متاحف الدول الغربية؛ كل ذلك كان سببا في اكتشاف العرب لتاريخهم وكنوزهم الأدبية المُغيبة عنهم، وكان بمثابة ترميم وإعادة تفعيل لجسور التواصل بين الإنسان العربي وأصوله الفكرية والثقافية وخاصة الأدبية منها.

وقد سعى البارودي إلى استثمار هذا التراث الأدبي في التعبير عن مواضيع العصر وهواجس الإنسان وأفكاره، فصاغ أفكاره وعواطفه وصوره على شاكلة القصائد العربية المشهورة ــ في العصور الأدبية الممتدة من الجاهلية إلى العهد العباسي ــ تعبيرا وتصويرا، ولم يكن ممكنا للشعر أن ينطلق مرة أخرى في ظل غياب حركة إبداعية فاعلة خاصة وأن المجتمع المصري كان قد خرج لتوه من نمط

الحكم العثماني الذي تميز بجمود النشاطات الأدبية وإهمالها، ومن نماذج تلك القصائد التي عارض بها القصائد التراثية الشهيرة قوله:

**كمْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ ولَرُبَّ تـالٍ بَزَّ شَـأْوَ مُقَــدَّمِ**

**فـي كلِّ عصرٍ عَبقريٌّ لا يَنِـي يَفري الفَرِيَّ بِكلِّ قَولٍ مُحْكَمِ**

وقد عارض بها البارودي عنترة بن شداد في قصيدته التي مطلعها:

**هل غادرَ الشُّعراءُ من متـردم أم هـلْ عَرفتُ الدَّار بعد توهُّـمِ**[5]

وهي قصيدة قالها أثناء إحدى ندواته التي كان يقيمها في بيته، فقد سأله مصطفى صادق الرافعي (وكان شابا مبتدئا) عن الجديد من أشعاره فقال محمود سامي البارودي أنه نقض قول عنترة بن شداد العبسي السالف الذكر بقولٍ ذكرناه قبل هذه الفقرة أيضا، وفيما يلي بعض ما جاء في هذه القصيدة. ولنبدأ بالأبيات التي أعقبت البيتين السابقين إذ يواصل البارودي نظمه قائلا:

**وكفاك بي رَجلاً إذا اعتُقِلَ النُّهَى بالصَّمْتِ أو رَعَفَ السِّنَانُ بِعَنْدَمِ**

**أحْييتُ أَنفاسَ القَريضِ بمنطقـي وصرعتُ فُرسانَ العَجاجِ بِلَهْذَمي**

**وفرَعتُ نـاصيةَ العُلا بفضـــائلٍ هُنَّ الكـواكِبُ في النهــار المُظلـمِ**

**سَلْ مِصرَ عنِّي إن جَهِلتَ مكانتي تُخبِركَ عن شَـــرفٍ وعِزٍّ أَقــدَمِ**[6]

---

[5] – عنترة بن شداد العبسي، الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، كلية الآداب جامعة القاهرة، مصر، 1964، ص182

[6] – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، دار العودة، بيروت–لبنان،1998، ص584–585.

وهي أبيات تعكس افتخار البارودي بحكمته وذكائه وثقته بنفسه وبما حققه للساحة الشعرية بعدما أحيا أنفاس الشعر(القريض)، كما يتحدث عن مكانته في مصر وعن شرفه وعزِّ نسبه، وقد تضمنت هذه القصيدة كغيرها من قصائد البارودي تعابير وصور وألفاظ جميلة وبديعة اختلفت عما كان سائدا في قصائد العصرين المملوكي والعثماني من ثقلٍ في الأوزان ومباشرةٍ في المعاني وركاكة في التعابير، ولعلنا لا نخطئ إذا قاربنا بين أسلوب البارودي وأسلوب أعلام الشعر العربي الجاهلي والعباسي، لأن إقرار البارودي نفسه بمعارضة هؤلاء ـ والأمر هنا متعلق بعنترة بن شداد ـ دليل على ذلك، فقد شكلت النماذج الشعرية العربية القديمة قاعدة صلبة انطلق منها الشعر من جديد نحو آفاق ممتدة ومفتوحة على التجديد والتحول والتطور.

وقد قال أحمد حسن الزيات عن معارضة البارودي لأشعار القدماء: «لذلك تحس وأنت تقرأ قصيدة من نظمه أن أرواح أولئك الفحول تحوم حول روحه، وتحلق فوق أبياته»[7] ولا يختلف اثنان في فضل البارودي على النهضة الأدبية في مصر والعالم العربي ولعل شهادة الزيات التالية أيضا دليل على ذلك بحيث قال: «إن كان لامرئ القيس فضل في تمهيد الشعر وتقصيده، ولبَشّار في ترقيته وتجويده، فللبارودي كل الفضل في إحيائه وتجديده»[8] وقد أجمع النقاد والمؤرخون على الإقرار بفضل البارودي على الأمة العربية وبما حققه من إنجاز لفن الشعر، وبدوره في إعادة نبض الحياة للشعر العربي.

[7] – أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة–مصر، 1981، ص493.

[8] – المرجع السابق، ص493.

وفي ذلك يقول شوقي ضيف أيضا «يعد البارودي رائد شعرنا الحديث، فقد أنقذه من عثرة الأساليب الركيكة، وردَّ إليه الحياة والروح، حياة نفسه وروح عصره وقومه في الفترة التي عاش فيها، إذ جعله متنفسا حقيقيا لعواطفه ومشاعر أمته وما ألم به وبها من أحداث وخطوب»[9] وقد اتخذ شعراء مدرسة الإحياء والبعث من التراث نموذجا احتذوا به في بناء أساليبهم التعبيرية، كما رأوا فيه المعين على الخروج من حلقة العجز والتردي السائد في الأمة العربية، فدأبوا على تمجيد مآثر القدماء من شعراء وكتاب وغيرهم ممن صنعوا تاريخ هذه الأمة، فأعادوا بعث التراث من خلال إبداعاتهم وإسهاماتهم المقتدية به في الفكر والفن والترجمة.

وقد ضمت الساحة الشعرية في مرحلة إحياء التراث وبعثه عدة أسماء لرواد خاضوا تجاربهم الشعرية في نفس الإطار الذي اشتغل عليه البارودي، ومن بين هؤلاء نذكر: إسماعيل صبري، حافظ إبراهيم، جميل صدقي الزهاوي، وأحمد شوقي الذي استأثر بالشعر التمثيلي واشتهر بمسرحية مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وغيرها من المسرحيات، بالإضافة إلى أشعاره الكثيرة والمتنوعة المضامين.

وبذلك ساهمت حركة الإحياء بريادة البارودي في إحياء التراث وبعثه من جديد والعودة إليه كمنبع للقيم الإنسانية بمختلف أبعادها، بحيث أعادت الحياة للهوية العربية ولتراثها الشعري الأصيل الذي طُمس وظُلم لقرون من الزمن بفعل الإهمال والإقصاء الذي حرمَ خَلَفَ هذه الأمة من ربط جسور التواصل التاريخي مع سَلَفِها ومع اللغة العربية ومنابع آدابها، وبفضل هذه الحركة تَبيَّنَ للعرب سبيل الأصالة

[9]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص44.

وسبل التجديد المنبثق عنها والذي استمر من خلال محاولات المدارس الأدبية وروادها (ممارسة وتنظيرا) إلى أن ظهرت القصيدة المعاصرة.

## 3) المدارس الأدبية والتأثر بالمنجز الغربي

بدأت مرحلة التأثر بآداب الغرب مع جماعة الديوان بتأثرهم وتبنيهم للمذهب الرومانسي، بحيث دعوا إلى التخلص من الأساليب التعبيرية العباسية والكلاسيكية عموما، وكانت اللغة الشعرية أول هدف قصدوه بالتغير إذ قالوا أن«ما صنعه البارودي وأصحاب الإحياء من المحافظة على مادة الشعر القديم ليس هو الخير، بل الخير أن لا تستأثر بنا هذه المادة وما يرتبط بها من صيغ الشعر العربي المحفوظة، وأن نتيح لشعرنا مادة أوسع، هي مادة اللغة كلها فليس فيها شعري وغير شعري، بل هي كلها ذاتُ قابلية واحدة من حيث الشعر وأساليبه»[10] وقد كان عباس محمود العقاد، رائد مدرسة الديوان، أشد انتقادا لأحمد شوقي ولكل من سار على درب التقليد والمحاكاة للنماذج الشعرية القديمة.

كما وصف العقاد ظاهرة إحياء التراث والنسج على منواله بالآفة التي أصابت الأدب العربي بحيث قال في مقدمة ديوان المازني: «وقد أصاب الأدبَ العربيَّ هذه الآفة، فقتلت فيه روح البراعة والصدق، وقصرته زمناً على التقليد والمحاكاة»[11] ويقول في قضية التجديد الشعري وضرورته في مواكبة العصر ما يلي: «فالشعر العربي قد اتخذ له في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر، وهذه الطريقة

[10] – المرجع السابق، ص61.

[11] – إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2013، ص14.

العصرية لا تشبه طريقة البداوة، ولا هي في شيء من طريقة الدولة العربية، ولكنها طريقة يمليها عصرٌ تغيَّر فيه محل الإنسان من بيئته ومجتمعه، وخلعت فيه الطبيعة أمام عينيه ثوبا بعد ثوبٍ»[12]وهو بهذا يجسد مبدأ التجديد الذي سار عليه الشعراء فيما بعد والذي لا ينفي صفة الأصالة عن محاولاتهم.

ولعل فكرة تجاوز النمطية وكسر القيود ليست وليدة عصر بعينه «فلو أن شعراء المذهبات بُعثوا اليوم من أرماسهم، لما نظموا حرفًا واحدًا من مذهباتهم، ولكانوا في المذهب العصري أشد من أشد دُعاتنا غلوًّا في الدعوة إليه»[13] فلماذا كل هذا التهويل الذي أصاب ساحة الأدب منذ عقود ممارسة ونتظيرا؟

لقد كان العقاد أقرب للمنطق والصواب حين استشرف مستقبل الشعر ومسار التجديد بقوله: «لامكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجري عليها أحكام التغيير والتنقيح، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراضِ شاعرٍ تفتّحت مغالق نفسه، وقرأ الشِّعرَ الغربي، فرأى كيف تَرْحُبُ أوزانهم بالأقاصيص المطوّلة والمقاصد المختلفة، وكيف تلينُ في أيديهم القوالب الشعرية، فيودِعونها مالا قدرةَ لشاعرٍ عربي على وضعه في غير النثر»[14] وقد دعا العقاد ومعه الكثير من رواد ومناصري مدرسة الديوان ومبادئها إلى التخلي عن التقليد ودعوا إلى الاهتمام بالتعبير الصادق عن العواطف والمشاعر، من دون الالتفات إلى قيد أو شرط، ورغم أنهم حاولوا نبذ الأساليب القديمة إلا أن معظم إبداعاتهم الشعرية

[12] – المصدر السابق، ص16.

[13] – المصدر نفسه، ص16.

[14] – المصدر، نفسه، ص17.

تثبت أنهم لم يتخلوا عنها كليا، بل تُظهر قصائدهم أنهم نظموا على نفس منوال حركة الإحياء في كثير من الأحيان.

أما جماعة أبولو فقد تباين إسهامها في الشعر العربي بين أعضائها، ورغم أنهم تبنوا المذهب الرومانسي أيضا إلا أن تأثرهم بالغرب قد تجلى في بعض قصائدهم، بحيث مس اللغة التي عمد بعض الشعراء فيها إلى استعمال الألفاظ العامية مثل أبي شادي الذي تنوعت مواقفه الفنية بين الرسمي والعامي، بين الأسطوري والحضاري، بين الفكر الغربي والفكر العربي القومي «فهو لا يستقر في موضوع ولا في اتجاه، بل يجري في كل الأنحاء»[15] ومن بين هؤلاء أيضا نذكر إبراهيم ناجي ومحمود طه الذين رغم تبنيهما المذهب الرومانسي إلا أنهما اختلفا من حيث استيعابهم لثقافة الغرب، إذ بينما تميز الأول بقدراته المعرفية باللغات الأجنبية وعكوفه على قراءة وتدارس آداب الغرب، اقتصر الثاني ــ نظرا لمحدودية معرفته باللغة الأجنبية ــ على بعض النماذج الشعرية الفرنسية، إلا أن ما يميزه هو غزارة إنتاجه الشعري وجودته، وكذلك تأثره بأسلوب أحمد شوقي وخاصة من حيث الموسيقى الشعرية.

ثم شهدت الساحة العربية الفنية تحولا نوعيا في نهاية الخمسينات من القرن الماضي نتيجة انفتاح شعرائها وكتابها على نِتاج نظرائهم الغربيين، وقد سمي المتحمسون لتجاوز القديم وتقليد الغربيين بالحداثيين، بحيث شكلوا طرفا في معادلة الصراع الفكري في مقابل أنصار الأصالة الذين رأوا في ما تحمله حركة الحداثة مضمونا منافيا لتقاليدهم ولمقومات ثقافتهم، فتفاوتت آراء الجمهور بين رافض

[15] – شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص72.

للحداثة ومستحسن لها مما أدى إلى ظهور صراع فكري أجمع الكثيرون على تسميته بـ"صدمة الحداثة".

وقد تجلت نتائج التأثر بالشعراء الغربيين وبمذاهبهم في عدة أوجه، منها ما تجلى في مبدأ التحرر الذي أصبح عقيدة شعرية، فطال بعض الجوانب بالتغيير كاللغة والشكل، ومنها ما تجلى من خلال التناص التام أو الجزئي مع أشعار غربية وغير عربية، مثل اقتباس بعض المقاطع الشعرية الأجنبية وتوظيفها كما هي ضمن متون القصائد العربية، على نحو ما فعله صلاح عبد الصبور حين وظف في قصيدته "بودلير" مقطعا باللغة الفرنسية من أشعار شارل بودلير Charles Baudelaire.

يقول صلاح عبد الصبور في مطلع هذه القصيدة:

**أنتَ لمّا عشقتَ الرحيل**

**لم تجد موطنا**

**يا حبيبَ الفضاءِ الذي لم تجُسْهُ قَدَمْ**

**يا عشيقَ البحارِ، وخِدْنَ القِمَمْ**

**يا أسيرَ الفُؤادِ الملول**

**وغريب المُنى**

**يا صديقي أنا**

**Hypocrite lecteur**

**Mon semblable, mon frère**

**شاعرٌ أنتَ والكونُ نثرْ**[16]

وتظهر القصيدة مدى تأثر صلاح عبد الصبور بأشعار بودلير والتماهي معه إلى حد اقتباس جملتين من ديوان "أزهار الشر" لشارل بودلير، وتوظيفهما في قصيدته بلُغتِهما الفرنسية الأصلية من دون ترجمتهما إلى العربية.

وبمرور الزمن واعتياد الجمهور على الأشكال الشعرية الجديدة ومضامينها المتنوعة خفت حدة الصدمة الحداثية، كما زال وقع التأثر المطلق بالغرب والانبهار بنتاجه، وتحول الشعراء إلى التمحيص والتنقيح بحيث لم تعد العلاقة علاقة خضوع وانسياق؛ إنّما «علاقة المهتدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفي عليها صبغة قوميته[17]» وهي حجة ركِبها الجميع لتبرير تأثرهم بالغرب في سبيل تطوير أساليب التعبير العربية وجعلها في مستوى النماذج العالمية.

لكن لم ينجح في ذلك إلا القليل ممن تمكن من إضفاء لمسة قومية عربية متفردة على نتاجه الشعري، أما البقية فقد ضاعت في غثاء السيل الغربي الجارف الذي جرف معه قِطاعا كبيرا من أنصار التجديد وراء حداثة الغرب التي تختلف بحكم ظروف نشأتها عن ظروف العالم العربي. وهو فريق لم يفلح في التحرر من التقليد للنموذج الأجنبي، ولم يفلح أيضا في توطين نموذجه الجديد أو إضفاء الصبغة العربية المفارقة لنظيرتها الغربية عليه. إلا أن ذلك لا يفتح مجالا لتعميم المسألة وسحبها على الجميع، فهناك من كان في مستوى التحدي وتمكن من التفرد

---

[16] – صلاح عبد الصبور، الديوان/أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت–لبنان، ط1، 1972، ص231.

[17]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1999، ص106.

بنموذج عربي معاصر لا يشبه النموذج الغربي، ولا يقلد النموذج العربي التراثي تقليدا مطلقا.

# الفصل الأول

# بنية القصيدة العربية وأسس حداثتها

1- تأصيل مفاهيم البنية والقصيدة
2- بنية القصيدة العربية بين التقليد والتجديد
3- الأسس المؤطرة للشعر المعاصر
4- الشكل الفني والتجربة الإنسانية
5- دلالة الأشكال وطبيعة المضامين

# الفصل الأول

# بنية القصيدة العربية وأسس حداثتها

## 1) تأصيل مفاهيم البنية والقصيدة

### أ- البنية والبناء الفني:

يتميز الإبداع الفني في كل مرحلة من مراحل التاريخ، ولدى كل الأمم والثقافات، بميزة التحول والتجديد، وهي سُنّة من سنن التفكير البشري الذي يسعى باستمرار إلى مواكبة المستجدات حتى في التعبير عن العواطف والهواجس والأفكار، وبذلك تنعكس في إبداعات الإنسان مجموعة من القيم الفنية والخصائص البنائية التي تحدد ملامح بيئته وأنماط تفكيره وأساليبه التعبيرية ضمن أجناس إبداعية مختلفة ومتعددة، تتجلى فيها أساليب البناء الفني المميزة لكل مرحلة من مراحل الإنسانية.

يرى الدكتور صلاح فضل أن معنى كلمة "بنية" في الاستخدام العربي القديم يدور حول مفهوم «التشييد والبناء والتركيب»[1] أما الاستخدام القديم لها في اللغات الأوروبية فيدل على «الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1998، ص120.

قولا لغويا»[2] ويصل الباحث إلى مفهوم عام بقوله «وربما كان تعريف البنية عموما بأنها كلٌ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه»[3] يبدو هذا المفهوم عاما وهلاميا ينطبق على عدة مجالات، وليس محصورا في مجال الأدب فقط، إلا أنه لا يخرج عن منطق البناء عموما.

فمصطلح "بنية" قد يأخذ مفاهيم أخرى غير أدبية، كما ان مرونة استخدامه ومطاوعته للحقول المعرفية والتقنية الأخرى استلزمت النظر إليه من زوايا متعددة، ففي حقل الدراسات الأنثروبولوجية مثلا يعرف مصطلح "البنائية" باعتباره «اتجاه عام للبحث في العديد من العلوم الإنسانية يهدف إلى تفسير الظاهرة الإنسانية بردِّها إلى كلٍّ منتظم»[4] وهي التحليل الذي يكشف عن النظام في عناصر بنية ما.

ويرفض كلود ليفي ستروس **Claude Lévi-Strauss** ضمن هذا الاتجاه أن يقتصر المختص بالبنائية على إخضاع موضوعه عنوة لنظام جاهز مسبق «وإنما تقتضي إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه وصياغة نماذجه هو لا بأشكال تفرض عليه»[5] وهذا الرأي يتماشى مع جوهر الممارسات الأدبية المعاصرة إبداعا ونقدا، إذ يحيلنا على عدة دعوات وتنظيرات طالب من خلالها الشعراء بضرورة احترام التجربة الشعرية، وما تستدعيه من تعابير بصفة تلقائية والتخلي عن مراعاة قيود البناء

---

[2]– المرجع السابق، ص120–121.

[3] – المرجع نفسه، ص121.

[4] – عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، 1989، ص12.

[5] – lévi–strauss,claud. Anthropologie structurale, paris1958, trad buenos aires, 1976, p251. نقلا عن: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص123.

التقليدي العرفي، لأن ذلك لا يتناسب مع منطق الحداثة والتجديد. لذلك أصبحت مناهج النقد النسقي الجديدة والمتعددة تنطلق من نظرة مغايرة لما سبقها من مقاربات، بحيث تنظر إلى النصوص بوصفها أبنية لسانية ثقافية لا يمكن التنبؤ المسبق بأشكالها وأساليب انتظامها.

وقد تحدث ليفي ستروس عن شروط اكتمال النموذج الفني والتي من ضمنها قوله أن كل نموذج ينتمي «إلى مجموعة من التحولات، ويتطابق كل تحول مع نموذج من نفس القبيل، بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكوِّن مجموعة من النماذج»[6] وهو ما يعني أن بنية أي نموذج فني ـ وليكن البناء الشعري مثلا ـ تدل على واقع ثقافي وفني واجتماعي لدى أي جماعة من الجماعات، وفي أي مرحلة من مراحل الأدب.

وهو ما أكده أيضا كمال أبو ديب حين أشار إلى أن الاهتمام ببنية النص الشعري لا يهدف إلى الكشف عن هوية النص فحسب، وإنما «إلى اكتشافٍ لبنية الفكر الإنساني نفسه وللفاعلية الشعرية بما هي فاعلية رؤيوية تنبع من الإنسان»[7] لذلك نجده يؤكد على ضرورة أن تكون دراسة البنى الشعرية «منطلقا لوعي نقدي أعمق لا يكتفي بمحاولة فهم الظواهر الفنية من حيث هي حركة على سطح أفقي، بل يغوص على بنيتها الضدية يجلو طبيعة الفاعليات التي تتراشق فيها»[8] وهو ما جعله ينطلق من المفهوم المعماري لبنية القصيدة محاولا التوفيق بين المكونات

---

[6] – المرجع السابق. نقلا عن: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص127.

[7] – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي–دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط3، 1984، ص10.

[8] – المرجع نفسه، ص10.

الأساسية لثقافة المجتمع وبيئته وما تجسده القصيدة من بنيات جمالية تعكس تلك المكونات.

ويقول عبد المالك مرتاض عن مفهوم البنية في الخطاب الشعري «(ونقصد بها إلى الخصائص المورفولوجية الخالصة) في الخطاب الشعري...حيث اتفق معظم النقاد المحدثين على أن الشعر ليس معاني ولا أفكارا، ولا يرادُ به إلى النتظير الفكري المعقد...إنما هو بُنى»[9]يمكن تحديد خصائصها الفنية وأشكالها التعبيرية، ورصد طرق بنائها، ومن ثَمَّ التعرف على أنساقها وسياقاتها التي أُنتِجت فيها. وقد شهد الشعر العربي عبر العصور الأدبية المختلفة أشكالا عديدة من البناء الفني للقصائد، اختلفت في أساليبها ومضامينها تماشيا مع اختلاف الظروف الحضارية والاجتماعية والثقافية التي أنتجت فيها.

[9] – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري– دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص23.

**ب- مفهوم القصيدة:**

استُمد لفظ قصيدة من القصد «والقصيد من الشعر: ما تم شطرُ أبياتهِ، وقال ابن جني: سُمِّيَ قصيدا لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ»[10] وقد فضل العرب ما طال من الشعر على ما قصُر«فسَمُّوا ما طال وَوَفَرَ قصيداً، أي مُرادا مقصوداً..والجمع قصائدُ وربَّما قالوا قصيدةٌ»[11]ومن ذلك أيضا قيلَ «سُمِّيَ قصيداً لأنَّ قائلهُ احتفلَ لهُ فنقَّحهُ بالفظِ الجيِّدِ والمعنى المُختارِ»[12] ولا يختلف عن هذا ما ذهب إليه أيضا ابن رشيق في كتاب "العمدة في محاسن" الشعر حين قال « إن اشتقاق القصيد من (قصدت إلى الشيء) كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة»[13].

ومن خلال ما سلف نلاحظ أن عنصر القصد متضمَّن في معظم التعاريف، والقصد يعني النيّة والعزم على قول الشعر، والسعي إلى إخراجه في شكله الذي لابد أن ينتهي إليه، وصياغته في شكل فني معين، ولا يتحقق ذلك إلا بالالتزام بشروط فنية وجمالية ذكرها ابن رشيق تحت باب "حدّ الشعر وبنيته" وهي «اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية»[14] كما أجمع النقاد على تفضيل مصطلح القصيدة على مصطلح الشعر، وذلك لوجود أنواع شعرية مختلفة قد لا يتحقق فيها بصفة تامة ما أشرنا إليه

---

[10]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د ت) مادة (قصد).

[11] - المصدر نفسه، مادة (قصد).

[12]- المصدر نفسه، مادة (قصد).

[13]- ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، ج1، ط5، 1981، ص183.

[14]- المصدر، نفسه 119/1.

سابقا تحت مسمى "حد الشعر" لذلك التفوا حول رأي ابن رشيق القائل بأن القصيد هو أحسن الشعر[15].

وقد زاد في توضيحها قول قدامة بن جعفر في تعريفه حد الشعر حين قال أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه»[16] فزيادة على إبراز خصائص الشعر كنص منتَج، فإن هذا التعريف يلقي الضوء على تأثير هذا المنتج في المتلقي إلى درجة أنه قد يحدث تغيرا حتى في مزاجه النفسي وسلوكه.

وإذا استثنينا قوانين عمود الشعر الكبرى مثل مطلع القصيدة وشكلها الخارجي، ونظام البيت ذي الشطرين والوزن والقافية؛ فإنه ـ ماعدا ذلك ـ قد يصعب تحديد المعنى المقصود بمصطلح "القصيدة" وحصر صورتها النهائية في نموذج واحد جامع مانع وخاصة من حيث الكم(أي عدد أبياتها) ذلك لأن القدماء أنفسهم قد اختلفوا في ذلك، ولم يجزموا بعدد الأبيات التي يجب أن تتوفر في الشعر حتى يسمى قصيدة فقد جاء في لسان العرب ما يلي: «وقال أبو الحسن الأخفش:

---

[15] – ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص19.

[16]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،(د ت)، ص64.

..."وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات" فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات؛ قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جوازٌ؛ وذلك لتسميته ما كان على ثلاثةِ أبياتٍ قصيدةً، قال: والذي في العادة أن يُسمِّى ما كان على ثلاثة أبياتٍ أو عشرةٍ أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة [17]»

معنى ذلك أن مصطلح قصيدة لا يشمل الشعر الذي يقل عدد أبياته عن خمسة عشر بيت، وهو بذلك يبرهن على أن النقاد قديما ـ أو فريقا منهم على الأقل ـ لم يكن يسمي ما قلَّ من الشعر عن عشرة أبيات أو خمسة عشر "قصيدة" وإنما قطعة، أما ابن رشيق فقد أورد رأيا آخر بقوله: «وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ... ومن الناس من لا يعدُّ قصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد... ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا، وأن يتجاوز بها العقد، أو توقف دونه؛ كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة، وإلقاء البال بالشعر»[18]

ومهما اختُلف في عدد الأبيات الشعرية التي تُحقِّقُ شرط القصيدة، إلا أن ميزة الفحولة وجودة الشعر كثيرا ما ارتبطت بقضية الطول التي اقترنت بدورها بمضمون القصائد، فالقصيدة التي تلتزم عمود الشعر وتزخر بمضامين مختلفة، لا شك أنها تستوجب عددا كبيرا من الأبيات الشعرية، وبالتالي تؤثر في طول القصيدة الذي يصبح تحصيل حاصل. وقد وضع ابن رشيق في العمدة بابا أسماه "باب في القطع والطول" جاء فيه: «غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد»[19] وهذا كلام يلمسه القارئ في جل الممارسات الشعرية الجاهلية التي اعتمدت

---

[17] – ابن منظور لسان العرب، مادة (قصد).

[18] – ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 188-189.

[19] – المصدر نفسه، ص 187.

على تطويل القصائد، ولعل المعلقات الشهيرة تكفي للبرهنة على دور الإطالة في جودة الشعر.

لا نسعى من خلال هذه المفاهيم إلى ربط مصطلح القصيدة القديمة أو الشعر العمودي بتلك التي قيلت في الجاهلية وحسب؛ وإنما كل ما نظم من شعر على شاكلتها، فقد سجل تاريخ الأدب بشقَّيْه الإبداعي والنقدي حقائق عن استمرار النماذج القديمة وتكرارها على نفس الشكل في العصر العباسي الذي مثل ذروة التطور الأدبي والفكري للحضارة العربية الإسلامية، كما أن هذا العصر شهد تقلبات سياسية وثقافية واجتماعية مهمة شاركت فيها عدة روافد فكرية، لغوية، ومذهبية ناتجة عن الامتزاج الجنسي بين العرب وغيرهم من الأجناس. إلا أن هذا التطور لم يشكل قطيعة مع ما هو متوارث عن تقاليد القصيدة الجاهلية، وإنما كان امتدادا لها في غالب الأحيان دون أن ننفي حقيقة حدوث محاولات تجديدية مسايرة لمتطلبات البيئة الحضارية الجديدة.

## 2) بنية القصيدة العربية بين التقليد والتجديد

يقوم الإبداع على مجموعة من العناصر الأساسية التي تتراوح بين ما هو معرفي وسيكولوجي، وبين ما هو تعبيري فني، وقد اهتم النقاد منذ عهد أرسطو إلى يومنا بشتى الجوانب المتعلقة بالإبداع على اختلاف أجناسه وفنونه شعرا ونثرا ومسرحا ورسما ونحتا ورقصا ومعمارا، وغير ذلك من فنون وآداب. ولا يخلو أي عمل إبداعي من مكونات وعناصر أو مواد لا بد لها أن تتضافر أو تتمازج أو تندمج في نسق أو بنية ما حتى تكتمل فنيا، ولا يتم لها ذلك إلا بالمرور بمرحلة "البناء".

والشعر كغيره من الفنون لا يخرج عن هذه السُّنن، إذ يُشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري، كما يعكس مهارة الشاعر وطريقة معالجته للمواضيع التي يتناولها، ولعل نماذج الشعر العربي القديم لم تقصر في تسجيل سمات القصيدة الجاهلية من حيث البناء الشعري، بل وحتى نقادنا العرب قديما قد تحدثوا عن نظام القصيدة العربية القديمة، وأجمع فريق منهم على قاعدة "عمود الشعر" التي التزم بها شعراء الجاهلية وساروا عليها، وتابعوها بالنقد والتقويم حتى في مراحل النقد الأولية، يستحسنون ما وافقها ويستهجنون ما خالفها.

وتجمع الدراسات على أن مفهوم مصطلحي "البناء" كفعل أو "البنية" كمنجز في الإبداع الشعري لا يخرج عن إطار التطور والنمو، الذي تتحدد من خلاله سمات وخصائص القصيدة في أي عصر أدبي أو لدى أي مذهب من المذاهب الفنية، ولعلّ أقرب الجوانب المقصودة بهذه الدلالات هو الجانب الشكلي في القصيدة فمن خلال "الشكل" الفني في القصيدة يتميز "البناء" عن غيره من الأبنية، والمقصود

بالشكل هنا الشكل الخارجي(الهيكل)، وشكل التعبير الذي يقوم أساسا على اللغة الشعرية والموسيقى، والصورة الشعرية، والتي تتضافر كلها كعناصر مكونة لنسيج النص الشعري.

يتجلى البناء الشعري (بنية القصيدة) من خلال الترابط المنطقي بين عناصر النص الشعري، ومن داخله فقط يبرز الأسلوب الشعري الذي يميز شاعر عن شاعر آخر ونص عن نص آخر، بل وعصر أدبي عن عصر أدبي آخر. فأحادية الشكل ونمطيته في القصيدة الجاهلية تكررت عند الكثير من الشعراء، وهي ذات سمات فنية وأسلوبية متقاربة جدا، وكذلك الأمر لدى كل مذهب من المذاهب الفنية، فعقيدة التأليف والنظم عند الصعاليك تنطلق من نفس المبدأ وهو التمرد على نظام القبيلة الاجتماعي والفني، وعقيدة الإبداع الرومانسي لدى شعراء هذا المذهب تكاد تشتغل على نفس المعجم اللغوي المنتمي إلى الطبيعة، وطبيعة اللغة عند أدباء المهجر تنم عن ميزة تعبيرية مشتركة، وقس على ذلك في أمثلة أخرى.

فقد استقرت القصيدة العربية القديمة لزمن طويل على شكلها الذي اصطُلح على تسميته بالشعر العمودي، أو الشعر التقليدي، واستمرت ـ بعد فتور وضعف فني خلال العصر المملوكي وعصر الدولة العثمانية ـ حتى البدايات الأولى لعصر النهضة الأدبية مع البارودي وشوقي في جو من الاجتهاد والعمل في سبيل إحياء التراث وإعادة بعث أساليبه التعبيرية من جديد، ثم بدأ نظم الشعر في التطور تدريجيا والتحول من الأشكال التعبيرية القديمة إلى أشكال تعبيرية مغايرة.

مَسَّت محاولات التجديد الشعري في البداية مضامين القصائد، بحيث أصبح الشعراء يعبرون عن مواضيع عصرهم بأساليب وصور كلاسيكية ثم انتقل التجديد

إلى اللغة الشعرية بعد انتشار الرومانسية، وما كاد الشعراء والنقاد يتعرفون على جديد النظريات والمذاهب الأدبية الغربية حتى أصبحت القصيدة العربية الجديدة حقلا لتفجير طاقات التجديد إبداعا وتنظيرا، وموضوعا لتجاذبات أقطاب الأصالة وأقطاب المعاصرة، وقبل الخوض في تفاصيل هذا النمط من الخطابات الأدبية لابد من تحديد مفاهيمه ولعل أبرز مصطلح عرف به هذا النوع (قلّ أو كثر) هو القصيدة.

## أ- الشعر وإشكالية التقليد

نروم ضمن هذا العنصر طرح إشكال أساسي رافق الشعر العربي منذ النصف الثاني من القرن الأول الهجري إلى يومنا هذا؛ وهو مشكل التقليد وما يثيره من تجاذبات نقدية وفكرية بين من يعتبر أن قضية التقليد قضية أصالة وهوية، ومن يرى فيها رجعية وتسلط إيديولوجي تحت مظلة الفن والإبداع، فالنمط الشعري الذي تناولناه بالتعريف سلفا تحت مسمى "القصيدة" تناثرت على قصعته عدة مصطلحات ومفاهيم، تولدت بفعل التطور الفني الذي شهده الأدب في العصر العباسي كما رافقه أيضا تحول رهيب في الفكر والثقافة.

ولعل أكثر هذه المصطلحات تداولا: "الشعر العمودي"، "الشعر القديم"، "الشعر التقليدي" وحديثا "الشعر الكلاسيكي" وهي مصطلحات يوصف بها النموذج الأول للقصيدة العربية، وهو نوع شعري عربي أصيل يتّبع في بنائه نُظُما وقواعد معينة، بدأت بالعرف حتى أَلِفها السامع واعتاد عليها المجتمع الجاهلي وسرعان ما أصبحت

تقليدا صارما التزم به الشعراء في الجاهلية وما بعدها. وقد تعارف النقاد على تسميته بـ "عمود الشعر" كما حددوا له عدة مكونات منها ما يتصل باللفظ من حيث معناه وموسيقاه، ومنها ما يخص تصوير المعاني وتركيبها وصلة بعضها ببعض في بنية القصيدة، وما إلى ذلك من قيم استمدها النقد القديم من تلك المكونات.

وأهم ما يميز هذه القصيدة العمودية التزامها بالنموذج الشعري الجاهلي؛ بحيث تبدأ بمطلع يقف فيه الشاعر على الأطلال وآثار الديار ويسترجع بعض ذكرياته من خلالها، ثم ينتقل إلى وصف الحبيب والتغزل به ثم يصف ناقته ويصف أيضا رحلة من رحلاته، وبعد ذلك يدخل في موضوعه المقصود الذي نظم لأجله قصيدته، ثم ينهي شعره بذكر حكمة من الحكم التي تعكس نظرته للحياة أو تلخص خبرة من خبراته وتجاربه في الحياة، ويحترم في كل ذلك ضرورة حسن التخلص من غرض إلى غرض كي لا يشعر السامع بأي انقطاع في تسلسل الصور والأفكار فينفر منه.

تسير هذه القصائد والتي يسمّيها النقد الحديث بالقصائد التقليدية، على نمط شعري محدد يتجلى من خلال نظام الشطرين في كل بيت، وشرط القافية وحرف الروي الذي يجب أن يتواترا في كامل القصيدة، بالإضافة إلى موسيقاها التي لا تخرج عن إطار البحور الشعرية الخليلية المعروفة، وهذا ما تناوله النقد الحديث بالتحليل إذ اعتُبر البناء الشعري الجاهلي خلاصة محاولات وإرهاصات وأعراف أفضت كلها إلى خلق "النموذج" الذي يغنينا البحث فيه عن البحث في بقية النماذج التي تنتمي لنفس الحقبة الزمنية.

وقد ظلت القصيدة التقليدية العمودية سائدة في ربوع الشعر القديم من العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الأول الهجري. وهو النموذج الأول للقصيدة العربية الذي احتفى بالموضوعات التقليدية من مدح وفخر وحماسة وهجاء ورثاء وغيرها من المواضيع، وقد استمر رواده من الشعراء لزمن طويل يسلكون منهج الأقدمين في بناء القصيدة وفي رصد صورها الشعرية المستلهمة من بيئاتهم، مما جعل أسلوبها، في الغالب يتسم بالوضوح والبساطة ويجانب الغموض والتعقيد.

**ب- مسار التحديث الشعري:**

بدأت محولات التجديد في العصر العباسي من خلال محاولات لبعض رواد الشعر العربي في تلك الحقبة، بحيث مثلوا اتجاها شعريا جديدا سعى للتحرر من سلطان القديم ومالوا بأساليبهم إلى الألفاظ بسيطة، وبموسيقى الشعر إلى بحور قصيرة وقواف رقيقة، وقد كانت محاولات بعضهم جريئة وصريحة تنم عن رغبة ثائرة في رفض النموذج الجاهلي الذي لم يعد يخدم الواقع الاجتماعي والثقافي الجديد، ولعل موقف أبي نواس من الطلل دليل على ذلك، بحيث قال:

**عـاج الشقيُّ على رسمٍ يُسـائلُهُ وعُجْتُ أسألُ عن خمّـارةِ البلدِ**[20]

وقال في مناسبة أخرى:

**قُل لمن يبكـي على رسمٍ درسٍ واقفاً مـا ضرَّ لو كـان جلسا**[21]

[20] – الحسن ابن هانئ أبو نواس، الديوان، شرح: محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898، ص266.

[21] – المصدر نفسه، ص299.

وهو موقف فيه نوع من السخرية على الشعراء الذين لا يزالون يلتزمون بعمود الشعر الجاهلي، وقد نادى فريقٌ من هؤلاء المجددين إلى مواكبة التطور الحاصل في المجتمع، الذي لم يعد محصورا في القومية العربية ولا في الجزيرة العربية فقط، فكانت قصائدهم منابر لدعواتهم الجريئة، كما مَثَّلت في نفس الوقت النموذج الجديد الذي تولد عن ظروف الحياة الجديدة التي بدأت تظهر في النصف الأول من العصر العباسي، والتي اختلطت فيها الأعراق والقافات وتعددت العادات والتقاليد، وكثر فيها اللهو والمجون ومجالس طرب والغناء. وكل ذلك انعكس في الفن، وصارت مواضيع القصائد لا تتناسب مع الأوزان الثقيلة والطويلة، بل تحتاج لأوزان قصيرة خفيفة سهلة التنغيم والتغني ومن ذلك قول أبي نواس:

**حامل الهوى تعب  يستخفه الـــطربُ**
**إن بكـى فحُقَّ لـه  ليس مـا بـه لـعبُ**[22]

ومن بين هؤلاء أيضا بشار بن برد الذي وُصفَ من قبل النقاد القدماء بـ "قائد المحدثين" وقد استمر ذكر النقاد له بهذا الوصف إلى يومنا هذا، بحيث اعتبره "أدونيس" رمزا للحداثة لأنه «أعطى اللغة أبعادا مجازية وتصويرية غير مألوفة»[23] فكان ممثلا للاتجاه المجدد حيث لم يتقيد بالنموذج الشعري الجاهلي الذي تأسس في بيئة تختلف عن البيئة الحضارية الجديدة في العراق.

وقد اختلف النقد العربي القديم حول هذا الاتجاه الذي خرج عن عمود الشعر، فتعصب الرواة واللغويون للشعر القديم، مما جعل نقاد ذلك العصر يتهمون الشعراء

[22] – المصدر السابق، ص366.

[23] – أدونيس، الثابت والمتحول–3، (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت–لبنان، ط4، 1983، ص16.

بالخروج على أصول العربية، مع أن في كثير من مخالفات هؤلاء الشعراء ما يمثل لهجة عربية أو يكون من قبيل الضرورات الشعرية. يقول ابن قتيبة دفاعًا عن لغة أبي نواس: «وقد كان أبو نُواس يُلَحَّنُ في أشياء من شعره لا أراه فيها إلا حُجّة من الشعر المتقدم وعلى علَّةٍ بيِّنة من علل النحو» وخلاصة ما تقدم أن التجديد في عنصر اللغة خاصة قد أثار صراعا بين القديم الذي مثّله فريق اللغويين بمعاييرهم التقليدية المتشددة، وبين الجديد ممثَّلا في الشعراء المولدين الذين يؤيدهم فريق من أنصار حركة التجديد وعلى رأسهم ابن قتيبة.

ولما اشتدّ الصراع بين الفريقين ظهر فريق ثالث حاول التوفيق بينهما، فسعى إلى إعادة الشعر العربي إلى طبيعته العربية وإلى تقاليده الموروثة من دون إهمال حقيقة التطوّر الذي بلغته العقلية العربية من رقي وحضارة، إذ لا سبيل لإعادة القصيدة العربية إلى سابق عهدها من بداوة وغلظة وعبارات حوشية غريبة؛ فجاء هذا الاتجاه محافظًا في منهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وقيمها، ومجددًا ـ في نفس الوقت ـ في معانيها وصورها وأسلوبها.

وكمثال على ذلك نشير إلى أن الموضوعات التي استحدثها شعراء هذا التيار في العصر العباسي لم تكن منفصلة عن مواضيع القصائد في الجاهلية، ولكنها كانت متفرعة منها، فكأنما اتخذ الشاعر العباسي من الأغراض القديمة نوافذ يطل من خلالها على فضاءات أرحب تتماشى مع ما تتطلبه مقتضيات الحضارة الجديدة، ومن أمثلة ذلك موضوع الوقوف على الأطلال لم يندثر جوهره في القصائد العباسية عموما، إلا أنه تحول من وصف الأطلال إلى وصف القصور والوقوف على معالمها وتاريخها.

وكان ذلك من أهم عناصر التجديد الشعري الذي ارتبط ببناء القصيدة، فقد تخلَّص الشعراء من المقدمات الطللية التي كانت لدى القدماء، وتجاوزوها إلى أطلال مستحدثة اقتضتها تطورات الحياة، فكانت هناك قصائد اختصت بموضوع واحد مثل الوقوف على أطلال القصور في المدن والتدبر في مصيرها ومصير من سكنوها، ومنها سينية البحتري المشهورة التي وقف فيها على أطلال إيوان كسرى وصوَّر لوحاته الفنية المنقوشة على جدرانها. والتي مطلعها:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسـ وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ
وَتَمـاسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهــ رُ التِمـاسًا مِنهُ لِتَعسـي وَنَكســـي [24]

فقد انتقل هذا الوقوف على الأطلال من وظيفة استذكار واستحضار أيام الصبا والأحبة إلى وظيفة بعث روح التحسر والتأمل والتدبر في مآل الأمم السابقة والحضارات الزائلة. كما نجد بعض الشعراء يتبعون الطريقة القديمة في بدء القصيدة بالأطلال أو النسيب ولكن من حيث معاني الشعر ومكوناته التعبيرية من لغة ووزن وتصوير يقدم ما هو مبتكر وجديد؛ لذلك انطبع شعرهم بنوع من الغموض الذي يجعل المعنى عصيا على عامة المتلقين، وكان من فحوله أبو تمام والمتنبي وأمثالهم من شعراء العصر العباسي.

أما في الأدب الحديث فقد بدأت محاولات التجديد مع البارودي الذي وصفه أدونيس بشاعر النهضة الأول والذي على الرغم من اختياره للقوالب الفنية التقليدية «إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال

[24] – البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، المجلد الأول، دار المعارف، مصر، ط3، ص18.

واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه»[25] وقد أشرنا إلى دور البارودي في النهضة الشعرية في بداية هذه الدراسة.

[25] – أدونيس، الثابت والمتحول، ص47.

## 3) الأسس المؤطرة لقصيدة المعاصرة

### أ- القصيدة ونظرية المعادل الموضوعي:

ظهرت نظرية المعادل الموضوعي على يد الناقد الشاعر **توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot** (1888 ـ 1965) وخلقت حراكا إبداعيا ونقديا متميزا شكَّل ثورة فكرية جديدة قامت على أنقاض الرومانسية، وقد نظّر لها صاحبها نقديا ومارسها شعريا كتقنية جديدة للخروج من سيطرة الذاتية التي سادت مع المذهب الرومانسي الذي اتخذ من الذات والعواطف الشخصية للشاعر موضوعا أساسيا لشعره، بل بالغ هؤلاء في الاعتقاد أن مهمة الشاعر هي التعبير عن شخصه، وقد رفض إليوت تعميم هذا الاعتقاد بل قال بعكس ذلك إذ رأى في الشعر مجالا لهروب الشاعر من ذاته.

فالفنان من منظور إليوت «لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الأدبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته، ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ حظا موفورا من المقدرة الفنية»[26] التي تؤهله لخوض تجارب مفترضة أو تبني تجارب غيره ومعالجة قضايا إنسانية عامة، فيتمثل التجربة حتى ولو لم تقع له.

والمعادل الموضوعي تقنية تغني الشاعر عن المباشرة في التعبير، وتوفر له فسحة للاستغلال الرموز التراثية وغير التراثية بطريقة فاعلة ومقتصدة، استقاها الشعراء العرب وانبهروا بها، وسرعان ما تبنّاها الكثير ممن رأوا فيها المعين على

[26] – زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 1979، ص21.

السمو بإبداعاتهم وجعلها في مصاف الأعمال الشعرية الرائدة، وكذلك لكسر الرتابة في أساليب التعبير المعتادة لدى القارئ العربي.

وقد دعى ت.س إليوت من خلال هذه النظرية إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، وقد سعى من أجل تحقق ذلك في نصوصه الإبداعية إلى استحضار نماذجه من عدة مصادر شملت الأساطير والديانات والتاريخ، إضافة إلى التراث الأدبي والشعبي، وعلى أساس هذه النظرية بنى الشعراء العرب تصوراتهم الشعرية، متطلعين من خلالها إلى تحقيق الموضوعية والدرامية لتعميق تجاربهم الإنسانية.

وقد تجلى استخدام آلية المعادل الموضوعي في الشعر العربي المعاصر من خلال عدة مظاهر، أبرزها استدعاء الشخصيات التراثية واستخدامها كأقنعة، أو كرموز، أو في إطار عملية التناص مع أحداث وأقوال تلك الشخصيات، وقد تعددت النماذج الشعرية الدالة على ذلك، بحيث يلجأ الشاعر إلى الأصول الأسطورية أو التراثية أو التاريخية أو الدينية، فينتقي منها ما يناسب تجربته الشعرية والشعورية ليجعله معادلا موضوعيا في قصيدته، بذلك يتمكن من استغلال القيمة التاريخية والفنية التي توفرها له تلك الشخصية بكل محمولاتها الدلالية.

**ب- سياق الحداثة – مفاهيمها ونشأتها:**

جاءت لفظة (حدث) في لسان العرب بعدة معان منها قوله«الحديث: نقيض القديم. والحديث نقيض القُدمَةِ. حدث الشيءُ يَحدُثُ حدوثاً وحداثَةً، وأحدَثَهُ هو، فهو مُحدَثٌ وحديثٌ، وكذلك استحدثَهُ"[27] " والحديثُ: الجديدُ من الأشياءِ»[28]

[27] – – محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ط3، 1994، مادة (حدث).

[28] – المصدر نفسه، مادة (حدث).

ويبدو مصطلح الحداثة ظاهريا سهل التحديد من حيث المفهوم، لكنه قد يكون مغالطا كغالبية المصطلحات النقدية والأدبية ذات الأوجه الدلالية المتعددة كونه ظاهرة اجتماعية وثقافية وفكرية(مذهبية/إديوليوجية)، فالحداثة بوصفها ظاهرة اجتماعية وحضارية مرتبطة بالفكر والسلوك «مشروطة بظروفها، محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهي تختلف إذا من مكان لآخر، ومن تجربة تاريخية لأخرى»[29] يخطئ من يتعامل معها بمعزل عن إطارها المرجعي الذي نمت فيه، إذ لابد من مراعاة السياقات الاجتماعية والثقافية التي أنتجت هذا المصطلح أو التي استخدمته وفق نظرة معينة.

فهناك من يستخدمه وهو يقصد به نفي الماضي وتجاوزه بكل ما يحمله معه من تقاليد وأعراف (سلوكا وفكرا وإبداعا) بهدف خلق ملامح هوية معاصرة لا تلتفت للماضي، وهناك من يستخدمه وهو يقصد به التجديد لا النفي، أي عدم قطع الصلة مع الماضي، وإنما تطويره بما يناسب تطور المجتمع والعالم، وهناك من يستخدمه استخداما فيه حساسية وعداء، ويضعه موضع الخطيئة والهلاك؛ بمعنى أن يرى فيه ذلك الجسم الغريب الدخيل على الأمة، كما يرى فيه مصدر زوال مقومات الهوية ويجب رفضه.

ففي الغرب يتحدد مصطلح الحداثة بناء على ملابسات اجتماعية ودينية كما ترتبط دلالته بواقع معين وبيئة خاصة، ورغم كثرة تداول مصطلح الحداثة في عالمنا العربي وأن المنظرين لها من العرب يستوحون مبادئها من الخطاب الحداثي الأوروبي «فإن مجرد انتظامها في التاريخ الثقافي الأوروبي، ولو على شكل التمرد

[29] – محمد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص16.

عليه، يجعلها حداثة لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها. إنها إذ تقع خارجها وخارج تاريخها لا تستطيع أن تحاورها حوارا يحرك فيها الحركة من داخلها»[30] وبوصفها فلسفة دخيلة ــ في نظر الكثيرــ فهي لا تصلح لإحداث وثبة ثقافية واجتماعية عربية أصيلة.

وبناء على ما سبق من آراء وعلى الإجماع الحاصل بين النقاد حول فكرة منشأ الحداثة الغربي، فإنه من الصعب إيجاد قاعدة أساسية أو إطار سوسيوثقافي يحتضن هذا المفهوم بمعطيات أو دوافع عربية أصيلة، وبوصف الإنسان العربي ينتمي إلى العالم الثالث فإنه «في غياب تطور سياسي وصناعي يغير العقلية التقليدية الموجهة لسلوك إنسان العالم الثالث، فإن ما برز في الحداثة هو مظاهر التقنية الأكثر قابلية للتسويق وليس عملية العقلنة الطويلة الأمد التي يفرضها المشروع العام للحداثة»[31]

وقد تتقارب الرؤية العربية لدلالة الحداثة مع الرؤية الغربية، وهذا من حيث المفهوم، بل وتكاد تتشابه أيضا من حيث سياقات النشأة والظهور، فأدونيس مثلا يرجع تاريخ الحداثة كحضور وممارسة إلى عصور الخلافة الإسلامية، خاصة في الفترة العباسية حينما كانت السلطة الحاكمة تعتبر كل من لا يفكر وفق منظومتها الفكرية محدثٌ، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر المحدث إذ توصّل الكاتب إلى أن «الحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة، كمثل الخروج السياسي أو الفكري، خروجا عن ثقافة الخلافة، ونفيا للقديم النموذجي»[32] كما أشار إلى أن السلطة دائما كانت

---

[30] – المرجع السابق، ص16.

[31] – محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 1998، ص117.

[32] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط2، 1989، ص80.

ترى أنها لم ترث عن السلف الخلافة كنظام حكم فحسب، بل ورثت عنه حتى نماذجه التعبيرية وأشكالها المرافقة لها، والحفاظ عليها من صميم الحفاظ على منظومة الخلافة ككل.

وفي سياق حديثه عن الحداثة لاحظ أدونيس أن العودة إلى القديم كان بمثابة صمام أمان بالنسبة للسلطة ومن يدافع عنها، لذلك كلما تعاظم الصراع والتهديد الداخلي والخارجي كلما ازدادت شدة الحرص على القديم ولذلك كانت «الحداثة كما أسس لها أبو نواس وأبو تمام، لغة شعرية، وابن الراوندي والرازي وجابر بن حيّان، فكرا واستبصارا، والتصوف، تجربة ورؤيا...ليست بهذا التنظير نقدا للقديم الأصلي وحسب، وإنما هي خروج عليه»[33] ويقول أيضا في مؤلف آخر أن الحداثة تعني «تجاوز الواقع أو ما يمكننا أن نسمّيه اللاعقلانية، هذه الثورة تعني بالمقابل التوكيد على الباطن، أي على الحقيقة مقابل الشريعة، وتعني الخلاص من المقدّس والمحرّم[34]» وهذه هي أهم مقومات الحداثة كما تصورها أدونيس، بل وكما تصورها أيضا خصوم الحداثة، وهي تدور حول التمرد، التجاوز، الاهتمام بعالم الباطن وهو ما يبرهن أيضا على ميوله للرؤى التصوفية خاصة وأن له متابعات للمتصوفة كالحلاج وابن عربي في مواطن شعرية ونقدية متعددة.

---

[33] – المرجع السابق، ص83.

[34] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت– لبنان، ط4، 1983، ص131.

## ت- حداثة الرؤيا الشعرية:

أثار أدونيس جدلا بين النقاد حينما ربط بين مفهوم الشعر ومفهوم الرؤيا، ولم يكن لهذا الجدل أن يثار لمجرد هذا الربط؛ وإنما جاء بعد أن أفصح عن وجهة نظره اتجاه الرؤيا قائلا: «والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء»[35]وهي نظرة فيها من الغموض والجرأة ما يجعلها مبعث شك وريبة، ولو اقتصر الأمر على الشعر فقط لما أحدث هذا الجدل، باعتبار أن مجال الشعر مجال فني فيه من الجوازات والحرية ما لا نجده في غيره من المجالات، ويحق لكل مهتمٍّ به إبداء الرأي فيه بكل حرية؛ لكن أدونيس سعى إلى تعميم تصوره على كل المفاهيم، وهو تصور لا يروق لبعض دعاة التجديد المعتدلين فضلا عن خصوم الحداثة.

تكمن مشكلة ارتباط الرؤيا عند أدونيس مع "التغيير في نظام الأشياء" في كون مبدأ التغيير هذا يمس كل المفاهيم السائدة وهو ما ينسحب ـ كما يبدو لنا ـ على بعض الحقائق والمسلمات التي لا يمكن تجاوزها أو الإخلال بنظامها، وبالتالي يوحي هذا التصور بأن منطلق أدونيس هو نفس منطلق الغرب الذي تختلف منابت حداثته عن منابت الحداثة العربية التي لم يغفلها صاحب التصوُّر نفسه حين أرجعها لدوافع سياسية في العصر العباسي، وليس لدوافع اعتقادية دينية كما هو شأن الحداثة الغربية التي جاءت كرد فعل طبيعي على ممارسات الكنيسة وتجاوزاتها.

نفس الفكرة ساندتها خالدة سعيد بحديثها عن "التغيير" حين حصرت معناه في الرفض لما هو سائد، حيث قالت «كل ولادة تجدد، وكل تجدد نقض، وكل بحث عن

---

[35]- آدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ، بيروت-لبنان، ط6، 2005، ص9.

الحقيقة رفض للقبول بالحقائق في وضعها الراهن[36]» وفكرة البحث عن الحقيقة عند كثير من أعلام الحداثة المعاصرة ومنظري فلسفة الفن في الغرب لا تلتفت إلى قيم ولا إلى ظوابط، لذلك نجد في كثير من الأحيان دعواتهم لا تخلو من إيحاءات إباحية وتحررية.

ولعل ما قاله "كروتشه" دليل على صحة ما نقول ففي معرض حديثه عن الفن والفنان قال: « فالفنان لا يمكن أن يُوصمَ من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ، حتى لو كانت مادة فنه أخلاقا منحطة أو فلسفة منحطة، فهو، كفنان، لا يعمل ولا يفكر، وإنما يقرض ويصور ويغني، أي يعبر»[37] وبالرغم من حساسية الأقوال السابقة، وخطورة تعميمها على كل مظهر من مظاهر الفكر والثقافة العربية الإسلامية، إلا أننا نجد الشعر المعاصر في بعض جوانبه يقوم على هذا الأساس، ولعل تحطيم القيود، وتجاوز الأشكال التعبيرية والأنماط الكلاسيكية المتوارثة وجه من أوجه هذا التحرر.

إن خطورة الحداثة الزائفة التي تسممت بها عقول بعض المنظرين، لم تتوقف عند أصحاب الدعوة الصريحة إلى هدم التراث وتجاوزه فحسب، وإنما تعدتهم وطالت أيضا كل الذين التبس عليهم الأمر فحاربوا ماضي أمتهم من حيث لم يشعروا معتقدين أنهم يحسنون صنعا، لأن «الحداثة من حيث كونها شكلا جديدا، لم تسلم من الالتباس: لا من حيث المعنى والدلالة وحسب، ولكن هذا الالتباس ينطبق أيضا على مستوى الرؤيا التي من خلالها يبحث الفكر العربي عن معادلات واحتمالات

---

[36]– خالدة سعيد، حركية الإبداع الشعري، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط3، 1986، ص119.

[37]– ب.كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، لبنان والمغرب، ط1، 2009، ص88.

يكيف وفقها مشروع حداثة عربية»[38] وبذلك تبنى حداثة الشاعر أو المنظر لها على أساس مغالط وزائف قد يضطر صاحبه من حيث لا يدري للتموقع في موقع المعادي للهوية الأصلية فيلغي مكوناتها ويتنكر لمآثر أعلامها «وفي هذا الحال لا يكون الوعي بالقطيعة المعرفية وعيا "استيعابيا" يعي ويستدل ويستقرئ، وإنما يتحول إلى "انقطاع" سلبي عن التراث»[39] لذلك لابد على الشاعر المعاصر أن يعي ما ينطوي عليه الحماس الزائد لتبني النموذج الحداثي الغربي من مخاطر، وأن يكون في مستوى المسؤولية إزاء تراثه وأصالته، وتجاه القارئ العربي أيضا.

تبدو حداثة الرؤيا من خلال ما سبق مسؤولية ثقيلة يحملها الشاعر المعاصر على عاتقه ومسلك خطير لابد أن يسلكه، فبالرغم من حساسية الفكر الحداثي والتباس مفاهيمه، إلا أن وجوده يعتبر شرطا ضروريا لتوحد الأشكال الجديدة مع الوعي الجمالي الذي يفترض أن يلخص مكونات الشاعر النفسية والثقافية والحضارية التي يشترك فيها مع باقي أفراد مجتمعه وبالتالي مع المتلقي لذلك «كان الشاعر العربي، وهو يهمّ بتجديد القصيدة يصطدم بتخلف عام هو نفسه جزء منه»[40] لذلك قيل أن تحمس الشعراء لتجديد الأشكال مواكبة للعصر، لم يكن في الغالب مؤسسا على رؤيا حداثية واضحة وهو ما جعل بعض النقاد يعتقد أن حداثة الرؤيا «قد تأخرت نسبيا عن تحديث النموذج الشعري، وقد كان لهذا الأمر أثره الواضح على حيوية الحركة الشعرية، في بدايتها، وتشابه الكثير من نماذجها الشعرية»[41]

---

[38] – خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، ط1، 1997، ص72.

[39] – المرجع نفسه، ص72.

[40] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ص11.

[41] – المرجع نفسه، ص13.

لذلك فشلت الأصوات الداعمة لتجديد الأشكال في الدفاع عن محاولات التجديد لأن قناعاتها تجاه الحداثة ـ في تلك المرحلة الأولية ـ لم تبلغ بعد مستوى الوعي التام.

لكن بعد تدارك الأمر أصبحت حداثة الرؤيا الشعرية في مستوى الأشكال الشعرية الجديدة، وأصبحت القصيدة العربية المعاصرة مجالا من مجالات الإبداع التي تنعكس فيها التوجهات الحداثية والتجديدية عموما، ومنفذا يحقق من خلاله الشاعر أيضا حريته التي قد يتعذر عليه تحقيقها في الواقع، لذلك يبحث المبدع باستمرار عن صورة فنية يرضاها للتعبير عن ذاته وذوات الآخرين أيضا، وهو ما تجلى في تفرد كل شاعر بلغة معينة تعكس رؤياه وموقفه، ولم تعُد تلك اللغة شكلا تعبيريا وحسب، وإنما «لغة تسعى، بشراسة لأن تظل في منأى عن الجمال الزائف والزوائد والترهلات التي تضيِّقُ على المعنى»[42]

إن حداثة الرؤيا الشعرية جعلت الشاعر المعاصر يتحول من الاهتمام بعواطفه الذاتية والحديث عن أحلامه وآلامه إلى الاهتمام بالمواضيع الإنسانية العامة والتي سعى من أجل تحققها إلى الانفصال عن ذاته فقد صار يبحث عن الموضوعي والدرامي في جميع تمظهراته وتعابيره، ويتوجس الرؤيا المتميّزة، والواقع أن الطابوهات والقيود التي تكبل الإنسان/الشاعر لا تمنعه من تبنّي رؤيا خاصة به ولو كانت قاتمة، فهو مدفوع بأكثر من دافع للتعبير عن هذا الواقع الذي لا يدركه كعامة الناس وإنما بوعي إبداعيٍ متكامل، بحيث لا تكون غاية هذا الإدراك «مجرد ترسيخ إحساس عميق وحسب وإنما هي ضرب من الطموح المتعالي دون أن يتهدده شعور بالإحباط أو السقوط»[43] ويتحقق ذلك بتجاوز الرؤيا حدود الزمان والمكان إلى

---

[42] – المرجع السابق، ص24.

[43]– خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص36.

ما هو كوني وإنساني شامل تسمو فيه ذات الشاعر ويسمو به الإبداع إلى أعلى درجات الفن والتفكيير.

**ث- الوعي الجمالي والوعي الشعري:**

تتميز كل حقبة زمنية رسمتها البشرية في مسيرتها بسِمات خاصة تشمل الفكر والسياسة وجوانب شتى من الحياة، لذلك فإن تحديد ووصف فترة زمنية ما سيكون وصفا لمنجزات أقوامها ومجتمعاتهم خاصة ما تعلق بالجانب السياسي والثقافي والحضاري، فالحديث عن الحقبة الإغريقية سيكون وصفا للفكر في بدايات تطوره، وكل ما تعلق بالأساطير والملاحم وما شيده هؤلاء من مباني ومعابد. وكذلك الأمر إذا تحدثنا عن الفراعنة وعن السومريين وعن حضارة سبأ وغيرها من الحضارات، كلها تعكس لنا ما أُنجز من مآثر لا تزال إلى اليوم تعكس نظرة هؤلاء للحياة، ومدى وعيهم الجمالي بما يحيط بهم من مواضيع وما ينجزونه من فنون مختلفة.

وباعتبار الإنسان كائن حي يؤثر ويتأثر، وبوصفه حاملا وناقلا للقيم الحضارية والفنية للجماعة التي تحتضنه مولدا ومنشأ، فإن دوره في المشاركة في تشكيل الوعي لدى الفرد والجماعة مهم جدا، فالشاعر الجاهلي مثلا عاش في عالم نقي ميزته البساطة والوضوح، فكان لواقعه الأثر البالغ في تشكيل وعيه الجمالي، وكذلك الأمر بالنسبة للمتلقي الجاهلي الذي كان يعيش نفس الظروف ويتأثر بنفس الأفكار لذلك « كان الشاعر يصدر إجمالا عن أفكار ومعان جاهزة. كان بتعبير آخر، ينقل معاني موجودة قبله: يفسرها، وينوع عليها»[44] فالوعي الجمالي الجاهلي

[44] - أدونيس، زمن الشعر، ص14.

ارتبط بالشكل النموذجي السائد بالعرف وبمواضيعه التي كانت تتكرر في معظم القصائد لكن بألفاظ وصيغ مختلفة.

هذا النموذج اعتاد عليه الشاعر الجاهلي وجمهوره (مستهلكا وناقدا) أيضا، وقد شَغلَ هذا الأخير سلطة الرقيب على النص الشعري ومبدعه، وبالرغم من كونه غير مُلزَمٍ بتقديم تبرير لأحكامه النقدية التي ميزها الانطباع والتأثر، لم يكن أيضا على استعدادٍ لتقبل ما هو مغايير للمألوف. ومهما توسعنا في هذا الموضوع لن ندعي إحاطتنا بكل جوانبه، إلا أننا سنكتفي بما يخدم صلب هذا المبحث، وهو أن الحقبة الجاهلية لم تكن إلا عينة من ضمن حقبٍ أخرى عديدة لا يمكن حصرها، كانت فيها الإنجازات الفنية شاهدة «على صدق مشاعر الإنسان، ودليل واضح على لون حضارته، وعلى مستوى تقدمه ورقييه»[45]وشاهد أيضا على الوعي الجمالي الذي يميز هذه المرحلة أو غيرها من المراحل والعصور.

تقتضي مستجدات كل عصر وعيا مناسبا لها يفرز تفاعلات أدبية وفنية خاصة به «وبما أن النماذج والقيم تختلف من بيئة لأخرى، يتغير كذلك مفهوم الفن، وتقنياته بكيفية موازية»[46]ويصبح لكل عصر ولكل مجتمع نموذجه الفني الخاص به، فيفي مجال الشعر لاحظنا سلفا أن النموذج الجاهلي أُنتج بناءً على وعي خاص بمجتمعه، وكذلك الشعر في العصر العباسي ـ الذي تباينت نماذجه وتعددت أساليبه ـ تأسس على الوعي الجمالي السائد آنذاك والمتميز بتعدد مشاربه الفكرية والمذهبية والإثنية أيضا.

---

[45] – علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، 1985، ص190.

[46] – محمد عزيز حبابي، من الكائن إلى الشخص، ج1، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص65.

ولما جاء عصر النهضة لم يختلف الأمر عن تلك السنن، فرغم اختلاف الظروف بين مصر وبقية الدول العربية، إلا أن محمود سامي البارودي وأحمد شوقي نجحا في إعادة بعث النموذج العربي القديم، بلمسة حضارية طفيفة وشرعا في التأسيس للنموذج النهضوي الإحيائي. ولم يدم ذلك طويلا حتى اختلطت المشارب والمذاهب، بين كلاسيكي ورومانسي، وبين أمريكي غربي ليبرالي، وأمريكي جنوبي ثوري، وشرقي شيوعي تحرري، وبذلك تعددت أوجه النموذج الفني العربي الحديث وغابت ملامحه في ضباب هذا الوعي الطارئ الذي «لم يكن وعيا واضحا متوحدا بالذات، منسجما مع الواقع وإنما هو خرق حاد للوجود في بعديه الذاتي والموضوعي معا»[47] وكان ذلك نتيجة لأوضاع العالم العربي الذي كانت معظم شعوبه تعاني من جور القوى الاستدمارية واستبدادها، لذلك لم تكن نماذج هذه المرحلة واضحة المعالم لغياب أسس فعلية قوية، وفي ظل تخبط الشعوب العربية في ظلمة الفقر والجهل وعدم الاستقرار.

والشعر المعاصر لا يخرج عن هذه السنن أيضا، باعتباره ظاهرة فنية لا تختلف عما سبقها من ظواهر العصور السابقة من حيث المبدأ، إلا أن ميزته تتمثل في مدى خرقه لتقاليد الشعر العربي الكلاسيكي، وهو خرق لنظم اللغة وقواعدها، وللإيقاع، وللصور الفنية أيضا.إذ لم يعد الشاعر المعاصر ينطلق من أفكار مسبقة ولا قوالب فنية جاهزة، ذلك لأن الحقائق تغيرت والمعطيات السياسية والاجتماعية والثقافية في تحول دائم، وأصبح الثبات على نموذج تعبيري واحد نوعا من التراجع إلى الوراء حيث«لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني...وإنما أصبحت

[47] _ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991، ص100.

تقدم له حالة، أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها»[48] وهذا ما تجلى في الشعر المعاصر عموما إذ تميزت القصيدة بقدرتها على احتواء المتناقضات وصياغتها في نسيج متناسق أساسه الصور والإيقاعات واللغة الشعرية الموحية.

ولم يكن لهذا الكم من التناقضات والقلق الوجداني أن يتآلف في سياق القصيدة الواحدة لولا هذا الوعي الجديد المؤثث بالمعارف التاريخية والأسطورية والحداثية، والرؤى الإنسانية المتعددة التي لم تعد حكرا ـ بحكم الوسائل التقنية والتواصلية الجديدة ـ على حضارة دون أخرى، وقد ساعد هذا الثراء المعرفي في تغيير أساليب التعبير وأشكالها. أما القارئ المعاصر شأنه شأن القارئ الجاهلي الذي أشرنا إليه سابقا يتأثر هو أيضا بنفس ظروف الشاعر كونهما يعيشان في نفس الواقع، وكل تغيير في أساليب القول الشعري قد يستفز القارئ أيضا لينطلق في تفاعل مع رؤى الشاعر.

يبدو أن الضغوط التي يعانيها الإنسان المعاصر، وطبيعة الحياة التي يحياها في ظل التناقضات والصراعات، أدت إلى تجاوز الحاجة الجمالية التي كانت سائدة ذات الطابع الغنائي الصرف إلى حاجة جمالية تتماشى مع الوعي الجديد، وهو ما جعل الشعر المعاصر ينصرف عن التعبير الغنائي نحو التعبير الموضوعي والدرامي الذي تعتبر البنى الشعرية المعاصرة مجالا من مجالات اشتغاله على شاكلة ما نجده عند بدر شاكر السياب ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

[48] – أدونيس، زمن الشعر، ص14-15.

وقد فتحت مرونة البناء في الشعر المعاصر وطواعيته شكلا ومضمونا مجالا أرحب للشاعر الذي لم يعد يرى في الصور الكلاسيكية واللغة المعيارية وأوزان الخليل مقاييس تخدم تصوره لجمالية الشعر، بل أصبح يرى في اللغة الجمالية الجديدة، والتحرر الإيقاعي منفذا للشعر الجديد، وفي ذلك يقول عز الدين اسماعيل «أن موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: ان القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها»[49] وهي مقولة تؤسس لوعي جمالي جديد يخص التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة الجديدة.

ثم يعقب في موضع آخر على ما سبق بالقول: «وقد كان طبيعيا ـ وقد قامت القصيدة الجديدة على أساس جمالي جديد ـ أن يُحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة، وأبرزها الوزن والقافية. لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة»[50] وهو تنظير لوعي جمالي جديد وتأسيس لنموذج شعري جديد أيضا، امتدّ ليشمل عناصر أخرى من القصيدة منها اللغة الشعرية والصورة الفنية.

---

[49] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت– لبنان، ط3، 1981، ص64.

[50] – المرجع نفسه، ص65.

وهو ما أسس لظهور أشكال تعبيرية جديدة لم يكن للشعر العربي القديم عهد بها، منها ظاهرة اعتماد المعادل الموضوعي وتوظيف الرموز والبناء الدرامي، واعتماد القناع كآلية استعارية، وقد فَتَح ذلك مجالا أرحب للشاعر كي يمارس حريته في كتابة الشعر والتعبير عن تجاربه بما يوازيها من أساليب وتقنيات، كما فتح للقارئ أيضا أفقا جديدا فيه من المتعة الجمالية والتواصل الحضاري مع الشاعر ما يكفي للارتقاء بالوعي الجمالي العام، الذي يشمل المبدع ومجتمعه لأن الأشكال الفنية كما قال إرنست فيشر «ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي ـ يحددها السمع أو البصر ـ وإنما هي أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع»[51] وبناء على هذا التصور فالأعمال الشعرية بأشكالها ومضامينها تخضع للمتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية أيضا التي تطرأ على الفرد والمجتمع، وتصبح بذلك مقومات البناء الفني لأي نص أدبي صورة صادقة لما يتمتع به الشاعر والمتلقي من وعي جمالي.

[51] – إرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص202.

## 4) الشكل الفني والتجربة الإنسانية

ننطلق في شرحنا لعلاقة الشكل الفني بالتجربة الإنسانية من النماذج المادية الأولية التي صنعها الإنسان وصاغ أشكالها بيديه، مثل أدوات الصيد والزراعة أو الملابس أو الأواني، فالشكل الذي اتخذته تلك المصنوعات مؤشر على خبرة الإنسان في الحياة والطبيعة[52]، وقد آثرنا التركيز على أهمية الشكل في صياغة تجارب الإنسان عملا بمبدأ الحاجة والضرورة، ذلك لأن الحاجة أم الاختراع وأن الأشكال التي أرادها الإنسان لتلك الأواني والأدوات لم تكن لأهداف فنية كمالية بقدر ما كانت لأغراض وظيفية، وقد أكد إرنست فيشر على ذلك حين قال بأن «الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة»[53] والشكل تعبير عن رغبة الإنسان في السيطرة على الطبيعية وتطويع عناصرها لصالحه.

ولا يقتصر إبداع الإنسان على المادة فحسب بل حتى المظاهر التعبيرية الأخرى كالممارسات التعبدية والطقوس والسحر وما يترافق معها من أصوات ورقص وغيرها... أشكال لتجارب متعددة تهدف إلى السيطرة على الطبيعة أو الاتحاد معها. وما دام صوت الإنسان ينتمي لمجموع الأصوات الأخرى التي تزخر بها الطبيعة، فقد وظفه صاحبه لأغراض نفعية ابتدأت بمحاكاة أصوات الحيوانات بغرض اجتذابها ومن ثم اصطيادها لأكل لحومها والاستفادة من صوفها وجلودها، ثم تطور ذلك تدريجيا حتى وصل إلى استعمال أصواته للتعبير والتواصل مع غيره، والتغني بإيقاعاتها في إطار الطقوس والاحتفالات، ومن ذلك نشأ الشعر في أولى مظاهره كتجسيد فعلي لشكل تعبيري يعكس خبرة إنسانية ما في مرحلة من مراحل البشرية.

---

[52] – ينظر، المرجع السابق، ص207.

[53] – المرجع نفسه، ص207.

وقد سعى الإنسان منذ القديم للاستفادة من تجارب الآخرين وخاصة السابقين من العصور البدائية والتي تليها، وبتواصل صراعه من أجل البقاء وتواصل الرغبة الملحة في فهم ما يدور حوله وفهم طبيعة القوى المتصارعة داخل نفسه وخارجها والمحددة لمصيره، تراكمت التجارب الإنسانية وتطور مستوى التفكير لدى المجتمعات، وتطورت معها العلوم والفنون والآداب، ومنها فن الشعر الذي كان له نصيب من هذا التطور.

وبوصف الإبداع عموما مجالا من المجالات الإنسانية التي تتطور بها التجارب الفنية، فإنه حقل أيضا تشتغل فيه مهارات الإنسان اليدوية والفكرية والشعورية والتعبيرية، وتتشارك فيه كل فئات المجتمع أفرادا وجماعات أخذا وعطاء، إنتاجا وتلقيا، ومن ذلك كتابة الشعر إذ لا تقوم أي قصيدة إلا على أساس التجربة «فلا شعر متميز بدون تجربة ذاتية تندغم في التجربة الكلية إذ أنه لا يمكن إضافة الجديد إلى الإنسانية ... ولا يمكن إعطاؤها شكلا من أشكال الوجود، إلا بالتجربة الأصيلة الناتجة عن المعاناة الحقيقية والمعايشة الفعلية»[54]التي تحدد قيمتها ومغزاها «فالفنّ انعكاس الشخص ـ الكل، في تشعبات تكوينه. وبما أن الشخص يخضع لتناقضات باطنية تترابط، وتتطور وتتوالد وتتعقد، فإنه ينبثق من كل حالة من حالاته، أثر فني يجانسه»[55] مجانسة ترتد أصولها إلى أولى تجارب الإنسان حينما كانت الأشكال المادية التي يبتكرها مؤشرا على تجربته وطبيعة تفكيره، وبالرغم من اختلاف المادة التي يتكون منها أي تشكيل فني سواء كانت مادية أو معنوية، فإن

---

[54]– عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا،2001، ص144

[55]– محمد عزيز حبابي، من الكائن إلى الشخص، ص65.

العلاقة التي تربط بين الشكل والتجربة ما تزال قائمة وتجعل كل طرف منهما يدل على الآخر.

وكما يدل الشكل على خبرة ما فإن التجربة بدورها تؤثر في تكوين الشكل المناسب لها، ولنا في مجال الشعر المعاصر خير مثال؛ إذ تؤثر تجارب الشاعر في كل مراحل إنجاز القصيدة بدءاً بالفكرة وانتقاء ما هو مناسب لحمل هذه التجربة مرورا بالبناء الفني، وصولا إلى مرحلة الاكتمال، فالتجارب هي التي تحدد نوعية البناء الفني للقصيدة ومقوماتها التعبيرية، ففي النماذج الشعرية المؤسسة على الموضوعية والنزعة الدرامية، أو تلك التي تقوم على استدعاء الشخصيات التراثية والرموز الفنية، يعمل الشاعر بحرص على انتقاء نموذجه المستعار وهويته انتقاءً يتوافق مع تجربته سواء كان الانتقاء من مصدر أسطوري أو تاريخي أو تراثي.

وبتوظيف الشاعر لرموز تلك التجارب وأصوات نماذجها يكون قد «أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية...وأكسبها في نفس الوقت لونا من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة»[56] وهذا هو العمق الذي تنأى به التجربة عن السطحية والذاتية الصرفة، وهذا ما يسعى إلى تحقيقه الشعراء المعاصرون الذين أسسوا قصائدهم على هذه الأشكال التعبيرية الجديدة.

لا تتطلب التجارب الإنسانية في عمومها رصيدا ثقافيا عاليا بالضرورة، ولا تتوقف على الخلفية المعرفية أو المستوى العلمي فحسب؛ لأنها تجارب حياتية يعيشها الجميع على اختلاف مستوياتهم، إلا أنها في ميدان الفنون تستوجب من

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

الفنان بعامة والشاعر خاصة تثقيف نفسه واكتساب معارف متعددة والاستفادة من التجارب السابقة، ولا يكون له ذلك إلا بالمطالعة والممارسة لأن الثقافة « سند للرؤية تزيدها خصوبة نوعية ووعيا متفتحا »[57]وهي مطلب من مطالب الكتابة الشعرية المعاصرة.

إن الشاعر المعاصر وهو يكتب قصيدته على شكلها الجديدِ والمخالف لما كان سائدا يبرهن على حداثة تجاربه الراهنة التي تختلف عن تجارب الشعراء الذين سبقوه وعلى أصالة أشكاله الفنية المواكبة لخبراته والدَّالة على جِدَّتها، فبقدر ما يعيش الشاعر أوضاعا جديدة وغير مسبوقة، وبقدر ما تتطلبه منه تلك الأوضاع من تعامل معها واتخاذ مواقف من الحياة وأحداثها «بقدر ما تتأصل تجربته وتزداد اغتناءً وعمقا، وتتسع آفاق مداركها وأبعادها الفنية»[58] لأنها حالة شعورية عامة تقوم على الانفعال والتكيف مع ما يحيط بالإنسان، وتستلزم منه تعاملا واعيا ومخرجا فنيا مناسبا لطبيعتها.

يقول إبراهيم رماني في كتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث": «التجربة الشعرية الحديثة هي تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس الفاجع بالموت ومجانية الحياة الإنسانية، المنبعث من الشعور بالتمزق والحيرة أمام ماض متآكل، وحاضر هارب، ومستقبل لا يبين»[59]ولا يمكن لهذا النوع من التجارب أن تصاغ شعريا ضمن سياق مستهلَكٍ وشكلٍ نمطي مألوف، وهو ما يسعى الشعراء لتجاوزه بأشكالهم الشعرية المعاصرة التي تسلك كل مسلك يلامس التاريخ والأسطورة والآداب المختلفة.

---

[57]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص123.

[58]– عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص144.

[59]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص125.

إن من أهم ما يميز القصائد المؤسسة على الأشكال التعبيرية الجديدة، هو أن معظمها يستند في التعبير إلى تجارب ذات دلالات إنسانية مشتركة، وتتحاشى في الغالب التعبير عن المشاعر والعواطف الذاتية والظرفية، فاستدعاء الشخصيات التراثية مثلا أو توظيف الرموز مرهون بحسن استثمار دلالات هذه تجاربها بما يخدم غرض القصيدة والاستفادة منها.

وكذلك الأمر بالنسبة للتشكيل الإيقاعي الجديد الذي تعددت تسمياته أثناء مراحل التجريب والمحاولات الأولية كشعر التفعيلة والشعر المرسل والمنطلق والشعر الحر، إذ سعى الشعراء من خلال كل شكل إلى إبراز تجارب شعرية جديدة مواكبة للتجارب الإنسانية الراهنة والتي تميزت بظهور معارف جديدة ووسائل عيش متطورة وتحول اجتماعي وحضاري متسارع جعل من القصيدة تتخلى عن الأوزان الخارجية والقوالب الخليلية الجاهزة، واتجهت نحو الإيقاعات الداخلية التي توفرها مفردات اللغة وإمكانياتها الصوتية.

## 5) دلالة الأشكال وطبيعة المضامين:

لطالما كانت الأشكال الشعرية ـ ولا تزال ـ علامة دالة على توجهات ثقافية وسياسية، وعلى مضامين اجتماعية متحولة باستمرار، وشعارا لنموذج تعبيري عتيق أو لثورة فنية ناشئة بل سلاحا يواجه به فريق ما فريقا آخر مواجهة تصل حدتها أحينا مستويات متقدمة من العداوة، قد تؤول إلى حد العنف والإقصاء والتصفية، وسبب ذلك ليس خيارات فنية محضة أو سجالات نقدية بريئة، بقدْر ما هو صراعُ أفكارٍ إيديولوجية شرسة ومتوحشة، ترى في توجهات غريمها وفي أشكال خطاباته الفنية تهديدا لاستمرارية توجهاتها ومصالحها، لذلك تسعى لإضعاف تأثيره في المجتمع بتثبيط ثورته عبر استصغار شأنه أو تكفيره عَقَدِيا أو حتى تبَنِّي أشكاله التعبيرية الجديدة ـ تبنيا مراوغا وزائفا ـ من دون أن يتطابق ذلك مع ما تخفيه من مبادئ ومضامين؛ وهي حرب استباقية غالبا ما تقوم بافتعالها السلطة من خلال واجهاتها الثقافية والفنية لتسرق من غريمها روح المبادرة والتغيير.

يوَفِّر الشكل الزائف غطاء لمضمون مراوغ أيضا يدعي أنصاره "ظاهريا" الدفاع عنه باستماتة، لكنهم في حقيقة الأمر يجعلون منه مطية لبلوغ مقاصدهم، ووسيلة مثالية تضمن لهم السيطرة على قطاع كبير من المجتمع وتوجهاته الفكرية والاقتصادية والإيديولوجية. والواقع أن المجتمعات العربية رُوِّضتْ لعقود من الزمن لكي تكون منصاعة وتابعة، دَيْدنها التصفيق لكل ما يريده الحاكم وحاشيته التي ترى في تجهيل وتضليل الشعوب ضمان لاستمراريتها، لذلك تتفادى تنوير الجماهير لأن تنويرها يعني ظهور أفكار وأشكال فنية جديدة منافسة تهدد بقاء الأشكال السائدة ومضامينها الراكدة.

يطلق إرنست فيشر على هذا النوع من العلاقة التي تربط السياسي بالفني تسمية "الأساس والبنية الفوقية" ويؤكد على أن التفاعل بينهما معقد جدا[60]. فالسلطة الحاكمة ومن خلال واجهتها الفكرية والثقافية ونموذجها الاجتماعي «تتشبث بالأشكال التقليدية، وتبذل جهودا كبيرة لتضفي عليها طابع الأشياء الخالدة التي لا تتغير»[61] لذلك تبقى العلاقة بين القديم والحديث علاقة صراعٍ متواصل صراعُ نفي وإقصاء لا يقدم أية فرصة للأشكال التعبيرية الجديدة بأن تقف على رجليها أو أن تنال شرف التصنيف اللائق وصفة الأصالة.

وكيف تناله في ظل إصرارٍ على تغيب الوعي الجمالي المتجدد!؟ ثم كيف لا يكون لها شرف وِسام الأصالة ما دام الشكل الجديد الذي تتخذ منه علامة لمضامينها من صميم فلسفة الفن وسنن الحياة، وما دام شرط «الارتباط العضوي الأصيل بين الشكل والمضمون يتطلب دائما تجديد في الشكل يكبر أو يصغر بحسب فاعلية المضمون في جدته ومخالفته للطرق الفكرية والشعورية الجمالية السائدة»[62] وهو مطلب ـ نحسبه ـ موجود في الشعر المعاصر، بل في كل شعر سعى لخلخلة المعايير السائدة منذ ظهور الشعراء الصعاليك إلى يومنا، لذلك لا يمكن أن تُقصى ميزة الأصالة عن الأشكال الشعرية الجديدة مادامت تعبر عن مضامين جديدة غير منافقة ولا منافية للواقع، فهي تواكب فعليا كل التحولات الطارئة في المجتمع على المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي.

---

[60]- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص176.

[61]- المرجع نفسه، ص175.

[62]- عبد الله حبيب التميمي، (إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث)، مجلة القادسية، ع3-4، م7، 2008، ص33.

يبدو أن محاولات التجديد التي سجلها تاريخ الشعر العربي منذ عصور لم تنعم بالمباركة والتشجيع ولم تهنأ بالموافقة والتقبل خاصة من طرف التيارات الفكرية والثقافية التي تستند إلى جدار السلطان وترتع في حِماه ذلك لأن «الطبقة الحاكمة تلجأ في عملها للدفاع عن المضمون الاجتماعي القديم إلى اتخاذ إجراءات لحماية الأشكال القديمة، وإن كانت دائما على استعداد للتخلي عن تلك الأشكال في اللحظة الحاسمة ...وهي تسعى في الوقت نفسه لنشر الشكوك حول الأشكال الجديدة ـ التي قد تكون لم تبلغ مرحلة النضج بعد ـ وبذلك تدين المضمون الاجتماعي الجديد»[63] رغم أن محاولاته الأولية غالبا ما تكون ضعيفة ولم تبلغ مستوى التهديد.

إن فعل التجديد لا يجب يقتصر على الشكل حتى وإن كان ظاهره كذلك، فالمضمون الذي يسكنه لا يمكن إلا أن يكون جديدا هو أيضا، فما الغاية من التجديد إن اقتصر على الشكل من دون المضمون، لا بد إذا من وجود علاقة سببية منطقية بينهما، ولا يكون ذلك إلا إن انبثق التحول فعليا من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، بحيث لا يسعى أي طرف مشوش للاستحواذ على توجيهه واستعماله لأغراض غير بريئة؛ لأن ذلك من شأنه تقويض عملية التطور الطبيعي والتحول السليم، أما إذا كان الأمر مقصودا لغايات غير فنية فإن محاولات التمويه بادعاء التجديد في الأشكال ظاهريا لن تجدي نفعا ما دام النضال الخفي من أجل تكريس المضامين البالية مستمرا، لأنه لن يفرز إلا أشكالا زائفة مهما اختلفت تسمياتها.

---

[63]– إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص177.

وكذلك الأمر بالنسبة لأهمية الشكل الجديد في الدلالة على مضمون جديد، فالتجديد في المضامين وجعلها مواكبة للواقع الراهن من دون السعي لإيجاد أشكال تعبيرية غير مألوفة ليس من الأصالة في شيء، لأن الشعر باعتباره نشاطا إبداعيا إنسانيا يتطور بتطور المجتمع وعلاقات الناس فيما بينهم، لذلك يؤثر الواقع في المضمون الشعري الذي يؤثر بدوره في الشكل تأثيرا طبيعيا، ويقر إرنست فيشر بمنطق التحول الذي يطرأ على المضامين فيقول أن «المضمون يتغير بلا انقطاع، بهدوء وبطء أحيانا، وبقوة وعنف أحيانا أخرى، وهو يصطدم بالشكل، فيفجره ويخلق أشكالا جديدة يجد المضمون الجديد فيها لفترة من الزمن، مجالا للاستقرار مرة أخرى»[64] وهو ما يعني أن المضمون المتحول باستمرار والمواكب للواقع المستجد هو السبب في تحول الأشكال وتجددها، وبالتالي فإن الأصل في محاولات ابتكار أشكال جديدة من طرف الشعراء ليس إلا تلبية لمتطلبات المضامين.

وبالعودة إلى مجال البناء الشعري المعاصر نستحضر رد نازك الملائكة على دعاة اجتماعية الأدب الذين دعوا إلى فصل العواطف والبواعث الإنسانية عن الفن، بحيث قالت «أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية»[65] وقالت أيضا «أن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولا»[66] وسواء تعلق الأمر بالشكل أم بالمضمون فالشاعر المعاصر وجد في الشعر الحر متنفسا لأفكاره وهواجسه كما وجد في الغموض وما

---

[64] – المرجع السابق، ص170.

[65]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، الطبعة السادسة، 1981، ص268.

[66]– المرجع نفسه، ص47.

يتأسس عليه من انزياح وترميز فضاء مناسبا لصياغة رؤاه وتجاربه صياغة فنية مناسبة لا تتقيد بوزن ولا تحدها قافية.

يقول عبد الوهاب البياتي:

**الثلج والعتمات والمتسوّلون**
**وأنا وأضواء الحرائق والجنود**
**الشمس والحمر الهزيلة والذباب**
**وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور**[67]

يرى الدكتور صلاح فضل من خلال تحليل أسلوب هذا المقطع الشعري أن العطف النحوي للعناصر الحسية المتباعدة في حقولها الدلالية يدل على مدى ما يعانيه من متناقضات وصراعات معتبرا أن «تلك الخواص التعبيرية ذاتها كانت لازمة لتشكيل الرؤية الشعرية»[68] وهو ما يؤكد ارتباط رؤيا الشاعر وتجاربه بموضوع القصيدة، وكلما كانت معالجة موضوع التجربة أعمق كلما تطلب ذلك تراكيب لغوية أكثر غموضا وأسلوب درامي متميز وإيقاع متحرر من القوالب السالفة لا يلتفت سوى لتموجات النفس في انفعالاتها مدا وجزرا. وعلى ذلك يتأسس الشكل الجديد الذي يجعلنا نستخلص المقومات الفنية والمعنوية للشعر المعاصر.

[67] – عبد الوهاب البياتي، الديوان، قصيدة سوق القرية.

[68] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء القاهرة–مصر، 1998، ص162.

# الفصل الثاني

# بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة

1- موسيقى الشعر بين الوزن والإيقاع
2- موسيقى الشعر الجديد
3- دلالة الإيقاع في القصيدة المعاصرة
4- جمالية البنى الصوتية
5- جمالية البنى البصرية

# الفصل الثاني

# بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة

## 1) موسيقى الشعر بين الوزن والإيقاع

تحدث أفلاطون قديما عن أصل الإيقاع من خلال مطابقته له بصورة الحركة التي يؤديها الجسم أثناء قيامه بالرقص؛ بحيث تقوم على المزاوجة بين الحركات البطيئة والسريعة وما تستوجبان من توافق في أداء أعضاء الجسد مع تراتبية الزمن الموسيقي. وما ارتباط مصطلح الإيقاع بفن الشعر إلا على أساس هذه التراتبية التي تُعتبر العامل المشترك الذي أسس لهذه العلاقة، فالشعر يقوم على تراتبية زمنية معينة تتم عن طريق المزاوجة بين الصوت المرتفع والصوت المنخفض أو ــ إذا جاز استنتاجنا ــ بين المتحرك والساكن أو بين الكلام والوقف.[1] أما أرسطو فقد اهتم برصد علاقة الإيقاع بالشعر، وأكد على أن الإيقاع والمحاكاة كلاهما ينشأ بالفطرة، بل عدَّهُما إلى جانب الوزن، أصل الشعر وعلّة نشأته[2]

أما النقاد العرب فقد ارتبطت مفاهيمهم لموسيقى الشعر بمفهوم الشعر في حد ذاته، فتباينت آراؤهم بين من أسس نظرته على شروط الوزن والقافية تحت قاعدة حد

[1] – ينظر: علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب– جامعة العراق، 2012.

[2] – ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم، د.إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص79.

الشعر التي جاء بها قدامة بن جعفر، ومن أضاف إليهما مبادئ أخرى ترتبط بنفسية الشاعر كالخيال والعواطف والتصوير والانفعال، ومن التعاريف التي نسجلها عن الفريق الأول قول ابن منظور: «والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية»[3] والملاحظ أنه مرتبط بالوزن أساسا، وما ذُكر الشعر عند هؤلاء إلا مقترنا به وبالقافية، فهما عماد الشعر.

أما الفريق الثاني فنمثل له بقول ابن خلدون: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصَّلُ بأجزاءٍ متَّفِقةٍ في الوزن والروي»[4] وهو تعريف صاغه في مقدمته بعدما مهَّد له بإبراز موقفه من تعاريف أهل العروض بحيث قال: «وقول العروضيين في حدِّه إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحدٍ لهذا الشعر»[5] وبذلك تجاوز النظرة العروضية في تعامله مع الوزن الشعري، وهو ما كان عليه القرطاجني والفارابي وابن سينا، وغيرهم من النقاد الذين يستندون إلى التفكير الفلسفي.

وإذا عرجنا على حقل التنظير المعاصر للشعر، فقد نختار بعض المفاهيم الصادرة عن رواد الشعر الجديد والمنظرين له، ومنهم خالدة سعيد التي ترى أن الإيقاع «لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها إنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب»[6] وبناء على قولها نلمس أن الإيقاع ليس مجرد وزن عروضي

---

[3] – ابن منظور، لسان العرب ، مادة (شعر).

[4] – عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت–لبنان، ط1، 1978ص573.

[5] – المصدر نفسه، ص573.

[6] – خالدة سعيد حركية الإبداع الشعري، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط3، ص111.

يستهدف حاسة السمع فحسب، وإنما هو أكثر من ذلك بحيث قد يصبح لغة ثانية تختلف نُظُمها عن نُظم اللغة العادية وتستدعي وعيا خاصا بها.

لا يمكن أن ننكر أهمية الإيقاع في الشعر قديمه وحديثه فقد ارتبط به منذ قرون، إلا أن إشكالية مصطلح "الإيقاع" كمفهوم ظهرت حين بدأت محاولات التجديد ـ عبر فترات متباينة في التاريخ الأدبي ـ تواجه رفضا من طرف فئات جعلت من الموسيقى الشعرية العروضية/الخليلية مرادفا أبديا للأصالة والهوية، ومبدأ لا يمكن التنازل عنه. لكن خلال هذه التجاذبات برزت إلى السطح فجوة لم يحسب لها حساب، وهي أن مفهوم المصطلح في حد ذاته مختلف فيه، بل لم يحدد بدقة من طرف النقاد أو لم يُنتبه إلى خطورته قديما، باعتبار أن مصطلحي الوزن والإيقاع كانا يُستعملان في الغالب للدلالة على نفس المفهوم.

وبناء على ذلك كان الإيقاع رديفا للوزن لدى جمهور واسع، وهو ما لا نجده في الآراء المعاصرة التي تفرق بينهما على اعتبار أن «القصيدة التقليدية قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من الخارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل»[7] وذلك يعني أن "الوزن" و"الإيقاع" مختلفان من حيث الدلالة ولا يشتركان فيها، والمعنى الظاهر من خلال هذا الاقتباس هو أن "الوزن" استُخدم للدلالة على الموسيقى الخارجية التقليدية، بينما استُخدِم "الإيقاع" للدلالة على الموسيقى الداخلية، وبتعبير آخر الأول معياري يسبق الإبداع، أما الثاني فهو آني وليد اللحظات الإبداعية، لذلك لم تظهر المشكلة المفهومية إلا حينما

[7] – أدونيس، زمن الشعر، ص175.

تخلصت القصيدة العربية المعاصرة كليا من قيود الوزن العروضي، وحاول الرافضون لها نفي صفة الشعرية عنها.

سنحاول خلال هذا المبحث عرض آراء نقدية مختلفة حول موسيقى الشعر ومصطلح "الإيقاع"، ونسعى للتوفيق بين وجهات النظر المختلفة، ومركزين في نفس الوقت على الآراء التي تخدم موضوعنا وهدفه المتمثل في رفض الاتجاه الداعي إلى نفي صفة الشعرية عن القصيدة المعاصرة، أو على الأقل رفض تعميم هذا التوجه على كل القصائد المعاصرة، إذ لا يمكن أن نفي الأساس الإيقاعي عن الشعر المعاصر لمجرد أنه لا يلتزم بقواعد الشعر القديم.

كانت النظرة إلى الوزن قديما لا ترى في البيت الشعري نموذجا مثاليا إلا إذا استوفى مجموعة من الشروط الرئيسة، من أبرزها: أن يكون معنى البيت تاما مكتفيا بذاته، بحيث لا يحتاج إلى إتمام معناه في بيت آخر، ولا يُجبِر الشاعر أيضا على الإنقاص منه مراعاة لالتزامات الوزن فقط « فإذا لم يسع وزن البيت المعنى كاملا، واضطر الشاعر إلى إكمال المعنى في بيت آخر كان ذلك تضمينا معيبا عند النقاد...وإذا اضطره الوزن إلى أن يحذف من اللفظ ما به يتم المعنى عدّهُ النقاد إخلالا معيبا »[8] وقد سبق أن قال قدامه بن جعفر في نفس السياق «أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة

[8] – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1996، ص338.

فيها عليه»[9] وقد مثل النقاد لتلك المزالق بعدة أمثلة منها بيت من الشعر غير تام المعنى يقول فيه صاحبه:

**« أعاذل، عاجل مالي أحبُّ إليَّ من الأكثرِ الرائث**

لأنه أراد أن يقول: عاجل مالي مع القلة أحب إليَّ من الأكثر البطيء، فترك "مع القلة" وبه تمام المعنى»[10] أما إذا طال الكلام ولم يحتمل البيت عروضيا معناه، فهذا عيب في المعنى والوزن معا بحسب قدامه بن جعفر؛ ذلك لأن الشاعر سيضطر إلى قطعه عند القافية وإتمامه في بيت آخر ومثال ذلك « قول عروة بن الورد:

**فلو كاليوم كان عليَّ أمري ومن لك بالتدبير في الأمور**

فهذا البيت ليس قائما بنفسه في المعنى ولكنه أتى بالبيت الثاني فقال:

**إذًا لملكتُ عصمةَ أم وهبٍ على ما كان من حسكِ الصدور**

فالمعنى في البيت الأول ناقص فأتمه في البيت الثاني.»[11]

هذه نماذج، تعكس لنا مدى صرامة القاعدة الموسيقية في الشعر القديم والتي تدفع بالشاعر إلى التنازل عن تمام المعنى في سبيل إشباع الوزن، مع أنه يعتبر ذلك عيبا، والبيت المثالي هو الذي يراعى فيه تكامل الوزن والمعنى.

---

[9] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ص122.

[10] – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص338.

[11] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص209.

يبدو أن تقاليد النظم الكلاسيكي وصرامتها دفعت بالشاعر في كثير من الأحيان إلى السقوط في فخ العيوب والانتقادات، وحتى إن سلمنا بأن الشاعر قد برع في ذلك وسلمت قصيدته من هذه العيوب، فهذا لا يعني أن الأمر كان سهلا، إذ نتخيله وهو يولي كل الاهتمام لتجنب مزالق الوزن قبل أي شيئ آخر، وذلك من شأنه أن ينقص من وهج الشعرية وصفاء الخيال، خاصة لدى الشعراء المتأخرين الذين يقلدون الأساليب القديمة ويكررون النماذج الشعرية الجاهلية والعباسية. وهو ما يؤكده " س . موريه" في كتابه : "حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث" بقوله « إن الشكل التقليدي (للإيقاع) يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته»[12] لذلك حاول الشاعر المعاصر أن يفتح مجالات أرحب ليحقق من خلالها حريته التعبيرية والإيقاعية بعيدا عن أي ضغط ومن دون الالتزام بالأشكال النمطية الكلاسيكية.

وهناك آراء أخرى تُركز في دراستها على استخدام مصطلح الإيقاع بدل الوزن، وهي آراء تخدم المفاهيم المعاصرة للمكون الموسيقي، إذ تحاول توسيع دائرة الموسيقى الشعرية ودلالاتها إلى مكونات أخرى غير الوزن الخليلي، ومن تلك الآراء ما قاله روز غريب، في كتاب "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي" حين قال بأن الشعر «يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني، بحيث إن السامع يفهم

[12] – س. موريه، حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث ، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969، ص78.

المعنى من الرنة والوقع، وإن هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم»[13] لذلك يجب عدم التشدد في إصدار الأحكام على الأشكال الإيقاعية المعاصرة، كما يجب التحلي بالموضوعية في ذلك لأن «دراسة الإيقاع الشعري العربي ينبغي أن تخضع لعملية تقدير ظروف هذا الإيقاع، وطبيعته في ضوء تطوره الفني والتاريخي»[14] وحتى الدراسات الحديثة لم تعد تكتفي بالتعاريف والمفاهيم القديمة التي تناولت الإيقاع كموضوع للدراسة، إذ لم يعد الباحث يقتصر على تعريف ابن طباطبا، ولا بتعريف حازم القرطاجني ولا غيرهما في ظل عدة متغيرات طرأت على الساحة الأدبية لعل أهمها: انفتاح الثقافة العربية على الثقافات الأجنبية، بالإضافة إلى ظهور أشكال شعرية جديدة لم تكن موجودة حين كان رواد النقد العربي القديم يُنظِّرون للقصيدة ولفنونها.

إن دراسة الإيقاع، بحسب البعض ممن يحاولون انتهاج نهج موضوعي توفيقي، لا إقصائي، يجب أن تقدر الظروف والمستجدات التي اقترنت بكل فترة من الفترات الأدبية، والتي تعكس تنوعا وثراء إيقاعيا يتجاوز البحور الستة عشر المتعارف عليها فإذا «أدخلنا في الاعتبار المجزوءات والمشطورات والمنهوكات وأنواعها من التوشيح سيرتفع مبلغ التنويع الإيقاعي كثيرا. ثم إننا إذا أضفنا بعض "المخترعات" في مختلف الفترات التاريخية، منذ عصر بني العباس، ترتفع النسبة أكثر. وناهيك إذا أضفنا تجربة شعراء التفعلة»[15] وهذا ما يؤكد لنا أن تعاريف القدماء أساس قاعدي

---

[13] – روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1952 ص92. نقلا عن: حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة – بين الغنائية والدرامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، مطبعة سليكي إخوان' طنجة المغرب، 2005، ص81.

[14] – حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، ص81.

[15] – المرجع نفسه، ص81.

ينبغي أن نؤسس عليه مفاهيم الشعر المعاصر وبنيته الإيقاعية، حتى ولو تعارضت معه، لأنها مفاهيم التزمت منهاجا صارما ودقيقا في التنظير لهذا الفن والتأصيل له، إلا أن ذلك لا يعني أنها قد ألمت بكل الجوانب.

فتعاريف القدماء كانت تنفي عن النثر مثلا صفة الشعرية، ذلك من خلال اعتبار حد الشعر مقترنا دائما بالوزن والقافية ومثال ذلك قول قدامة بن جعفر في حد الشعر أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى[16]» مع أن مفاهيم الشعر الحديثة تختلف مع هذا الرأي في قضية الوزن والقافية وضرورة حضورهما كي يتحقق الإيقاع، وكثيرا ما أعاب المعاصرون من دعاة التجديد على القدماء مواقفَهم، متهمين إياهم بأنهم أهملوا جوهر الإيقاع بتركيزهم على التناوب الزمني فقط، فالوزن عندهم هو الإيقاع والعكس بالعكس، والأصح بحسب الدراسات الحديثة أن الوزن جانب من الإيقاع وليس هو الإيقاع.

يقول أدونيس أن الإيقاع «لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها- هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة»[17] وهذا التصور يوافق ما ذهب إليه محمد فتوح حين قال أن موسيقى الشعر «لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع

---

[16] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص64.

[17] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط4، 1983، ص94، نقلا عن: ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مراجعة: أحمد فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص125.

الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين»[18] وإذا كان الزمن في القواعد العروضية الخليلية مؤسس على الحروف في سكناتها وحركاتها المسموعة، فإن الإيقاع في التصور النقدي الحديث والمعاصر يتجاوز هذا ـ ولا ينفيه ـ إلى النغم والانسجام بين الدلالات وحتى الحركات الصامتة التي لا تدرك بالسمع فقط بل بالعين أيضا، وسنطرق هذا الموضوع في عنصر البنى البصرية في القصيدة لاحقا.

لذلك فالإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود المقاطع الزمنية بل يتعداه، وبالتالي يكون الإيقاع ميزة جوهرية في البنى الشعرية وليس مفروضا عليها من الخارج، بل هو من متطلبات التجربة الشعرية. بحيث يشارك كبنية دالة ضمن مجموعة من الدوال، في إثراء المعنى العام للقصيدة، وبما أن الشعر المعاصر يقوم بالدرجة الأولى على التجارب الفردية للشعراء فقد ارتبط أيضا بالتحولات والمستجدات التي تطرأ باستمرار على المعاني فلسفيا وحضاريا واجتماعيا «فالمعاني والعواطف الجديدة تحتاج إلى شكل أكثر مرونة وغنى، وإن لم يخرج عن المبادئ الثابتة للشعر»[19] فالتجارب الإنسانية والفردية لا يمكن التغاضي عنها لأنها عامل مهم في توجيه التحولات التي تطرأ على الأشكال الموسيقية باستمرار.

والإيقاع الشعري باعتباره قيمة فنية « يتوالد حسب توالد التجارب ليتجسد في إيقاعات، ثم إنه يتصل بالموروث، بوصفه جزءا أساسيا من القيم الفنية للشعر، لكي لا يخرج عن منطقه»[20] وهذا ما لاحظناه في البدايات الأولى للشعر المعاصر،

---

[18] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب، القاهرة–مصر،2006، ص423.

[19] – جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة، دمشق–سوريا، ط2، 1965، 212.

[20] – حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، ص83.

خاصة عند نازك الملائكة التي لم تنفصل نهائيا عن الموروث الموسيقي القديم للشعر، إذ اشترطت في الشعر الحر أن لا يخرج عن نظام التفعيلات رغم موافقتها على حرية ولا محدودية عدد الوحدات/التفعيلات في السطر الواحد أو البيت، وعلى هذا نظمت معظم قصائدها، وكذلك الأمر في بعض قصائد بدر شاكر السياب.

ومن أمثلة ذلك اخترنا لهذا الأخير مقطع شعري من قصيدة "**غريبٌ على الخليج**"[21]

**الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل**
**وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّر للرحيل**
**زحم الخليج بهن مكتدحون جوَّابو بحار**
**من كل حافٍ نصف عاري**
**وعلى الرمال، على الخليج**
**جلس الغريب، يسرح البصرالمحيَّر في الخليج**
**ويهد أعمدة الضياء بما يُصَعِّدُ من نشيج**
**أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ ومن الضجيج**
**صوتٌ تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق**
**كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون**
**الريحُ تصرخ بي عراق**
**والموج يُعوِل بي :عراق، عراق، ليس سوى عراق!**
**البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون**
**والبحر دونك يا عراق**[22]

[21] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، ص07.

[22] – المصدر نفسه، ص07.

هذا المقطع من القصيدة لبدر شاكر السياب مأخوذ من ديوان أنشودة المطر والذي اكتفينا به فقط للاستشهاد، ويبدو أنه بُنِيَ على الوحدات الأساسية التي يتكون منها البحر الكامل، وهي "متفاعلن متفاعلن متفاعلن" وهو من البحور الصافية وقد قطعنا النماذج التالية من القصيدة فكانت كما ظهر تحت كل سطر من أسطر هذا المقطع الشعري، ، فكان التقطيع كما يلي:

**الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل**

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

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلاتن

**وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّر للرحيل**

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

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلاتن

**زحم الخليج بهن مكتدحون جوَّابو بحار**

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

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلاتن

**من كل حافٍ نصف عاري**

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

مُتْفَاعلن مُتْفاعلاتن

**وعلى الرمال، على الخليج**

**/// 0//0 0/0//0///**

**جلس الغريب، يُسرِّح البصر المحيَّر في الخليج**

**///0// ///0// ///0// ///0// 0/0//0///**

**ويهد أعمدة الضياء بما يُصَعِّدُ من نشيج**

**///0// ///0// ///0// ///0// 0/0//0///**

**أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ ومن الضجيج**

**/0/0// /0/0/ ///0// ///0// 0/0//0///**

**صوتٌ تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق**

**/0/0// ///0// ///0// /0/0// 0/0//0/0/**

**كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون**

**/0/0// ///0// ///0// ///0// 0/0//0///**

**الريحُ تصرخ بي عراق**

**/0/0// ///0// 0/0//0///**

**والموج يُعوِل بي :عراق، عراق، ليس سوى عراق!**

**/0/0// ///0// ///0// ///0// 0/0//0///**

**البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون**

**0/0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/**

**والبحر دونك يا عراق**

**0/0//0/// 0//0/0/**

والملاحظ أن الأسطر الشعرية السابقة بُنيت من التفعيلة الأصلية الغالبة في القصيدة وهي "مُتَفاعلن" والتي يتأسس عليها البحر الكامل كما ذكرنا سابقا. وقد توزعت صورتان لتفعيلة واحدة على هذه الأسطر الشعرية الأربعة وهي (مُتَفاعلن، مُتَفاعلاتن).

**الأولى** من البحر الكامل التام، **والثانية** من البحر الكامل المجزوء، وقد لحق كل منهما زحاف تمثل في "الإضمار"(مُتْفاعلن، مُتْفاعلاتن) بحيث يلحق هذا الزحاف بالمتحرك الثاني من التفعيلة فيجعله ساكنا. أما متفاعلاتن فهي من الكامل المجزوء "المُرَفَّل" وهي تسمية تطلق ـ في العروض الخليلي ـ على هذا النوع من التفعيلات إذا وردت في ضرب البيت الشعري العمودي.

ويبرز من خلال توزيع التفعيلات على هذه الأسطر أنها لا تلتزم بالقانون العروضي الكلاسيكي الذي يشترط تواتر التفعيلات بنفس العدد في كل بيت، بحيث لاحظنا تصرف الشاعر فيها من دون أي قيد عروضي، فقد راوح الشاعر بين مظهرين عروضيين:

الأول: هو احتواء كل سطر على أربع وحدات والثاني: احتواء أسطر أخرى على وحدتين، فكانت الأسطر الثلاثة الأولى بأربع تفعيلات، ثم سطران بتفعيلتين،

وبعدهما خمسة أسطر فيها أربع تفعيلات يليها سطر بتفعيلتين، ثم سطران بأربع تفعيلات وأخيرا سطر بتفعيلتين.

والشاهد من هذا النموذج هو أن الإيقاع في القصيدة المعاصرة، لا يقوم بالضرورة على الأوزان الخليلية القديمة، كما لا يُقصيها إقصاء مطلقا من البناء الموسيقي، لكنه ينبني على الاستعمال الذكي والمتحرر لتفعيلات البحور الخليلية، بحيث تتجلى مهارة الشاعر من خلال توفيقه في توزيع تلك التفعيلات(وهي وحدات موسيقية أساسية) في المتن الشعري. كما نشير إلى أننا لم نخرج عن حقل الأوزان في هذا المثال، الذي يمكن أن ينفتح على حقول أخرى يشملها الإيقاع.

يقول خالد الغريبي في مسألة علاقة الوزن بالإيقاع « وللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء اندرج في النظام العروضي القديم أم في شعر التفعيلة»[23] ومعنى ذلك أن الإيقاع المبني ـ كليا أو جزئيا ـ على الأنظمة العروضية القديمة والجاهزة لا يتحقق فقط في الشعر القديم؛ وإنما يتحقق أيضا في الشعر الحر. وذلك دليل على أن الكثير من منظري وممارسي الكتابات الشعرية الجديدة لا ينكرون تمام الإنكار الأوزان بأشكالها الأصيلة، إلا أنهم لم يلتزموا التزاما تاما بالأوجه العروضية (المُجَوَّزة) التي رافقت كل بحر والتي توارثها شعراء القصيدة العمودية منذ القديم، والشاهد على ذلك النموذج المُعطى سلفا لبدر شاكر السياب.

وإذا كان الأمر كذلك فيمكننا القول بأن الشعر الحر المرتكز على تفعيلات البحور وأوزانها العروضية الخليلية، لا يبتعد كثيرا عن أصول الشعر العمودي بأوزانه

[23] – خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، مكتبة قرطاج، صفاقص–تونس، ط1، 2007، ص124.

وموسيقاه، حتى وإن ابتدع شكله الخاص وخالف التوزيع الأصلي لتلك التفعيلات، كما يمكن للإيقاع أن يتحقق أيضا حتى في القصيدة النثرية فلطبيعة النص الإبداعي دور مهم في تحديد معالم الإيقاع، خارجيا كان أم داخليا.

وإذا اعتبرنا أن الموسيقى عنصر مكون من مكونات الجمال وليست هي الجمال بذاتها، فإن ذلك يجعلنا نلملم ملامح الجمال من عدة حقول ولا نقتصر على الحقل العروضي فحسب، فالإيقاع في الشعر المعاصر ينتج عن عدة عناصر وليس عن الوزن أو القافية فقط لأن «الوزن غير كاف للدلالة على انتماء النص للشعر، فكثير من النصوص والمنظومات موزونة مقفاة ولكنها ليست شعرا»[24]وقد سبق لعز الدين إسماعيل أن قال في نفس السياق «الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية. وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول "عين" وتقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل وهذا من الخارج»[25]ولا يعني ذلك دعوة لإلغاء الوزن والقافية وإنما يعني أن الشعرية لا تتحقق فقط فيهما، بل في غيرهما من العناصر المكونة للشعر.

---

[24] – عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص16.

[25] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، 1992، ص315.

## 2) موسيقى الشعر الجديد

ترى نازك الملائكة بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء وعلى هذا الأساس تُعرّف الشعر الحر بالقول « هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه »[26] ومعنى ذلك أن الحرية التي تتاح للشاعر أثناء نظمه لهذا النوع الشعري الجديد ليست حرية مطلقة، وإنما فيها التزام بشرط تشابه التفعيلات في أبياتها (ذات الشطر الواحد) تشابها تاما، وتسوق لنا الكاتبة نموذجا عن ذلك البناء الموسيقي فيما يلي:

**« فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
**فاعلاتن فاعلاتن**
**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
**فاعلاتن**
**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»** [27]

تبدو الحرية في هذه التقطيعات مقتصرة على تطويل وتقصير الشطر الشعري، وليس في تكسير بنية التفعيلات العروضية الأصلية، وهو ما ذهب إلى تأكيده عز الدين إسماعيل ـ من حيث الشكل الظاهر على الأقل وليس من حيث المقومات العروضية الكلاسيكية كالأوزان والقوافي ـ حيث قال: « أما متى ينتهي السطر

---

[26] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان،1981، ص90.

[27] – المرجع نفسه، ص63.

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 ... ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك ملزم في حرف الروي»[28] وهو ما تحفل به نماذج الشعر المعاصر بشكل يكاد يكون كليا.

وتشير نازك الملائكة في موضع آخر من كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إلى أن محاولات الشعراء الذين يخوضون في كتابة الشعر الحر لا تخلو من مزالق الوهم الإبداعي، أي أن يظن الشاعر أنه بمجرد خلخلة معايير العروض الكلاسيكي، سيدخل إلى فضاء الحداثة والمعاصرة، وسيصبح بذلك شاعرا مجدِّدا.

وإذا كانت نازك الملائكة تنطلق من نظرة أساسها رفض القطيعة والانفصال الكلي عن الأنماط الموسيقية القديمة؛ فإن عز الدين إسماعيل يؤسس نظرته لموسيقى الشعر الجديد على أساس جمالي مغاير للأساس القديم وذلك لأن الشعر المعاصر بكل ما يقوم عليه من أشكال لغوية وموسيقية وتصويرية و« من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جمالية أخرى لا يمكن إلا أن يكون له روعته الخاصة به»[29] وقد كانت نظرته النقدية للتشكيل الموسيقي أكثر جرأة من نازك الملائكة التي رفضت التنازل الكلي عن أصول التشكيلات الموسيقية القديمة، والتي رأى فيها عز الدين إسماعيل (تحت مسمى الوحدة الموسيقية القديمة) « أنها كانت تفرض على

[28] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص67.

[29] – المرجع نفسه، ص64.

النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس »[30] وقد قسم عز الدين إسماعيل مراحل التجديد الموسيقي في الشعر المعاصر إلى ثلاث مراحل هي: مرحلة البيت الشعري، مرحلة السطر الشعري مرحلة الجملة الشعرية.

أ- مرحلة البيت الشعري

وقد سماها عز الدين إسماعيل بجماليات موسيقى البيت، ويتحدث من خلالها عن قضية التقليد والكتابة على النمط القديم الذي يقوم على نظام ثابت في الوزن والقافية وفي سياق حديثه عن هذه المرحلة يطرح الكاتب التساؤل التالي:

" هل النظام هو الجمال ؟ "

ويحاول بعد ذلك الإجابة بالقول «أن النظام في حد ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشيء بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشيء نفسه »[31] مشيرا إلى أن القصيدة القديمة تمثل نظاما حسيا ظاهرا للعيان، بينما القصيدة المعاصرة لها نظام داخلي خفي ينبع من الداخل وليس مفروضا من الخارج «ومن ثم كان للبيت الشعري التقليدي شكل ثابت، لأنه يتبع نظاما ثابتا، إنه نظام يعرفه من قبل (الآخرون)، ألا يحدث كثيرا أن يبدأ أحدنا بالبيت التقليدي فما يكاد ينتهي من صدره حتى يُتمّ له شخص آخر عجُزه؟!» [32] وهو في آخر مبحثه هذا لا ينفي صفة الجمال عن النظام

---

[30] – المرجع السابق، ص66.

[31] – المرجع نفسه، ص81.

[32] – المرجع نفسه، ص82.

الشعري القديم، لكنه يرجع إعجابنا بالنموذج القديم، لهذه الصفة بالذات وهي صفة النظام الذي يجعلنا نتوقع شكل الكلام التالي انطلاقا من ثبات الشكل الموسيقي السابق الذي تأسست عليه القصيدة.

ويبدو من خلال ما سبق أن المقصود بهذه المرحلة، هو الشعر الحديث ورواده الذين قاموا ببناء أشكالهم التعبيرية على أساس الاقتداء بالأشكال الشعرية العربية القديمة، خاصة من حيث أساليب التعبير والتصوير، فقد كانت تلك مرحلة مهمة من مراحل الشعر العربي، وكانت ضرورية لإعادة قاطرة الإبداع العربي إلى سكتها قبل أي انطلاقة، ولو لم يكن لهذه الفترة فضل في ذلك؛ لما تناولها النقاد ومؤرخوا الآداب بالدراسة ولما أثنوا عليها بالمدح والاعتراف بالجميل، وكذلك فعل عز الدين إسماعيل، وحتى إن افترضنا أنه لم يفعل، فيكفي أنه تناولها بوصفها مرحلة من مراحل التأسيس الفعلي للنموذج الجديد، وهو دليل اعتراف بحد ذاته. إلا أن لوم النقد المعاصر عموما كان موجها أكثر لشعراء ما بعد عصر النهضة الذين لا تنطبق عليهم أعذار مدرسة الإحياء ولا ظروفهم التاريخية المنقضية.

ب- مرحلة السطر الشعري:

وهي مرحلة جديدة تغيرت فيها تركيبة البيت الشعري وانتقل مفهوم البيت من دلالته على الشطرين (صدر و عجز) إلى دلالته على شكل الشطر الواحد تحت مسمى السطر الشعري وقد عرفه الكاتب بالقول: « والسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن

الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له»[33] كما يرى أن الشعر الجديد يقوم على التفعيلة بشكل أساسي سواء تعددت في السطر الواحد أم جاءت منفردة، باعتبارها بنية موسيقية منظمة، وقد يغنينا انتظامها عن الارتكاز على إلزامية مطابقة الوزن للبحور الخليلية مطابقة كلية فـ «لو حللنا التفعيلات المعروفة في العروض لما خرجت واحدة منها عن أن تكون تأليفا بعينه بين عدد من هذه الأصوات» [34] ومعنى ذلك أن التفعيلة الواحدة قد ترد في أجزاء متفرقة وبأشكال مختلفة، وبالتالي فتواردها في السطر الشعري الواحد أو في المقطع الشعري عموما بأشكال متعددة، كفيل بخلق موسيقى معينة أو الإحساس بوجود تناغم موسيقي ما.

ومثال ذلك تفعيلة (فعولن) أو (مفاعيلن)

إذا حلّلنا فعولن ستصبح فَعو + لُنْ أي: (//0) + (/0)

ومفاعيلن ستصبح مَفا + عِي + لُن أي: (//0) + (/0) + (/0) [35]

وبناء على هذا التصور «كان الخروج على نظام البيت مشروعا، ما دام النظام الأساسي والضروري قائما، وهو نظام التفعيلة» [36] ولا يخرج هذا في تصورنا عما جاءت به نازك الملائكة أيضا، وهو ما أشرنا إليه في بداية هذا المبحث.

---

[33] – المرجع السابق، ص83.

[34] – المرجع نفسه، ص84.

[35] – ينظر: المرجع نفسه، ص84.

[36] – المرجع نفسه، ص85.

ت- مرحلة الجملة الشعرية:

وهي مرحلة متطورة عن مرحلة السطر الشعري، باعتبار أن هذا الأخير بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة فقط، ومهما طال هذا السطر، بتعدد تفعيلاته، أو قَصُر يظل مكتفيا بذاته. بينما الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر ـ وإن ظلت محتفظة بنفس خصائصه ـ فهي تشغل أكثر من سطر، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر تبعا لمتطلبات تمام المعنى، ولمتطلبات الانفعال النفسي الذي يترافق مع لحظات الكتابة صعودا ونزولا لأن «ضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس تقضي بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها ـ والمقوم الموسيقي بصفة أساسية فيها ـ طليقة تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية»[37] والجملة الشعرية من حيث الجوهر نفَسٌ واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية على القارئ أن يقرأها في نفس واحد، فقد يتحتم عليه أن يلتقط نفسا جديدا من خلال وقَفاتٍ يضعها الشاعر خلال أسطر الجملة، أو على القارئ إيجاد وقفاتٍ ملائمة يتوقف عندها.

وفي هذا الشكل يمكن لنا أن نستشهد بمقطع من قصيدة "النهر والموت" لبدر شاكر السياب يقول فيه:

**بُويبُ يا بويب**

**عشرون قد مَضينَ، كالدُّهورِ كلّ عامْ**
**واليّوم، حينَ يُطْبِقُ الظّلامْ**
**وأستقرُّ في السّريرِ دون أن أنامْ**

[37] – المرجع السابق، ص09

**وأُرهفُ الضّميرَ: دوحةً إلى السَّحَرْ**
**مُرهفة الغصونِ والطيورِ والثمرْ**
**أحسُّ بالدِّماءِ والدموع كالمطرْ**
**يَنْضَحُهُنَّ العالم الحزينْ**
**أجراس موتى في عروقي ترهف الرنينْ** [38]

ففي هذه المقطوعة الشعرية نهايات السطور ليست بالضرورة نهايات صوتية، والأكيد كذلك أنها ليست نهايات لجمل مكتملة المعنى، لذلك يجد القارئ في نفسه حاجة لإتمام بقية الأسطر وفهم مراد الشاعر، من خلال مواصلة القراءة.

فمن حيث المعنى يبدو السطر الشعري الذي يقول فيه الشاعر"**واليوم، حين يطبق الظلام**" سطرا ناقصا ويحتاج لتتمة الكلام، ويتطلب فهمه الاستغراق في قراءة ثلاثة أسطر موالية والوصول إلى تمام معنى الجملة الذي يحتويه السطر الذي يقول: " **أحسُّ بالدماء والدموع كالمطرْ** "

[38] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2014، ص108.

## 3) دلالة الإيقاع في القصيدة المعاصرة

إن أهمية الإيقاع في بنية الخطاب الشعري المعاصر تتجاوز الآراء والتصورات القديمة له، إذ أصبح رواد الشعرية المعاصرة يولون أهمية خاصة له ومن هؤلاء محمد بنيس الذي خرج بمصطلح الإيقاع من مجال الطرب والتشكيل الموسيقي إلى مجال بنية النص الدلالية حين اعتبر الإيقاع دال يتمتع بالأسبقية على الدليل فقال بأن «الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته»[39] فالإيقاع في القصيدة المعاصرة يتمظهر كبنية دالة تنضاف إلى بقية البنى الدالة التي يتضمنها الخطاب الشعري. وعندما نقول دالا معناه أنه متغيرا وليس ثابتا، ووضعيته آنية تتبع السياق العام وليست سابقة أو قبلية.

كما أقام الكاتب مقارنة بين القصيدة الكلاسيكية والقصيدة المعاصرة، محاولا رصد الوظيفة البنائية للبيت الشعري بينهما ودوره في متن القصيدة قديما وحديثا قائلا أن «اجتماع الأبيات، قديما، هو الذي كان مُبَنْبِناً للقصيدة، أما حديثا فإن القصيدة تنقسم إلى أبيات. قلبٌ يؤهل النص ليكون دالاً مُركَّبا، لا مجموع دوال تتجاورُ فيما بينها. ويكون كامل النص هو معيار البناء في حداثة الشعر المعاصر»[40] وانطلاقا من قول محمد بنيس يمكننا تناول العنصر الإيقاعي بوصفه بنية دالة أيضا تُلحق ـ من حيث الشكل والوظيفة ـ ببقية العناصر المكونة للمتن الشعري.

---

[39] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج2 (الرومانسية العربية)، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2001، ص69.

[40] – المرجع نفسه، ص106.

وبالتالي أصبح السطر الشعري المعاصر بنية دالة لا من حيث لغته ودلالة ألفاظها وتراكيبها النحوية فحسب؛ وإنما من حيث بنيته الإيقاعية أيضا والتي تواكب مطالب الوعي الجمالي المعاصر. وهذا ما يحيلنا على مقولة الوحدة العضوية في القصيدة التي طالما تغنى بها دعاة الحداثة والذين يرون أن دلالة الخطاب الشعري لا تكمن في معنى البيت منفصلا عن بقية أبيات القصيدة وإنما تكمن في القصيدة ككل متكامل، وبالتالي لم يعد لإتمام المعنى في البيت أو البيتين ضرورة ما دامت القصيدة بكاملها في خدمة وتنمية المعنى الكلي لموضوعها، وأصبح بذلك الجانب الإيقاعي أكثر مرونة وطواعية مما كان عليه قديما.

ومن الأمور التي أثارها محمد بنيس في دراسته؛ نذكر الوصف الذي خصَّ به مقام العروض ووضعيته، معتبرا مقام العروض من الإيقاع ونظم الشعر كمقام النحو بالنسبة للغة، وأساس هذه المقابلة يكمن في ميزة القبلية (الأسبقية)، فالنحو معطى قبلي يجب التقيد بقوانينه في إنجاز الكلام، وكذلك العروض معطى قبلي لا يمكن تجاوزه أثناء نظم الشعر، وهذا من شأنه حصر الدلالة في مجال محدد، وهو ما تسعى الجهود المعاصرة لتجاوزه نقدا وإبداعا، لأنه مؤسس على المفاهيم الكلاسيكية للقصيدة والتي لم تعد تتناسب مع توجهات الشعراء منذ ظهور المذهب الرومانسي، بحيث شهدت الساحة الأدبية منذ تلك الفترة عدة محاولات وأعمال حرصت على تجاوز الأشكال التعبيرية القديمة.

ومع ذلك ورغم كثرة المتحمسين لفرض النموذج الجديد؛ إلا أن الشعر المعاصر لا زال يواجه صعوبات باعتبار القصيدة الجديدة ليس لها سند تاريخي بعكس القصيدة الكلاسيكية التي تستمد قوتها ومصداقيتها من ثقل الممارسة

المتأصلة تاريخيا والتي تمتد حتى العصر الجاهلي، وبالتالي فالبيت الشعري الكلاسيكي يختلف عن البيت الشعري المعاصر في كون الأول « يسعى باستمرار لإثبات شرعيته بالتماهي مع النمط الأولي للبيت الشعري العربي القديم، وخاصة الجاهلي، ويصبح البيت المعاصر يتيما في الشعر العربي، لا نموذج له، ولا أصل يتأصل في محو الأصل، وفي اتباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة»[41] وبتحول الشاعر المعاصر من نظام البيت التقليدي إلى نظام البيت الواحد، الذي تعددت تسمياته بين السطر الشعري والبيت والشطر، كان من الطبيعي أيضا أن تتحول البنى الإيقاعية ومكوناتها من الاعتماد على الوزن العروضي الجاهز/السابق عن الإبداع، إلى البحث عن مصادر أخرى تكتنزها اللغة العربية بأصواتها وتراكيبها بهدف تحقيق إيقاع داخلي يتماشى مع التجارب الشعرية الجديدة.

وقد أدرك ذلك جيدا رواد الشعر المعاصر على غرار نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وآدونيس وغيرهم.. بحيث أصبح الشاعر يولي أهمية للقيمة الصوتية والدلالية للحرف والكلمة على حد سواء وأصبح يفجر ينابيع الجمال من أصغر الوحدات الصوتية ومن جزئيات لا تخطر على بال المتلقي، فتفاجئه وبذلك ينجح الشاعر في إحداث الأثر الفني المرغوب.

وفي هذا الشأن قال أدونيس «لا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي هو سر الموسيقى في الشعر»[42] وبالتالي فالإيقاع لا يكمن في الموسيقى الخارجية للبيت والقصيدة،

[41] – المرجع السابق، ص108.

[42] – أدونيس، زمن الشعر، ص155.

وإنما ينبع من داخلهما، ولا يخضع لتَراتُبية الأزمنة والفواصل فحسب بل تدخل في تكوينه عناصر أخرى قد تتعدى الجانب الصوتي إلى جوانب أخرى دلالية تركيبية وحتى بصرية تتعلق بهندسة الكتابة ومعمارية الورقة.

## 4) جمالية البنى الصوتية

### أ- التكرار:

يتواجد التكرار في معظم إنجازات الإنسان الفنية، ويتجلى بأشكال مختلفة تتناسب مع طبيعة كل فن، فقد نجده مثلا في الرسم من خلال تكرار شكل ما أو جزء من هذا الشكل عبر اللوحات الفنية، كما قد نراه يتجلى أيضا من خلال تكرار لون أو أكثر من لون عبر مساحات اللوحة الفنية، أو قد نراه في الفن المعماري كتكرار شكل أقواس مثلا في المساجد أو تكرار شكل إطارات النوافذ والأبواب، وكذلك الموسيقى يتجلى فيها التكرار من خلال تناوب نقرات أو وقفات معينة، وقَس على ذلك في بقية الفنون.

ففي مجال فنون الأدب والشعر تؤدي اللغة بمفرداتها وتراكيبها دورا هاما في البناء الفني، والتكرار فيها متعدد الأوجه، فقد يكون من خلال تكرار حرف أو مفردة أو جملة مركبة. يقول عز الدين علي السيد في كتاب "التكرير بين المثير والتأثير" : « لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها »[43] ويتجلى الدور الجمالي للتكرار بصفة خاصة في الشعر،

[43] – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت–لبنان، ط2، 1986، ص12.

بحيث يكون فاعلا في تشكل الإيقاع، وفي تدعيم الدلالات وتوكيد المعاني المقصودة. وقد قال نفس الكاتب في هذا السياق أيضا: «التكرار يقع من الشاعر لأصغر وحدة صوتية هي (الفونيم) كما يقع لأكبر وحدة وهي الجملة أو الشطر، وهو في الشعر الجيد له أهداف عدة منها: إحداث الأثر الموسيقي، وتوكيد الألفاظ والمعاني»[44] بحيث يتجلى من خلال عدة أوجه أبسطها تكرار حرف هجائي في الكلمة.

وقد تفطن لذلك ابن سنان الخفاجي منذ زمن بعيد حين رأى بأن الحروف أصوات « تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»[45] وهو ما يدعم ما قلناه سلفا عن تواجد التكرار في معظم الفنون لكن بتجليات مناسبة لكل فن، فإذا كان لتكرار الألوان وقع في نفس المشاهد، فكذلك يكون لتكرار الأصوات والنقرات والنوتات الموسيقية وقع جمالي في نفس السامع، لأن ألحان الموسيقى إنما تطرب السامع من خلال تكرار ألحانها ونقراتها عبر فترات زمنية موزونة و منتظمة، ولو لم تكن على هذا الشكل من الانسجام الإيقاعي لما أحدثت أثرا. ومثل ما «أن عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها؛ فتأنس الأذن بازدواجهما وتآلفهما، فإن عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنس، لو لم يكن لعودته مزية أخرى تعود إلى معناه، فإذا كان مما يزيد المعنى شيئا، أفاد مع الجرس الظاهر جرساً خفياً لا تدركه الأذن وإنما يدركه العقل والوجدان وراء صورته»[46]

---

[44] – المرجع السابق، ص291.

[45] – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، (ش) عبد المتعال الصعيدي، محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر– القاهرة، 1969، ص54. نقلا عن: د.حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب، وهران–الجزائر، 2001، ص32.

[46] – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص14.

لذلك اهتم النقاد وعلماء اللغة واللسانيات منذ القديم بهذه الظاهرة. بل امتد هذا الاهتمام ليشمل أيضا الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي اهتمت بالقيمة الدلالية للأصوات، خاصة تلك التي تحقق هيمنة ملفتة للنظر في المتن الشعري، بحيث تتكرر بطريقة تجعل من القارئ يتخذها بؤرة دلالية يرتكز عليها لاستقراء ما غيبه النص الشعري من دلالات نفسية ووجدانية «لذلك كان من واجب القراءة أن لا تهمل هذا الضرب من الحضور الصوتي المهيمن في البيت وفي النص جملة»[47] لأن الشاعر المعاصر أصبح لا يخضع إلا لانفعالاته وللَّحظة التي يُنتج فيها خطابه الشعري.

وفي نفس السياق نُدرج تعريف نازك الملائكة للتكرار في أبسط صوره بقولها: « التكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيِّمة»[48] لذلك تبدأ موسيقى القصيدة المعاصرة في التشكل في اللحظة التي يُبنى فيها النص الشعري، وبذلك يكون الإيقاع تابعا للنص وللحظة وجوده، ولا يكون متبوعا كما كان في القصيدة القديمة وعروضها الخليلي.

وما دام التكرار مكون رئيس من مكونات الإيقاع فإنه «يتحقق بتكرار الأصوات و مراكمتها، وتكرار الألفاظ والصيغ والتراكيب وتوزيعها وتشكيلها بطريقة خاصة في بنية النص الشعري»[49] وهو ما نجده تحت مسمى الإيقاع الداخلي لدى

---

[47] – د.حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص53.

[48] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

[49] – عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص48.

كثير من نقاد الشعر المعاصر وممارسيه الذين حرصوا على إبراز الخصائص البنائية للقصيدة المعاصرة، التي لم تَعُد محصورة في الأنظمة التقليدية فحسب بل تجاوزتها إلى أنظمة أخرى صوتية وصرفية وتركيبية، ومن هؤلاء نذكر محمد فتوح الذي قال أن موسيقى الشعر«لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين»[50].

ويقول توماس سترينز إليوت **thomas streans eliot:** «موسيقا الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى. وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له»[51] وقد قال "توماس" هذا القول في معرض حديثه عن علاقة الشعر بالحياة اليومية للشاعر قائلا فيما معناه يستحيل على لغة الشعر أن تفقد اتصالها بالواقع اليومي[52] وبالتالي فالمعنى الحقيقي للقصيدة لايكمن خارج الواقع المتحول باستمرار.

وقد أرجع "كلوريدج" الإيقاع "RHYTHM" إلى عاملين :

- أحدهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة
- والثاني: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[53]

---

[50] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص423.

[51] – ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق سوريا، ط1، 1991، ص29.

[52] – ينظر، المرجع نفسه.

[53] – ينظر: مجدي وهبة، مصطلحات الأدب، مادة rhythm مكتبة لبنان–بيروت 1974.

والملاحظ أن كلوريدج أثار عدة عناصر مهمة، منها: أنه تحدث عن الإيقاع الكلاسيكي المرتبط بالوزن العروضي الخارجي في العامل الأول، وعن الإيقاع الذي لا يتأسس على الوزن، والمتولد من كسر توقع المتلقي في العامل الثاني. وقد أعطى للمتلقي أيضا أهمية في الإحساس بهذا الإيقاع من خلال تعريضه للدهشة المتولدة من خيبة التوقع.

وفي نفس السياق أشار شكري عياد إلى أهمية الإيقاع في بناء الخطاب الشعري ودوره في ما يحدثه من أثر لدى القارئ حين تبنى نظرية (ريتشاردز) في الإيقاع التي ترى «أن القيمة الحقيقية للإيقاع...لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد»[54] فالتهيؤ النفسي الذي يختص به المتلقي كما قال شكري عياد لابد أنه سبق بالانفعال النفسي المناسب أيضا عند الشاعر، وهذا المفهوم يتوافق مع ما يذهب إليه أنصار الشعر الحر الذين يرون أن هذا النوع من الإيقاع يختلف عن الإيقاع الذي لازم القصيدة الكلاسيكية في كونه يحتضن كل انفعالات الشاعر ويحقق له الاسترخاء النفسي الذي لم تراعه قواعد القصيدة العربية القديمة.

يتجلى التكرار في الشعر عموما من خلال ثلاثة مستويات هي: تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وتكرار الأساليب، وهي تجليات معروفة ونجدها في الشعر الكلاسيكي والشعر المعاصر أيضا، إلا أن الفارق الوحيد يقع في المستوى الأول الذي كان في القديم مقتصرا على تكرار القافية وحرف الروي بتواتر زمني متساوي

[54] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص33. نقلا عن: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص77.

المقاطع، فقد أصبح الأمر مختلفا في الوحدات الإيقاعية المعاصرة، بحيث لم يعد معيار تساوي المقاطع الزمنية شرطا لصحة الإيقاع وجودته.

أما ما تبقى من تجليات التكرار فنجده أيضا في الشعر المعاصر، ولمعرفة طريقة تكرار الألفاظ والأساليب وما تحدثه من أثر لدى القارئ، نَسُوقُ مثال لنزار قباني، يتعمد فيه تكرار لفظة " لماذا؟ " وهو مظهر إيقاعي يجمع بين تكرار اللفظ (لماذا) وفي نفس الوقت تكرار أسلوب الاستفهام الذي ينم عن وضع نفسي ويعكس حالة اليأس وخيبة الضن، ويحرك مشاعر المتلقي ليتفاعل مع فاجعة المصير وقوة العتاب والتساؤل الذي تمارسه الضحية، ضد المذنب، يقول الشاعر في هذا السياق:

**لماذا؟**
**لماذا تخليت عنّي ؟**
**إذا كنت تعرف أنِّي**
**أحبّك أكثر مني**
**لماذا ؟** [55]
**لماذا؟**
**بعينيك هذا الوجومْ**
**وأمس بحضن الكرومْ**
**فرطت ألوف النجوم**
**بدربي**
**وأخبرتني أن حبِّي**
**يدومْ**
**لماذا؟**

[55] – نزار قباني، ديوان "قصائد"، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، ط8، 1997، ص25.

**لماذا؟**

**منحت لقلبي الهواءْ**

**فلما أضاءْ**

**بحبٍّ كعرض السماءْ**

**ذهبت بركب المساءْ**

**وخلفت هذي الصديقه**

**هنا.. عند سور الحديقهْ**

**على مقعدٍ من بُكاءْ**

**لماذا؟** [56]

نلاحظ في هذه المقاطع المنتقاة من القصيدة أنها تعتمد على تكرار القفل "لماذا؟" والذي جاء بمثابة بداية ونهاية لكل مقطع، بالإضافة إلى أن كل مقطع اختص بقافية مغايرة للمقطع السابق. كما نلاحظ من حيث دلالة الكلمات المستخدمة وخاصة في المقطع الأخير أنها توحي بالانتقال من الحب والآمال الفسيحة، إلى الضيق واليأس والبكاء، ويتجلى هذا الشعور في الكلمات (الهواء، أضاء، عرض السماء) وهي تنتمي إلى حيز لا متناهي، ثم ينقلنا الشاعر في آخر المقطع إلى الحيز المحدود من خلال (سور الحديقه، البكاء).

[56] – المصدر السابق، ص27.

ب- القافية في الشعر المعاصر

القافية مكون رئيسي من مكونات الإيقاع ومن أبرز العناصر التي استهدفها التجديد، خاصة وأنها ظلت لعصور طويلة عنصرا أساسيا في الشعر العربي، بل أصبحت رمزا من رموز القصيدة الكلاسيكية، ولم يكن استهدافها جديدا على ما نظن، بل كانت هناك محاولات عديدة في عصور مختلفة ولعل أبرز ما يمكن تسجيله ضمن هذا السياق، ظهور المسمطات والمزدوجات والمخمسات والموشحات وغيرها من الأشكال الشعرية التي تخلت عن القافية بشكل أو بآخر.

وقد أولى القدماء أهمية بالغة للقافية، ومن هؤلاء ابن رشيق الذي ينفي صفة الشعرية عن كل شعر يخلو من القافية حين قال: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[57] وقد حددها انطلاقا من موقعها الذي تشغله في البيت الشعري فقال بأنها تتحدد « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله»[58] إذ يعتبر هذا التحديد هو الغالب والذي تجتمع عليه جل الآراء، ومع ذلك لم يكن متفردا، فقد تنوعت الآراء التي تناولت موضوع القافية وما يتعلق بها من تفريعات وأنواع وعيوب، لكن الدراسات القديمة كلها أجمعت على إلزامية القافية كمبدأ أساسي في الشعر.

وإذا جئنا إلى شعراء التفعيلة والقصائد الحرة الذين نظَّروا لقضايا الشكل الشعري الجديد، نجد أنهم اتفقوا من حيث المبدأ على ضرورة التخلص من قيود القافية التي ظلت إلى جانب الوزن العروضي، ركنا أساسيا في القصائد القديمة

[57] – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص134.

[58] – المصدر نفسه، ص151.

والحديثة التي اتخذت من الشكل العمودي الجاهلي نموذجا مثاليا لا يجوز الخروج عنه، لذلك ترى نازك الملائكة: « أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها »[59] وترى أيضا أن القافية أصبحت تشكل عائقا أمام التنفيس عن انفعالات الشاعر والتعبير عنها «فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم ويكتب بضع أبيات، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها، ويمضي الشاعر يصف الكلمات، ويرص القوافي، دونما حس»[60] وقد شاب هذا الموقف غموض وضبابية، ذلك لأنها تراجعت فيما بعد ودعت إلى اعتماد الوحدات العروضية القديمة بأشكال جديدة، ومعنى ذلك أن المبدأ العروضي بما فيه عنصر القافية لم يندثر، بل لا زالت الحاجة إليه قائمة، ولو بأشكال مختلفة عن المألوف.

كما يرى يوسف االخال عبر مجلة "شعر" أن القواعد القديمة لا تحتاج لثورة كي تزوال، وإنما تزول تلقائيا بتقادمها لأن «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، والوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته»[61] معنى ذلك أن الثورة على القديم لم تكن بغرض نفي الماضي، بقدر ما كانت استجابة طبيعية لمتطلبات الوعي الجمالي الجديد.

---

[59] – نازك الملائكة، الديوان، مج (02)، دار العودة، ط2، بيروت، 1979، ص18.

[60] – المرجع نفسه.

[61] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص126. نقلا عن: يوسف الخال، إخبار وقضايا، مجلة "شعر" العدد 3، 1957، ص114.

يتأسس هذا الوعي الجديد على معطيات لا تشبه معطيات الوعي الجمالي القديم، فقضية الشكل الشعري الجديد وكل ما تعلق به من إيقاع تحصيل حاصل. فقد «كانت القصيدة الجديدة في البداية حاجة طبيعية، لا من أجل تغيير نمطية الإيقاع وتغيير نمطية القافية، بل تغيير في جوهر القصيدة العربية، في بنائها في فكرها، في موقفها الداخلي»[62] أما إبداعيا فقد تخلى الشاعر المعاصر عن إلزامية القافية بحيث لم يتخلى عن استخدامها كليا، وإنما تجاوز قيد التكرار التوافقي الزمني لمقاطعها، فقد أصبح في حرية من أمره فمتى احتاج إليها ورأى بأنها تضيف قيمة جمالية لقصيدته لجأ إليها وبالطريقة التي يريد.

وبناء على ذلك لم يعد الشاعر المعاصر ملزما بالقافية بمفهومها الكلاسيكي المتمثل في تكرار حروفها في آخر كل بيت بانتظام، لذلك نجد عز الدين اسماعيل يقول « والحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذا كنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة؛ فالقافية قائمة في الشعر الجديد وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة»[63] لكنه يشير إلى فارق مهم بين معنى القافية ومعنى حرف الروي إذ لاحظ أننا نخلط في الكثير من الأحيان بينهما، فحرف الروي هو حرف من حروف الهجاء لا يدخل نطاق الموسيقى إلا من حيث جرسه الصوتي، أما القافية فلها طابع تجريدي مثل الأوزان فهي تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وكل ما يعنينا منها هو ذلك التنسيق في آخر كل سطر شعري[64] وهذا ما نجده في الشعر المعاصر.

---

[62] د.عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص45.

[63] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص113.

[64] – ينظر: المرجع نفسه، ص113.

وقد تختفي القافية في هذا الشعر من نهاية السطر، فتتموضع في حيز آخر من القصيدة لكنها لا تفقد دورها تماما ولعل هذا هو« الفارق الجوهري بين بنية القصيدة التقليدية الموسيقية، وبين بنية القصيدة الحديثة، فإذا كانت الأولى ترى في القافية نقطة الارتكاز الأساسية في بنية القصيدة الموسيقية ... فإن القصيدة الحديثة بإهمالها لحرف الروي تتجه نحو تنمية العناصر الداخلية، وتكثيف تناغمها الموسيقي كي تصبح القصيدة ككل بناء فنيا متكاملا.»[65] ومن الأمثلة الشعرية نورد نموذج من قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش يقول فيه:

**سَجِّلْ!** /0/0

**أنا عربي** //0 ///0

**ورقم بطاقتي خمسون ألفْ** //0/ //0// 0//0/0/

**وأطفالي ثمانيةٌ** //0/0/0 0///0//

**وتاسعهم..سيأتي بعد صيف!** //0/// 0//0/ /0/ /0/0

**فهل تغضب؟** //0 /0/0

**سَجِّلْ** /0/0

**أنا عربي** //0 ///0

**وأعمل مع رفاق الكدح في محجر** //0// // //0/ /0/0 0/ /0/0

**وأطفالي ثمانية** //0/0/0 0//0//

**أسلُّ لهم رغيف الخبزِ،** //0/ //0// 0/ /0/0

**والأثوابَ والدفتر** /0/0/0/ /0/0

**من الصخرِ..** /0/0/

---

[65] – محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص351.

**ولا أتوسَّلُ الصَدقاتِ من بابِكْ** //0 ///0//0///0 /0 **0/0/**

**ولا أصغُرْ** //0 **0/0/**

**أمامَ بلاط أعتابك** //0/ //0/ /0**0/0/**

**فهل تغضب** [66] //0 **0/0/**

يبرز اشتغال الشاعر على تنمية العناصر الداخلية في هذا المتن الشعري، بدلا من تركيزه على تواتر القافية الهجائية المألوفة في القصائد العمودية، رغم أنه لم يهملها كليا، إذ نلاحظ أن التقفية في هذه القصيدة لم تعد كما كانت مرتكزة على حرف رويٍ واحد بعينه، وإنما عوضها بتواتر موسيقي بديل عن القافية المعتادة.

وقد تجسد هذا التواتر في التشابه المقطعي(العروضي) وهو ما قمنا بتميزه بوضع سطر تحت كل تلك ( القوافي) الموسيقية المتشابهة من حيث التقطيع؛ أي المتشابهة في حركاتها وسكناتها في نهاية بعض الأسطر من المقاطع الشعرية السابقة لمحمود درويش بحيث وقع التشابه في كلمات كثيرة نذكر منها: (سجل، تغضب، صيف، محجر، بابك..) والتي جاءت بنفس التقطيع العروضي المتمثل في (0/0/).

وهذا التقطيع ينم عن وجود إيقاع خفي تعمَّد الشاعر وضعه في نهاية عدة أسطر من قصيدته، ولهذا الإيقاع دور وظيفي الهدف منه المساهمة في تنمية الجانب الإيقاعي وتأكيد الحضور الموسيقي، وليس مجرد وزن تجميلي، وهو ما أشار إليه صلاح فضل في كتابه "نظرية البنائية في النقد" حين أورد نظرة الشكلانيين تجاه عنصر الإيقاع، بحيث نظروا إليه انطلاقا من منهجهم الوظيفي،

[66] – محمود درويش، ديوان: سجل أنا عربي، إعداد وتوثيق: د علي القيم، د ط، د ت، ص413.

لذلك لم ينظروا إلى الإيقاع كخاصية مميزة "موجودة" (مجرد وجود) وحسب وإنما نظروا للدور الأساسي الذي يجعله محوريا ومسيطرا. كما اعتبروا الوزن حالة من حالات الإيقاع وبرهان على وجوده.[67]

لذلك فالنظام لا يكون عاملا جماليا فقط من خلال الوزن والقافية بل يكون «النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالي عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشيء نفسه»[68] ذلك ما ذهب إلى تأكيده عدة شعراء ومنظرين من ذوي التوجه الحداثي.

ولعل التحدي الأكبر في إثبات صفة الشعرية وتحقيق الإيقاع بمعناه المعاصر كان أمام رواد القصيدة النثرية، باعتبار كاتبها مطالبٌ ـ أكثر من غيره ــ بتحقيق صفة الشعرية التي طالما استمات في إثباتها والدفاع عنها دعاة تجاوز القديم والتخلي عن قيود الوزن، وبوصفها التجلي النصّي الأكثر إصرارا على هذا التجاوز، ولإضفاء المصداقية على ادِّعاءِ المجددين والذي مفاده أن ما يُحقِّقُ الشعرية في الخطاب، كيف ما كان شكله، ليس الوزن العروضي أو القافية فحسب، كما يتصور المنحازون للشكل التقليدي، وإنما الشعرية في حد ذاتها والتي لا يجب أن تَنتَفي عن هذا النوع من الشعر المؤسَّس على الكتابة النثرية كشكل تعبيري وليس كمضمون.

وأخيرا نشير إلى أنه لابد للشعر والفن بعامة عبر كل الأزمنة أن يكون شاهدا على صدق مشاعر الإنسان ودليل واضح على حضارته، فلكل عصر أشكال تعبيرية مناسبة تفرزها تفاعلات أدبية وفنية مع واقع اجتماعي وثقافي معين « فبما

---

[67] – ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1998، ص50

[68] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، 81.

أن النماذج والقيم تختلف من بيئة لأخرى، يتغير كذلك مفهوم الفن، وتقنياته بكيفية موازية»[69] وكذلك كان مسار القصيدة العربية إلى يومنا، من محاولات الشعراء الصعاليك إلى بشار بن برد أول المحدثين، ثم أبونواس وغيره من المولدين إلى أبي تمام الذي ثار على عمود الشعر، مرورا بالبارودي وشوقي وباقي رواد الشعر الحديث ومدارسه المختلفة التي مهدت الطريق للتخلص من وطأة الأوزان والقوافي.

## 5) جمالية البنى البصرية

إن تخلي رواد الشعر المعاصر عن القواعد الموسيقية الخليلية، جعلهم أمام مسؤولية إيجاد بدائل في مستوى التحدي الذي رفعوه في وجه التراث الشعري المألوف لدى الذائقة العربية على امتداد عصور طويلة، لذلك تنوعت آليات التشكيل الموسيقي بين ما هو سمعي وما هو بصري، إذ عكف الكثير منهم على إثراء التجلي الإيقاعي الواسع بتجلٍ آخر يقوم على استثارة القارئ بحركية صامتة فاعلة في بنية الخطاب الشعري المعاصر؛ هي حركية الإيقاع البصري.

يتجلى هذا النوع من البناء في الكثير من القصائد المعاصرة، وهو عبارة عن فراغات بيضاء يتعمد الشاعر تركها في السطور قبل أو بعد الوحدات الصوتية، أو بين المقاطع والأسطر الشعرية، وهناك تجل آخر لهذه الآلية يظهر من خلال تكرار بعض الكتل أو المقاطع الشعرية التي قد تبدو للقارئ بصريا بنفس الحجم، فتتكرر عدة مرات في القصيدة وهذا النوع من البناء يسمى "التشكيل الهندسي للنص" وهي

[69] – محمد عزيز حبابي، من الكائن إلى الشخص، ص65.

تسمية اتفق على استخدامها معظم النقاد، ويقوم على دعامتين أساسيتين هما: السواد والبياض.

فالأولى تتمثل في الشكل الخطي المرئي الذي يملأ البياض (الأسطر الشعرية).

أما الثاني فهو الفراغ وهو تلك المساحات التي يتركها الشاعر فارغة على وجه الصفحة في السطور أو بين المقطوعات.

وكأن الشاعر يرمي من خلال تلك الآلية إلى اجتذاب القارئ من خلال حاسة النظر، فيلاحظ هذا الأخير تراوحا تراتبيا منسجما بين المقاطع المكتوبة والفراغات المتروكة، أو أنه يريد أن يعكس نوعا من الحركة الصامتة التي لا يمكن إدراكها إلا بالعين، بعكس الإيقاع الذي يقوم فقط على الأوزان العروضية والتي تستهدف حاسة السمع فقط.

وقد تحدث محمد بنيس عن هذه القضية ضمن حديثه عن "المكان النصي"[70] وأول ما أثاره في هذا المبحث هو تحديده للمصطلح معتبرا أن الخلط الذي يقع فيه الكثير من المهتمين بهذا الحقل يتمثل في استعمال لفظة "فضاء" بدل لفظة "مكان" وهو خلط عفوي، يجب الوقوف عنده لتحديد معنى كل مصطلح، بغرض وضع الأمور في مكانها. ففي سياق متابعتنا للدراسة التي أنجزها محمد بنيس، لقضية الإيقاع في الشعر المعاصر، لمسنا تفضيله لمصطلح "المكان" على مصطلح "الفضاء" بتأكيده على أن المكان أسبق من الفضاء، بل إن الأول سبب في وجود الثاني.

[70] – ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص105.

إن المكان أو ما يجسده على الورقة من سواد وبياض له دلالة في البناء الشعري المعاصر عموما وإثراء الجانب الموسيقي خصوصا، وليس فقط الوزن العروضي المؤسس على الجمل والمفردات وأصوات حروفها، لذلك يصر منظري الشعر المعاصر في كل مناسبة على التذكير بأن الإيقاع «أوسع من العروض ومشتمل عليه»[71] وما دام الإيقاع دال، كما سبق لنا ذكره، فإنه يشمل أيضا السواد والبياض على الورقة لذلك أصبح المكان النصي ـ على حد تعبير محمد بنيس ـ مكون من مكونات الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر وهو تصور لم يكن واردا في المفاهيم الكلاسيكية التي تناولت جوانب الوزن والإيقاع.

إن المعيارية الصارمة التي رافقت أطوار تأسيس النموذج الشعري القديم، ممارسةً وتنظيرا، كانت قاصرة ـ بحسب أنصار التجديد ـ في نظرتها لقضية الإيقاع، إذ جعلت من الوزن والقافية فقط شرطين لشعرية الكلام، وأنهما الفاصل بين النثر والشعر دون سواهما، وبذلك أهمل القدماء ـ بحسب دعاة التجديد ـ عدة مميزات وخصائص تختص بها اللغة. ولعل قول قدامة بن جعفر الشهير في تحديد معنى الشعر والمعتمد كثيرا في التأصيل المفهومي له دليل على ذلك فقد قال عن الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى[72]» ومعنى ذلك أن الشعرية لا تتحقق إلا إذا وافقت هذا الحد، وهذا رأيٌ لا يخدم التصور الجديد للشعر، والذي لا يُقصي أي عنصر أو أي مكون ساهم في بنية الخطاب الشعري، فغالبا ما اعتُبر الوزن والقافية ضمن مستوى الموسيقى الخارجية وهذا المستوى ليس الوحيد في بنية هذا الخطاب؛ إنما هناك المستوى الداخلي الذي تتضافر فيه عدة معطيات منها

---

[71] – المرجع السابق، ص105.

[72] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

دلالة الأصوات والتراكيب والألفاظ بالإضافة إلى عناصر أخرى كالفراغات وغيرها وذلك هو الإيقاع من منظور التصور الجديد.

ومن أمثلة استثمار الفراغات وتفعيل البنى البصرية الملفتة لانتباه القارئ نورد مقطعا من شعر أحمد مطر من قصيدة لافتات يقول فيه:

**يراود جاريةً عن قُبلة**
**وَيراودُها ...**
**(ليْس الآن)**
**ويُراودها ... (ليس الـ ... آن)**
**ويُرا ... ودُها**
**فإن انتصفَ اللّيلُ، تراخَتْ**
**وطَواها بين الأحضان !**
**والحرّاسُ المنتشرونَ بكلّ مكانْ**
**سدّوا ثغراتِ الحيطانْ**
**وأحاطوا جدّاً بالحفلة**
**كي لا يخدش إرهابيٌّ**
**أمن الدّولة ! [73]**

إن الفرق بين أسلوب النثر التقريري وأسلوب الشعر الإيحائي لا يكمن فقط في شكل التعبير الخارجي، ولا أيضا في التناغم والتوافق الصوتي، فإذا كان النثر أقدر على احتواء المعاني بوصفه يتيح فرص الاسترسال والشرح والتعقيب، فالشعر أكثر إيحاء وترميزا. ولعل الشعر المعاصر بما يقوم عليه من آليات وفنيات تعبيرية،

[73]– أحمد مطر، لافتات 5، لندن، ط1، 1994، ص76

فرضَ أنماطا جديدة من العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، تختلف عن تلك الموجودة في اللغة المعيارية، وهو ما يجعل من اللغة الشعرية المنزاحة عن المعيار لغة قادرة على تفجير دلالات خاصة وعلى تفعيل منطق مختلف عن ذلك الموجود في اللغة العادية التقريرية، وشكلها الخطي، ومن ذلك؛ الشكل الهندسي للمتون الشعرية الذي يتعمد الشاعر من خلاله إثارة انتباه القارئ، والذي غدا مصدرا مهما من مصادر الدلالة، بحيث يتضافر مع باقي العناصر التعبيرية ليساهم في توجيه مسار القراءة والتأويل.

وفي هذا السياق نورد مثالا آخر لعبد الوهاب البياتي يقول فيه:

**وطار عصفور وحطَّ ينقر البذار**
**فاقتربت عائشة وداعبته فلوى منقاره وطار**
**أحس بالمطر**
**من قبل أن يسقط في الشوارع المشمسة المعطار**
**سنلتقي في الساعة العشرين**
**قالت**
**وكنت ميتا داخل نفسي**
**ضائعاً**
**مستلباً**
**طريداً**
**مرتحلاً وعائداً وحيد**
**أمشي وراء ناقتي وغصنها المزهرُ قدّامي إلى باريس**[74]

[74] – عبد الوهاب البياتي، ديوان خمسون قصيدة حب، دار سحر للنشر، ط1، 1997، ص105.

فلو حاولنا قراءة هذه المقطوعة قراءة بصرية، لأوحت إلينا بإيقاع مأساوي يسير بالنفس بخطى تراتبية نحو الموت صعودا أو نحو الهاوية نزولا. أما من حيث شكل الكتابة والبياض المتروك قبل كل كلمة، فيبدو أنه لا مخرج للشاعر من هذه الحال ولا حل سوى تسليم أمره لتيار الانحدار وكأن شكل الكتابة مطابق تماما لمعنى هذا المقطع الشعري.

فشكل الكلمات الواردة في كل سطر بدءً بـ:

**وكنت ميتا داخل نفسي**

**ضائعاً**

**مستلباً**

**طريداً**

يوحي بصريا بشكل " سلّم أو درج البناية " كما أن تراتبية الإيقاع الداخلي المتولد من هذا الشكل المتدرج يثير مشهدا لشخص ينزل بنفس كئيبة محطمة متجها نحو العزلة والتوحد، وهو ضائع لا محالة، وحتى إن حاول الصعود والعودة على نفس السلم لن يصل إلا لنفس المصير وهو الموت داخل نفسه. فإذا كانت اللغة تتشكل من دال ومدلول، في اللغة التقريرية، فيمكننا اعتبار هذا النوع من الكتابة أيضا بمثابة دال وهو شكلها الهندسي ومدلول وهو ما توحيه من معاني متضافرة مع سياق القصيدة ومع لغتها الشعرية عموما.

ويبقى آخر ما يمكن قوله هو أنه يستحيل أن تتكرر الجودة الشعرية التي ميزت قصائد امرئ القيس، ولبيد، وزهير بن أبي سلمى في الجاهلية، وأبو نواس

والمتنبي وأبو تمام بعدهم، بنفس اللغة الشعرية وبنفس صيغها وتراكيبها، كما لا يمكن ــ كما قال ت.س إليوت ــ أن تتكرر عظمة "شكسبير" أو "ملتون" « إلا بعد أن تكون اللغة قد تغيرت بدرجة كافية مع الزمن ومع التغير الاجتماعي ـ وأعني باللغة إيقاعها، وهو شيئ أكثر من المفردات وبنية الجملة. ذلك أن من يحقق، مرة وإلى الأبد، بعض إمكانات اللغة، ...ليس هو كل شاعر عظيم فحسب، بل كل شاعر أصيل، وإن كان شاعرا أقل شأناً»[75] فأصالة الشاعر لا تتوقف على مدى التزامه بالنموذج الكلاسيكي المعروف، وإنما على مقدرته في استثمار إمكانات اللغة ومنها استغلال خصائص أصواتها، وكذلك هندسة الكتابة التي أصبح لها دور في التأثير الجمالي والتأويلي.

[75] – ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق سوريا، ط1، 1991، ص81.

# الفصل الثالث

# اللغة الشعرية ودلالات السياق

1- اللغة والانزياح الشعري
2- القصيدة وإشكالية الغموض
3- القصيدة وعملية التلقي
4- سياق النص والدلالة المعجمية
5- تشكل المعنى والسياق التاريخي

# الفصل الثالث

# اللغة الشعرية ودلالات السياق

## 1) اللغة والانزياح الشعري

### أ- اللغة الشعرية

تأسست المتون الشعرية منذ القديم على اللغة بوصفها مادة التعبير اللساني والتواصل الإنساني، وكذلك لأنها تحمل المكونات الرئيسية للإيقاع والوزن من أصوات متنوعة بمخارج حروفها وبحركاتها وسكناتها، بحيث تتفق وتختلف لتصنع النبر والتنغيم وكل مظاهر الموسيقى. ومن بين أغنى لغات البشر قديما وحديثا نذكر اللغة العربية التي لم تكن يوما عائقا في وجه أي تطور فني أو علمي، وقد سايرت مراحل مختلفة وتقلبات حضارية واجتماعية كبيرة، وقد انتشرت في معظم أقطار العالم بحكم اقترانها بالدين الإسلامي والفتوحات التاريخية العظيمة التي حققها المسلمون.

لكن بمرور الزمن وتعاقب العصور والأحداث التاريخية الكبيرة، تعددت الأجناس البشرية المنضوية تحت راية الخلافة الإسلامية وتعاظمت كثافتها فتولد عن ذلك تزايد حاجاتها للتعايش والتقارب بحكم ضرورة إقامة العلاقات الاجتماعية

والمعاملات التجارية واكتساب العلوم والمعارف، بل وقد اندمجت أجناس مختلفة ــ من حيث أعراقها، ثقافاتها، وديانـاتها، ولغاتها ــ في إطار الدولة الواحدة، إلا أن ذلك لم يمنع من تعدد المشارب الفكرية والمذاهب الدينية والروافد الثقافية التي أصابت عدواها حتى الشعوب العربية الأصيلة فدبَّ إليها التشتت والاختلاف، مما أدى إلى ظهور الفتن والتمرد والمعارضة السياسية، وانعكس ذلك في الكتابات النثرية والخطب والأشعار.

إلا أن التدخل المستمر للإيديولوجيا والنزعات المذهبية في أشكال التعبير لدى المجتمع الواحد، جعل من استخدامها بهذا الشكل أو ذاك، علامة على سيطرة سلطة سياسية تسعى بدورها لفرض نموذج فكري وثقافي دال على توجهها ومنهجها، والذي ترى فيه النموذج الوحيد والأزلي الذي يحمل رموز الهوية، وترى في كل خروج عنه خروجا وتمردا عليها، كما ترى في كل من يعتمد نموذجا آخر غيره، في التعبير والإبداع، عدوا متمردا لابد من رفض واستهجان نِتاجه الفكري كيف ما كان، وقد استمر هذا السلوك من طرف الأنظمة الحاكمة ومن يمثلها من كتاب ومفكرين إلى يومنا.

وقد شكلت اللغة محورا للدراسات النقدية قديما وحديثا، وكانت في كثير من الأحيان مادة لنقاشات حادة، أدت إلى التراشق بالتهم كلما ظهر شاعر أو فريق من الشعراء حاول خلخلة معاييرها أو خرق العرف السائد والمتعلق بأساليب القول المعتادة، ولعل ما أحدثه أبو تمام وأبو نواس وغيرهم في العصر العباسي، وما تعرضوا له من نقد أيضا، دليل على ذلك.

لقد ارتبطت سلطة النقد الأدبي في معظم العصور بالسلطة الحاكمة، لذلك كان موقف النقاد في العصر العباسي مثلا مدعوما بسلطة الخليفة الذي رأى في تجديد المولدين من الشعراء تهديدا للغة العربية ولأصالة الأشكال التعبيرية التي رافقتها منذ العصر الجاهلي. وبذلك شكَّلَ كل خروج عن الأشكال والنماذج التعبيرية المألوفة تهديدا وزعزعة لأركان النظام الذي يستمد مشروعيته من قداسة هذه اللغة، فاتفق المطلب السياسي والنقد الأدبي على مبدأ واحد مفاده أن «لا يكون العربي عربيا إلا بقدر إيمانه وارتباطه بتراثه»[1] وأصبح التراث بذلك قوة إيديولوجية توجه الذائقة الفنية، حتى غدت الأحكام النقدية إلى يومنا إدانات سياسية أكثر منها تقويمات شعرية[2] وها نحن بعد كل تلك العصور، نشهد نفس الحدة في النقاشات وذلك التراشق بالتهم التي تصل إلى حد وصف البعض لخصومهم من دعاة التجديد بالمتنصلين من الهوية لمجرد كونهم كتبوا أو نادوا بضرورة كسر الحواجز والقيود التي لم يجرؤ على كسرها أحد قبلهم.

والحقيقة أن جلّ علماء اللسان قديما وحديثا متفقون على أن اللغة تستجيب بطبيعتها لأي مطلب تعبيري، وتتأقلم مع أي ظرف حضاري، وتساير مستعمليها في تطورهم وحاجاتهم التواصلية، والجمالية، ولا تقف في وجه أي تطور، والأصل أن اللغة وجدت لتخدم واقع الناس في أي عصر، فأصالتها في قدرتها على تقديم هذه الخدمة وليس في وضعها داخل المتاحف والمكتبات، ثم وصفها بالعجز عن مسايرة العصر. فبحكم الوظائف التواصلية والإبلاغية والجمالية للغة، وبحكم كونها ظاهرة إنسانية تخضع للتطور والتحول والتوليد الاصطلاحي كلما دعت الضرورة وحاجات

[1] – أدونيس، زمن الشعر، ص55.

[2] – يظر: المرجع نفسه، ص57.

الناس إلى ذلك، لا يمكن أن تتوقف عن أداء وظائفها، وبالتالي فهي تخدم الإنسان بمقدار ما يخدمها.

وقد ثبت تاريخيا أن الكثير من الألفاظ التي كانت تستخدم في الحقبة الجاهلية لم يتداولها الناس في العصور التي تلت تلك الفترة، بل هناك ألفاظ غير عربية استعيرت من عند الأجناس الفارسية والهندية بغرض تسمية بعض الأواني والأدوات والظواهر الدخيلة على المجتمع العربي، وأصبحت تنتمي للقاموس العربي واستخدمت في الشعر والنثر رغم أنها لم تتواجد في القصائد الجاهلية، لذلك قال أحمد حسن الزيات: «لا يمكن أن تثبت ثبوت الدين ولا أن تختم ختام النبوة، لأنها ألفاظ يعبر بها كل قوم عن أغراضهم. والأغراض لا تنتهي، والمعاني لا تنفد. والناس لا يستطيعون أن يعيشوا خرسا وهم يرون الأغراض تتجدد والمعاني تتولد»[3] كما أن اللغة لم تنزل من السماء جاهزة ومكتملة الأركان* وإنما وصلت إلينا بهذا الثراء الفني والوظيفي بعد عصور طويلة من الممارسة التواصلية والتطور.

يقول عز الدين إسماعيل مدافعا عن الاتجاه التجديدي في الشعر« فإذا كانت الدراسات الممحصة قد أكدت لنا علاقة لغة الشعر بالحياة في العصرين الجاهلي والأموي فإن دعوة العصرية لضرورة الملائمة بين لغة الشعر ونبض الحياة الراهنة تكون دعوة وجيهة لها ما يبررها»[4] ويقول أيضا « ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر

---

[3]– أحمد حسن الزيات، لغتنا في أزمة، مجلة: مجمع اللغة العربية، مطبعة التحرير، العدد العاشر، 1958، ص45.

* لا نقصد بـ "اكتمال اللغة وتنزيلها" قضية خلق اللغة وتعليمها لسيدنا آدم من طرف الله سبحانه وتعالى (فهذا أمر مفروغ منه، بحكم إيماننا بما جاء في القرآن الكريم حول هذه القضية) وإنما نقصد أنها لم تكتمل، في عالمنا الدنيوي، من حيث الاستعمال والتواضع إلا بفعل الممارسة والتطور.

[4]– عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص178.

المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها»[5] لذلك يفترض في كل استخدام تجديدي للغة في القصيدة أن يجعلها تتجلى تجليا إيحائيا لا ينصاع لقوانين ثابتة، إنما تحدده فقط الحاجة الجمالية لمتطلبات التجارب الراهنة بغض النظر عن كيفية انتظامه.

وبما أن الدلالة هي القيمة الأساسية للإدراك لدى مستعملي أي لغة، فلابد أن ننتبه إلى أن دلالات الأشياء الموجودة بما فيها اللغة تختلف باختلاف الثقافات، كذلك مفردات اللغة تتحول في المجتمع الواحد بعد تعاقب الأجيال، فمنها ما يهجر ومنها ما يُستحدث تبعا لمستجدات حضارية وثقافية يعيشها المجتمع، ويجد نفسه ملزما بمجاراتها لخلق الانسجام والتوافق في الحياة، وحتى لا يعيش انشطارا بين واقعه وممارساته اليومية. والشاعر ليس إلا فردا من مجتمعه لا يمكن له التغريد خارج منظومته الفكرية والثقافية وهذا ما تحدث عنه الدكتور سعيد بن كراد حين قال أن « شروط التوافق والانسجام بين الإنسان والوجود مودعة بشكل سابق في لغته. فاللغة هي التي تحدد الطبيعة الدلالية والثقافية للموجودات»[6]والشعر مظهر من مظاهر التعبير الإنساني الذي يتأسس على اللغة كمادة أولية لا يتحقق إلا بها.

وقد كان لزاما على الشاعر المعاصر أن يتحمل بجرأةٍ مسؤوليةَ إيجاد لغة جديدة قد تكون صادمة للذوق المألوف، وقد تكون أيضا ثائرة ضد نظام سياسي أو فكري ما، لكنها أكثر ملائمة لتجربته ولعصر ه الذي يحيا فيه، وبذلك نكون أمام لغتين: لغة قديمة وأخرى حديثة، والفرق بينهما أساسي كما قال آدونيس ويكمن في

---

[5]– المرجع السابق، ص174.

[6] – سعيد بنكراد، التنوع الثقافي مصدرا للتنوع الدلالي– نظرة سميائية، مجلة علامات، العدد40، 2013، مكناس–المغرب، ص21.

أن «المعنى في اللغة "القديمة" موجود مسبَّقاً، والكاتب يصوغه بشكل جديد. لكن المعنى في اللغة "الحديثة" (الثورية) ينشأ في الكتابة وبعدها. فالمعنى فيها بعدي لا قبلي»[7] هذه اللغة الشعرية تختلف عن اللغة الإخبارية في الحياة اليومية أو لغة الحقول المعرفية الأخرى التي لا تعتمد الخيال كمعيار أساسي، لأنها لا تنقل المعاني بل توحي بها من خلال الطاقات التي تكتنزها.

إن الخطاب الشعري المعاصر يكتسب بعده الجمالي «من خلال قدرة الكاتب على استغلال الإمكانات التي توفرها له اللغة التي تمثل في أساسها نظاما مفروضا عليه، أي أن الكاتب أثناء عملية الخلق يصبح في صراع مع نظام إعلامي يخضع لقواعد مضبوطة مقننة سلفا وبين رغبة في التحرر والانعتاق ليتمكن من صياغة نصه على الطريقة التي يرغب فيها»[8] وهذا ينم عن مدى ما يعانيه الشاعر من ضغط في مواجهة سلطة النظام التواصلي المعياري، إذ لا يسعه أن يخضع له خضوعا مطلقا، ولا أن ينفصل عنه نهائيا لأن اللغة لا تنشأ من فراغ لذلك «فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره، ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث تحديا»[9] بالرغم من أن الكثير من المفردات العربية التي استعملت فيما سبق في الشعر، وحتى في الحياة اليومية، قد هجرت ولم تعد متداولة منذ زمن بعيد، وبالتالي أصبحت غريبة عن المعجم المستخدم حاليا ولم يعُد استخدامها في الشعر ساريا حتى وإن كانت دلالتها معروفة لدى الشاعر، مثل بعض الألفاظ الدالة على نمط من الحياة الذي لم يعد له وجود إلا في بعض المناطق المعزولة.

---

[7] – أدونيس، زمن الشعر، ص240.

[8]– محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1994، ص43.

[9]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ص24.

وقد أجمع الكثير من النقاد وخاصة منهم هؤلاء الذين اشتغلوا على متون القصائد المعاصرة، على أن الإمكانات التعبيرية التي تمتلكها اللغة أغرت شعراء هذا الجيل وسهلت لهم ولوج عوالم دلالية جديدة، ففي دراسة قام بها الدكتور محمد صلاح زكي حول الخطاب الشعري عند محمود درويش أشار إلى أن «خروج الشعر عن المألوف لا يعني أنه يسير باللغة نحو التدمير والفناء أو العبثية، بل على العكس يشحنها بطاقة دلالية متجددة، وفعالية مستمرة، ويخلق إمكانات تعبيرية جديدة»[10] وعليه فإن الدعوة إلى تجديد اللغة الشعرية لا تعني التمرد على قواعد اللغة والموروث التعبيري المألوف لدى القارئ؛ إنما يعني أن المفردات التي استخدمت في الشعر الكلاسيكي بمحمولات دلالية معينة، لا يمكن لها أن تقدم ـ بنفس تلك المحمولات ـ إضافة للجانب الجمالي في الشعر المعاصر أكثر مما قدمت سابقا.

لذلك فإن بناء المعنى في القصائد المعاصرة، يتطلب تجاوز الاتكاء على الألفاظ ذات الدلالات المنغلقة المألوفة، إلى صياغة ألفاظ بطريقة تجعلها قابلة للانفتاح الدلالي، وهو ما يدعم تحفيز الطاقات الدلالية والإيقاعية التي تكتنزها المفردات العربية وحروفها، بما يجعلها تدفع المتلقي نحو استثمار معارفه ومعطيات بيئته وعصره، وجعله يشارك المبدع تجربته الراهنة. كما أن لِلُغةِ الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، فهي تختلف عن اللغة الإخبارية في الحياة اليومية أو لغة الحقول المعرفية الأخرى التي لا تعتمد الخيال كمعيار أساسي، لأنها لا تنقل المعاني بل توحي بها من خلال الطاقات التي تكتنزها.

---

[10]– محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة–فلسطين، ط1، 2000، ص43.

ويقول خليل الموسي أن الخطاب الشعري « فاعلية لغوية في المقام الأول، فهي فن أدائه الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب ... وإذا كانت اللغة في النثر العادي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنّاً»[11] ومن ذلك لا يمكن أن تنتفي صفة الشعرية عن قصيدة النثرية أو عن القصيدة التي تنزاح عن المعيارية لمجرد أن الأولى وردت في شكل نثري، والثانية استخدمت مفردات وتراكيب غير مألوفة، فالشعرية جوهرٌ وروحٌ وليست هيكلا جامدا.

## ب- <u>شعرية الانزياح</u>

الانزياح من أصل الفعلِ "نزح" بمعنى بَعُدَ يقول ابن منظور« نزحَ الشيئُ ينزحُ نزْحاً ونزوحا: بَعُدَ »[12] وهو ما قد يساير المقصود من استخدام مصطلح "الانزياح" في الخطاب الشعري، بمعنى الابتعاد عن الأصل المعجمي والتركيبي للغة. فالخطاب الشعري المعاصر في معظمه يتبنى مبدأ الانزياح والعدول عن اللغة المعيارية، ولكي تفرض ـ هذه اللغة ـ وجودها في سياق الشعر بوصفها لغة تسعى لتحقيق أكبر قدر من الشعرية، لا بد لها أن تدخل في تفاعل دائم وملفت للانتباه مع

---

[11]- خليل الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق-سوريا، ط1، 1991، ص97.

[12]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (نزح).

اللغة المعيارية، فعلى الرغم من أنها تتأسس على مفرداتها وأصواتها، لكنها تخالف تجلياتها من حيث التراكيب النحوية والصرفية ومن حيث منطقها المعياري عموما.

يحاول الشاعر المعاصر أثناء اشتغاله على اللغة، استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية بما يخدم رؤيته للمواضيع المحيطة به، وبما يسايِر الوعي الجمالي الراهن الذي يسعى لتفجير طاقات اللغة وتفعيل وظيفتها الجمالية التي تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح التركيبي، وهو بذلك «لا يميل إلى التعبير باستخدام اللغة استخداما مألوفا تصبح فيه اللغة تعبيرا حرفيا عن الأفكار والمشاعر وإنما بالعدول المتواصل إلى الأساليب المجازية بمفهومها العام. ومن ثمَّ فإن اللغة الشعرية لا يتسنى لها أن تسمو على ما هو مألوف من الأساليب التعبيرية إلا بالخروج على "منطقية" الدلالة المعيارية للغة »[13] والملاحظ في هذا الاقتباس أن قائله جعل الخروج عن منطق المعيارية شرطا ضروريا للارتقاء باللغة الشعرية، فهل يمكن فعلا ــ من منظور هذا الاقتباس ــ اتهام اللغة المعيارية المألوفة بأنها تعوق الوظيفة الجمالية في الشعر المعاصر؟ وبتعبير آخر: هل أصبحت هذه اللغة عاجزة عن تحقيق الوظيفة الجمالية من دون خروجها عن المعجم المألوف؟

يفترض بتساؤل كهذا أن يدخلنا، مرة أخرى، في صراع بين من يدافع عن المعيارية التي يمثلها دعاة الأصالة، وبين التجاوز الذي يمثله دعاة الحداثة، وهو صراع نحن في غنى عنه كونه ليس جديدا طارئا، بل حدث منذ ظهرت معالم التجديد في العصور الأدبية القديمة، بالإضافة إلى أنه جدال لم يقدم ولم يؤخر في شيء، بدليل أن قاطرة التجديد لم تتوقف يوما بفعل الانتقادات والتهم التي وجهت لها

[13]– د. مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة )، دار السياب، لندن د ط، د ت، ص81.

على مرّ العصور، بل بالعكس من ذلك، فقد قدمت للأدب العربي إضافات فنية، وأغنته بنماذج شعرية راقية جدا شهد بفضلها الخصم قبل الصديق.

وإذا كانت اللغة في النثر العادي والعلمي تقريرية مباشرة تقوم بدور التواصل والإبلاغ، وهي بذلك وسيلة لغايات غير فنية بالضرورة، فإن اللغة في الشعر غاية فنية ووسيلة في نفس الوقت تحقق التواصل ويتجلى فيها الفن والجمال[14]، لذلك نلمس ـ في الغالب ـ حرصا من المهتمين بالتأليف في مجالات النثر العلمي والتاريخي، على التقيد بالمعنى اللغوي المحدد للألفاظ، بل ونجد هذا الحرص أيضا في بعض المنظومات الشعرية التعليمية والتاريخية التي تعتمد مبدأ الإخبار والوصف التقريري الذي يخلو من الخيال والصور الفنية البديعة.

وذلك يختلف عن الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، والذي يسعى باستمرار إلى خلق جديد مغاير لما تواضع عليه علماء اللغة ومنشئي المعاجم، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول أو الانزياح الذي يعد الشرط الضروري لنجاح الشكل الشعري المعاصر، بحيث تختفي كل الخطابات اللغوية المعتادة وتفقد القواعد النحوية والتركيبية ـ التي طالما وقفت رقيبا وحارسا لسلامة اللغة ـ سلطتها ويُضحَّى بأحادية الدلالة المألوفة من أجل خلق دينامية جمالية جديدة لم تعد تكتفي بما أنجز سلفا.

والانزياح من مقومات اللغة الشعرية المعاصرة، بحيث يهدف الشاعر من خلال اعتماده إلى تجاوز اللغة المعيارية وتراكيبها، وهو ما نجده في الممارسات الشعرية المعاصرة، ونجده أيضا في الدراسات النقدية، إذ لم يعد القارئ المتخصص

[14]– انظر: خليل الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص97..

ـ بحسب جل المدارس النقدية المعاصرة ـ يكتفي في أثناء تحليله للشعر بقواعد النحو والصرف الكلاسيكية، بل اتجهت الجهود نحو استثمار مقولات الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية، التي رأت في النحو التوليدي معينا على فهم النصوص الشعرية المعاصرة، والتي بدورها اتجهت نحو استخدام العدول والانزياح التركيبي في الإبداع الشعري.

يقول آدونيس: «وما لا تعرف اللغة العادية ان تترجمه هي احد مجالات الشعر، حيث يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة» وما دامت القصيدة أساسا شكل أدبي مادته اللغة، فالشعراء المعاصرون لا يميلون إلى استخدام الألفاظ أو التراكيب على النحو الذي اعتاد عليه القارئ العربي في القصائد الكلاسيكية، وخاصة الجاهلية التي تزخر بالغريب من اللفظ والجزل المتين؛ بل سعوا باستمرار لأن تكون القصائد المعاصرة نماذج تعبيرية تتلائم مع العصر ومع تطلعات الإنسان الراهنة، وقد تجلى ذلك من خلال قصائدهم في عدة أوجه، لعل أبرزها اللغة المستعملة في التعبير.

**يقول نزار قباني بنبرة المعاتب:**

**يا وطني الحزين**

**حولتني بلحظةٍ**

**من شاعرٍ يكتب شعرَ الحبّ والحنين**

**لشاعر يكتب بالسكين**[15]

[15]– نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط3، 1993، ص20.

فالسطر الأخير من الشعر يتضمن انزياحا من شأنه أن يضفي نوعا من الإيحاء الشعري، ويحفز القارئ على إدراك العلاقة بين كتابة الشعر ودلالة السكين المقترنة به في سياق الجملة الواردة، وتؤكد لنا أن الشاعر المشهور بوصف المرأة والحب قد تحول إلى قضايا أخرى لها علاقة بالوطن وقضايا الأمة العربية وجراحها.

فالنص الشعري المعاصر يسعى لإبراز الطاقات التعبيرية للغة المستعملة والتي تتضمن أيضا الرموز والعلامات، فطبيعة تركيب الجمل وحسن استغلال الطاقات الكامنة في المفردات هو ما يجعل منها لغة شعرية، كما يساهم في خلق الإحساس بالتجربة الشعرية والجمالية المعاصرة من طرف المتلقي. ولا يحدث ذلك إلا بمهارة الشاعر وكفاءته كما لا يتحقق إلا بخلق انسجام بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية فالشاعر«لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته "غير عادية" وان الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى "الشاعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري»[16] وتسخير إمكانات اللغة وطاقاتها لما يخدم القصيدة لن يتأتَّى إلا لشاعر متمكن صاحب ثقافة ووعي ومهارة.

لذلك تختلف أساليب التعبير من شاعر لآخر، فالشعر المعاصر لم يعد نموذجا نمطيا أو قالبا فنيا يحتذي به الشعراء ويلبسونه أفكارهم؛ وإنما صار خلقا أو ابتكارا يختص به كل شاعر ويتميز به عن غيره من الشعراء. وقد لا يجد المهتم بهذا الموضوع عناء في إثبات ذلك لأن الأمثلة الشعرية كثيرة ومتوفرة، فكم من مفردة ـ تحفل بها القصائد المعاصرة ـ لا تحمل أي ميزة خارقة أو شحنة دلالية عميقة ولا تتطلب تكلفا أو صناعة في صياغتها، لكن الشاعر يفاجئنا بجعلها نواة تتفجر من

[16]– جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع النيل، القاهرة– مصر، 1990، ص23–24.

خلالها كنوز دلالية وإيحائية راقية، وهذا في إطار حسن استثمار الطاقات الدلالية الممكنة والمتولدة من مقابلات ومعارضات وكيفيات تركيبية متفردة، بالتضافر مع سياق التجارب الإنسانية المتعددة.

ففي قصيدة "النهر والموت" يقول بدر شاكر السياب:

**بويب...**

**بويب...**

**أجراس برج ضاع في قرارة البحر.**

**الماء في الجرار، والغروب في الشجر**

**وتنضح الجرار أجراسا من المطر**

**بلورها يذوب في أنين**

**"بويب... يابويب"** [17]

تتجلى مهارة الشاعر في جعل مفردات مثل (الماء، الجرار، الغروب، الشجر) تخرج عن الاستعمال المعجمي المعتاد، من خلال اعتماده على المقابلة التركيبية بين جملتين متوازنتين نحويا لكنهما ترتبطان فيما بينهما ارتباطا قائما على الانزياح، وبالتالي تستثيران الخيال والشعور، وتجعلان القارئ يقبل على الغوص في عوالم دلالية لا متناهية، إذ كيف يمكن لنا تصور "الغروب في الشجر" ؟

هل هو غروب كوني شامل اختار الشاعر منه فقط حدوثه في الشجر، أم هو غروب داخلي ذاتي يحدث في الشجر، أو فيما أراد الشاعر أن يرمز له به، ثم هل

[17] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، ص107.

الغروب أزلي أم ظرفي عابر..؟ هي مجرد تصورات سطحية أثارها المشهد المذكور في القصيدة. هذا من حيث المعنى، أما من حيث الجانب التركيبي هناك أيضا ما يدفع للتساؤل حول التبرير المنطقي الذي يجعل جملة الغروب في الشجر معطوفة بحرف الواو على جملة الماء في الجرار. وكيف تنضح الجرار أجراسا من المطر؟

لذلك أضحى الانزياح التركيبي، كما هو الشأن في المثال السابق، من مقومات اللغة الشعرية المعاصرة ، بحيث يهدف الشاعر من خلال اعتماده إلى تجاوز اللغة المعيارية وتراكيبها. ذلك ما نجده عند الشاعر من جهة الإبداع ، وحتى عند الناقد من جهة التحليل، إذ لم يعد القارئ المتخصص ـ بحسب مدارس النقد البنيوي وما بعد البنيوي ـ يكتفي في أثناء تحليله للشعر بالتصور المعياري الذي يتأسس على قواعد النحو والصرف الكلاسيكية، ولا بما يقوله النص كبنية لغوية مغلقة، بل اتجهت الجهود نحو استثمار مقولات الدراسات التي رأت في النحو التوليدي معينا على فهم النصوص الشعرية المعاصرة، بالإضافة إلى ما وفره الاتجاه السيميائي من آليات ومفاهيم ساعدت على استثمار الانزياح التركيبي في الخطاب الشعري المعاصر، استثمارا يخدم المبدع والنص والقارئ على حد سواء.

فآلية الانزياح في أساليب اللغة الشعرية المعاصرة أصبح بمثابة «وسيلة لتفكيك العلاقات العتيقة بين الألفاظ واستبدالها بعلاقات جديدة، ويعمل النص على نقل النظام اللغوي من حالته السكونية/المعيارية إلى حالته الاستعمالية/الحركية»[18] وعليه تكون اللغة الشعرية لغة سحرية بمقدار ما تنزاح عن معاييرها المألوفة، فالشاعر المعاصر يأخذ ألفاظ قصيدته من المعجم المستعمل يوميا، لكنه يشحنها

[18]– د.حسين خمري، نظرية النص–من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص270.

بدلالات تختلف عن ما ألفه القارئ منها فالنص الشعري باستعماله للغة « يبرز طاقاتها التعبيرية ويشغِّل علاماتها ورموزها وبالتالي ينقلها من الاستعمال الوظيفي إلى التعبير الجمالي. ومن هذا المنظور يوظف النص الأشكال البلاغية والصيغ النحوية التي لم تستعمل من قبل...وبهذا فإنه يكشف عن استعماله المخصوص للنظام اللغوي، وينتج أنساقا لغوية جديدة كما يعمل على خلق منطق جديد بين الألفاظ»[19] لذلك كان لزاما على الشاعر أن يسمو بهذه اللغة إلى أرقى مستوياتها التعبيرية، وذلك ليس بالأمر الهين، إذ لا يتأتى له إلا بالاعتماد على الإيحاء، وعدم المباشرة وتجنب الحشو الزائد الذي ينتج عن محاولة الشاعر تفسير قوله وتبسيطه وكأنه يتحمل من حيث لا يشعر عناء الكتابة والقراءة على حد سواء.

ولعل النظريات اللسانية المعاصرة ونظريات التوليد والتطور اللغوي أثبتت أن الطاقة التعبيرية التي تكتنزها اللغة قادرة على استيعاب كل معاني الحياة وباستمرار، ولعل هذا ما جعل الشاعر المعاصر يحاول إعادة إحياء هذه الميزة الجوهرية في اللغة العربية واستثمارها بما يخدم واقعه كفرد، وواقع الشعر العربي، وبذلك كان السبق لبعض الشعراء ـ كما هو الحال لرواد الشعر المعاصر ـ في أن يغني مجالات التعبير بألفاظ جديدة لم يسبق أن وُظِّفت في السياقات الشعرية، أو بصياغتها صياغة إيحائية متميزة.

وقد تعارف الكثير من النقاد على مصطلح "اللغة الشعرية" في مقابل "اللغة المعيارية" ذات المرجعية المشتركة والمحددة، وذلك لكي يميزوا بينهما، وقد ذهب الكثير أيضا إلى اعتبار اللغة الشعرية واللغة المعيارية ضدان لا يمكن التوفيق

[19] – المرجع السابق، ص269.

بينهما إلا أن الواقع الإبداعي يؤكد أن«لا تعارض بينهما، يمكن القول بأن كل واحدة منهما، تقف بإزاء الأخرى موقف تكامل ضروري فإذا كانت اللغة الشعرية تتميز بالتفرد والاستقلال النسبي، فإن وجودها رهن بوجود اللغة المعيارية»[20] إلا أن ما يجعل منها لغة شعرية هو تجاوز قواعد اللغة المعيارية وخرق قوانينها.

ولا يكون ذلك عبثيا أو يكون غرضا مقصودا لذاته، وإنما يجب أن يكون سبيل لخلق المتعة الفنية والجمالية «لأن انتهاك قانون اللغة المعيارية هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لا يوجد الشعر»[21] وقد اصطلح على هذه العملية أيضا بمصطلح "العدول" «وتستدعي عملية العدول معرفة تامة بقواعد اللغة ومعاييرها حتى يتسنى للشاعر القدرة على اختراقها، فكلما كانت معرفته بهذه القواعد أقوى كانت إمكانات إبداعه للشعر أكثر»[22] ولا يتم خلق لغة جديدة إلا بإعادة توزيع هذه اللغة كما قال بارث وذلك من خلال الاشتغال على المستوى التركيبي النحوي، وتهدف إعادة توزيع اللغة إلى «توليد دلالات جديدة تحتوي الكلمات التي تتطلبها مقتضيات التعبير ومقاماته وما ينجرُّ عن ذلك من إنشاء لعلاقات جديدة بين الألفاظ وشحنها دلاليا»[23] ومع ذلك لا يجب اعتبار الإنزياح أو العدول جوهر العملية الشعرية المعاصرة.

ويبدو أن العلاقة بين الألفاظ ومعانيها أو بين الدوال والمدلولات في الشعر المعاصر ليست بالضرورة علاقة ثابتة، أي أننا لا نجد العلاقة بين جملتين يربطهما

---

[20]– محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص42.

[21]– يان ماكروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، العدد5، 1984، ص49، نقلا عن: محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص42.

[22]– محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص43.

[23]– د.حسين خمري، نظرية النص–من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص270.

معنى واحد مثلا في متون الشعر هي نفسها العلاقة التي تربطهما في سياق غير شعري. بل إن ما يربطهما قد يكون ضمن الأصوات المستعملة كالقافية مثلا أو التكرار أو غيرها من الأدوات البلاغية والإيقاعية ذلك لأن « المظهر العام للدالّات، يحقق إيقاعا صوتيا و رؤيويا ليس بالاعتباطي في علاقته بالمدلولات»[24] وهذا جانب مهم أيضا متعلق بتشكيلات الموسيقى والإيقاع ودلالتهما، والذي خصصنا لهما جانبا من الدراسة فيما سبق من فصول هذا البحث.

## 2) القصيدة وإشكالية الغموض

يقول كمال أبو ديب أن الحداثة الشعرية تبدأ بوعي اللغة، لا من حيث هي وسيلة أداء، بل من حيث هي منظور رؤية، أو مادة طبيعيةـ ميتا فيزيقية، كالحجر، والشجر، والروح تبدأ الحداثة بتنامي وعي لغوي إلى الأوج يحيل اللغة إلى فاعل من الفواعل في العالم، في إطار القصيدة، النص، وفي إطار علاقة الشاعر بالعالم، وعلاقة النص به[25] ولا يمكن تحديد أو حصر هذه العلاقة وجعلها نموذجا أحاديا من حيث التصور، ذلك لأن علاقة الشاعر بالعالم ورؤيته له هي التي تحدد علاقته بالنص أيضا وبلغته، وأخيرا بشكل تمظهرها في القصيدة.

---

[24]– موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، بيروت–لبنان، ط1، 1990، ص255.

[25]– ينظر: كمال أبو ديب، (لغة النص ورؤياه)، مجلة نزوى، العدد الأول، مسقط– سلطنة عمان، جوان 2009.

أما عن سبب الغموض في حد ذاته، يقول محمد حسين الأعرجي «تجنح قصيدة الشاعر نحو الغموض... بسبب طبيعة بنائها، كأن يكون هنالك تداخل في أصوات القصيدة نابع من تعقيد الرؤية نفسها»[26] وهو ما يبرر سعي الكثير من شعراء القصيدة الجديدة إلى كسر الروابط المنطقية بين الدوال ومدلولاتها. كما يبرر سعي هؤلاء لاعتماد آلية تراسل الحواس التي تجعل النص الشعري مجالا للانزياح الكلي على مستوى اللغة والصور وأشكال التعبير عموما.

وأمثلة ذلك موجودة في جل النماذج الشعرية المعاصرة ولعلنا نكتفي بما قاله أدونيس في قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون" :

**سقطت مناديلُ الفضاء بشارةً تلدُ البشارَهْ:**
**لم يبقَ إلا عابراً شربتْ ملامحَه الجسورْ**
**هو مرَّةً، نَجمٌ يشف، ومرةً نجمٌ يغورْ ـ**
**لم يبقَ من تيهِ الطَّريق سوى الشّرارهْ**
**والماءُ نجّارٌ يدورْ**
**يُعطي، يُشيرُ، يمدّ راحتَه، ويؤْذِنُ بالعبور.**[27]

إن ما يجعلنا نصف النص الشعري المعاصر بالغموض هو تلك العلاقات غير المعيارية التي تربط جمله ومفرداته، ذلك لأن نظامها الدلالي يختلف عن أي نظام دلالي آخر في النثر والكلام العادي فالكلمات في الشعر «ليست كلمات بل هي علاقات بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى»[28] ولولا ذلك لما كانت الجملة في

---

[26] – محمد حسين الأعرجي، مقالات في الشعر العربي المعاصر، ص58.

[27] – أدونيس، الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق–سوريا، 1996، ص220.

[28]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص278.

السطر الثاني بهذا التركيب، "لم يبق إلا عابر شربت ملامحه الجسور" فلا يمكن للملامح أن تكون شيئا يُشرب، ولا يمكن لعملية الشرب أصلا أن تُسند إلى الجسور كون هذه الأخيرة من الأشياء الجامدة والشرب في الغالب للعناصر الحيوية، لذلك اهتم الشعراء والمنظرون باللغة الشعرية بصفتها مادة البناء الشعري، سواء من ناحية الصياغة اللغوية أو التعبيرية. وإذا كانت اللغة الشعرية القديمة تتأسس على بلاغة الوضوح، فإن اللغة الشعرية المعاصرة تتأسس على بلاغة الإيحاء والغموض.

وهذا يحيلنا إلى وظائف اللغة التي حددها جاكوبسون والتي من ضمنها الوظيفة الجمالية التي تشكل قيمة مهمة وأساسية في الشعر، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى التي لا يمكن تجاهل دورها، ولعل ميزة الغموض التي قد تَلُفُّ بعض المقاطع الشعرية مردُّها إلى رغبة الشاعر في تفعيل هذه الوظيفة الجمالية في القصيدة بحيث أن «المرسلة تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض، وتظهر كاستبطان ذاتي، أي عندما تسعى للفت انتباه المرسل إليه [القارئ] إلى شكلها بالذات قبل أي شيء آخر»[29] وتؤكد الدراسات التي تهتم بالجانب الجمالي للخطاب الشعري على ضرورة إحداث المفاجأة أو تغيير أفق التوقع لدى القارئ، لمسايرة الوعي الجمالي المؤسس على مقولات الحداثة المنبثقة من واقع مليء بالمتناقضات والصراعات ومفارقات الحياة المعاصرة.

فمن ضمن ما يوفره اعتماد الغموض في بنية الخطاب الشعري؛ تعدد الاحتمالات الدلالية التي يتوقف تحديدها على كفاءة المتلقي وأيضا على النسق الذي تنتظم فيه المفردات والتراكيب والصيغ التي يلفُّها الغموض «وما يحصل

[29]– موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص254.

للمرسلة الجمالية[الشعرية]، شبيه بما يحصل للحكاية التراجيدية حسب قواعد المفهوم الشعري لأرسطو، يجب على الحكاية أن تؤدي إلى شيء يفاجئنا، ويخرج عن المألوف»[30] وهو ديدن الممارسات الشعرية المعاصرة «فالمرسلة الجمالية ببنيتها الغامضة وتحوُّل معانيها الدائم من التصريح إلى الإيماء تدفعنا لنجرّب الألفاظ والسنن بشكل مختلف دائما. بمعنى أننا نصبّ في شكل المرسلة الفارغ مدلولات جديدة، تخضع في مراوحتها بين حرية التفسير، والوفاء السياقي لمنطق الدلالات. ولهذا السبب نفهم لماذا يثير الأثر الفني كل هذا الغنى الانفعالي»[31]

## 3) القصيدة وعملية التلقي

إن القارئ طرف مهم وأساسي من أطراف العملية الإبداعية، وقد وُصف في الدراسات النقدية المعاصرة بـ "القطب" لما يحتله من مكانة في نظرية القراءة وجماليات التلقي، باعتبار أن دوره لم يَعُد مقتصرا على الاستهلاك فقط، وإنما أصبح فاعلا ومنتجا لنصوص نقدية تحليلية، قد توازي من حيث درجة جمالها وتألقها التأويلي الإبداع الأصلي ـ موضوع القراءة ـ أو تفوقه. إنه المتلقي الذي نفترضه قارئا متخصصا، أو مثقفا، بحيث لا يمكن إهمال دوره أو الاستهانة به في العملية الفنية خاصة في الشعر المعاصر الذي يعتمد على عنصر الإيحاء والرمز، ذلك لأن «علاقة القارئ بالنص تبقى نخبوية من حيث أن الشعر نظام مخصوص يوحي ولا

[30]– المرجع السابق، ص254.

[31]– المرجع نفسه، ص261.

يقول»[32] لذلك يفترض أن يكون النص الشعري حقلا أو قاعدة مشتركة بين الطرفين، وبنية لغوية تحتاج إلى من يأولها ويحللها، في إطار قراءة تفاعلية متميزة.

في حديثٍ لجون كوهين عن مشكلة الفهم وعلاقة المعنى بالمتلقي، قال بأن الشعر «له معنى ومع ذلك فهو غير خاضع للتفسير»[33] نستخلص من كلامه أن المعنى الذي يفترض أنه يتولد من اتحاد الدال مع المدلول في اللغة التقريرية، لا يمكن حدوثه في الشعر بنفس المنطق، لذلك فإن فهم اللغة الشعرية المعاصرة لا يخضع لهذا المنطق وحسب، وإنما لخلفية معرفية يجب أن تتوفر في القارئ. لذلك فالوعي الجمالي الذي يفترض أن يشترك فيه الشاعر والمتلقي، كفيل بنقل التجارب والتفاعل معها على أكمل وجه.

ومهما حاولنا أن نتمسك بالنص الشعري بوصفه بنية لغوية مكتفية بذاتها، فتحديد المعنى ودرجة التماهي مع تجربة الشاعر، تحدده ذات المتلقي/القارئ وهو ما يضطرنا إلى اعتماد الحالة النفسية لهذا الأخير ومستواه المعرفي كعناصر أساسية فاعلة في عملية الإدراك والتلقي. لذلك قد يتساءل الباحث عن دور الشاعر بصفته منتج خطاب في تحويل أو جعل المتلقي يتفاعل مع قصيدته، وهل كل خطاب شعري يؤدي إلى نفس الأثر في المتلقي نفسه؟

ما لا يجب أن ننساه كمبدأ قبل أي تحليل، هو أن اللغة التي يستعملها الشاعر بما تحمله من دلالات، وإحالات، ورموز، هي نفسها اللغة التي يستعملها المتلقي، ولنفترض أنه قارئ مثالي، وهي التي تحتوي مختلف السياقات لدى كليهما وتفسرها

---

[32]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص249.

[33] – جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص371.

أيضا، وبالتالي تكون مسؤولية تفجير شعرية الشعر، مشتركة بينهما، ولا غنى لواحد منهما على الآخر.

أما فيما يخص التساؤلات المطروحة، فإن الإجابة عنها موجودة في سياق ما جاء به جاكوبسون حين قسم وظائف اللغة إلى وظيفة انفعالية ووظيفة مرجعية، واللغة الشعرية المعاصرة بما تحمله من انزياحات وخرق للمعيار، تحاول أن تلتبس بالوظيفة الانفعالية أكثر من الوظيفة المرجعية التي تظل إطارا ضروريا لتحقيق التواصل، وقد قال جون كوهين " ليس هناك لغة انفعالية حقيقية إلا إذا، وإذا فقط، كان الانفعال هو محتوى هذه اللغة"[34] وبذلك لا يصبح الهدف من صياغة دوال في سياق النص الشعري هو الإشارة إلى مدلولات بعينها، بقدر ما هو التأثير في القارئ «فقراءة القصيدة أو فهم القصيدة يعني أن تحس المعنى»[35]

ولا يجب تجاهل أهمية الإحاطة بالسياق الراهن لإنتاج الخطاب الشعري، وبالسياق المرجعي الذي قد يلجأ له الشاعر كسند لتعميق التجربة الفنية. فمعرفتهما من طرف القارئ ضرورية فبقدر ما « يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال»[36]

فغالبا ما يلجأ الشاعر إلى توظيف رموز أو عبارات تاريخية مشهورة مثل لفظة "وا معتصماه" الشهيرة، والتي تجعل القارئ يفتح حيزا من التاريخ، ويفتح بذلك عالما معرفيا آخر ينضاف لعالمه الدلالي الذي لا يكون تاريخيا بالضرورة ولكن غنيا

---

[34] – المرجع السابق، ص385.

[35] – المرجع نفسه، ص391.

[36] – brown. G and George youle, discourt analysis c.u.p, 1983 p 40. نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 1991، ص54.

ومتجددا، بشرط أن لا يتقوقع القارئ على ظرف زمني بعينه، لأن الظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية تتحول باستمرار، وذلك يؤثر في مفردات اللغة الشعرية التي قد تكتسب دلالات جديدة في كل استعمال وبعد كل قراءة.

ومثال ذلك كلمة "موج" في شعر امرؤ القيس لا تحمل نفس الدلالة في شعر نزار قباني، سواء لدى الشاعر أو المتلقي..ففي حين كانت الدلالة عند الأول تتمحور حول معنى الخطر والهلاك، والظلام؛ هاهي تتمحور عند الثاني حول الجمال وسحر العيون، واقترنت بلون الزرقة الدال على الماء والحياة، لذلك فالقارئ المتمرس لا بد له من احترام هذه المسافة الزمنية، كي لا يقع في قيود الدلالة التاريخية المؤطَّرة بظروفٍ نفسية وثقافية وبيئية محددة، كالتي جعلت من البحر مصدرا للهلاك والموت والضياع في معتقد الإنسان الجاهلي «ذلك أن خاصية أي عمل ـ فني أو أدبي أو غيره ـ هي أن يجاوز إشراطات إنتاجه النفسية والاجتماعية لكي ينفتح على قراءات غير محدودة، قراءات خاضعة هي الأخرى لسياقات اجتماعية وثقافية متحولة باستمرار. وهذا يعني أن النص يتحرر باستمرار من سياق إنتاجه لكي يندرج ضمن سياقات أخرى»[37]

ثم إن الشعر باعتباره إبداع «يعتبر حدثا مهما في حياة هذه اللغة لأنه يعيد صياغة تراكيبها ويولد أنساقا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل»[38] وهو ما يؤكد خصوصية اللغة الشعرية، التي تخدم التجربة الشعورية الداخلية أكثر من أية لغة أخرى فالفرق بين النثر والشعر يتحدد على المستوى النفسي للمبدع والمتلقي على حد سواء، وإذا كان النثر يستدعي ردة فعل إدراكية فإن الشعر

[37]– حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص47.

[38]– د.حسين خمري، نظرية النص–من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص266.

يستدعي ردة فعل عاطفية انفعالية، وبالتالي تختلف وظيفة وغاية كل من النثر والشعر[39].

وقد أصبح بإمكان القارئ أن يتعرف على مبدع القصيدة التي هو بصدد قراءتها حتى وإن لم تحمل اسم صاحبها، فيقول هذه القصيدة نزارية، وهذه قصيدة درويشية، وتلك سيابية، نسبة لأصحابها. وذلك من خلال خبرته وتعوده على أساليب الشعراء وتراكيبهم والألفاظ التي اشتهرت بها قصائدهم والتي تميز بها كل شاعر عن غيره من الشعراء، وهذا أمر ليس بجديد على القارئ العربي الذي طالما تتبع أساليب الشعراء والكتاب منذ عصور، وتعود على نبرة كل واحد منهم، وقد قال نزار قباني في ذلك ما يلي:

**«ليس هناك في رأيي لغة عربية واحدة..**

**ولكن هناك لغات..**

**هناك لغة الجاحظ.**

**وهناك لغة ابن المقفع.**

**وهناك لغة ابن قتيبة.**

**وهناك لغة الجرجاني.**

**وهناك لغة البحتري، وأبي نواس، والمتنبي، وأحمد شوقي، وأمين نخلة، وإلياس أبي شبكة، وبشارة خوري، وسعيد عقل، وأدونيس... كل واحد من هؤلاء اشتغل**

---

[39]– ينظر:جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص202.

**على لغته، ورتبها، وفرشها، على ذوقه، وصبغ جدرانها على ذوقه...»**[40] وغالبا ما يتفرد الشاعر ويتميز عن غيره بطريقة قوله للشعر وليس بما يتضمنه شعره من ألفاظ، إذ أن المواضيع التي يتحدث عنها غالبا ما تتكرر عند عدة شعراء لكن كيفية التعبير عنها هي التي تصنع الفارق.

تتجلى خصوصية اللغة الشعرية المعاصرة في الصيغ والتراكيب بالإضافة إلى عدة حيل يلجأ إليها الشاعر لإثراء الجانب الجمالي مثل التقديم والتأخير والتكرار والحذف وغير ذلك مما يسهم في إثراء الجانب التركيبي الذي يجعل من الخطاب الشعري يختلف عن الخطاب العادي، حتى وإن استعملا نفس اللغة.

وقد أصبحت اللغة الشعرية عنصرا مهما في القصائد المعاصرة، بل وقضية مهمة لم يتركها الشعراء المعاصرون من دون التنظير لها والحديث عنها في عدة مناسبات، ولعل إدراكهم لأهميتها جعلهم يتفاوتون في رؤاهم النقدية حولها، ويتميزون أيضا عن بعضهم في جانب الممارسة الإبداعية، بحيث تجلت في قصائدهم رؤية كل واحد منهم للُّغة وسبل تفجير طاقاتها التعبيرية. وهو ما يجعل الشاعر أكثر حرصا من غيره أثناء تأليف لغته وبناء قصيدته.

فإذا لم تكن ألفاظ اللغة المستخدمة موحية دلاليا وقادرة على توليد صور جديدة «تصبح معوقا من معوقات تنامي الدلالة التي هي من أخص خصائص اللغة الشعرية، ولبنة هشة تضعف بناء الخطاب بدلا من أن تسهم في زيادة تماسكه وترابطه»[41] وهو ما يحاول الشاعر المعاصر تجنبه بالعمل على توجيه انتباه القارئ وجعله يحول تركيزه من حقل الدلالات المرجعية للأبنية الشعرية، إلى حقول أخرى

---

[40]– نزار قباني، ديوان "هل تسمعين صهيل أحزاني"، خمسون عاما من الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، ط4، 1998، ص37.

[41]– محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص45.

أكثر متعة وإدهاشا وذلك يتم « بإقامة روابط جديدة بين الكلمات تثري من دلالاتها، ومن خلال تحقيق توازن صوتي وإيقاعي بينها، الأمر الذي يصرف نظر المتلقي عن الدلالات المرجعية للكلمات إلى ما في لغة النص من خصائص فنية شكلية»[42] ولذلك أصبح التعامل مع مفردات اللغة في الشعر المعاصر تعاملا خاصا ينم عن تحول في نظرة الشاعر العربي تجاه الكلمة وقيمتها في الخطاب الشعري.

يقول بدر شكار السياب :

**وعلى الرمال، على الخليج**
**جلس الغريبُ، يسرح البصر المحيَّر في الخليج**
**ويهدّ أعمدة الضياء بما يُصَعِّد من نشيج**
**أعلى من العبّاب يهدرُ رغوُه ومن الضجيج**
**صوتٌ تفجّر في قرارة نفسيَ الثكلى عراق**
**كالمدّ يصعَدُ، كالسحابةِ، كالدموع إلى العيون**
**الريحُ تصرُخ بي عراق**
**والموج يُعوِلُ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!**
**البحر أوسع ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون**
**والبحر دونك يا عراق** [43]

إن القارئ المتابع لسيرة السياب الذاتية ومعاناته مع المرض وتجربة المنفى التي عاشها، سيدرك ما تعنيه كلمات هذا المقطع الشعري، ومعنى ذلك أن معرفة السياق الذي أنتجت فيه هذه القصيدة، يساعد كثيرا على فهم لغة الشاعر وما تحتويه

---

[42]– المرجع السابق، ص45.

[43] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، ص07

من قوة تعبيرية وشحنة دلالية عميقة. وقد تثير هذه القصيدة بظروف كتابتها لدى بعض القراء حنينا لأساليب الشعر الحديث وبالخصوص قصيدة " أندلسية " لأحمد شوقي والتي مطلعها:

**يا نائِحَ الطّلحِ أشْباهٌ عَوادِينا نَشْجى لِوادِيك أمْ نأْسَى لِوَادِينا؟** [44]

وهي قصيدة مشابهة من حيث تجربة المنفى لتجربة السياب.

وإذا جانبْنا الحديث عن أفضلية أحدهما على الآخر تجنبا لخوض صراع جدلي بين الأصالة والمعاصرة، فإن ذلك لا يمنعنا من التحدث بموضوعية وتجرد عن ميزة كل نموذج تعبيري، ونلاحظ من هذا المنطلق أن خطاب بدر شاكر السياب ارتكز في بداية المقطع على ضمير الغائب الذي ترى فيه بعض المقاربات النقدية المعاصرة بأنه أقدر من غيره من ضمائر في تعميق التجربة وإضفاء البعد إنساني عليها، وبوصفه الأداة التي يبتعد بها المبدع عن الذاتية الغنائية، ويقترب بها من الموضوعية والدرامية (وهذا بناء على الوعي الجمالي المعاصر).

ثم تصاعد الانفعال بعدما تفجر صوت في قرارة نفسه، فانهار واعترف بذاته وبشكواه من خلال جملة " **صوتٌ تفجّر في قرارة نفسيَ**" ثم تلتها جملتي: "**الريحُ تصرُخ بي**" و "**والموج يُعوِلُ بي**" وهي جمل متصلة بضمير المتكلم. أما خطاب أحمد شوقي يتحدث بصوت ضمير المتكلم مخاطبا " نائح الطلح" وإذا كانت قصيدة هذا الأخير تعكس حسا ذاتيا وغنائيا، فإن قصيدة السياب تحمل حسا موضوعيا دراميا.

---

[44] – أحمد شوقي، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت– لبنان، 1988، ص104.

## 4) سياق النص والدلالة المعجمية

يقول سعيد بنكراد «إننا نسكن اللغة كما نسكن الجسد»[45] وعليه فإننا نستخدم طاقات الجسد وعناصره للتعبير عن الانفعالات والرغبات، مثلما نستخدم اللغة لنفس الغرض، وقد نستخدمهما في آن واحد معا، فكما تختلف دواعي وأسباب أي سلوك إنساني يصدر عن طريق الجسد، أو بواسطة خاصية من خاصياته، تختلف أيضا دوافع ومسببات أي تعبير باللغة.

ولتقريب الصورة من خلال تمثيل بسيط عن مدى تأثير السياق في فهم دلالة أي تعبير أو سلوك، اخترنا طريقة البكاء كسلوك ووسيلة تعبير. فالدموع غالبا ما تكون مخرجا طبيعيا لإحساس أو انفعال معين، لكن دلالتها تختلف من ظرف لآخر ويحددها السياق، فقد يبكي الإنسان إذا ما تعرض لظلم أو حزن أو اشتياق، وقد تسيل دموعه أيضا في حالة شعور بالسعادة والفرح، لذلك لا يمكن فهم الموقف، وتعليل سبب تلك الدموع إذا كنا نجهل ظروف وملابسات حدوثه، ولا يمكن أيضا القول بأنها تدل دائما على شعورٍ بالحزن والأسى.

وكذلك اللغة لا تقول نفس الشيء بنفس الطريقة في كل الظروف، بل تَخضع دلالتها لمجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية والنفسية، تساهم كلها في تشكيل السياق والذي تَتحَدَّد على أساسه الدلالات. ولعل أهم إشكال يمكن أن يطرح ضمن هذا المبحث هو حول قيمة اللغة في البناء الشعري المعاصر، فإذا كانت هي المادة الأساسية للإبداع، وهي أيضا نفسها اللغة التي يستخدمها الجميع في سياقات غير إبداعية؛ فمعنى ذلك أنها ملكية مشتركة بين الجميع على اختلاف مستوياتهم

[45] – سعيد بنكراد، التنوع الثقافي مصدرا للتنوع الدلالي–نظرة سميائية، مجلة علامات، ص24.

المعرفية ومشاربهم الثقافية. فما الذي يجعل من اللغة في سياقها الشعري متفردة؟ وما الذي يحقق لها هذا التفرد في ظل شيوع استخدامها عند الجميع؟

لنفترض مبدئيا أن سر هذا التفرد يكمن في كيفية استخدام هذه اللغة وتطويعها بما يخدم الوظيفة الشعرية، بحيث يصبح القاموس اللغوي المستعمل من طرف الشاعر مختلفا من حيث الدلالة عن ذلك المستعمل في الأحاديث العادية أو الكتابات التي تهدف إلى تحقيق الوظيفة التواصلية، مع أن كلاهما يستعمل نفس مفردات القاموس اللغوي المتداول بين الناس، بل إن استعمال مفردات اللغة في الشعر بنفس دلالتها المعجمية ــ بشكل كلي وتام ــ قد يهوي بالشعرية إلى أدنى منزلة.

يرى الكثير من رواد الشعر المعاصر أن الجمود ليس من سمات اللغة لذلك فإن التجديد في اللغة لا يعني فقط تجنب الألفاظ المألوفة في الشعر، ولا يقف عند الإتيان بألفاظ جديدة وعصرية فحسب «فكلمة مثل السيف أو الرمح أو القوس قد تكسب معنى جديدا في سياق جديد. فالتجديد لا يعني بالضرورة استعمال مفردات جديدة أو طرح مفردات قديمة وإنما إعطاء الكلمة دلالتها الجديدة من خلال رؤية جديدة وتوظيف جديد للأشياء والكلمات»[46] وفي ذلك أيضا تقول نازك الملائكة «هناك كلمات في العربية أثقلها أسلافنا في عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل: غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قدّ. وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد. ولكن هذه الكلمات تستطيع أن تتفتح وتنبض

[46]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008، ص255.

لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا»[47] ولا ينجح الشاعر في ذلك إلا إذا كانت ألفاظه نابعة من حياته وتجاربه الحياتية المعاصرة، ومؤطرة تأطيرا فكريا ومعرفيا مناسبا لما يحمله من أفكار وما يمثله من وعي بالجوانب الجمالية والحضارية التي يحيا في إطارها.

فالشاعر المبدع يتوجب عليه إيجاد لغة خاصة به، تخدمه ولا يكون تابعا لها أو بالأحرى لا يكرر ما قاله الأسلاف من خلالها، من دون أن ننكر ما للأسلاف من فضل في خدمة اللغة والإبداع أيضا ومع إقرار الجميع بذلك، إلا أن موقف الشاعر المجدد تجاه لغة الأسلاف لا يجب أن يكون موقف تنكر أو جحود؛ إنما عليه ـ في ظل الواقع الجديد ـ أن يتخلص من بعض المحمولات الدلالية التي التصقت بمفردات اللغة والتي غالبا ما تحيل إلى سياقات تاريخية لا تفيد سياق الشعر الراهن في شيئ، يقول أدونيس:«اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي»[48] ويعني بذلك أن الشاعر ملزم باحترام اللغة والنماذج التعبيرية القديمة، لكنه ليس مجبرا على إعادة استنساخ هذه النماذج بنفس محمولاتها للتعبير عن رؤاه المعاصرة.

إن الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات دلالات معجمية دقيقة، ذلك لأن دلالة الكلمة في الشعر ترتبط بالسياق الواردة فيه، «فعلى ضوء السياق تعرف هذه الدّالات تدريجيا الوضوح والغموض، وهي بالرغم من إحالتها إلى مدلول معين، تظهر في الوقت نفسه محمّلة باختبارات أخرى ممكنة. فإذا ما غيّرت عنصرا من

---

[47]– نازك الملائكة، (دون عنوان المقال) مجلة الآداب، ع10 أكتوبر 1971، ص60، نقلا عن: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص255.

[48]– أدونيس، زمن الشعر، ص268.

السياق فقدت بقيّة العناصر أهميتها»[49] وفي نفس السياق يقول نزار قباني « إن الألفاظ ليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب ذلك من خلال استعمالها شعريا في سياق شعري»[50] فالشاعر يستطيع من خلال موهبته ومهارته أن يبث في الكلمة طاقة روحية وإيحائية هائلة لتصبح أكثر قوة وأوضح معنى من غيرها وهذا ما يميز الشعر عن بقية الفنون الأدبية، ومهارة الشاعر في خلق انسجام بين المكونات اللغوية والتصويرية والإيقاعية هي التي تمنح النص الشعري خصوصيته الشعرية وتميزه عن باقي النصوص.

أما عن العلاقة بين الكلمة في إطارها المعجمي وبمرجعياتها الدلالية المسبقة وبين الكلمة في مستوى السياق الذي يظهره الخطاب الشعري، فهي صيغة أخرى للعلاقة بين اللغة والكلام إذ يرى علماء اللسان أن اللغة مجموعة قواعد متعارف عليها ويخضع لها الأفراد، بينما الكلام نشاط فردي وبالتالي فإن نشاط الأفراد ضمن هذه اللغة يمكن أن يولد دلالات جديدة تلبي حاجاتهم المستجدة وهذا ما يؤدي إلى «كشف مزايا التعبير في هذه اللغة وهذا النظم الجديد للوحدات اللغوية ينتج معاني جديدة لم تطرق من قبل»[51] لذا فإن دلالة الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات دلالات معجمية، إذ أن دلالة الكلمة في الشعر ترتبط بالسياق الواردة فيه، فالطريقة التي ينتهجها المبدع في صياغة الألفاظ هي التي تجعل منه شاعرا متميزا عن غيره بأسلوب متفرد.

---

[49] – موريس أبو ناظر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص255.

[50]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص258.

[51]– د.حسين خمري، نظرية النص–من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص267.

إن اللغة لا بد لها أن تحمل عبر مفرداتها وأساليب بنائها مضمونا ما سواء في الشعر أم النثر، والمضمون « ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي»[52] وللبرهنة على ذلك يورد إرنست فيشر في كتاب "ضرورة الفن" مثال عن موضوع (الحصاد) الذي يمكن معالجته ضمن عدة سياقات من ضمنها سياق الأغاني الجماعية أثناء مواسم الحصاد، كما يمكن تناوله كإشارة على معاناة العمال والكادحين بوصف "الحصاد" مصدر كد وإرهاق واستغلال لطبقة محتقرة من البشر، أو نتناوله بوصفه انتصار للإنسان على الطبيعة، وكل ذلك إنما يتوقف على وجهة نظر الشاعر والسياق الذي يحتله ويعبر عنه، كأن يكون سائحا أو ممثلا لطبقة بورجوازية مسيطرة، أو فلاحا مضطهدا.[53]

فالشاعر يستطيع من خلال موهبته ومهارته أن يبث في الكلمة طاقة روحية وإيحائية هائلة لتصبح أكثر قوة وأوضح معنى من غيرها وهذا ما يميز الشعر عن بقية الفنون الأدبية، ومهارة الشاعر في خلق انسجام بين المكونات اللغوية والتصويرية والإيقاعية هي التي تمنح النص الشعري خصوصيته الشعرية وتميزه عن باقي النصوص. وقد حرص الكثير من رواد الشعر المعاصر على انتقاء ألفاظ وبناء جمل ذات دلالات إيحائية متميزة ومن ذلك مثال لفدوى طوقان تقول فيه:

**مِنَ الفُجَاجِ يَطْفَحُ الظَلاَمُ عَابِسًا صَمُوتْ**
**وَاللَيْلُ نَاصِبٌ هُنَا شِرَاعَهُ الكَبِيرْ**
**لاَ زَحْفُ ضَوْءِ النَجْمِ وَاجِدٌ طَرِيقَهُ وَلاَ**

[52] – إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص178.

[53] – ينظر: المرجع نفسه، ص179.

**تَسَلُّلِ الشُرُوق**
**لَيْلُ بِلاَ شُقُوق**
**يَضِيعُ فِيهِ الصَوْتُ وَالصَدَى يَمُوتْ**

***

**الوَقْتُ فَاقِدٌ هُنَا نَعْلَيْهِ، وَاقِفٌ**
**تَخْتَلِطُ الأَيَامُ وَالفُصُولْ**
**تُرَاهُ مَوْسِمَ البذَارْ؟**
**تُرَاهُ مَوْسِمَ الحصَاد؟**
**تُراه ؟**
**مَنْ يَقُولْ ؟**
**لاَ خَبَرْ**
**وَيَقِفُ السَجَّانُ وَجْهُهُ حَجَرْ**
**وَعَيْنُهُ حَجَرْ**
**يَسْلُبُ مِنَّا الشَمْسَ يَسْلُبُ القَمَرْ**[54]

إن كلمات (الظلام الليل الصمت السجان..) دوال تخدم مدلولات متعددة لكنها تتحرك في حقل دلالي واحد هو السجن بكل ما يحمله من أبعاد. إنها ألفاظ موحية تتضافر مع موضوع القصيدة وكذلك مع عنوانها الذي يضع القارئ في الحيز المكاني مباشرة، فالألفاظ المستعملة هنا كلها تخدم تجربة السجن وحالة السجين النفسية، فالجملة "لاَ زَحْفُ ضَوْءِ النَجْمِ وَاجدٌ طَرِيقَهُ" والجملة "يَضِيعُ فِيهِ الصَوْتُ وَالصَدَى يَمُوتْ" تعطيان للقارئ صورة عن مدى عزلة السجين وراء سجن مظلم محكم البناء ضخم الجدران حتى أن ضوء النجم لا يصل إليه بالإضافة إلى سمك

[54]– فدوى طوقان ، الديوان، قصيدة "إليهم وراء القضبان"، دار العودة، بيروت–لبنان، 1997، ص313.

الجدار الكبير الذي لا يترك مجالا حتى لعودة الصدى الخاص بالسجين الواحد فضلا عن عزلته عن بقية السجناء والعالم الخارجي.

بالإضافة إلى ذلك نجد أن الشاعرة استخدمت انزياحا معنويا تمثل في ما يسمى بـ "تراسل الحواس" لكنها ركزت على حاسة الإدراك إذ أسندت للوقت الذي لا يدرك بالحواس كلمة "نعليه" وهي كلمة تدل على شيئ ندركه حسيا فضلا عن كونهما متعلقين بالإنسان، وأرادت من خلال هذا الانزياح أن تلفت نظر القارئ إلى عمق تجربة السجين، وخاصة في علاقته بالزمن الذي يتوقف كليا حتى أنه فقد نعليه نتيجة لعدم حاجته لهما ما دام متوقفا.

وفي دراسة للدكتور محمد عبدو فلفل تناول فيها قضية التشكيل اللغوي في الشعر تطرق من خلالها إلى ظاهرة الانحراف التركيبي في اللغة الشعرية عند "سعد الدين كليب" من خلال ديوان "وأشهد هاك اعترافي". ومن ضمن المواضيع التي تناولها: موضوع الانزياح، مصرحا بذلك في بداية دراسته له قائلا: « والملاحظ أننا أمام خطاب عَوَّلَ في تكوينه على آلية باتت خصوصيةً مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصة، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية »[55] بحيث ساق عدة شواهد شعرية من ديوانه. والتي ابتدأ دراستها من فضاء عنوان الديوان ذاته (وأشهد هاك اعترافي) والذي رأى فيه انزياحا وانحرافا لأن الواو في الغالب لا يُبتدأ بها الكلام وإنما تأتي في مواضع العطف أو الربط أو الاستئناف، وقد استرسل الكاتب في دراسة هذه التجربة الشعرية الفريدة واستنتج أن الانحراف

[55] – محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر– مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق– سوريا، 2013 ص42.

الذي ميز عنوان الديوان قد امتد إلى كل اجل القصائد التي يحتويها، وساق لنا مثال آخر من قصيدة "الغثاء" من نفس المجموعة يقول فيها سعد الدين كليب:

**أراني قتيلا لسبع عشافْ**
**فمن يفتديني بترجمةٍ**
**وأشهد هاك اعترافي:**
**دمي صار ماءً**
**وما صرتُ بحراً**
**ولكن...**
**سريرا لمأجورة في السرايْ** [56]

وهذا الشكل من الانزياح تكرر بصيغة أخرى في قصيدة "نوارةُ وماتتْ" يقول فيها:

**وماتْ**
**تقول العجائزُ**
**قد كان أجملَ من وردة في الضفيرة**
**أجمل منضحكة في عيون الجميلات**
**لكنه مثلما جاء ماتْ** [57]

وقد علق على ذلك بالقول: « فالشاعر في هذا المقطع المطلع قدّم لنا النتيجة بلا مقدمات، أو قبل المقدمات، كما قدم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخبر عنه، والمعطوفَ بلا معطوفٍ عليه تاركا للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور

[56]– سعد الدين كليب، ديوان "وأشهد هاك اعترافي"، دار الينابيع، دمشق– سوريا، 1993، ص53. نقلا عن: المرجع نفسه، ص42.

[57]– سعد الدين كليب، وأشهد هاك اعترافي، ص23. نقلا عن: المرجع نفسه.

كلها، وللمتلقي أن يتخيل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسبا إسهاما منه في سدِّ فجوات القصيدة، وإغناءً لدلالاتها، وكشفا لعوالمها الداخلية »[58] وهو ما يجعل القارئ مشاركا في تأويل معنى القصيدة واستقراء ما غيبه الخطاب الشعري، للوصول إلى الغاية المتوخاة من عملية الانزياح في أساليب التعبير الشعري، التي تسعى إلى فتح آفاق القراءة والتأويل.

## 5) <u>تشكل المعنى والسياق التاريخي</u>

يتحدد الفرق بين قراءة النص الشعري القديم والنص الشعري الحديث والمعاصر، في أن الأول في الغالب كان يحظى من طرف الرواة، بتأطير سياقي يساعد في توضيح مقصدية الخطاب، فغالبا ما نجد القصائد القديمة مرفوقة بتقديم أو تذييل يشرح سبب وظروف نظم هذه القصيدة أو تلك، فتجد مثلا: في ديوان طرفة بن العبد تقديما نثريا يلي عنوان قصيدة "أسلمني قومي" ما يلي:

**ولما سُجِن ذات مرّة، طلب النجدة من أصحابه فخذلوه فأنشد يقول:**

**أسلمني قَومي ولم يَغضَبوا لِسَوْءةٍ حلّتْ بهمْ فـادحَهْ**
**كلُّ خليــلٍ كُنتُ خــاللتُهُ لا تَرَكَ اللّــهُ لهُ واضِحــهْ**
**كُلُّـــهُمُ أروَغُ مِنْ ثَعلـبٍ مـا أشبَهَ اللَّيْلَةَ بالبـارِحَهْ** [59]

[58]– محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر– مقاربات في النظرية والتطبيق، ص46.

[59] – طرفة بن العبد، الديوان، تقديم: عبد الرحمان المطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 2003، ص19.

كما نجد أيضا في ديوان أبي العتاهية تقديما نثريا يتقدم قصيدة "الحرص على الدنيا" إذ أورده المحقق بعد عنوان القصيدة مباشرة وقبل مطلع أبياتها الشعرية، فجاء على الشكل التالي:

**الحرص على الدنيا**

**أخبر ابن محمد بن الفضل الهاشمي قال: جاء أبو العتاهية إلى أبي فتحدثا ساعة وجعل أبي يشكو إليه تخلف الصنعة وجفاء السلطان. فقال لي أبو العتاهية اكتب:**

**كلٌّ على الدُّنيا له حرصُ ، والحادثاتُ أناتُها غفْصُ**

**تَبغي من الدّنيا زِيادتَهَا وزِيادَتي فيها هي النّقصُ**[60]

وذلك من ضمن أهم مكونات السياق، بحيث توفر للقارئ رؤية عن عصر الشاعر ومكانه وزمانه وأطراف الحوار وسبب إنتاج هذا الخطاب، ما يجعل فهم المعنى في متناول القارئ وحدود التأويل معلومة، وهو ما يمكن أن يعيدنا إلى مبدأ المباشرة والتقريرية التي يسعى الشاعر المعاصر إلى تجاوزهما. فالسياق في الشعر المعاصر مُعطى بشكل غير مباشر، والشاعر يشير إليه ويقدمه مشفرا ولا ينحو إلى تقديمه جاهزا واضحا. لأن ذلك يناقض فلسفة الشعر المعاصر وفلسفة القراءة وجماليات التلقي. فالغالب أن السياق متضمن في القصيدة ذاتها، لا تذيلا ولا تقديما، وعلى القارئ استنباطه بوعي معرفي وتفاعل شعوري.

[60] – أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1986، ص236.

فحتى إن وجدت بعض النماذج الشعرية المعاصرة التي تنبني على تأطير السياق بالتقديم والتذيل، مثل ما نلفيه في قصيدة "لا تصالح لأمل دنقل"، فإن ذلك لا يعد من ضمن عناصر السياق المقصودة سلفا، لأنه يستعين بسياق مرجعي تراثي لا ينتمي لظروف الشاعر لا من حيث الزمن ولا المكان ولا الأشخاص ولا من حيث الحوادث التاريخية أيضا. إلا أنه ومن خلال آلية القناع وما تفترضه من تناص كلي مع سياق شخص القناع المستدعى "كليب" فُتح مجالٌ للتأويل المستند إلى المرجعية التاريخية ومرجعية التراث الأدبي.

والنص النموذج ورد كما يلي:

**«...فنظر "كليب" حواليه وتحسّر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبدا واقفا فقال له: أُريدُ منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغديرِ، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي...»**[61]

**يقول أمل دنقل :**

**«لا تصالح !**
**...ولو منحوك الذهب**
**أترى حين أفقأُ عينك،**
**ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما..**
**هل ترى..؟**

[61]– امل دنقل، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة، بيروت–لبنان، ط4، 1990، ص393.

**هي أشياء لا تُشترى...»** [62]

وقد كتب أمل دنقل هذه القصيدة في سبعينات القرن الماضي، وهي الفترة التي تميزت بسعي الصهاينة، لإقامة معاهدات الصلح والسلام مع بعض الدول العربية الفاعلة. والقصيدة مسبوقة بتقديم يشابه ـ من حيث الشكل ـ ما ورد في الأمثلة السابقة عن القصائد القديمة، التي سعى الرواة إلى ذِكرِ ظروف نظمها. وهو ما قد يُشكّل دعما معرفيا لسياق النص الشعري، إلا أن التقديم الوارد في النموذج المعاصر يختلف عن النموذج الكلاسيكي من حيث الغرض، فالأول يسعى إلى استحضار حوادث تاريخية بغرض حث المتلقي على استحضار التجارب السابقة وإسقاطها على الواقع، وبالتالي الكشف عن المفارقة، أو عن التقابل الذي تحتويه تجارب الإنسان ماضيا وحاضرا.

[62]– المصدر السابق، ص394.

# الفصل الرابع

# الصورة الفنية في النسق الشعري المعاصر

1- تشكيلات الصورة قديما وحديثا

2- الخيال والصورة الفنية

3- عناصر الصورة وتجلياتها الجديدة

4- الإنزياح والصورة

5- الرمز الفني وأنماط اشتغاله

6- الرمز وسياق التجربة الفنية

# الفصل الرابع

# الصورة الفنية في النسق الشعري المعاصر

## 1) تشكيلات الصورة الفنية قديما وحديثا

شهد مصطلح "الصورة" اهتماما بالغا من قبل نقادنا القدماء الذين تناولوه بالتفصيل وأفردوا له الكتب والتصنيفات في إطار علوم البلاغة والبيان، ومن بين أشهر هؤلاء الذين اهتموا بدراسة الصورة ومكانتها الشعرية عبد القادر الجرجاني الذي يقول: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة ذاك، وليست الصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره مُنكِرٌ، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ، إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1] وهذا يعني أن الناقد قد تنبه إلى دور العقل في تشكيل الصور المماثلة لما يدور في عقولهم من أفكار، كما يدل على مدى اهتمام القدماء بالصورة.

لم يهمل القدماء من اليونان والعرب خاصية التصوير الفني في الشعر، إلا أن نظرتهم للصورة الفنية/الأدبية كانت واضحة ومتناسبة مع بساطة الشعر الكلاسيكي،

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-مصر، ط3، 1992، ص254-255.

وهي بذلك تختلف عن الصورة الفنية المعاصرة من حيث المفهوم النقدي والاستعمال الشعري الذي أصبح يعتمد على الغموض والتعقيد كخاصية أساسية في الأنساق الشعرية. والصّورة مكون من المكونات الأساسية في البناء الشعري المعاصر، وهي جوهر الشعر.

ورغم اختلاف وتنوع استخدامها من عصر إلى عصر إلا أنها تظل دليلا على مهارة الشاعر «وتدل على قيمة فنه، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه»[2] وقد تعددت مفاهيم مصطلح "الصورة" وتباينت الدلالات بحسب الحقول المعرفية التي تناولتها، فكانت لها بذلك دلالة نفسية وأخرى بلاغية فنية وأخرى رمزية أنثروبولوجية.

من جهة أخرى يرى أصحاب التوجه الأنثروبولوجي بأن الصورة «هي القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه، إنه خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته»[3] وهو مفهوم ينحو نحو الاتجاه الرمزي. ورغم أنه ينتمي إلى مجال الدراسات الأنثربولوجية إلا أنه يتداخل مع حقول معرفية أخرى تنتمي أو تتقاطع مع العلوم الإنسانية، فهو لا يختلف مثلا عن مفهوم الصورة الذي يعتمده أصحاب النظرة النفسية، وإن لم يكن متطابقا معه تطابقا كليا.

---

[2]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق–سوريا، 1982، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص45.

ففي مجال علم النفس يتفق أصحاب المدرسة البنائية على أن الشعور أو الوعي عبارة عن مثلث من ثلاثة أضلع أو كما قالوا "مكونات" هي: الإحساس، والانفعال، والصورة. «وكانت تتم معاملة الصورة في سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسية سابقة، ويكون هذا التمثيل بمثابة النسخة الأخرى لهذه الخبرة، وكان يتم اعتبار هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها ـ هذه النسخة ـ تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها باعتبارها ذاكرة بهذه الخبرة»[4] وبذلك تكون الصورة الخارجية انعكاس للصورة الداخلية، كما أن المكونات الثلاث التي اعتمدها أصحاب هذا الاتجاه وهي الإحساس والانفعال والصورة تخضع فعليا لهذا الترتيب.

ولعل اشتغال صاحب الاقتباس السابق على حقل الأدب، وعكوفه على استنباط الأسس النفسية في عملية التأليف القصصي، يجعلنا نفترض مبدئيا أنه متخصص في مجال سيكولوجية الإبداع ومستوعب لمبادئ علم النفس. وبناء على هذا الافتراض نطمئن للترتيب السابق الذكر ـ على الأقل في هذه الدراسة المتواضعة ـ ولعله أيضا من نافلة القول أن الصورة في الغالب تأتي كنتيجة لأحاسيس تليها انفعالات، هذه الأحاسيس قد تجد طريقها إلى العقل من خلال البصر أو السمع أو اللمس، وتختلف درجة استقبال هذه المؤثرات كما تتباين درجات الوعي بها، وعليه فالصورة ليست قوالب نمطية جاهزة ينتقيها الشاعر سلفا بل هي «انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد

[4]– شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1992، ص173–174.

الأغوار، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقاتها...ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها»

فالصورة الشعرية في الممارسة الإبداعية المعاصرة لا تُنتقى مسبقا، ولن يكون لها سحر الصور الانفعالية التلقائية حتى لو أريد لها ذلك، لأن طبيعة الشعر المعاصر تجعل الخيال يتجاوز كل ما هو جاهز، فتنفلت المخيلة لا شعوريا نحو صور قد تبدو أجمل مما كان يتوقعه الشاعر نفسه، لذلك «يجب أن تتزاوج الصور والعواطف في العقل بصورة طبيعية، ويجب أن تقفز إلى الذهن دون بحث عنها»[5] إذ كيف يبحث عنها أو يشق عليه استحضارها ولغته الشعرية هي صور في حد ذاتها. وقد تصبح القصيدة أكثر جمالا إذا تضافرت الصورة واللغة والموسيقى للتعبير عن موقف من مواقف الشاعر.

ومن أمثلة ذلك قول نزار قباني مخاطبا امرأة بنبرة متحسرة في قصيدة "هل تسمعين صهيل أحزاني":

**يا غابتي الخضراء..يُؤسفني**

**أن جئت، بعد رحيل نيسان**

**أعشابُ صدري الآن يابسة**

**وسنابلي انكسرت..**

**وأغصاني.**[6]

---

[5]- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة-مصر، ص59..

[6]- نزار قباني، ديوان "هل تسمعين صهيل أحزاني"، ص97.

وهي صورة مصدرها الطبيعة بصفة كلية لكن الشاعر اختار هذه المظاهر الطبيعية لكي يصور لنا حاله وموقفه الذي يواجه به العرض المغري الذي طرحته شابة جميلة، يبدو أن فارق السن بينهما كبير جدا لدرجة أن الشاعر يُولد لدينا انطباع باستحالة قبوله العرض؛ كيف لا وهو الذي يصور فارق السن بينه وبين الشابة كالفارق بين الخريف والربيع.

إن نزار قباني في هذه المقاطع يعيد خلق مشهد من مشاهد الطبيعة في تعاقب فصولها، لكنه لا يتوقف عند وصف الحقائق المألوفة والمعتادة عن مظاهر الطبيعة، ولا يتوقف عند وصفها كموضوع مستقل عن ذاته؛ وإنما يجعل بينه وبين موضوعه روابط تصله بتجربته الشعورية، وهي في نفس الوقت ـ نقصد الروابط ـ قرائن يستدل بها القارئ على غرض الشاعر وعلى ترصد وجه الشبه أو العلاقة التي تربط الشاعر بموضوعه/الطبيعة.

لقد تخلت الصورة في منظور النقد الحديث والممارسات الشعرية المعاصرة عن أثقالها القديمة، وتجاوزت إطار المعيارية الذي رسمته لها البلاغة القديمة التي كانت تعتبر الصورة في الشعر خاصية تجميلية تزيينية لا تتعدى وظيفتها الشرح والتعليل، فقد كان الناقد قديما يرى فيها عنصرا إضافيا يلجأ إليه الشاعر لأغراض زخرفية لا غير، ومع ذلك لا يمكن تقزيم دور القدماء في وضع الأسس القاعدية لمفهوم الصورة لأن «الصورة الفنية الحديثة لم تنشأ من عدم وإنما بُنيت على أساس تجربة الشعراء القدامى الذين أصَّلوا مفهومها صياغة وإبداعا»[7] والواقع أنه لا يمكن لنا الآن توقع أكثر من تلك الدراسات السابقة على اعتبار أنها اجتهدت وقدمت لنا ــ وهي

[7]– خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص251.

مشكورة ولا ننتقص من فضلها ــ أغلى وأجود ما يمكن أن يُقدِّمه سلفُ أُمةٍ لِخلَفِها، انطلاقا من ما كان سائدا من إنتاج شعري كان بدوره يتسم بالبساطة والوضوح ومجانبة التعقيد.

لقد أصبح الشعر هو الصورة والصورة هي الشعر، كأنهما وجهان لعملة واحدة، وتطورت أساليب استخدام الصورة واختلفت عما كانت عليه، تماما مثلما تطورت جوانب أخرى من القصيدة كالشكل العروضي واللغة الشعرية بل إن «تطور استخدام الصورة الفنية مفهوما وصياغة وإبداعا مثَّل دعامة من دعائم التحديث ومقياسا من مقاييس الإبداع الشعري»[8] فأصبحت الصورة الشعرية الحديثة أكثر عمقا وتعقيدا، وبات الشاعر المعاصر يعول كثيرا عليها، كما خرج بها عن إطار الطرفين التقليديين "المشبه والمشبه به" إلى أطراف أخرى ذات أبعاد وجدانية يستحيل تبريرها أو إخضاعها للمنطق المألوف، لذلك عمق الرمزيون نظرتهم للصورة واستخداماتها وجعلوها «شكلا من أشكال إلغاء الوسائط الطبيعية والعقلية المباشرة والانزياح بالصورة من طابعها التقريري السردي إلى مدارها الإيحائي»[9].

يلخص محمد مندور تعريفا نقله عن الناقد الألماني "ليسنج LiSSING" أثناء محاولة التمييز التي باشرها هذا الأخير بين الوصف والتصوير بحيث أقام مقارنة بين فني الرسم والشعر قائلا: «للمصور لمحة في المكان وللشاعر لمحات في الزمن ... فالمصور يستطيع أن يصور وردة يانعة أو ذابلة، بينما الشاعر يستطيع أن

[8]– المرجع السابق، ص250.

[9]– المرجع نفسه، ص258.

يتابع تلك الوردة فيصفها برعمة فزهرة يانعة فأوراقا ذابلة متساقطة»[10] ورغم المؤاخذة التي طالت مندور على أخذه بهذا الرأي كون الكلام العادي أيضا بإمكانه نقل مشهد من هذا القبيل وليس الشعر فحسب، إلا أن ذلك لا يمنعنا من الأخذ بهذه الفكرة لأن الشعر ليس إلا كلام يرقى عن الكلام العادي بالإيقاع والتصوير الفني، وحتى إن كان الكلام العادي يصور لنا تلك الزهرة في أحوالها المختلفة فإن الناقد الألماني لم يحدد لنا في الفقرة السابقة طريقة قول ذلك، ولا ينفي كلامه هذا صفة الجمال والإيحاء ـ التي من الممكن جدا أنها تطغى على وصف الزهرة ـ التي لم يتطرق لذكرها مع أنه قد يقصدها فعليا.

وقد تفطن النقاد المعاصرون لدور الصورة في البناء الشعري إذ تجاوزوا تلك النظرة النمطية التي ترى في الصورة عملية ذهنية تكتفي بإعادة إنتاج واقع ما بطريقة تجريدية. وأصبح يُنظر إليها باعتبارها «تتضمن عمليات بناء وتركيب»[11] وهذا رأي قد يفسح مجالا للحديث عن دور الخيال في خلق وتركيب عناصر جديدة إلى الصورة الأصلية بحيث لا تصبح صورة مكررة، وإنما صورة مرتبطة بالصورة الأصل ولكنها لا تشبهها.

---

[10]– محمد مندور، خليل مطران، دار النهضة، القاهرة–مصر، ص39. نقلا عن: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص151.

[11]– شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص174.

## 2) الخيال والصورة الفنية:

يرتبط الخيال بالصورة ارتباطا شديدا، وهو نشاط ذهني ينم عن مقدرة وذكاء الإنسان في تركيب الصور وربط علاقات تجانس بين مركبات صوره المختلفة، وقد اختلفت وتنوعت تعاريف النقاد له. يقول كلوريدج في الخيال: «هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس(في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطرية أشبه بالصهر... وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة، منها العاطفي العنيف، ومنها الهادئ الساكن»[12]

ويقول الدكتور شاكر عبد الحميد في تعريفه لمصطلح الخيال «هو القدرة العقلية النشطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة، ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة تركيب الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصور التي يتم تشكيلها وتكوينها خلال ذلك في تركيبات جديدة»[13] وهي عمليات تجريدية تحدث في عقل المبدع الذي يمكن تشبيهه بالمختبر الذي تحدث فيه كل هذه العمليات والتفاعلات التي تنتج في الأخير صورا متميزة وأعمال شعرية متألقة.

ويؤدي الخيال دورا مهما في عملية إنتاج الصور الشعرية وذلك بتجميع شتات الأحاسيس وصهرها ضمن وحدة متكاملة، ومنظومة فنية متناسقة، بحيث « يتخذ مادته من الواقع ولكنه يُلغيه أو يعتبره غير حاضر»[14] وليس من السهل القيام بهذه

---

[12]– كلوريدج، القاهرة، 1958، ص108، (دون طبعة، دون دار نشر). نقلا عن: زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 1979، ص63.

[13]– شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص176.

[14]– المرجع نفسه، ص67.

العملية، فالأمر يقتصر على الفنان الموهوب صاحب خيال الرحب والثقافة المتنوعة، بالإضافة إلى أن عملية تكوين الصور تستوجب ـ بحسب ما جاء به "كلوريدج" ـ من الفنان أن يعيد خلق الواقع في صورة موحية تأخذ من الطبيعة ولا تشبهها.

إلا أن الفكرة السابقة وبالرغم من منطقيتها واقترابها من التفسير السليم لعملية التخيل ودور العقل في احتضانها؛ إلا أن هناك من بين النقاد من يرفض أن يجعل من العقل مصدرا للصور على غرار نعيم اليافي الذي قال: «نريد أن ندعي أن الانفعال لا العقل ولا منطقه هو مصدر الصور ورحمها الذي تتولد فيه»[15] ويحاول تبرير ذلك بقوله: «أن العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال، وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة أي لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس»[16] وهذا رأي يؤيده أيضا كثيرون لكن من دون إقصاء الدور المحوري للعقل في كل عملية.

فالكثير من النقاد المعاصرون يرون أن الشعر بما يقوم عليه من صور لا يخضع لأي نظام ولا يجوز إخضاعه للمنطق، ومع ذلك لا يمكن تصور حدوث عملية تركيب وتخريج الصور الشعرية بعيدا عن النشاط العقلي. وحتى إذا أيدنا ما قاله اليافي حول دور الانفعال في خلق الصور إلا أن تشكلها وتركيبها وتنظيمها لابد أن يمر عبر منفذ العقل.

---

[15]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص61.

[16]– المرجع نفسه، ص63-64.

يقول عبد القادر القط: « فالصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وساءل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية»[17]وهذا المفهوم قد يكون الأكثر شمولية فيما نزعم ـ بناءً على ما تتطلبه دراستنا وحصرا في مجال النقد والإبداع الأدبي ـ لأنه يتسع لمفهوم الصورة قديما وحديثا، كما يشتمل على المكونات الفنية والمعنوية اللازمة لتشكيل الصور الشعرية.

وقد ساهمت الدراسات القديمة في وضع تقسيمات وتصنيفات لتجليات الصورة في السياقات الشعرية، فكان أن أوجدوا التشبيه والاستعارة والكناية كأكبر الفروع التي قد تشتغل في إطارها الصورة، وهو ما أخذت به أيضا الدراسات الحديثة كقاعدة أساسية بنت عليها تصوراتها لموضوع الصورة وأضافت إليها ما استوجبه الفكر الحديث المؤثث بالنظريات النقدية الجديدة والمذاهب الأدبية المتعاقبة.

[17] – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، 1978، ص435. نقلا عن: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص19.

## 3) عناصر الصورة وتجلياتها الجديدة

أ- التشبيه:

وهو الجمع بين شيئين مختلفين في الأصل لكنهما قد يتفقان في خاصية ما أو في شكل من الأشكال، على أن يكون ربط العلاقة بينهما على أساس ذهني، لذلك يكون حسن استثمار تلك العلاقة هو ما يميز شاعر عن غيره بحيث يتحدد مقياس الشاعرية لدى شاعرٍ ما بحسب نجاحه في صياغة تلك العلاقة شعريا. والتشبيه وسيلة من الوسائل التي يعتمدها الشاعر بغرض تقريب الفهم وتعزيز المعانى، ومن أهم ركائزه ضرورة وجود قرينة تدل على الرابط الذي يحقق العلاقة بين طرفي التشبيه، فالشيء يشبه بالشيء «تارة في صورته وشكله، وتارة في حركته وفعله، وتارة في لونه، وتارة في طبعه، وكل منها متحد بذاته، واقع من بعض جهاته»[18] والقرينة في الغالب يقصد بها ما تعارف على تسميته علماء البلاغة بوجه الشبه والذي يعتبر ركنا أساسيا من أركان التشبيه.

كان التشبيه قديما يقوم على ترصد وعقد العلاقة بين المشبه والمشبه به انطلاقا من ضرورة توفر المطابقة أو تجانس ما تحت مسمى "وجه الشبه" وقد كان للعامل الحسي دور مهم في ذلك، لكن التشبيه وفق النظرة المعاصرة لم يعد يولي أهمية لهذا العامل فقط؛ بل أصبح يتأسس على مدى انفعال الشاعر بما حوله من أشياء ويعتمد على إدراك داخلي للأشياء من طرفه، إذ يكفي أن يتلمس رابطا قويا ينفعل له لكي يقيم علاقة بين طرفي التشبيه وبالتالي تغدو العلاقة علاقة منطقية أكثر منها علاقة حسية.

---

[18]- ابن قانيا البغدادي، الجمان في تشبيهات القرآن، تح: عدنان محمد زرزور، ومحمد رضوان الداية، المطبعة العصرية، الكويت، ط1، 1968، ص3.

ب- الكناية:

الكناية «لفظ أُطلق وأُريدَ به لازم معناه الحقيقي مع قرينة غير مانعة من إرادة المعنى الأصلي ... تقول: فلانة نئوم الضحى. هذه كناية عن أنها غنية مترفة لها من يخدمها وإلا استيقضت مُبكرا لتخدم نفسها. وليس هناك مانع من أن تكون هذه المرأة تنام الضحى فعلا وعليه فقرينة الكناية غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي بخلاف قرينة المجاز المرسل وقرينة الاستعارة فإنها مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[19] ويعني مصطلح الكناية في عموم شروح علماء البلاغة أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي، وبالتالي فإن الإتيان بالكناية في موضع من مواضع القول أو الشعر لا ينفي إمكانية تحقق معناه الظاهر الحقيقي.

والملاحظ أن مفهوم الكناية في الدراسات المعاصرة لا يختلف عن معناها في الدراسات القديمة، وقد يعود ذلك لخاصية في الكناية ذاتها بوصفها من ألطف الأساليب البلاغية وأدقها، وبوصف لفظ الكناية دليل (أو بيِّنةٍ كما قال القدماء) على حدوث الشيء أو على وجوده. والأمثلة على ذلك كثيرة ولعل أشهرها قولنا: فلان كثير الرماد كناية على كرمه، وهذا المفهوم المتعلق بالكناية لا يخالف مفهومها في النقد الحديث ولا في لغة الشعر المعاصر، إلا أن فاعليتها التعبيرية وقوتها في تحريك الخيال والشعور لا ترقى إلى مستوى التشبيه والاستعارة .

[19]- رمضان خميس القسطاوي، المنجد في البلاغة، ص96.

ج- الصورة الاستعارية:

يعرف الجاحظ الاستعارة بقوله أنها «تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه»[20] ويقول الآمدي «إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[21] وتجمع الدراسات على أن الاستعارة هي استعمال لفظ في غير ما وضع له، أي أنه يُنزعُ من معناه الأصلي ليُستخدَمَ في معنى آخر بشرط أن يتدعم بقرينة دالة على تحوُّل معناه الأصلي.

وهي فرع من التشبيه، وما يميزها عن باقي الصور البيانية هو أنها توفر مجالا لا محدودا لتداخل أطراف التشبيه بحيث تتداخل وتتشابك وتتماهى حتى تزول الحدود الفاصلة بين كل طرف. ومن خصائص الاستعارة أنها لا تقوم على أساس المشابهة والتماثل فقط،؛ بل «تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، والمعنى لا يقوم فيها بطريقة مباشرة، بل يُقارن أو يُستبدَل بغيره على أساس من التشابه»[22] وقد اهتم النقد العربي القديم كثيرا بالاستعارة وأفرد لها المصنفات والكتب. وهي ركن أساسي من أركان الصورة الفنية قديما وحديثا.

---

[20]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، 1968، ص107.

[21]- الآمدي، الموازنة، القاهرة، 1944 ص391. نقلا عن: نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص53.

[22]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 1983، ص246.

يختلف مفهوم الاستعارة في النقد المعاصر عن مفهومها الكلاسيكي القديم، إذ لم تعد الاستعارة مرتبطة بمعايير وأنماط محددة وتابعة لتصنيفات علماء البلاغة العربية السابقة، التي لا تخرج عن إطار استعارة لفظ من معناه الأصلي الذي وُضع له واستخدامه للدلالة على معنى آخر؛ بل أصبحت تعني "لغة جديدة" لا عهد للمتلقي القديم بها، فهي من منظور الدراسات النقدية الحديثة «عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تُقيمُه من علاقات جديدة بين الكلمات»[23] وكما هو الحال بالنسبة لمنظور النقد الحديث للتشبيه، فإن دلالة الاستعارة أصبحت بدورها تخضع للسياق العام للقصيدة، فدراستها وتحديد معناها لم يعد جزئيا انتقائيا يقتصر على جملة واحدة أو بيت واحد من الشعر؛ وإنما تعدت ذلك إلى الرصد الكلي للغة القصيدة ومعناها والتي أصبحت بدورها تروم تحقيق أكبر قدر من العمق والموضوعية.

إن فهم الصورة الاستعارية الحديثة يتطلب من القارئ عدم الاكتفاء بالمعنى الأصلي/المعجمي للألفاظ المستعملة فيها، وإلا أصبحت عنصرا مشوشا على تذوق جمالية التعبير الشعري، بل يجب الحذر أيضا من الاعتقاد الكلي في أحادية الدلالة والتأويل، ذلك لأن الاستعارة في الشعر المعاصر هي«كل ما نملك بالفعل»[24] كما أن«الاستعارة بمجرد تحويلها إلى خادم للمعنى أي للتوصيل تتم التضحية بالشعر»[25] فعلى القارئ أن لا ينظر إلى المعنى الاستعاري باعتباره أداة توصيل بل باعتباره لغة

---

[23]– حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص58.

[24]– الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1990، ص259.

[25]– المرجع نفسه، ص259.

شعرية جمالية، ولإزالة اللبس عن مصطلح "أداة التوصيل" نحاول إعطاء نماذج لتبسيط الفكرة.

مثلا العلماء في مختلف المجلات العلمية يجدون أنفسهم مجبرين على ملء بعض فراغات اللغة في عدة اختراعات أو نظريات جديدة؛ فنجد مثلا أصحاب الهندسة الميكانيكية يسمون بعض الأجزاء من الطائرة بـ: "جناح الطائرة" أو "ذيل الطائرة" أو "ذراع الربط والتوجيه" الذي يربط المقود بالعجلة في السيارة...وغيرها من النماذج الكثيرة التي لا يمكن حصرها فهي مصطلحات ميكانيكية متعارف عليها لكنها استعيرت من أصل الكائن الحي (الإنسان والحيوان) والهدف منها هو تقريب المعنى الوظيفي لهذه الأجزاء الصناعية.

وكذلك الأمر في العلوم الإنسانية فالمحلل النفسي يستعمل مصطلحات مثل "عقدة أوديب" "عقدة النرجسية"...وغيرها للدلالة على أمراض نفسية معينة، لكنها مفردات استعيرت من التاريخ الإنساني والأساطير لاختصار الدلالة على الظواهر النفسية. بالإضافة إلى أمثلة أخرى كثيرة الاستخدام في الواقع اليومي منها قولنا "رأس السنة" "جذع الشجرة" وكلها مصطلحات تهدف لتحقيق التوصيل الدلالي العادي، ولا يمكن الاستغناء عنها فهي «توصل ما لا يمكن إيصاله بغيرها» وبالتالي لا يمكن النظر إليها باعتبارها استعارات تخدم أغراضا جمالية مثل التي نجدها في الشعر، بقدر ما هي أداة لتقريب المعنى غير المعلوم بآخر معلوم.

أما عن طريقة اشتغال الاستعارة في السياق الشعري الجديد فقد تنبه النقاد إلى ضرورة وجود أو إيجاد تفاعل دلالي داخل السياق الواحد بحيث «تخلق تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين: أحدهما هو اللفظة الاستعارية والثاني هو

السياق المستعمل استعمالا حقيقيا، والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية »[26] ويتحدد نجاحها وفاعليتها بحسب مهارة الشاعر في تحريك تفاعل بين المحتوى الدلالي لكل من لفظ الاستعارة وما يرافقها من تراكيب دلالية.

وقد أصبحت الاستعارة لبنة أساسية في البناء الشعري المعاصر، بل أصبحت مكونا جوهريا لا يمكن الاستغناء عنه، وعنصرا رئيسا في خلق التفاعل بين عناصر النص، ثم بين النص والقارئ أيضا. ولم تعد كما كانت عنصرا تجميليا إضافيا يزين به الشعراء قصائدهم.

ومن أروع صور الاستعارة التي قد تُفاجئ القارئ بطريقة صياغتها قول نزار قباني في قصيدة "سيأتي نهار":

**سيأتي نهارٌ، أُحبُّكِ فيه..**
**وأعرفُ أنّي سأنزِفُ مثل القصيدة،**
**فوق الجدار** [27]

وهي صورة استعارية رائعة وفريدة من نوعها لأن العادة اقتضت أن يستعير الشاعر شيئا أو ميزة من الطبيعة مثلا للتعبير عن حالة ما يعيشها.

لكن نزار قباني في هذا النموذج أحدث العكس بحيث استعار خاصية (النزيف) التي يختص بها الدم في جسم الكائن الحي وألحقها بالقصيدة والتي كانت موضوعا في حد ذاتها، وهكذا نجد أنفسنا أمام صورة شعرية إستعارية فعلية ولا يمكن أن نعتبرها كذلك إلا «تعارضت سمة أو سمات معنى كلمة مع سمة أو سمات

[26]– المرجع السابق، ص28.

[27]– نزار قباني، ديوان "هل تسمعين صهيل أحزاني" ص72.

الكلمة الاستعارية داخل التركيب نفسه في النص »[28] والمثير للانتباه في هذه الاستعارة أيضا أن صورة القصيدة وهي تنزف قد أرادها الشاعر للتعبير عن شعوره اتجاه حبيبته، ولا يمكن لأي ناقد أن يجزم بالكشف عن العلاقة بين أطراف هذه الصورة، ولا أن يجزم بتحديد المعنى النهائي لهذه الكلمات، ولا يمكن تحليل هذه الصورة تحليلا تاما وأبدي.

وإذا كان تحديد معنى الاستعارة والكشف عن أطرافها في المتون الشعرية الكلاسيكية أمرا يسيرا، انطلاقا من طبيعة أبنيتها التي تتأسس على مجموعة من الأبيات المستقلة بمعناها والمكتفية بذاتها، فإن الأمر مختلف عن ذلك في النصوص الشعرية المعاصرة التي لا يمكن فهمها إلا في إطارها الكلي، وقد أكد "بولتون" boulton ذلك حين قال«سنجد دائما في أي قصيدة شيئا ما لا نستطيع تحليله، لأنه لا يوجد إلا في القصيدة بجملتها، وحين نحاول أن نعرف لماذا تمتعنا قصيدة ما فإن علينا أن نفصل أجزاءها المختلفة... وبعد أن نفصل العناصر المختلفة التي تكوِّن القصيدة سنجد أن شيئا ما قد فُقِد»[29]

فالقارئ لقصيدة نزار قباني السابقة سيلاحظ أنها تكاد تكون في مجملها استعارة كبيرة تتغمد كل أفكار الشاعر ومشاعره، إذ نلاحظ أنه عبر عن حالته بصور ومظاهر طبيعية وإنسانية حضارية، بحيث صار حال الجذب وانقطاع المطر مقابلا معنويا لحال البعد والجفاء، وغدا فصل الربيع المتأخر في هذا الخطاب مقابلا معنويا للحب والوصال. والنماذج كثيرة وموزعة عبر كل أسطر القصيدة مثل قوله:

---

[28]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص22.

[29] –boulton(marjorie) :the anatomy of poetry,london,1953,p02. نقلا عن: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص20.

**سيأتي نهار..**
**أُحبُّك فيه، سيأتي نهار.**
**فلا تقلقي، إن تأخر فصل الربيعِ**
**ولا تحزني لانقطاع المطر.**[30]

وأصبحت ممارسة الحب والخوض فيه عند نزار قباني مثل الغوص في أعماق البحار، وهو جانب من جوانب التعبير الإيحائي الذي يقوم على استخدام لألفاظ ومظاهر من معجم الطبيعة، و يقول الشاعر أيضا:

**سيأتي نهار ..**
**به أتحرر من عُقدة البَـرِّ عندي**
**وأرحلُ نحو أعالي البحار...**
**لأجمع من فضَّة الركبتين المحار.**[31]

ورغم أن الطبيعة ظلت لزمن طويل مصدر إلهام أساسي للمبدع يستمد منها صوره وأفكاره، إلا أن الشاعر المعاصر لم يعد يكتفي بنقل مظاهرها وصورها فقط فتلك أمور اعتاد عليها القارئ ويعرفها لكن الفنان قد تجاوز ذلك إلى أن أصبحت موضوعا للانفعال يدخل الشاعر معها في جدل « فيرى منها، أو تريه من نفسها جانبا، يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً»[32]وهذا يتطابق مع جوهر التجارب الشعرية ولا يحيد عن منطق الإبداع الناجح، وقد تُلزمنا الأمثلة السابقة بالتطرق إلى مصطلح نقدي جديد يتناول الأنساق الاستعارية من وجهة نظر مغايرة

---

[30]– نزار قباني، ديوان "هل تسمعين صهيل أحزاني"، ص65.

[31]– المصدر نفسه، ص71.

[32]– محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة–مصر، ص33.

عن المنظور الكلاسيكي، وهو مصطلح "الإنزياح" الذي ساهم في إبراز تصور جديد للاستعارة في الممارسة الإبداعية والنقدية على حد سواء.

## 4) الإنزياح والصورة:

ويسمى أيضا العدول والإنحرافDeviation، والمخالفةInfraction والخرق Transgression وهو من الحيل الشعرية الجديدة التي تمكن الشاعر الموهوب من اللعب باللغة وجعلها أكثر إيحاء وتعبيرا. وقد نال مصطلح الانزياح بدوره حظا من التنوع في الآراء التي أرادت تثبيت مفهوم شامل له، وكان هذا التنوع بحسب تنوع المذاهب الفكرية والحقول المعرفية، وقد وصف بعض النقاد الانزياح بالقول إنه "البلاغة المعاصرة" فما مدى مصداقية هذا الوصف؟

لتأكيد هذا المفهوم نورد تصورا لطُرق دراسة الاستعارة قديما وحديثا، وسنحاول في ذلك الارتكاز على مقارنة أقامها "محمد مفتاح" بين معالم الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة الحديثة في كتاب "تحليل الخطاب الشعري"[33] بحيث توصل إلى تحديد بعض الفوارق بينهما نجملها بتصرف فيما يلي:

### الاستعارة الكلاسيكية/النظرية الإبدالية

وقد اختار لها محمد مفتاح لفظ الإبدالية نسبة إلى أبرز سمة من سماتها وهي الإبدال، ومن أبرز مقوماتها:

---

[33]- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1986، ص83

- أنها لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه
- يمكن أن تتضمن كل كلمة معنيين (حقيقي ومجازي)
- لا تحصل الاستعارة إلا باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية
- يُبنى هذا الاستبدال على علاقة المشابهة فقط سواء كان حقيقة أو توهما

وننبه إلى أن هذه الركائز –في الغالب– مشتركة بين البلاغيين العرب وغير العرب

**الاستعارة الحديثة/النظرية التفاعلية:**

ومن أبرز ركائزها:

- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة
- المعنى الحقيقي لأي كلمة ليس مطلقا ولا يحدد بصفة نهائية، بل السياق الذي يحتضن الكلمة هو الذي يحدد معناها.
- الاستعارة لا تتجلى في الاستبدال، وإنما تتجلى من خلال التفاعل أو التوتر الحاصل بين بؤرة المجاز(لفظ الاستعارة) والإطار المحيط بها.
- على أن المشابهة ليست القاعدة الأساسية أو العلاقة الوحيدة في تحقق الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها تحقق ذلك.
- الاستعارة لا تقتصر على الهدف الجمالي التزييني، بل أصبحت ذات قيمة عاطفية ومعرفية أساسية .[34]

يقول الشاعر أزراج عمر:

[34]– ينظر: المرجع السابق، ص84.

**متى يجلس الغيم خلفي**
**لأنهي أسباب حزن الشجر**
**وأبدأُ في رسم تفاحة- خصرك البحر بيتي**
**وكل المرايا**
**سجون الوجوه الذليلة**
**يهاجر بحر الظنون**
**فتبقين بحري**
**وأكسر كل القيود**
**وتبقين قيدي**[35]

يتجلى الانزياح في هذه المقطوعة من خلال تعدد الصور الاستعارية التي لا تقوم على أي رابط حسي أو منطقي، فيفي قوله "متى يجلس الغيم خلفي قد استعار الشاعر خاصية الجلوس التي يختص بها الإنسان وألحقها بالغيوم، وهو انزياح دلالي. فالقارئ قد يصدم بهذا الجمع بين الجلوس والغيم، بعدما كان ينتظر منطقيا أن يكون من يقوم بفعل الجلوس شخصا من جنس البشر، فإذا هو يفاجأ بالغيم.

ولقد أضاف النقد الحديث والممارسات الشعرية إلى الصورة نمطين آخرين هما الصورة الذهنية والرمز بعدما ظلت لقرون مقتصرة على نمطها الأولي الحسي، وبذلك فتحت آفاق أرحب بفضل الدراسات الأسلوبية المعاصرة، بالإضافة إلى غيرها من الدراسات اللسانية والنفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والتي اشتغلت على خاصية التصوير الفني والشعري، وتناولته بإسهاب منذ القديم بدءا بالتصنيفات

[35]- أزراج عمر، ديوان وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص100.

البلاغية القديمة وصولا إلى صور الانزياح والترميز القائمة على التفاعل بين تراكيب اللغة والتشكيلات الموسيقية والسياقات الدلالية المختلفة،

ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرنا الانزياح من الضرورات الشعرية الجديدة لأنه «يتغلغل في مسارب الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم والغذاء، فإن الانزياح هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي»[36] والشعر هو مكان الانزياح الطبيعي، إذ لا نجد سياقا آخر أكثر جاذبية وملائمة لهذا النوع التعبيري من القصيدة، وإذا كان النثر يحقق ـ في الغالب ـ أكثر قدر من المطابقة بين الدال ومدلوله فإن الشعر يتخطى ذلك الالتزام الدلالي، ويدخل الدوال مدلولاتها في تفاعل مع أنساق وسياقات مختلفة قد تنجم عنها معاني جديدة لألفاظ محملة بما هو مغاير في الاستعمال النثري والعادي.

ولفهم طبيعة عمل هذه الآلية نستحضر رؤية جون كوهين للشعرية بعامة والتي تتأسس حسبه على الانزياح وذلك من خلال رصد معنى الشعرية عنده إذ يرى أنها عملية ذات وجهين متزامنين: الإنزياح ونفيه، أو تكسير البنية وإعادة بنائها من جديد، فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وهذه العملية تتم في وعي القارئ[37] وبذلك يتضح لنا أن "كوهن" يولي أهمية كبيرة لدور القارئ في نجاح أي انزياح، من خلال استكشاف أسلوب البناء وفصل

---

[36]– محمد ويس أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2005، ص07.

[37]– ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري، ومحمد الوالي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص173.

عناصره ودراستها انطلاقا من ثلاث مستويات أسلوبية تشمل المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي.

وفي دراسة للأستاذة مسكين حسنية والمعنونة بـ "شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر" حاولت الباحثة مقاربة مصطلح الانزياح من خلال بعض تجلياته في الشعر فتناولت آلية "تراسل الحواس" التي تطرقت من خلالها لدراسة الانزياح الحاصل في بعض عناوين الأعمال الإبداعية وقد قالت «إن التراسل الحاصل بين معطيات الحواس في هذه العناوين شديد الوضوح فقد هيمن الانزياح على الدلالات المألوفة لوظائف الحواس، فنتج عن ذلك تغييب بعض الدوال الحسية وتعويضها بدوال أخرى مجاورة لها ولكن بوظائف مغايرة»[38]

وتورد الدارسة مثالا عن ذلك في هذا السياق بعنوان "صهيل الوردة" لعز الدين ميهوبي بحيث إن العنوان «ينبني على تضاد افتراضي بين ما يسمع وما يُرى، لأن الصهيل لا يدرك إلا بحاسة السمع، في حين أن الوردة لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر» [39] وهذا النوع من الانزياح نشهده أيضا في متون الشعر المعاصر كثيرا ولا يقتصر فقط على العناوين. إذ كثيرا ما تصادفنا جمل شعرية تحتفي بانزياحات دلالية وتركيبية أيضا، ولا تكاد أي قصيدة تخلو من دليل يبرهن على ما نقول، **يقول آدونيس** مثلا في إحدى قصائده:

**في الجرح أبراج وملائكة**
**نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشي**

[38]– مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران– السانيا، 2014/2013، ص144.

[39]– المرجع نفسه، ص144.

**رجل يتعرى يفتت ريحانا يابسا ويهلل**
**ثم ينقط المـاء فوق رأسه**
**ثم يسجد ويغيب**
**أحلم**
**أغسل الأرض حتى تصير مرآة**
**أضرب الأرض حتى تصير مرآة**
**أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار**
**وأبني قبة من الدمع أجلبها بيدي**[40]

يبرز المقطع الشعري هنا مدى عمق الرؤيا الشعرية المعاصرة، كما يكشف عن علاقات لامنطقية في صوره، مثل الصورة التي تتضمنها عبارة "في البرج أبراج وملائكة" إنها صورة غير منطقية التركيب ولا واقعية الحدوث اللهم إلا في خيال الشاعر وخيال القارئ كاحتمال أيضا، فالجرح من منظور اللغة العادية التواصلية لا يمكن أن يتسع لحمل أو احتواء أبراج الكون، لكن "الجرح" هنا قد يكون فقط معينا خارجيا يساعد على خلق تفاعلٍ ما بين أطراف الصورة، وكذلك العبارة الثانية التي تقول: "نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشي" فإذا سلمنا بأن للنهر أبواب ـ كيف ما كان تصورنا لها ـ فكيف نفسر أن العشب يمشي؟

إذا نظرنا لهذه الصورة من منظور التحليل البلاغي الكلاسيكي ستبدو الاستعارة فيها واضحة، فنقول أن خاصية المشي التي تميز الكائن الحي قد استعيرت للالتحام مع العشب، لكن هذا التفسير لا يكفي لإشباع دلالة الصورة في أنساق الشعر المعاصر، إلا إذا استعنا بدراسة الصورة دراسة تقوم على فكرة الانزياح

[40]– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت–لبنان، ط1، 1971، ص147.

التي تدرس الاستعارة بالمقومات؛ أي مقومات كل طرف، لذلك يسعى الشاعر إلى تفادي المقومات المشتركة في الصور الاستعارية الجديدة لأن«المقومات المشتركة بين الطرفين تقتل الاستعارة، وإنه لذلك كان موضع الاستعارة هو المقومات العرضية أو الأعراض، أو ما انتُزع وجه شبهه من التداعيات الحرة»[41]وهو ما نلحظه فعليا في المقاطع الشعرية السابقة خاصة في لفظ "أعشاب تمشي" والتي لا يمكن أن تشترك في أي مقومات إلا إذا تجردنا من الإطار الحسي وأبحرنا في القراءة الانفعالية الإيحائية.

وفي دراسة "تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح توصل الباحث إلى تحديد مظاهر الاستعارة، بحيث لخصها فيما يلي:

« ـ هناك استعارة ميتة تحتوي على مقومات وأعراض مشتركة كثيرة.

ـ هناك استعارة حية تشتمل على مقومات مختلفة كثيرة بين الحدين.

ـ هناك استعارة أكثر حيوية لا تحتوي على مقومات وأعراض محددة وإنما تقوم على التداعي الحر الذي هو خزان الاستعارة ينفد، من حيث أنه يمد المتلقي بمادة ليستخلص منها ((مشجباً–مقوما)) يجمع إليه الحدين»[42]

وإذا انتقلنا إلى بقية الأسطر الواردة في المقطع السابق الذي قاله أدونيس سنلاحظ نفس الصور تتكرر أيضا في العبارة "وأبني قبة من الدمع أجبلها بيدي" إذ الدمع لا يمكن أن يطاوع البناء كي يجعل منه قبة، وهذا أقل ما يمكن أن يلاحظ،

[41]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص94.

[42]– المرجع نفسه، ص95.

فإذا توغلنا أكثر في تحليل العبارة لاستخرجنا الكثير من التناقضات المنطقية والعلاقات اللامعقولة، لكن إذا تأثث الفكر النقدي المعاصر بوعي جمالي مناسب ورصيد معرفي متعدد المشارب، والتزم بالتخلص من القاعدة الحسية المحضة لأمكنه رصد المعاني العميقة في هذه المقاطع، وأدرك جوهر الشعرية المعاصرة فيها.

## 5) الرمز الفني وأنماط اشتغاله

تنوعت دلالة الرمز وتوزعت على عدة ميادين علمية وفنية؛ فكان الرمز العلمي الذي يخص رموز الحساب والقياس في الفيزياء والرياضيات، ورموز العلوم الطبيعية والكيمياء كرموز علم الوراثة، ورموز العناصر الكيمائية، وكان أيضا الرمز الفني الذي يعني الرسومات والتماثيل، والرموز الأدبية التي تتأسس على اللغة من حيث التجلي، وتحمل دلالات معنوية تجريدية كتلك التي نجدها في الشعر والنثر، المستقاة من مصادر متعددة كالأسطورة والتاريخ والتراث الأدبي والطبيعي الذي مثله الاتجاه الرومانسي.

وقد تعددت المفاهيم التي صيغت حول مصطلح الرمز بتعدد الزوايا التي نُظر منها إليه، وبحسب تعدد الحقول المعرفية التي تناولته بالدراسة، وقد آثرنا عدم الخوض بالتفصيل في إشكالية المفاهيم تماشيا مع متطلبات البحث، واقتصرنا على بعض الومضات التأصيلية لمفهوم الرمز اللغوي والاصطلاحي الأدبي فقط.

فمن حيث المفهوم اللغوي ننقُل ما جاء في لسان العرب لابن منظور ضمن مادة (ر م ز) الذي مفاده أن: "الرَمزُ تصويتٌ خَفِيٌ باللِّسان كالهَمسِ، ويكون تَحريك

الشفتين بكلامٍ غيرِ مفهومٍ، باللَّفظِ مِن غيرِ إبانَة بصوتٍ، إنما هو إشارةٌ بالشَّفتينِ، وقيلَ الرَّمزُ: إشارةٌ وإيماءٌ بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمزُ في اللغة كُلُّ ما أشرتَ إليهِ مِمّا يُبانُ بلفظٍ"[43]

وأما اصطلاحا وحصرا في الاصطلاح الأدبي فقد بينه إبراهيم رماني بقوله أن الرمز «ليس إشارة إلى مواضعة أو اصطلاح إنما أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة. ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح»[44] ولهذا يبدو أنه لا يمكن حصر معنى الرمز ـ أثناء اشتغاله في السياق الشعري ـ أو جعله يقتصر على احتمال دلالي بعينه لأنه يتخطى عناصر البنية اللفظية ومرجعياتها الدلالية التقريرية.

وقد تناول علي عشري زايد الرمز الشعري بالدراسة، وأشار إلى أنه «يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي»[45] وبالتالي فإن معنى الرمز وثقله الدلالي يتوقف على الأثر النفسي الذي تحدثه قصيدته والذي لا يمكن التنبؤ به، وهذا في إطار التأصيل الجمالي الفني، وهو مفهوم يختلف عن المفاهيم المؤسسة على المواضعة المسبقة أو التوافق الدلالي الذي قد نجده لدى الرموز التي تشتغل في مجالات علمية ومعرفية أخرى.

---

[43] – أبو الفضل جمال الدين، محمد، بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمز).

[44]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص273.

[45]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، ط4، 2002، ص107.

يحتل الرمز مساحة واسعة في القصيدة المعاصرة فقد أصبح السّمة الأساسية التي طغت على الإبداع الشعري الموسوم بالتكثيف الدلالي وذلك منذ ظهرت أولى بوادر التجديد الشعري، إذ احتلت الرموز حيزا هاما باعتبارها حيل فنية أضحت في متناول الشاعر، وباعتبارها معادلات موضوعية لتجاربهم الخاصة والتجارب الإنسانية عامة، وقد بدأت هذه الحيل بدايات متواضعة لا ترقى لمستوى التماهي بين الرمز وموضوع التجربة الشعرية، لكن بمرور الزمن وتراكم التجارب الشعرية التي قامت على استغلال قيم الرموز المتعددة أصبح الرمز قطعة مهمة من نسيج الخطاب الشعري وذلك لأن « ساحة الإيحاء في الرمز قد اتسعت إلى حدّ استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة، وهذا ما يمنح اللغة القدرة على اللحاق بتموجات الحلم»[46] كما احتلت الرموز الشعرية مساحة واسعة في الدراسات النقدية أيضا، إذ عكف النقاد على دراستها من خلال دمج مجالين:

- مجال السياق التاريخي الفعلي الذي عاش أو تكون فيه هذا الرمز والذي عرف به لدى الناس، والذي يكون في الغالب محدود الحمولة الدلالية.
- مجال السياق الشعري الذي يستخدم فيه حاليا والذي ينفتح على احتمالات دلالية لا متناهية.

وقد أصبح توظيف الرموز في القصيدة من مسلمات الشعر المعاصر، لما تكتنفه من قيم فنية وتعبيرية مختلفة، ولما يتميز به الرمز من تكثيف دلالي لا محدود، وقد تباينت حقول استخدامها وتنوعت من قصيدة لأخرى، وأصبح لكل

[46] – خالدة سعيد حركية اللإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط3، 1986، ص121.

شاعر رمز أو مجموعة من الرموز اختص بها ورأى فيها المعين في الإفصاح عن تجاربه.

شكل النص الشعري المعاصر بمرونته وقابلية تشكله مجالا ملائما وأرضا خصبة مناسبة لتطور دلالات الرموز وتنوعها بحيث صار الرمز الواحد يتمتع بتعدد محمولاته الدلالية من خلال السياقات المتعددة التي قد يتواجد فيه، كما يرى بعض النقاد أن حاجة الشاعر إلى الرمز ليست فنية فقط؛ بل قد تكون رغبته في ذلك ناتجة عن حاجته النفسية للتعبير عن واقع متناقض ومعقد، لم تعد ألفاظ المعجم اللغوي المعياري ودلالتها المستهلكة تكفي للتعبير عنه.

لذلك نلاحظ أن الكثير من المبدعين اتخذوا من الرمزية متنفسا ومعينا على تعميق تجاربهم الفنية «فكلما ازداد تعقد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو إمعانا في الرمزية والصوفية، بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، وبعد ذلك احتجاجا على الأوضاع الراهنة ورفضه لها. بالإضافة إلى ما يمنحه التعبير بالرمز من حرية الإبداع، ورحابة التخييل وثراء التأويل، والقدرة على تكثيف المواقف وتجميع الحالات»[47]

وتبعا لذلك أبدى النقاد اهتماما بالغا بظاهرة استخدام الرموز، وعكفوا على تتبع الرموز الشعرية ورصد تطورها الدلالي الذي أصبح لا يكف عن إثارة قرائح الشعراء، ولا عن إثارة دهشة المتلقي، وقد أدى هذا الاهتمام إلى ظهور نوع آخر

[47]– عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين–الجاحظية، الجزائر، 2000، ص07.

من الرموز الجديدة والمستحدثة التي لم يسبق للوعي الجمعي عهد به وإنما ارتبط فقط بأصحابه من الشعراء الذين اختص كل واحد منهم برمز واحد أو أكثر، فأصبحت رموز مشهورة ومرتبطة بتجاربهم الراهنة، بل وبلغت من الأهمية والقيمة الفنية ما بلغته الرموز المعروفة لدى الناس. لذلك سارع النقاد إلى تقسيم الرموز الشعرية إلى نوعين هما: "الرموز الجاهزة" و "الرموز المبتكرة".

أ- الرموز الجاهزة

تَبَنَّتْ بعض الدراسات النقدية المعاصرة مصطلح "الرمز الجاهز" للدلالة على كل رمز يستخدمه الشاعر في قصيدته من خلال استحضاره من مجاله الموجود أصلا والمعروف لدى العقل الجمعي، سواء أكان هذا المجال أسطوريا أو تاريخيا أو تراثيا أدبيا، وقد أجمعت الآراء على تناوله «بوصفه شيئا له وجود في حقل من حقول المعرفة الإنسانية يعمد الشاعر إلى اقتلاعه من حقله إلى الحقل الشعري ليحمِّله دلالات يسعى الشاعر إلى تحقيقها، ومن هذه الحقول الحقل الأسطوري والحقل التاريخي وحقل التراث الشعبي وتتحدد قيمة الرمز الدلالية حينما يندغم في البناء العام للنص»[48] فكلما جاء الشاعر بشخصية أو بحادثة أو بأي سياق دال على إحدى هذه المجالات المعروفة مسبقا لدى القارئ يصبح ما جاء به ـ بحسب الاصطلاح النقدي الأكثر استعمالا ـ رمزا جاهزا مهما حاول الشاعر تغير وقائعه وملابساته، ومهما اجتهد في تطويعه وتخليصه من ما علق به من معاني.

[48]- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص228.

إلا أن براعة الشاعر المتمكن لا تتوقف عند مجرد الإتيان بالرموز من منابعها وسياقاتها الأصلية وطرحها في متن القصيدة، وإنما من خلال حسن استثمار المحمولات الدلالية لكل رمز بما يرفع من المستوى الفني لقصيدته، ويتيح للرمز أيضا فرصة انبعاث جديد يحيا من خلاله في سياق مغاير لسياقه الأصلي؛ إذ لا يصعب على أي كاتب العثور على رمز أسطوري أو تاريخي أو غيرهما من مختلف الثقافات الإنسانية، لكنه إذا اكتفى فقط بما يمتاز به الرمز من شهرة وانتشار واسع في الوعي العام؛ ينقلب فعله هذا إلى نقمة قد تهوي بشعره إلى الرداءة، وتصبح عملية استحضاره حينها بمثابة الفخ الذي يستدرج الشاعر إليه ويجذبه إلى سياق غير شعري، بدل أن يقوم هذا الأخير من جلبه إلى سياق جديد لا عهد للقارئ به، ولا تتم عملية استدعاء الرموز واستخدامها شعريا بنجاح إلا إذا كانت في خدمة تجربة الشاعر الراهنة.

وقد أثيرت هذه القضية من طرف عدة نقاد وشعراء ولعلنا لا نخرج عن هذا الطرح إذا أوردنا رأي عز الدين إسماعيل حين قال: «ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ...فإنها ـ حين يستخدمها الشاعر المعاصرـ لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها؛ فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها»[49] فما الذي يمكن أن تقدمه الرموز للشعر وللتجارب الراهنة إن لم يتمكن الشاعر من تحيين مدلولاتها، وإبطال فاعليتها الدلالية السابقة، التي لا تخدم مقاصد التعبير الشعري المعاصر.

[49]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص199.

وقد تباينت طرق استخدام الرموز الشعرية الجاهزة وتراوحت بين الاستدعاء المباشر وغير المباشر للشخصيات التاريخية واستخدامها استخداما صريحا من أي تدخل من طرف الشاعر في صياغته الفنية، كما استخدمت أيضا استخداما دراميا بحيث يصبح الرمز جزء لا يتجزأ من القصيدة. كما استخدم الرمز أيضا في إطار تقنيات وحيل أخرى مثل "تقنية التقنع" التي اعتبرت أرقى الحيل الفنية والتقنيات التعبيرية الدرامية في الشعر العربي، بحيث ظهر على إثرها ما سمي بـ "قصيدة القناع" التي تقوم على مبدأ التقمص والتماهي الكلي مع الرمز المستدعى والتحدث بصوته.

كما أن هناك عدة تجليات للرمز الشعري فقد يكون دينيا أو صوفيا فيكسب القصيدة جوا دينيا وقد يكون تراثيا فيجعل القصيدة تستعيد شعورا أدبيا أو أسطوريا، وقد يكون تاريخيا سياسيا فتصطبغ القصيدة بصبغة سياسية تاريخية. إلا أن لا شيء من ذلك كله يلزم الشاعر بأن ينحصر في زاوية من تلك الزوايا، لأن استخدامه لتلك الرموز لا يعني بالضرورة أنه يفكر طبقا لما تقتضيه الحقيقة التي صاحبت الرمز منذ وُجد، والتأثير المرجو من عملية التوظيف لا يمكن أن يتحقق ما لم يعطي الشاعر لهذه الرموز أبعادا وعلاقات جديدة تختلف وتنضاف في الآن نفسه إلى أبعاد الرمز الحقيقية ودلالاته القديمة، وبذلك تتاح له فرصة التميز والتفرد بأن يستخدم هذا الرمز أو ذاك بكل محمولاته الإيحائية بطريقة لم يسبقه إليها أحد.

ب- الرموز المبتكرة/الخاصة:

وهي رموز جديدة من إبداع الشاعر وليس لها حضور في المخيال الجمعي، لأنها غير مستدعاة من أي حقل تراثي، ولا وجود لها في التاريخ ولا في الأسطورة ولا في الآداب العالمية ولا في القصص الدينية. وقد سماها البعض أيضا بالرموز الخاصة أو الجديدة التي يبتكرها الشاعر وقد يشتهر بها، بل وتشتهر به هي أيضا؛ كيف لا وقد أكسبها عمقا دلاليا، ومنزلة في عقول القراء قد تضاهي منزلة الرموز التراثية المشهورة، وقد ذهب بعض النقاد إلى الإقرار بأن الرموز الخاصة توفر للشاعر مجالا أكثر حرية إذ ينتقيه الشاعر من بين ما يحيط به من موجودات وما يُتداول بين الناس من لغة وأفكار جديدة لم يكن لها وجود من قبل.

وقد يتناسب هذا النوع من الرموز مع تجربة الشاعر الراهنة ويلتصق بها أكثر مما قد يوفره له الرمز التراثي، إذ يكون مجردا من أي محمولات دلالية مسبقة ـ باستثناء دلالته المعجمية المحدودة ـ فيأخذ دلالاته الجديدة اعتمادا على التجربة الشعرية الراهنة، وعلى مهارة الشاعر في صياغته ضمن سياق مناسب وتدعيمه ببعض القرائن الدالة عليه والتي تخرجه من مجال الدلالة المعجمية المحدودة، مثل لفظة قمح أو لفظة المطر للدلالة على الخصب والنماء، وكلمة موت التي لم تعد تدل على النهاية والزوال، وإنما أصبحت تدل على الحياة من خلال رؤية الشعراء لها بوصفها ممر ضروري لحدوث الانبعاث والتجدد، وبالتالي أصبحت تصاغ في القصائد ضمن سياق الترغيب واللجوء إليها كمنفذ للحياة المتجددة وليس كمهرب للخلاص فقط.

أما عن حظ القارئ من المتعة والاكتشاف في القصيدة التي تتأسس على الرمز الخاص/المبتكر؛ فإنه مرهون بعاملين:

**الأول** مرتبط بالشاعر وينهض على الكيفية التي تُصاغ بها البنى اللغوية وحيل التعبير الفني الذي يحتوي المجاز والرمز.

**أما الثاني** فينهض على مدى مقدرة القارئ وما يتمتع به من معارف وكفاءات تمكنه من إنتاج قراءة خاصة ومتميزة لا تخرج عن حدود المشاركة الجمالية المرجوة من الطرفين. فالقصيدة «لا تفصح عن ذاتها، ولا تكشف عن هويتها، بل هي تتوارى خلف أستار وحجب، ولا تتجلى إلا في شكل احتمال، أما الوارد فيها فهو محض علامات دالة تختبئ وراءها مدلولات جمّة ومتعددة»[50] لذلك لا تتكشف المدلولات بسهولة، ففي الغالب تتطلب معرفة مسبقة لمعجم الشاعر الفني وأساليبه، فيستحضر القارئ مثلا الألفاظ التي تتكرر في قصائد الشاعر السابقة ودلالاتها فيها، ثم يحاول ربطها بسياق القصيدة الجديدة وصورها.

يوظف محمود درويش ضمن هذا الإطار عدة رموز خاصة، ومنها طائر الحمام الذي قصد به السلام فيقول:

**يطير الحمام**
**يطير الحمام**
**أعدي لي الأرض كي أستريح**
**فإني أحبك حتى التعب**

---

[50]– عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل– مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص67.

**..أنا وحبيبتي صوتان في شفة واحدة**
**أنا لحبيبي أنا، وحبيبي لنجمته الشاردة**
**وندخل في الحلم، لكنه يتبطأ كي لا نراه**
**وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس**
**الحلم مما يراه**
**..يطير الحمام**[51]

ويبقى شرط نجاح الرمز المبتكر متوقفا على ضرورة تعزيزه برموز أخرى أو سياقات تساهم في التوصل لدلالة الرمز الأول قصد تثبيت الاستنتاجات لدى القارئ، فالرمز الفني في التصور المعاصر «لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية، والوجدانية بكليتها»[52] فإذا لم يفلح الشاعر في انتقاء ذلك وصياغته فقد يقلل من احتمالات التأويل لمقاصده الشعرية من توظيف ذلك الرمز، بل وقد يفقد حتى دلالة الألفاظ الظاهرة في السياق الشعري ومعانيها، وقد يدخله هذا في دائرة الحشو المنبوذة.

[51]– محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا.

[52]– د.عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص71.

ت- ثراء الدلالة بين الرمز والصورة

يطرح إبراهيم رماني في كتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث" تساؤلا مهما حول علاقة الرمز بالصورة بقوله «هل من السائغ التفريق بين الصورة والرمز في بنية الشعر؟»[53] وهو تساؤل ألبسه الكاتب لباسا إنكاريا أكثر من كونه تساؤلا بريئا، فهو ينمُّ عن رفضه لفكرة التفريق بين الصورة والرمز من أصلها، وقد حدد الكاتب زاوية نظرته لهذه العلاقة بتحديده لمعيار الموازنة الذي تحاشى فيه التفريق على أساس نوع كل منهما، وأصر على كون التفريق لا يقع بينهما إلا من حيث الدرجة التي تحقق أكبر قدر من "التجريدية" للسياق الذي يحتله كل منهما ومدى قوته وعمقه الدلالي.

تتحقق شمولية الرمز ويكتسب صفة "الكلية" في السياق الشعري حين يتعدى حدود الصورة الكلاسيكية، فالمحمولات الدلالية التي تشحنه وآفاق التأويل اللامحدودة التي قد يفتحها للقارئ تفوق بكثير ما توفره الصورة بتجلياتها القديمة، والتي مهما اتسمت بالكثافة الدلالية تظل جزئية ولا تتسم بدرجة عالية من خاصية التجريد التي يتمتع بها الرمز، والتي تجعله قادرا على الاستقلال بذاته[54] وذلك ما يجعل «دلالته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب. بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة»[55] وقد أثبتت الممارسات الشعرية والنقدية أيضا منذ محاولات "بودلير" وباوند" و"ت.س إليوت" أن الصورة في الأنساق الشعرية الحديثة والمعاصرة ـ بما فيها الشعر العربي المعاصر ـ أصبحت تتمتع بقدر عال من التكثيف الدلالي

---

[53]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص275.

[54]- ينظر: المرجع نفسه، ص275.

[55]- المرجع نفسه، ص275.

والتجريد بخلاف أنماط استخدامها في الشعر الكلاسيكي، وهو الأمر الذي جعلها تقترب تدريجيا من اكتساب كل خصائص الرمز وبالتالي «تكاد تمحي الفروق بينهما في درجة الإيحاء والتجريد»[56]

تشترك الصورة مع الرمز من حيث إن كلاهما يعمل على إبراز العلاقة بين الذات والموضوعات المحيطة بها، كما أن كلاهما يُستخدم كمعادل موضوعي لتجارب الشاعر وعواطفه حيث إن «الفنان الذي يحاول أن يكشف خبايا نفسه في علاقتها بالعالم المحيط به يضطر إلى أن يتوسل برموز فنية تمكنه من إحداث هذا التواصل وتجديد الصلة بالأشياء والأحياء»[57] كما أن الرمز والصورة يتشاركان مع الأسطورة من حيث المبدأ القائل بأن امتلاك الصورة هو امتلاك للأصل، وهو مبدأ سحري اعتقد الإنسان البدائي من خلاله بإمكانية السيطرة على المخلوقات الغيبية وفهم عالمها المجهول، من خلال امتلاكه وسيطرته على صور ومجسمات صنعها بيده لتكون وسيلة توصله إلى الأصل.

وسواء كانت تلك الصور أشياء مادية عينية كما هو الشأن في التماثيل والمجسمات القديمة التي تؤدي أغراضا سحرية وطقوس دينية وكذلك أقنعة المسرح التي تؤدي أدوارا فنية، أو كانت عناصر تجريدية ذهنية كما هو الشأن في الصور والرموز التي تتأسس على اللغة والفكر، وهو ما يهمنا في هذا المجال، فإن وظيفتها تظل في إطار العلاقة التي تربط الذات بموضوعها، ففي مجال الشعر تحتفي الأنساق الاستعارية بالتفاعل الحاصل بين نسيج اللغة المؤثث بالدلالات المعجمية المعروفة سلفا، وبين المحمولات الدلالية الجديدة التي يفجرها الرمز داخل هذا النسيج

---

[56]– المرجع السابق، ص276.

[57]– عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص06.

والتي لا تنتمي إلى هذا ولا إلى ذاك، وإنما إلى ما يتولد من معاني وأفكار عن هذا النشاط التفاعلي بين الرمز والنص الذي يحتويه.

## 6) الرمز وسياق التجربة الفنية

كثيرا ما نخطئ حين نعتقد أن ميزة الرمز الشعري الوحيدة هي أن يكون معادلا أو رديفا لموقف أو لفكرة ما وهو اعتقاد شائع، والصواب أن ميزته لا تتوقف عند ذلك فقط؛ بل تتعدى ذلك إلى وظائف جمالية أخرى تضفي جوا شعريا يجعل من القصيدة تنفتح على أبعاد حضارية وتاريخية، وخبرات إنسانية عظيمة لا سبيل لإعادة تجريبها ومعايشتها إلا من خلال الرموز التي تؤدي دور الوسيط بين التجربة الفردية والتجربة الإنسانية.

يرى عز الدين إسماعيل أنه من الضروري أثناء دراسة الرموز الشعرية أن نأخذ في الاعتبار بعدين أساسين هما: التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص. باعتبار أن طبيعة التجربة الشعورية هي التي تستدعي الرمز القديم الذي يناسب أفكار الشاعر وعواطفه[58] وسواء كان الرمز قديما أو حديثا فإن مسؤولية نجاح عملية توظيف الرمز تتوقف على الشاعر الذي يجب عليه تهيئة سياق شعري خاص ومناسب يختلف عن السياق الذي نبت فيه الرمز.

ولعله من الواجب أيضا الحرص على إيجاد واحترام العلاقة بين التجربة الشعورية والرمز المختار لاحتوائها؛ ذلك لأن الرمز «من حيث هو وسيلة لتحقيق

[58]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص199.

أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة. فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»[59] وإذا كانت التجربة الشعورية مهمة في عملية البناء الشعري فإن ذلك يعني أن السياق المقصود لا يقتصر فقط على أدوات التعبير الفني من لغة وإيقاع وصور وما تستلزمه من مهارات وإمكانيات؛ وإنما يتعداه إلى ما هو غير شعري كأن يكون ذلك ظرفا من الظروف التي يعيشها الشاعر ومجتمعه، ذلك لأن التجربة الشعرية تتكون في إطار التجارب الإنسانية العامة، والتي بدورها تنمو وتتأسس على حياة الإنسان وبيئته وثقافته وظروف مجتمعه السياسية والاقتصادية.

كما أن هناك آلية فنية من آليات التعبير وهي مهمة جدا لإثراء هذا النوع من التجارب الشعرية وهي "آلية التناص" التي يستخدمها الشعراء بغرض تذويب الرمز في سياق القصيدة من دون إضعاف رمزيته، أو إضعاف ثقل التجربة الراهنة التي يريد الشاعر الإبلاغ عنها، والتناص إجراء سيميائي يتمظهر في قصائد الرمز بكل مستوياته. ولتوضيح ذلك نورد مثالا للشاعر الفلسطيني "أمل دنقل" واختياره لرمز "كليب" الذي استخدمه في قصيدة "لا تصالح" ضمن مجموعته الشعرية "الوصايا العشر" التي كتبها سنة 1976 حينما كانت الضغوط مسلطة على بعض الدول العربية من طرف الدول الكبرى من أجل عقد اتفاقيات سلام مع الكيان الصهيوني.

وقد كانت الشعوب العربية حينها تعارض فكرة الصلح مع العدو، وكان هذا الحراك الأممي الشغل الشاغل للرأي العام العربي والعالمي، فشكّل سياقا عاما أثر

[59]– المرجع السابق، ص200

على التجربة الشعورية لعدة شعراء، وكان أمل دنقل أحد هؤلاء الذين رفضوا أن تعقد مصر اتفاقيات سلام مع العدو الذي اغتصب أراضيهم بما فيها القدس الشريف، معتبرا أن أي اتفاق مع الصهاينة لن يكون إلا على حساب الأرض والدم الفلسطيني.

ويجسد "كليب" في قصيدة "لا تصالح" رمزا من الرموز التراثية/التاريخية لأنه شخص يمثل مرحلة مهمة من حياة الأمة العربية تتعلق بالعقلية السائدة في الفترة الجاهلية والتي تعكس روح العصبية القبلية، وكل ما اقترن بها من ظاهرة الأخذ بالثأر، والصراعات المتكررة والتي كانت تمتد إلى أكثر من جيل. وقد بدأ أمل دنقل وصاياه العشر بإعطاء صورة موجزة عن المشهد الأخير من حياة "كليب".

كان ذلك أثناء مقتله، وفي آخر لحظات حياته حينما كانت الرمح مغروسة في ظهره، ودمه ينزف فقال الشاعر:

«...فنظر "كليب" حواليه وتحسّر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبدا واقفا فقال له: أُريدُ منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغديرِ، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي...»[60] وقد كتبها بدمه، وكانت لفظة "**لا تصالح**" هي مدخل الشاعر إلى الحيز التاريخي الدال على تلك الحقبة، وكانت مؤشرا على بداية حدوث عملية التناص وبداية اشتغال الرمز في سياقه الجديد، وكان سبيل الشاعر الوحيد للإفصاح عن رفضه هو التعبير من خلال "رمز كليب" وما صاحبه من أحداث ودلالات.

[60]– امل دنقل، الأعمال الشعرية، مج1، دار العودة، بيروت–لبنان، ط4، 1990، ص393.

**يقول أمل دنقل :**

**«لا تصالح !**
**...ولو منحوك الذهب**
**أترى حين أفقأُ عينك،**
**ثم أثبتُ جوهرتين مكانهما..**
**هل ترى..؟**
**هي أشياء لا تُشترى...»** [61]

وتمضي القصيدة مستحضرة قصة شهيرة من التراث العربي يعرفها الخاص والعام، بما لها من مغزى وبما فيها من أحداث عن الغدر والخيانة ومحاولات الصلح، بحيث يبدأ الرمز في الاشتغال من أول سطر شعري، من خلال وصية كليب التي كتبها لأخيه "**الزير سالم**" **قائلا:**

**«لا تصالح! ولو قيل رأس برأس !**
**أكل الرؤوس سواء؟**
**...**
**وهل تتساوى يد... سيفها كان لك**
**بيد سيفها أشكلك؟»** [62]

إن إسقاط حادثة تاريخية على الواقع المعاصر من خلال الكتابة الشعرية ميزة من المميزات التي يوفرها الرمز، بحيث يتناغم التاريخ مع الحاضر من دون أن يفقد أحدهما بريقه وأصالته أو يفقد اللحظة الزمنية التي ينتمي إليها، وإن ما يدل على

---

[61]– المصدر السابق، ص394.

[62]– المصدر نفسه، ص396.

ذلك في هذه القصيدة احتواء هذه الأخيرة على عدة إشارات، وقرائن تعكس روح المعاصرة، ولعل ابرز دليل يكفينا لتأكيدها هو تواجد لفظة "اللص" التي لم تكن متواجدة في السياق التاريخي الخاص بواقعة "كليب" فاللص الذي سرق الأرض هو العدو الصهيوني الغاصب:

**«لا تصالح،**
**فما الصلح إلا معاهدة بين ندين..**
**(في شرف القلب)**
**لا تَنْتَقِص**
**والذي اغتالني محضُ لص**
**سرق الأرض من بين عيني**
**والصمتُ يطلق ضحكتهُ السّاخرة !»**[63]

إن ما يحزُّ في قلب كليب(في سياقه الجديد) هو الصمت المطبق الذي ساد العالم تجاه قضية فلسطين وغيرها من الأراضي المغتصبة، إنه التواطؤ مع العدو، والتغطية على جرائمه، ولم يكن من السهل حصول هذا التداخل لولا التناص الذي جعل "كليب"/الرمز ينطق وصية لم يكن له عهد بها.

ولعل التقديم الذي أورده الشاعر (أمل دنقل) والتذييل الذي أتبعه به في مجموعته الشعرية (الوصايا العشر) والتي شملت أيضا قصيدة ترثي فيها اليمامة (ابنة كليب) أبيها المغدور به، كان داعما قويا للسياق الشعري الذي يتداخل مع الوقائع التاريخية، والذي سعى الشاعر من خلاله إلى وضع القارئ في الإطار التاريخي لتهيئته وتسهيل إدراكه لمرامي الشاعر ورؤيته.

[63]– المصدر السابق، ص406.

فالماضي«يظل، في معظمه، قادرا على تقديم العون، جماليا للشاعر الحديث الذي يسعى إلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مشتعلة تمتد بين الماضي والحاضر وتنفتح في الوقت نفسه، لاحتضان المستقبل بما تمتلئ به من سحر ووعي، وطاقة للرؤيا»[64] والملاحظ أن الشاعر لم يتماهى مع الرمز تماهيا كليا يلغي به ذاته، وإنما استعار منه فقط موقفه الرافض للصلح، وهو ما كان مطلوبا وكافيا للتعبير عن رؤيته في السياق الجديد.

فقد يجد الشاعر في أحداث ومواقف شخصية تاريخية ما، أكثر مما قد يجده في صفاتها، والتجارب الإنسانية أثبتت أن هناك شخصيات معروفة في الوعي الإنساني لم يكن لها لتُعرف لولا حضورها تاريخيا بموقف سجله لها التاريخ كموقف "كليب" تجاه قضية الصلح. أما التذييل الذي أورده في آخر مجموعته الشعرية فقد شرح فيه رؤيته التي بنى عليها قصائده فيها فقال: «حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم...وبالدَّم وحده»[65] فكان بذلك رمز كليب "الجاهز" سبيل الشاعر لإيجاد أرضية مشتركة بينه وبين قارئه تمكنه من إيصال رؤيته والعمل على أن يضفي عليها صبغة شمولية تحمل جرح الضمير العربي العام.

إن السياق الذي زُرع فيه رمز "كليب" (التاريخي) هو سياق معاصر لا يأخذ من أحداث التاريخ إلا مغزاها، وقد ساعده الجو العام السائد الذي شكل سياقا مختلفا عن مجال الإبداع الشعري، تمثل في النزاع مع المحتل الصهيوني الغاصب،

---

[64]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص34.

[65]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص427.

والتحرك العالمي باتجاه السلام الزائف، وقد ساعد هذا السياق حتى في تهيئة القارئ لفهم مغزى القصيدة التي زادها الرمز ثراء دلاليا؛ ذلك لأن وعي القارئ بما يدور حوله من تحولات وقضايا سياسية واجتماعية وفنية عامل مهم يساهم في صنع الدلالة التي يتوخاها الشاعر من خلال رموزه الشعرية، بالإضافة إلى أن المبدع والمتلقي، على حد سواء، يعيشان في نفس الظروف ويعانيان من نفس المشاكل ويتقاسمان نفس الآلام والآمال.

فعملية الترميز عملية فنية تعبيرية فعالة، وهي «مظهر أصيل من مظاهر التفكير الإنساني الذي يحيل إلى إضفاء السمة الكلية على الجزئي المحدود من الظواهر والوقائع والأشياء، ويتباين ذلك النشاط العقلي تبعا لتطور الوعي الإنساني وعمق رؤيته للعالم»[66] ويتوقف نجاح عمل الشاعر المعاصر في هذه العملية على وعي القارئ؛ إذ بدونه لا يكتمل العمل الإبداعي، فلم تعد القصيدة المعاصرة مطالَبة بتقديم الجاهز بعد أن زالت مسؤولية الفهم والتأويل ـ المتكئة منذ عصور على خاصية الوضوح ـ عن الشاعر وأصبحت ملقاة على عاتق المتلقي.

[66]– مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي–دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، دط، دت، لندن–إنجلترا، ص82.

# الفصل الخامس

# البناء الدرامي في الشعر المعاصر

1- علاقة الدراما بالشعر
2- التشكيل المسرحي للقصيدة
3- القناع الشعري وأنساق اشتغاله
4- مصادر القناع وفاعلية السياق
5- أنماط الأقنعة الشعرية

# الفصل الخامس

# البناء الدرامي في الشعر المعاصر

## 1) علاقة الدراما بالشعر

تُرجع الدراسات الأنثروبولوجية والتاريخية نشأة الدراما كفن تمثيلي، وكأسلوب للتعبير إلى العصور الإغريقية التي مثلت أولى خطوات التفكير الإنساني، وتذهب دراسات أخرى أن بذور هذا الفن تسبق ذلك بكثير، بحيث تعود لتاريخ الإنسان البدائي الذي حاول إيجاد تفسيرات لما يدور حوله من مظاهر الطبيعية وظواهرها الطارئة، مثل الرياح والرعود والأمطار وتعاقب الليل والنهار وتناوب فصول السنة، فكان يتعامل معها باعتبارها مؤشرات على وجود صراع بين قوى غيبية، معتقدا أنها أرواح شريرة أو آلهة متعددة، لكل منها سلطة وقدرة على التحكم في عنصر من عناصر الطبيعة التي تتسبب في حدوث تلك الظواهر، وقد كان تفسيره للحياة والموت وخلق الكون مبنيا على هذا الأساس أيضا.

وباعتقاده القوي في السحر وممارسته له، كان عليه أن يناصر آلهة الخير ضد قوى الشر فلجأ إلى تجسيد ذلك الصراع، في واقعه المحسوس، من خلال نحت التماثيل وصناعة الأقنعة التنكرية التي تجسد تلك الأرواح، وقام بارتدائها في جو طقوسي وجماعي، بحيث تقوم مجموعة من الأشخاص (الممثلين)، بأداء أدوار مختلفة، مركبين الأحداث والقصص بطريقة تؤول في النهاية إلى دحر قوى الشر

والقضاء عليها، مع اعتقادهم القوي في أن ذلك سيؤثر فعليا على تلك القوى في عالم الغيب.

كان ذلك سبيل الإنسان البدائي في مواجهة قوى الطبيعة، وتفسير ما يحيط به من ظواهر، ولعله النواة الأولى لفكرة التماثل ـ أو ما يسمى "المعادل الموضوعي" في النقد المعاصرـ والتي يتأسس عليها النزوع الدرامي «ولابد أن البداية الأولى للدراما كفنّ تمثيلي نشأت عن هذا الميْل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان»[1] فتمثيل تلك الأدوار في أجواء طقوسية وتَنَكُّرية، ومحاكاة أفعال الحيوانات وأصواتها، أو محاكاة ما تصوَّرُوه عن صفات الأرواح الغيبية، كان بغرض السيطرة على المخاوف والهواجس التي لازمت الإنسان قديما، لكنه حمل معه في نفس الوقت بذور النزعة الدرامية التي رافقت المسرح وبعض الأجناس الأدبية إلى يومنا.

* * *

يعكس الحس الدرامي الذي يكتنف القصيدة العربية المعاصرة الوعي الجمالي الذي يتحلى به الشعراء، ودليل على تمكنهم من ترويض أساليب تعبيرية متنوعة، وعلى حرصهم في تعميق تجاربهم وجعلها أكثر موضوعية، ذلك لأن «التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي»[2] إذ يسمح بالمعالجة الفنية لأي واقع مهما بلغت درجة تعقيده. ولعل أبسط تعريف نورده عن الدراما هو ما ذكره عز الدين إسماعيل حين اعتبر أن الدراما تعني «الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن

[1] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص16.

[2] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص278.

التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب»[3] ولا يمكن بطبيعة الحال أن نضبط كيفية حدوث ذلك ـ لاسيما في الخطاب الشعري ـ ما دامت عملية التبادل في حراك مستمر وما تخلفه من معاني دائم التنوع والتوالد، إلا أن السياق يتدخل في كل مرة بطريقة ما ليحدد بالتظافر مع الأحداث والمواقف الإطار الدلالي لكل نص.

وبناء على ما سبق من اقتباسات يمكن للباحث أن يستخلص أن الكثير من النقاد بما فيهم عز الدين اسماعيل يعتبرون أن:

- التعبير الدرامي هو أرقى صورة من صور التعبير الأدبي.
- وأن الدراما تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، سواء أكان مع الذات ممثلة في القوى الإدراكية والمكونات النفسية، أو مع العالم الخارجي المحيط بها ممثلا في الطبيعة والمجتمع، أو مع القوى الغيبية كما كان يعتقد الإنسان البدائي، والتي تمثلها ــ في اعتقاده الآلهة والأرواح الغيبية.
- وأنها قادرة على حمل المتناقضات واحتواء حركاتها التقابلية والتبادلية.

ومن الخصائص الفنية التي يوفرها التعبير الدرامي أنه يحتضن مواقف الشاعر ويعكس الصراع الناتج عن تلك المتناقضات، كما يعتبر وسيلة فعالة للتخفيف من هيمنة الذاتية الغنائية في كل إبداع، ويختزل المسافات أمام الشاعر الراغب في إضفاء جوّ الموضوعية على شعره. ومن بين أهم الملامح التي تتجلى فيها النزعة الدرامية نذكر:«النزوع إلى "اللاشخصانية" impersonnel في العمل الفني»[4] وهو ما يعني تجاوز الذات، ومثلما هو الأمر في فنون المسرح والتمثيل،

[3] – المرجع السابق، ص279.

[4] – خليل الموسي، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص74.

فالشاعر أيضا بإمكانه «الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد، وإنما يرى شخوصا مختلفة ويدرك أصواتا متباينة»[5] وهناك آليات أخرى تتضافر كليا أم جزئيا لجعل أسلوب النص الشعري أسلوبا دراميا.

وبحكم اقتداء الشاعر العربي المعاصر بنماذج غربية رائدة، زادت من تكثيف مهاراته التي تشكلت من تراكمات الممارسة الشعرية العربية ذات النزعة الدرامية منذ عصور خلت؛ أصبحت تجليات البناء الدرامي أكثر نضجا واحترافية، وتعددت أشكالها بين ما هو مسرحي وما هو سردي وما هو شعري. وقد أصبح التعبير الدرامي وسيلة وغاية في نفس الوقت. ولا أظن أن هناك فرق كبير بين الدراما كنزعة والشعر الموضوعي، بل إن علاقة الدراما بالشعر علاقة قديمة وليست وليدة اليوم، فالأصل في الدراما أنها تأسست على الشعر وهو ما تناقلته المراجع عن فلاسفة اليونان ومؤرخي الآداب والفنون، وكذلك الشأن بالنسبة لفن المسرح في علاقته العتيقة به.

وقد اعتمد الشعراء المعاصرون على أوجه متعددة وتشكيلات مختلفة لتفعيل الجوانب الدرامية في قصائدهم، ومن ضمن أبرز التشكيلات الفنية التي تأثثت بالمكونات الدرامية نذكر الشعر المسرحي وقصيدة القناع، وهما مظهران من المظاهر المتعددة التي اشتغل عليها رواد الشعر العربي الحديث والمعاصر، وسنخصص لهما فيما يلي حيزا من هذه الدراسة.

---

[5] – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص187.

## 2) التشكيل المسرحي القصيدة

أ- الشعر المسرحي:

يقترن هذا النوع الشعري بالمسرح منذ قرون، ويعتقد الكثير من المؤرخين للآداب والفنون أن المسرح هو أصل الشعر، ودليلهم في ذلك أن النصوص المسرحية التي كان يؤديها الممثلون، أخذ منها التعبير الشعري حصة الأسد، وهو ما تجلى في أولى المسرحيات الشعرية منذ العصر الإغريقي على يد كل من إسخيليوس، وسوفوكليس، ويوريبيدس.

والشكل التعبيري المسرحي تجل من التجليات الدرامية وشكل من أشكال التعبير، يرتكز عليه الشاعر المعاصر لإضفاء الحس المأساوي أو الكوميدي على قصيدته، وكذلك لإضفاء العمق والموضوعية عليها، ويقوم التشكيل المسرحي في القصيدة المعاصرة على معظم العناصر التي تتطلبها المسرحية، بل حتى الإخراج الفني لها لا يختلف عن الإخراج المسرحي الحقيقي الذي يوجه عادة للتمثيل على الخشبة، لذلك وقع اختيارنا على قصيدة "مسافر في الليل" لصلاح عبد الصبور لتكون مثالا عن هذا النمط من الأبنية الشعرية.

سنتناول ضمن مبحث الشعر المسرحي، أهم أركان هذا الفن ومدى تحققها في القصيدة المعاصرة من خلال تحليل النموذج السالف الذكر، وهي مسرحية شعرية كوميدية، وما يجعنا نصفها بالكوميدية هو تذيل أورده صلاح عبد الصبور عقِب هذه المسرحية يقول فيه: «وهذه المسرحية في رأيي ((كوميديا)) رغم أنها تنتهي بفاجعة، فهي إذن لون من الكوميديا الداكنة أو السوداء»[6]

[6] – مسرح صلاح عبد الصبور، ص692.

**ب- عناصر البناء المسرحي:**

- الشخصيات:

جاء في لسان العرب أن «الشخص كلُّ جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظُ الشَّخص[7]» فكلمة "شخص" تشتغل في حدود المشاهدة العينية للمظهر الخارجي المرئي للإنسان «ولا تتحقق إلا بوقوع الهيئة، أو الشخص المتجسد هيئة وشكلا في مجال رؤية الشاخص، لا تتحرك الكلمة لتعطي دلالاتها إلا في إطار علاقة ذات طرفين: راءٍ ومرئيٍ، أو مُشَاهِدٍ و مُشاهَدٍ»[8].

أما لفظ "شخصية" character الذي نجده متداولا بكثرة في ميادين الفنون الدرامية التمثيلية كالمسرح والسينما، فيتعلق بـ «السجية أو الخلق»[9] أي أنه يخص الجوانب المعنوية للشخص مثل الأخلاق والمشاعر والأفكار، ويدل هذا اللفظ عموما على أسلوب حياةٍ لدى شخص ما وطريقة تفكيره.

وإذا كانت لفظة "شخص" في الغالب تستلزم التجسيد الفعلي المحسوس، أو المتخيل ـ كما هو الشأن في الإبداع ـ على هيئةٍ تألفها العين؛ فإن لفظ "شخصية" لا تحتمل إلا الجوانب المجردة والمعنوية، غير المدركة حسيا، مثل الفكر والأخلاق التي تدخل في التكوين الباطني للنفس البشرية، وهي صفات لا تظهر إلا بإفصاحٍ عن النفس بلسانٍ أو بأفعالٍ وتصرفات. وبمرور الزمن وتراكمات التداول الفني لهذا المصطلح، أصبحت دلالته جامعة لوجهين؛ وجه خارجي (الهيئة المرئية) ووجه

---

[7]- ابن منظور، لسان العرب، ص45.

[8]- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 26.

[9]- حسين رامز، محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972، ص 351

داخلي (المكونات النفسية الباطنية)، وهي دلالة شاع استعمالها في الوسط الفني الإبداعي بهذه الصورة.

وربما انتقل مصطلح "شخصية" بنفس محمولاته الدلالية السالفة الذكر إلى الشعر المسرحي، وهو احتمال معقول، ما دام هذا الأخير نصٌ يحتوي كل العناصر المؤسسة للتعبير الدرامي الذي يؤديه ممثلون على خشبة المسرح، إلا أن اعتماد هذا الشكل الفني، أو العودة إليه، في سياق حداثي جعل من الشخصية حقلا دلاليا مفتوحا، يشحنها الشاعر المتميز بما يخدم مقاصده الفنية والتعبيرية، وذلك بتدخله في صياغة خصائصها ضمن سياقاتها الجديدة، وتحوير أحداثها بما يتناسب مع موضوع مسرحيته.

وقد أدرك الشعراء قيمة ذلك وتأثيره في خلق الصراع الدرامي المنشود الذي له «علاقة بالحتمية الناتجة عن تكوين الشخصية»[10] لذلك كان من الضروري أن ينتبه الشاعر المعاصر لأهمية ودقة انتقاء النماذج الإنسانية، والملامح المناسبة لها. وتوكيلها الأفعال والأقوال التي تتناسب مع تلك الملامح والهيئات، وبذلك ينجح في بناء الخصائص والصفات الملازمة للنماذج الإنسانية الدرامية المؤهلة لأداء أدوارها في المتون الشعر المسرحي، وبغض النظر عن الشخصيات الثانوية المساعدة التي تؤدي أدوارا متباينة من حيث الأهمية، في المسرحيات الشعرية وغير الشعرية، تبقى شخصية "البطل" أساس أي بناء مسرحي ومركز اهتمام الشاعر.

[10]– خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص 276

- **النموذج الإنساني**

يكتسي النموذج الإنساني أو "الشخصية" أهمية بالغة في تنمية الأداء الدرامي في عدة فنون، ومنها المسرح والشعر، وقد عرف الأدب العربي القديم ظاهرة استخدام النماذج الإنسانية الصريحة كما هو الحال في فن المقامات لبديع الزمان الهمذاني، ونماذج الجاحظ التي تضمنها كتاب "البخلاء" وكتاب "الحيوان"، وهناك نماذج أخرى ناطقة بأصوات الحيوانات ومنها كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، الذي تكتسب فيه الحيوانات صفة الشخصيات، باعتبارها تؤدي ـ سرديا ـ أدوارا إنسانية وموجهة لخدمة الإنسان ومعالجة واقعه الاجتماعي.

وقد لاحظنا من خلال اطلاعنا على عدة قراءات نقدية اختصت بالجوانب الدرامية في عدة فنون أن مصطلح "الشخصية الدرامية" مقترن بمصطلح "النموذج الإنساني" في أغلب الدراسات، وذلك لما له من تشابه من حيث تحديد المفاهيم، وتطابق شبه تام من حيث الوظيفة الفنية التي يؤديها كل منهما، ومهما افترقت أو تطابقت المفاهيم المتعلقة بالمصطلحين، فإن الالتباس الحاصل بينهما لا يرقى إلى مستوى التأثير في مسار بحثنا على اعتبار أن تركيزنا منصب على الجانب الوظيفي وليس متعلقا بالتأصيل المفهومي للمصطلحين، لذلك لن يكون استخدامنا لهما بمفهومين مختلفين في دراستنا هذه، وإنما سنتناولهما بنفس الدلالة، ونستثني من ذلك كل نموذج غير إنساني قد يلجأ إلى استخدامه شاعر من الشعراء، والذي يمكن له أن يكتسب صفة الشخصية من خلال ما يؤديه من أدوار.

حدد محمد غنيمي هلال دلالة ووظيفة "النموذج الإنساني" في الأدب حين قرر أن المقصود من استعمال هذا المصطلح هو « تقديم صورة متكاملة الأبعاد

لشخصية أدبية، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص. وليس لهذا النموذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالا ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية، وأجمل في التصوير، وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع »[11] ولا نعني بهذا أن النموذج الإنساني يجب أن يتمتع بالفضيلة فقط، وإنما أن يبدو كمثال قابل للتحقُّق والتواجد في أي زمان ومكان، سواء مثّل الخير أو الشر. وأمثلة ذلك موجودة في السرد العربي القديم ولنا في بخلاءِ الجاحظ شواهد كثيرة فاختيار الجاحظ للنموذج الإنساني كان «أكثر إقناعا، وأعمق، وأكمل مصيرا من نظائره في الطبيعة»[12] وقد جعله الكاتب مثالا جامعا لعدة صفات متفرقة بين البشر لكنها قابلة للتركيب في النموذج الواحد، وجاهزة لأداء دورها المفترض.

أما في الحقل الدرامي المسرحي فالغالب أن تسمية "البطل" هي الأكثر تداولا رغم أنها لا تختلف كثيرا من حيث الدلالة عن معنى " النموذج الإنساني" والبطل عنصر أساسي من ضمن مجموع العناصر المسرحية، وسواء تعلق الأمر بالمأساة أو الملهاة، فإبرازه كعنصر مسيطر في مسار الأحداث أو مؤثر في مجرياتها أمر تنبه القدماء له، كما انتبهو إلى طبيعة النص المسرحي، فإن كان ضمن أطر المأساة انتقوا أبطال مسرحياتهم من العظماء، أو ألبسوهم ملامح العظمة والوقار، وإن كان السياق كوميديا سعوا لاختيار بطل من العامة أو جعلوه أقل شأن من عموم الناس وركّبوا على شخصه صفات مذمومة أو مبتذلة كالسرقة والطمع والبخل والسفاهة والخوف وضعف الشخصية وغيرها من

---

[11]– محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977، ص 07.

[12]– المرجع نفسه، ص 08.

الصفات النافية للهيبة والوقار. ومن النماذج الشعرية المعاصرة التي تضمنت هذا النوع من الشخصيات نذكر مسرحية "مسافر في الليل" للشاعر صلاح عبد الصبور، التي تضمنت قصة بطل يحمل صفات مناسبة للسياق الكوميدي.

**الحوار والنجوى:**

- الحوار Dialogue:

الحوار أساس العمل المسرحي نصا وأداءً، يستعين به مؤلف المسرحية ومخرجها لإضفاء الجو الدرامي، فهو الذي يسهم في تنمية كل العناصر المكونة للعملية الفنية من شخصيات وأفعال وأحداث، ويساهم في تصعيد المواقف الدرامية. وكذلك الأمر في كتابة القصيدة المعاصرة التي تتأسس على الشكل المسرحي، إذ يسعى الشاعر إلى توزيع صوته على عدة شخصيات تؤدي أدوارا مختلفة، وتحمل مواقف مختلفة لكنها تخدم في مجموعها وحدة القصيدة، وكذلك وحدة العمل المسرحي.

وللحوار شروط يجب على مؤلف المسرحية/الشاعر أن يراعيها، ولعل أبرزها أن يحترم الشاعر مبدأ المحاورة القائم على التكامل في العواطف، والتسلسل في الأفكار، والمنطق السليم في صياغة الأحداث وتطورها، بما يضمن الاستمرارية والتواصل بين أبطال القصة المسرحية، وبما يضمن أيضا تحقيق التفاعل العاطفي والمشاركة الوجدانية مع المتلقي. ومن شروط نجاح الحوار الدرامي «أن تبدو كل لفظة وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها، فيما تبدو مرة كأنها نوع من الصراع

"توتر بين الشخوص" ومرة أخرى كأنها تعاون يفسر طبيعة الموقف»[13] لذلك كان عنصر الحوار في المسارح منذ عهد إسخيليوس وسوفوكليس ويوريبيدس، عنصرا بنائيا لا يمكن التنازل عنه، سواء في ذلك أكان خارجيا متعدد الأطراف أم داخليا في شكل مونولوج.

- **النجوى monologue:**

غالبا ما يحتاج الشاعر المسرحي إلى هذا النوع من الحوارات التي يطلق عليها لفظ "النجوى" وهي خطاب داخلي يتعمد الممثل/الشخصية قوله بصوت مرتفع، بقصد إيصاله للمتلقي/المشاهد، يحدث بين البطل الذي قد يُكلَّف ممثِّل بأداء دوره مسرحيا وبين ذاته، وهو خطاب يعكس في الغالب صراعا داخليا تحدثه قوى نفسية متجاذبة، تعبر عن مجموعة من الثنائيات التي تلازم النفس البشرية، وتتمثل في الخير والشر، الخوف والشجاعة، الرغبة والكبت... وقد استُعمِل مصطلح المونولوج في المسرح منذ القديم، بحيث تجلى في مظهرين أساسيين:

**أولهما** ورد فيه المونولوج موزعا بشكل جزئي في مقاطع متفرقة من المسرحية، يتخلل بعض الأحداث أو الأفعال أو بعض المحاورات التي تحدث بين الشخصيات، **أما الثاني** فنجده موظفا بشكل كلي يؤديه شخص واحد، وهو ما اختصت به بعض العروض المسرحية التي يتكلم فيها الممثل لوحده متوجها بكلامه لجمهور المتفرجين، ومن دون مشاركة ممثلين آخرين معه. وقد يرد ضمن هذا الأداء في صوتين

[13]– س. و. داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط1، بيروت،1980 ، ص39.

يؤديهما ممثل واحد يكون فيه «الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته 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. وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا الهواجس و الخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى»[14]

وقد يعتمد الشاعر في بناء نص المسرحية الشعرية على الحوار بشكليه الداخلي(monologue) والخارجي (dialogue)، بحيث يعمد إلى دمجهما معا في القصيدة الواحدة موزعا صوته بطريقة ذكية على عدة أقنعة تتفاعل فيما بينها عن طريق الحوار، وفي نفس الوقت يخصص لكل منها حوارا داخليا مستقلا بذاته.

- **الصراع:**

يشكل "الصراع" النواة الأساسية التي يتأسس عليها الفن المسرحي والدرامي عموما، وينشأ هذا العنصر بين قوى أو أفكار ومواقف يتبناها ممثلون(شخصيات)، وهو نوعان صراع خارجي وصراع داخلي.

الصراع الخارجي: غالبا ما يكون ظاهرا للعيان كالصراع بين شخصيتين أو أكثر، ويتجسد من خلال الأفعال، والأحاديث التي يجريها المؤلف على ألسنة شخصياته (الممثلين)

[14]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص294.

أما الداخلي: ففي الغالب مستتر لا يحدث إلا في عقول وبواطن الشخصيات، لكنه يخرّجُ للجمهور المشاهد في شكل مناجاة(مونولوج) قد يجريه المؤلف على لسان شخصية واحدة، تفكر وتناقش أفكارها بصوت مرتفع، والغالب فيه أنه صراع أفكار وعواطف.

- **قراءة في مسرحية "مسافر في الليل" لصلاح عبد الصبور[15]:**

**تلخيص لمضمون القصة:**

تبدأ أحداث القصة بانطلاق عربة القطار، بعد منتصف الليل، والتي لا يبدو أنها عامرة بالمسافرين، بل قد يكون فيها الراكب (البطل) وحيدا إلى أن يظهر الممثل الثاني وهو عامل التذاكر، وكل أحداث الرواية الشعرية إنما تحدث بينهما في شكل أفعال وحوارات، تبدأ أولا بالمسافر(الراكب) الذي يظهر أنه شخص عادي من عامة الناس (أراد له الشاعر أن يكون شخصا لا قيمة له) فأسند إليه أوصافا تدل على تواضعه و"وضاعته"، يبدو أنه مزعِج بحركاته التي لا يبالي فيها بالغير، فوضوي أيضا، ومع ذلك لا يبدو عدوانيا ولا متكبرا، إلا أنه وقع صدفة، بين يدي جلاده (عامل التذاكر/الإسكندر) ليكون كبش فداء، ومجرد عنصر ساقه القدر ليُطوى به ملف جريمة لا علاقة له بها.

وقد صاغه الشاعر في مسرحيته كمثال لنماذج كثيرةٍ قد تكون ـ ظلما ـ موضع شبهة، إذ تُلفَّقُ للشّخص تهمة كما هو الحال في هذا المقام، ثم يليها تنفيذ

[15] – صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت–لبنان، 1998.

حكم بالإعدام أو الاغتيال، فيطوى به ملفّ قضية هو بريء منها، ويفلتُ المجرم الحقيقي دون عقاب. وهي عيّنة من الصراع المتواصل بين الخير والشر، الحق والباطل، وصورة لما قد تكون عليه حقيقة قوى السلطة والجبروت، في مواجهة الضعفاء والأشخاص العُزّل.

تكتسي القصيدة طابعا مسرحيا كوميديا، وتقوم أساسا على الحوار الدرامي، كما تعتمد على تعدد الأصوات الناطقة فيها، وهي نموذج فريد من نوعه يتداخل فيه ما هو مسرحي مع ما هو شعري، كما يتداخل فيها البعد التاريخي مع البعد الأدبي المسرحي، فقد اختار لها صلاح عبد الصبور بداية مسرحية بمنظرٍ يقدم له بكلام منثور يبدأه بتحديد مكان وزمان أحداث المسرحية، فالمكان هو عربة القطار، أما الزمان فهو "بعد نصف الليل"

ثم يعرفنا بشخصيات مسرحيته التي تبدأ كما يلي:

**المنظر**

**عربة قطار، تندفع في طريقها على صوت موسيقاها**

**الزمان:**

**بعد نصف الليل.**

**الشخصيات:**

**الراوي**

**المسافر**

**عامل التذاكر**

**(( على جانب المسرح أي في ركن العربة يقف الراوي، مرتديا حلة عصرية، بالغة الأناقة .. وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبي، أو كل**

**هذه الحلي والزواقات ... وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالات الذكية.**

**على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد. الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية، فنقول إنه بدين أونحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء)).**[16]

أما عامل التذاكر الذي سيظهر بعد قليل، فهو رجل مستدير الوجه والجسم، عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة.

ثم يبدأ الراوي في أول تدخل له يصف بطل المسرحية

**الراوي:**

**بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى ...**
**يدعى ما يدعى**
**ماذا يعني الاسم ؟**
**والوردة تحت أي اسم تنشر عطرا**
**والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده**

***

**صنعته ... أية صنعه**
**ولنحكم من هيئته وثيابه**
**وعلى كل، فالأمر بسيط**
**صنعته ... أية صنعة**

[16] – صلاح عبد الصبور، الديوان (مسافر في الليل)، ص615-617

***

**وهو يسافر في آخر قاطرة ليليه**
**نحو مكان ما**
**ويعد عواميد السكه**
**واحد .. اثنين .. ثلاثه .. خمسه .. مائه**[17]

وهو توصيف لا يخلو من دلالات، بعضها متعلق بالبطل (المسافر) وبعضها الآخر متعلق بسياق القصة، الذي يسعى الشاعر من الوهلة الأولى لجعله يوحي بالجو الكوميدي لها، وذلك من خلال جملة (بطل روايتنا ومهرجها).

فشخصية البطل بحسب الراوي شخصية عادية، بل قد تكون أقل شأنا من عموم الناس، ودليل ذلك وصفها بالمهرج الذي لا يهم اسمه ولا صنعته، ولا هيئته، ولا تهم حتى وجهة سفره، شخص لا همّ له، كما يبدو، في هذه الرحلة إلا عدّ أعمدة السكة التي اختار لها الشاعر لفظ "عواميد" لغاية في نفسه، إذ ذكر الشاعر في تذييل لهذه المسرحية الشعرية أنه تعمد استخدام لفظ "عواميد" بقوله: «أبقيت على هذه الألفاظ لأني أؤمن أن لكل عمل فني بلاغته، ولأني وجدت أسلافنا من كتاب المسرح حين يكتبون الكوميديا يترخصون في الجلال لصالح التعبير، ولأني كما قلت كنت حريصا على شاعرية ((الحالة)) لا شاعرية الأداء»[18].

إن الشخص الذي يريد له الشاعر هذه الأوصاف هو شخص عادي مسالم، من عامة الناس، شخص تافه لا مبدأ له ولا تاريخ ولا ذكريات له تستحق أن يتذكرها ويعتز بها.

---

[17] – المصدر السابق، ص618.

[18] – المصدر السابق، ص695.

يقول الشاعر:

**فيجرب أن يلعب في ذاكرته**
**يستخرج منها تذكارات مُطفأةً، ويحاول أن يجلوها**
**أسفاً، لا تلمع تذكاراته**
**يدرك عندئذ أن حياته**
**كانت لا لون لها**
**يتذكر مسبحته**
**يستخرجها من جيب اليروال الأيمن**
**تهوي من يده، يتفقدها بأصابعه،**
**فتروغ لترقد بين الكرسيين**
**يجهد أن ينقذها، فتغوص .. تغوص .. تغوص ...**
**ويظل يفتش حتى تتناثر سبحته حبات**
**تتساقط فوق حديد الأرضية**
**تراك.. تراك.. تراك..**[19]

إنه مسافر لا يراعي وقارا لنفسه، هو كثير الحركة سريع الملل، ولعله جالس لوحده في المقاعد الخلفية للقاطرة، وقد نتخيله مزعج بسلوكه وكثرة تحركاته لكل مَن حوله من ركاب، ودليل ذلك أنه كان يعدُّ أعمدة السكة التي يراها من نافذة القطار بصوت مرتفع، وبعد ذلك يستخرج محفظة ذكرياته، ثم يستخرج سبحة من جيبه فتضيع منه وتختفي بين الكراسي، يحاول استرجاعها، لكنها تتناثر وتسقط حباتها على الأرضية الحديدية للقاطرة محدثة ضجة في سكون ليل المسافرين.

[19] المصدر السابق، ص619-620.

ويمكن لنا أيضا أن نتخيل هذا الشخص رجل خفيف الروح مرح وظريف لطيف، قد تحرّجَ مما أحدثه من ضجيج. لكن سرعان ما يزول هذا الافتراض النبيل بمواصلة القراءة، إذ نراه يلحُّ على مواصلة حركاته، بالإضافة إلى رفع صوته أيضا وهو يقرأ ما أخرج من جيبه.

**الراكب:**

**الإسكندر**

**((تك ... تك ... تك))**

**هانيبال**

**(( تك ... تك ... تك ))**

**تيمورلنك**

**هتلر ... متلر ... جونسون ... مونسون**

**((.. تك .. تك .. تك .. تك .. ))**

**الإسكندر .. الإسكندر .. الإسكندر**[20]

وسرعان ما يتدخل الراوي معلنا عن الشخصية الثانية في هذه المسرحية، والتي لم يغفل أثناء تقديمها، تقنية الإضاءة التي تعد من مقومات المسرح، فيوجّه انتباه المشاهدين نحو ركن آخر من مسرح الأحداث، وهو ركن العربة المقابل للراوي، وذلك بتسليط دائرة الضوء نحوه فيظهر مراقب التذاكر ببدلته الرسمية الصفراء.

تبدأ نقطة التحول في هذه اللحظة التي سيتتغير فيها مجريات الأحداث لينقلب الوضع من اللعب والسفاهة إلى الجد والصرامة، ويتغير معها تدريجيا أسلوب الراكب من البلاهة وعدم الاكتراث إلى الخوف والانتباه. ويبدأ عنصر الحوار في الاشتغال،

[20] – المصدر السابق، ص20–21.

بحيث يعمد الشاعر في البداية إلى إن يجريه بينهما محدثا نوعا من المفارقة بين الجدِّ والسخرية، وبين الماضي والحاضر بصورة لامعقولة ذلك لأن قابض التذاكر كما وصفه الراوي يتحدث باسم الإسكندر، والراكب نفسه لا يصدق هذا في البداية، فبعد ارتفاع صوته مكررا اسم الإسكندر، كما جاء في آخر سطر من المقطع السالف الذكر، يظهر عامل التذاكر متوجها بكلامه نحو الراكب.

**عامل التذاكر:**

**من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟**

**من أزعج نومي في زاوية العربة؟**

**أنت...؟**

**الراكب:**

**معذرة .. من أنت؟**

**عامل التذاكر:**

**أنا الاسكندر**

**في صغري روضت المهر الجامح**

**في ميمعة عمري روضت أرسطاليس**

**حين بلغت شبابي روضت العالم**[21]

يبدو من خلال هذه الأسطر أن الشاعر استحضر الإسكندر الحقيقي، واستحضر معه إنجازاته، إلا أن الراكب لا يزال في واقعه الحقيقي، لا يصدق طبعا، ولا يمكن له ذلك حتى ولو أراد ودليل ذلك موجود في المونولوج التالي الذي أجراه الشاعر في شكل حديث داخلي حدث به الراكب نفسه قائلا:

[21] – المصدر السابق، ص623.

**الراكب:**

**هذا البرميل الاسمر في الكيس الكاكي ..؟**

**الإسكندر .. لا .. لا**

**الراوي:**

**الراكب يتأرجح كالميزان المهتز**

**حتى ترجح كفةُ شكه**

**كفَّة خوفِهْ**

**الراكب:**

**مرحى يا اسكندر، هل أكثرت من الشرب؟**

**عامل التذاكر:**

**لا تعرفُ قدري يا جاهل**

**قسماً، سأروضكَ كما روضت المهر الجامح.**[22]

يبدو أن الشاعر قد وظف شخصيات تاريخية عديدة من خلال ذكرها في متن القصيدة، وعلى لسان الراكب أولا ثم على لسان عامل التذاكر، إلا أن الشخصية التي سيطرت بحضورها وتحكمت في زمام الأحداث تصعيدا وتأزما هي شخصية الإسكندر، التي تحدثت على لسان عامل التذاكر. وقد وزّع صلاح عبد الصبور الأدوار والحوار بطريقة فعالة ساهمت في جعل الأحداث تتدرج نحو التصعيد تدرجا منطقيا معقولا.

[22] –المصدر السابق، ص623.

- أما عنصر الحوار فقد تجلى في هذه المسرحية بنوعيه الداخلي والخارجي

**الحوار الداخلي monologue:** من بين تجليات المونولوج في هذه المسرحية نذكر على سبيل المثال قوله:

**الراكب:**
**هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي ..؟**
**الإسكندر .. لا .. لا**[23]

وهو دليل استهتار من طرف الراكب، فيه نوع من السخرية، وينم عن عدم اكتراث الراكب بمدى جدية الموقف، أو إنه لم يصل إلى مرحلة التصعيد بعد، إلا أن المثال الثاني للمونولوج، يجعل المشاهد يدرك ما يدور في خلد الراكب، ويدرك أيضا حدوث تحولٍ جذري في إحساس الراكب بجدية الموقف، أو أن الشك المرعب بدأ يتسلل إلى نفسية الراكب:

**الراوي:**
**قال الراكب في نفسه**
**ما يدريني، فلعل الرجل هو الاسكندر**
**ولعل الموتى العظماء**
**ما زالوا أحياء**
**وعلى كل، فالأيام غريبه**
**والأوفق أن نلتزم الحيطه**
**ولعلي إن لِنتُ له أن يتركني في حالي**
**قال الراكب في نفسه**

[23] – المصدر السابق، ص623.

**فلأتذلل له.**[24]

هذا المقطع ينم عن مستوى التردد والخوف الذي يسكن نفس الراكب، ولولا هذا النوع من الحوار الداخلي (مونولوج) لما تمكن المتلقي من معرفة طبيعة تفكير الشخصية المسرحية، ولعل الشاعر اعتمد على هذا النوع الحواري لكي يدعم توجه الأحداث بكشف كل صغيرة وكبيرة لكي لا يلتبس الأمر على المتلقي أو يبدو موقف البطل غامضا.

**الحوار الخارجي:** dialogue

وهو حوار عادي ظاهر ومسموع يحدث بين شخصين أو أكثر وهو الأكثر استعمالا في المسرحيات والقصص والروايات، لحاجة المؤلف إلى توزيع أفكاره وما يناقضها بين عدة شخصيات. وهو الغالب في هذه المسرحية الشعرية، فبعد حوار طويل بين الراكب والإسكندر يمد هذا الأخير يده ليقتل الراكب الذي ينتابه الفزع، وفي تلك اللحظات يصحو العامل من غفوة التاريخ (قناع الاسكندر) ويحاول العودة إلى واقعه، وإلى وظيفته طالبا من الراكب التذكرة لمراقبتها.

**عامل التذاكر:**

**مذعور .. وغبي !**

**أولا تدرك من ثوبي ما أطلب**

**أطلب تذكرتك**[25]

وبعد ارتباكٍ وخوفٍ ينسي الراكب أين خبأ تذكرته، فيفتش جيوبه بعشوائية وتسرع، وبعد أن يجدها يسلمها للعامل معتقدا أن مشكلته معه قد انتهت بمجرد

---

[24]– المصدر السابق، 628.

[25] – المصدر نفسه، 632.

تسليمه التذكرة، لكن هذا الأخير يفاجئه بتصرف غير متوقع إذ يرفعها إلى فمه ويأكلها، ثم يصرُّ مرة أخرى على طلب التذكرة، فيُصدم الراكب لهذا المشهد وتتعدم الحلول بعد اختفاء التذكرة، وحينها يصبح متهما، ويتغير أسلوب الحديث معه بالتصعيد والعنف.

وقد كانت التذكرة الخضراء كما صورها الشاعر رمزا للحق، ودليل نزاهة المسافر واحترامه لواجباته اتجاه الشركة، وشهادة تكفل له حق السفر. ولعل أكلها من طرف العامل الذي مثل الإسكندر، دليل السلطان والقوة، في البداية ثم رمزا للإدارة وممثلا للسلطة وقوانينها أيضا؛ مؤشر على انحرافها واستغلال للنفوذ من طرف أعوانها.

كما أن النص المسرحي يحفل بمؤشرات أخرى متعددة، نذكر منها أن أعوان السلطة أو السلطان الجائر أحيانا لا يمكن لهم التخلي عن عقيدتهم التسلطية، حتى وإن نزعوا عن أنفسهم ظاهريا ثوب الوظيفة ودليل ذلك ما جاء على لسان الراوي:

**الراوي:**
**العامل يخلع سترته الرسمية**
**تحت السترة ستره**
**العامل يخلع سترته الثانيه الرسمية**
**تحت السترة ستره**
**ما زال اللون الأصفر في أعيننا**[26]

[26]– المصدر السابق، 639

وقد ركز الشاعر على عنصر الوصف أيضا والذي أوكله للراوي، فأجرى على لسانه وصف الشخصيات وصفا دقيقا تتبع من خلاله ملامح كل شخصية وطباعها، فحتى نوع الثوب ولونه اهتمّ بهما المؤلف لِما لهما من تأثير على المشاهد، كما وصف الأحداث وصفا دقيقا وكذلك وصف أحوال وملامح كل شخصية في أثناء حوارها وردود أفعالها، ولولا ذلك لما تمكن الشاعر من التأثير في مشاهدي هذه المسرحية والتفاعل مع أحداثها وشخصياتها.

**استنتاج**

يبدو أن صلاح عبد الصبور استلهم أفكار مسرحيته من رواد المسرح الإغريقي، إسخيليوس وسوفوكليس ويوريبيدس، فأخذ من الأول توظيف الآلهة لكنه وظفه توظيفا جزئيا وبطريقة مخالفة للمألوف، إذ الغالب عند أن تُناط بالآلهة صفات القوة والقداسة والتحكم في مظاهر الطبيعة وأقدار الناس، بينما الإله في مسرحية "مسافر في الليل" كان ضحية سرقة، رغم أن الأمر لم يكن كذلك عند أسخيليوس بحيث كان هذا الأخير يفسح مجالا لآلهته لتتدخل مباشرة في سير الأحداث، ولعل هذا الانحراف الوظيفي شكل من أشكال التبئير الدلالي الداعم لسياق المسرحية، ومقوم من مقومات الملهاة الدرامية عند صلاح عبد الصبور.

إن تقديم الإله في ثوب الضحية، وجعل أفعال الإنسان محورا مركزيا تدور حوله أحداث المسرحي ـ وهو ما تجلى في مسرحية صلاح عبد الصبور ـ وَرَدَ بطريقة موافقة لما كان عند سوفوكليس الذي عُدَّ أول من حصر دور الآلهة وحطّ من قداستها في مسرحياته قديما، وبذلك يكون شاعرنا قد اشترك معه في هذه الخاصية، بالإضافة اهتمامه بالملابس التي يرتديها الممثلون، وقد اهتم كذلك صلاح

عبد الصبور بهذا الجانب، بحيث وقف على وصف ملابس المهرج الراكب، كما وصف بدقة وتركيز أيضا ملابس عامل التذاكر الذي مثل أيضا شخصية الإسكندر.

أما يوريبيدس فقد استلهم منه صلاح عبد الصبور اهتمامه بجانب التقديم؛ أي اعتماد مقدمات للمسرحية وهو ما ألفيناه في مسرحيته "مسافر في الليل" موضوع دراستنا، بحيث قدم لها بمقطع نثري بغرض وضع المشاهد في سياق القصة وهو النص الذي ذكرناه في بداية تحليلنا للمسرحية.

ومن خلال شخصياته وكل عناصر المسرح، تمكن صلاح عبد الصبور من خلق نوع من الانسجام بين الواقع الراهن والخيال المستند إلى التاريخ وإلى اللامعقول، ولعل بعض عناصر المسرح وشخصيات المسرحية ذات دلالات سيميائية مقصودة، ومنها أن تكون دلالة القطار المندفع (حركة) مقترنة بمعنى الحياة التي لا تتوقف أبدا، مهما توقفت حياة الأفراد فيها. ودليل على أنها حركة كبرى مستمرة تحتوي الأحداث والحركات الصغرى (أفعال الناس وتبدل أحوالهم).

أما شخصية عامل التذاكر(المراقب/الرقيب): فترمز إلى سلطة القانون ومن وراءه ترمز للسلطة والنظام الحاكم الذي يتعقب الناس ويراقبهم، وقد زاد الإسكندر لهذه الشخصية كثافة رمزية، بأن قوّى وثبت صورة السلطان والملك والتحكم في مصائر الناس، والتي أسندت منذ البدء إلى عامل التذاكر.

أما الراكب/المسافر: فهو رمز للإنسان البسيط المواطن المغلوب على أمره، هذا الذي لا تأثير له في مجرى الأحداث ولا حتى في تحديد مصيره. هو المثالي الذي ينصاع للقانون ويدفع حقوق السفر(الحياة الآمنة) ضمن هذه المنظومة

المتحركة/القاطرة، وهو المستهدف، أيضا، الذي لا تساوي حياته أو موته شيئا إذا ما أراد له الحاكم بأن يكون كبش فداء يسدّد به ثمن جُرمٍ اقترفه غيره.

## 3) القناع الشعري وأنساق اشتغاله

### أ- ماهية القناع:

جاء في لسان العرب أن القناع: «ما تتقنع به المرأة من ثوبٍ تُغطّي رأسها ومحاسنها»[27] أما في أساس البلاغة للزمخشري فقد ورد ضمن مادة (قنع) بالمعنى نفسه إذ قال: «أَغْدَفَت المرأةُ قِناعَها، وقنَّعت رأسَها وتَقَنَّعَتْ»[28] وفي موضع آخر من نفس المعجم ورد مصطلح القناع ضمن السياق الحربي فنقول رجل «مقنعٌ بالسلاح: مُكفَّرٌ به»[29] والمكفّرُ من أصل كَفرَ بمعنى غطَّى[30] والجامع بين تلك الاستعمالات اللغوية هو معنى التغطية والستر، سواء كان الغرض استحياء أم وقاية

أما اصطلاحا: فإن مفاهيم مصطلح "القناع" تتحدد بحسب طبيعة الحقول المعرفية والفنية التي تستخدمه، لذلك فهو متعدد الأوجه الدلالية والوظيفية، فقد استخدم قديما في الطقوس التعبدية والمعتقدات الأسطورية، كما استعمل في المسارح والتمثيليات منذ العصر اليوناني، واستخدم أيضا في الحفلات التنكرية بغرض إخفاء الهوية الحقيقية، وسنكتفي ببعض الحقول الفنية الرئيسية في سبيل تحديد ماهيته فيها.

---

[27] – ابن منظور، لسان العرب، ص300.

[28] – محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، ص379.

[29] – المصدر نفسه، ص379.

[30] – ينظر المصدر نفسه، ص395.

- القناع في المسرح:

يُقصَد بالقناع في المجال المسرحي ذلك الشيء المصنوع من الورق أو الجلد أو المعدن أو غير ذلك من مواد الطبيعة، بحيث يكون على هيئة كائن ما، وغالبا ما يمثل إنسانا أو وحشا خرافيا أو حيوانا «يُثَبَّتُ على وجه الممثِّل ليُخفي ملامحه الأساسية، فيتَّخِذُ نمطا مُحدَّدا وصفاتٍ ثابتة، أو هو الشخصية التي تُظهِرُ غيرَ ما تُضْمِر»[31]

- القناع في الشعر

في مجال الشعر يُنظر للقناع بوصفه « تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني يُضفي على صوتِ الشاعر نَبْرة موضوعية من خلال شخصيةٍ مِن الشخصيات يستعيرها الشاعرُ منَ التراث أو مِن الواقع، ليتحدَّث من خلالها عن تجربةٍ معاصرة بضميرِ المُتكلِّم إلى درجة أن القارئَ لا يستطيع أن يميِّز تمييزا جيدا صوتَ الشاعرِ مِن صوتِ هذه الشخصية»[32] ويبدو أنها نظرة شاملة ألمَّتْ بأغلب الجوانب الوظيفية للقناع الشعري وبفاعليته في تعميق التجارب الإنسانية. وسنتناول ضمن هذا المبحث التعريف بقصيدة القناع كشكل شعري جديد، يفتح للشاعر المعاصر آفاق التعبير الدرامي بما يحققه من عمق وموضوعية، كما سنتناول ضمن تجليات قصيدة القناع آليات التعبير الدرامي وعناصره، ونتبع ذلك بتحليل نموذج شعري ينتمي لهذا النوع من القصائد.

---

[31] – خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص209.

[32] – المرجع نفسه، ص209.

**ب- قصيدة القناع:**

نالت ظاهرة التقنع في الشعر المعاصر اهتماما كبيرا من طرف عدة نقاد وشعراء، من أمثال إحسان عباس وعلي عشري زايد وخليل الموسى وعبد الرحمان بسيسو وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وامل دنقل وآدونيس ومحمود درويش وغيرهم، إلا أن الدراسة الأكثر تعمقا وإلماما بهذه الظاهرة تفرَّدَ بها عبد الرحمان بسيسو في كتابه "قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر" التي جاءت كتتويجٍ لدراسات وجهود نقدية كثيرة سبقتها في تناول هذه الظاهرة الشعرية الجديدة، وكذلك لكونها اختصت بموضوع القناع وآليات التقنع التي شملت أجناس فنية متعددة، وهي رصد لمختلف استخدامات القناع بدءًا من الاستخدام الطقوسي إلى المسرحي وصولا إلى الشعري.

يرى عبد الرحمان بسيسو أن قصيدة القناع لها جذور قديمة في المسرح اليوناني والروماني، بحيث استخدمت في النصوص المسرحية الموجهة للتمثيل على الخشبة، فقد استعمل شعراء الدراما القدماء أقنعة «بروميثيوس، وأغاممنون، وهيبوليثوس، أو أقنعة غيرهم من الشخصيات التي تبدو مستقلة عن الشاعر، بينما هي، جزئيا أو كليا، لسانه الذي ينطق به كلماتٍ لم يكن قادرا على نطقها بلسانه الخاص، وقناعه الذي يتخفَّى خلفه، أو ... الذي يتقي به الأذى»[33] وهي أقنعة استخدمها كل من أسخيليوس و يوربيدس بهدف خرق الواقع ومناهضة ما كان سائدا من تناقضات، لذلك اعتبرت تلك المحاولات أولى تجارب التقنع في الشعر.

[33] – عبد الرحمان بسييو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص17.

كما أشار إلى أن القناع لم يستخدم لدواعي التعبير التراجيدي فحسب، وإنما استخدم أيضا لدواعٍ تعبيرية كوميدية، فالتقنع «لا يتوقف على مسألة تحاشي العقاب والأذى؛ ذلك لأنه أصبح، في رحم الدراما الشعرية، أسلوبا تعبيرياً، يوفّر للشاعر، والنص، الكثير من الخصائص والمزايا الفنية، ويؤدي وظائف متشابكة، متعددة المستويات»[34] ويرى أيضا أن القناع الفني ـ وبعكس ما يعتقده الكثيرـ ليس توظيفا تجميليا موضوعه شخصية غير فاعلة أو أن فاعليتها انتهت مع انقضاء سياقها الذي كانت تحيا فيه؛ وإنما هو ناتج تفاعل بين الشاعر وهذه الشخصية أو بين تجاربه وتجاربها، بمعنى أن القناع الذي يتولد من هذا التفاعل طرف ثالث فاعل في سياق القصيدة وفي توجهاتها.

ويعني ذلك «أن الشاعر قد انخرط، أثناء إبداع النص، في تجربة رؤيا داخلية جمعته بشخصية معينة، أو أكثر، فأنتج من خلال تفاعله معها، كأنا مغاير، أو كأنات مغايرة، القناعَ الذي راحَ يجسِّدُ تجربته على خشبة المسرح»[35] ففي البداية لم تكن أساليب التعبير المعتمدة في البناء المسرحيات الشعرية، كلها مؤسسة على التقنع، لكن العروض المسرحية التي تقوم على مناجاةٍ أو مونولوجٍ يؤديه ممثل واحد، احتاجت لآلية التقنع بقناع واحد أو أقنعة متعددة، تَنطقُ من خلال أصواتها تجاربَ ومواقفَ لشخصيات أخرى غير شخصية الممثل، بل وقبل أن يؤديها هذا الأخير لابد أن الشاعر الذي ألفها تفاعل معها ومع تجاربها، وبمرور الزمن أصبح أسلوب

[34] – المرجع السابق، ص18.

[35] – المرجع نفسه، ص20.

التقنع « مبدأً مؤسساً لإبداع قصائد مستقلة»[36] كما أصبح يشير إلى « بدء تحوُّل قصيدة القناع إلى نوعٍ، أو شبه نوع شعري متميز»[37]

وإذا كانت هذه الوقفات التاريخية تحاول رصد أهم الاستخدامات الفنية للقناع، فإنها تكشف في نفس الوقت عن أولى الإرهاصات المحتملة لقصيدته كشكل فني مستقل، وإن كان القناع كآليةٍ قد اتخذ من نصوص الشعر المسرحي معبرا لولوج عالم القصيدة قديما، فإنه اليوم قد تربع على قمة الأشكال التعبيرية الشعرية، بوصفه الأداة الأكثر فاعلية لتحقيق الموضوعية والدرامية. ولعل السعي المتواصل للشعراء العرب، منذ عصر النهضة، في سبيل إيجاد نموذج تعبيري قادر على احتواء تعقيدات الحياة وتناقضاتها، تزامن مع دعوات نقاد الغرب وشعرائه للعودة إلى الاستعانة بالموروث الأدبي العالمي، وحاجتهم أيضا لأساليب التعبير الدرامي، بعدما أفرطت الرومانسية في النزعة الذاتية الغنائية.

وبذلك ظهر القناع الشعري المعاصر في شكله الفني المتكامل والمستقل عن المسرح، وكان ذلك بمثابة تتويج لكل أشكال التجاوز التي مست أشكال ومضامين القصيدة العربية الكلاسيكية «وكأنما تجاوز القصيدة المنظومة المقفاة، وتخطي عمود الشعر العربي، والقصيدة الإيحائية المقلِّدة، والانطلاق بعيدا عن النظام اللغوي والتعبيري السائد، كانت خطوات ضرورية على طريق الوصول إلى قصيدة القناع»[38]

---

[36] – المرجع السابق، ص21.

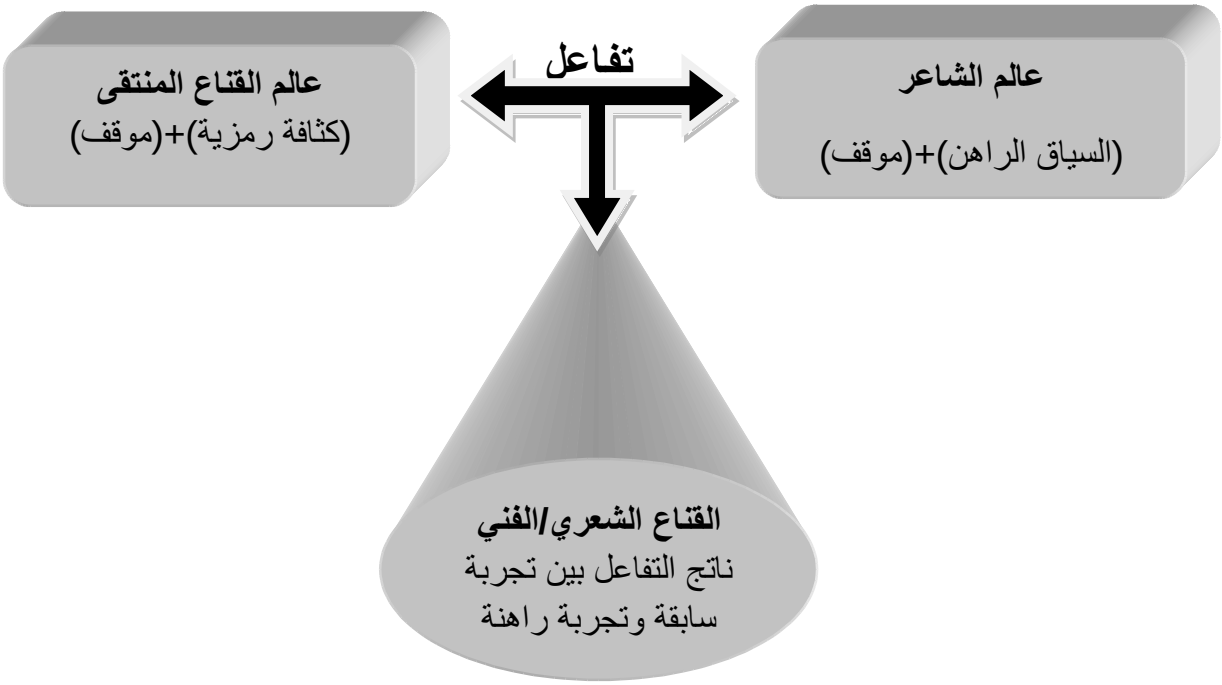
[37] – المرجع نفسه، ص21.

[38] – المرجع نفسه، ص210.

ت- **شخصية القناع:**

إذا كان بناء الشخصيات الدرامية، وخاصة شخصية البطل، في التجلي المسرحي للشعر تأسيسٌ لفكرة النموذج الإنساني، وبالتالي تركيبٌ لصفةٍ أو لصفاتٍ (محمودة أو مذمومة) على قاعدة "الشخص" الشاخص للعيان، فإن بنية شخصية القناع بوصفها (أنا مغاير) ـ أو صوت ثاني ينطقه الشاعر نفسه، وليس الممثل كما هو الشأن في المسرح ـ تختلف من حيث كونها أكثر التصاقا واندماجا مع ذات الشاعر. فهي تأخذ منه الموقف والسياق، ويأخذ منها، هو، كثافة الرمز والقيمة الدلالية. وكلاهما يتأسس في طرف ثالث هو القناع وهو المتحدث الفعلي عن التجربة الشعرية الجديدة، فالصوت الناطق بهذه التجربة هو «مزيجٌ من تفاعلِ صَوتَيْ الشاعر والشخصية، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ، وهو وسيطٌ فيه من الشاعرِ مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يُمثِّلُها القناع»[39] والمخطط التالي قد يوضح هذه العلاقة.

[39] – خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص209.




تتباين درجات التقنع من شاعر لآخر، بل من قصيدة لأخرى ويتوقف نجاح الشاعر في ذلك على مهارته وعلى مراعاته لحساسية السياقات التي تؤثر في موضوع القصيدة ومعناها، وقد يبدو لنا أمرُ انتقاءِ شخصية/قناع من مصادر تاريخية أو أسطورية أو دينية أمرا يسيرا، لكنه بعكس ذلك، لأن الشروع في التقنع عملياً هو شروعٌ في بناء شخصيةٍ درامية جديدة تختلف عن الأصل، وتقترب من الشاعر، وهي عملية معقدة «لأنها تغوص في أعماق الطبيعة البشرية جميعها وفي مجموعة تجارب الإنسان وطريقة تفكيره ومدى وعيه بالأحداث التي تجري من حوله»[40] وهو ما يعني أن شخصية القناع المستدعى تحتاج إلى قدر كبير من الدقة والحذر، فغالبا ما تكون صورة تلك الشخصية وخصائصها النفسية، ومواقفها التي سجلها التاريخ لها راسخة في أذهان الناس.

[40] – حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1972. ص373.

4) **مصادر القناع وفاعلية السياق**

تتعدد المصادر التي يستقي منها الشعراء أقنعتهم، وتختلف باختلاف الأبعاد التي تفتحها في سياق الشعر المعاصر، ففي إطار التعبير عن التجارب الإنسانية الراهنة وتعميقها بالمعادلات الموضوعية، اتجه الشعراء نحو حقول التاريخ والأنثروبولوجيا والمعارف الإنسانية عامة، فعكفوا على انتقاء وتمحيص الشخصيات وسيرها وحوادثها ومواقفها وحتى مآثرها الشائعة بين الناس، والمترسخة في الوعي العام المتعاقب زمنيا، من أقوال وأفعال وقصص، إلا أن عملية الانتقاء ليست عملية ارتجالية أو عشوائية، وإنما دقيقة ومضبوطة بما يتناسب مع مواضيعهم الشعرية.

يُفترض في النص الشعري المؤسس على آلية التقنع أن يفتح حوارا بين روح التاريخ والميثولوجيا وبين التجارب الإنسانية الراهنة، تتجاذبه أطراف نصية لغوية وتصورات فكرية ثقافية، ويشترك في إنتاجه وتأويله كل من الشاعر ونصّه العلاميّ والقارئ: الشاعر بمهارته وقصده وموقفه، والنص بعلاماته ورموزه وحيله التعبيرية المتعددة التي تتضمن آلية التقنع، أما القارئ فهو الطرف المهم في عملية الفهم والتأويل، بشرط أن يكون في نفس مستوى الوعي والثقافة التي يتوسّمها الشاعر فيه أثناء كتابة القصيدة.

ومن بين أكثر المصادر التي يستمد منها الشعراء أقنعتهم، نذكر المصدر التاريخي، والمصدر الأسطوري والمصدر الديني ومصدر التراث الأدبي، وبقدر ما تتعمق أقنعة هذه المصادر في القصيدة بقدر ما يتوهج ضوء دلالاتها وتتسع الأبعاد التي تنشرها في السياق الراهن للشاعر وقصيدته.

أ- **القناع بين سياق التاريخ وتجارب الواقع**

يعتبر التاريخ الإنساني بحقوله المتعددة من أكثر المصادر التي يستمد منها الشعراء أقنعتهم ورموزهم الفنية، وقد وضعه عبد الرحمان بسيسو في الرتبة الأولى من حيث انتشار عناصره في القصائد العربية المعاصرة، وهو مصدر كبير يضم حقولا متنوعة يمكن أن تشكل بدورها مصادر مستقلة ومنها حقل التاريخ الإنساني وحقل التاريخ الأدبي (عربي وغربي)، وحقل الأدب الشعبي.

ويُشكل السياق الشعري الذي يتحرك في إطاره القناع دليلا ومرشدا يستأنس به القارئ في طريق الفهم والتأويل، لأن «القارئ لا يجد أمامه سوى وسيلة وحيدة، يمكنه الارتكاز عليها، في محاولة تعيين الشخصية التي يشير إليها اسم العلم المستدعى داخل النص، وهي السياق»[41] لذلك يتوجب على الشاعر وضع قناعه في سياق مناسب له مراعيا في ذلك الخصوصيات اللغوية، والدينية، والثقافية، والتاريخية المرتبطة بالإطار الذي وجدت فيه شخصية القناع الأصلية قبل أن تُستدعى لتكون صوت الشاعر «فليس بالمستطاع رؤية الشخصية بمعزل عن تاريخها الذي يشكل إطارا معرفيا لا سبيل إلا مجاوزته من أجل وعي دوافع التقنع»[42] لذلك يظل الإطار التاريخي مساعدا وداعما لقصد الشاعر بشرط تضافره مع سياق مغاير لسياقه الأصلي، يجدر بالشاعر توضيحه وحسن صياغته فنيا.

وبذلك يؤدي السياق الجديد دوره في مرافقة فعل القراءة بحيث يرشد القارئ نحو تقفي البؤر الدلالية المزروعة بشكل أساسي في ما تصاغ عليه المقاصد

---

[41] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص15.

[42]–المرجع نفسه، ص31.

الشعرية من أساليب وحيل فنية كاعتماد عنصر المفارقة أو المطابقة بين مواقف الشاعر ومواقف الشخصية المستدعاة، وبالتالي يتم إشراك المتلقي في تفجير منابع الجمال الفني في القصيدة وتأويلها بما يتناسب أو يتقاطع مع تجاربه وأفق التوقع لديه، الذي سيبدأ في الاشتغال بمجرد معرفة نوعية القناع ومصدره.

وبعد هذه العملية بإمكان الشاعر أن يُحوِّر أو يغير أو يحطم العلاقة بين الدال/القناع والمدلول/القيمة المتأصلة في وعي المتلقي، في شكل انزياحات عن المألوف، وهو ما سيحدث تغيّرا في أفق انتظاره، وهو ما نجده معتمدا في الكثير من القصائد المعاصرة والتي تقوم على مبدأ التقنع؛ بحيث يختار الشاعر، في الغالب، لحظة من لحظات التفاعل مع قناعه ليحدث خرقا للأعراف وتحريكا لبعض الثوابت، فيكوِّن بؤرة دلالية تشد المتلقي وتجعله يلتفت إلى غرض الشاعر.

وقد يكون هذا الغرض مفارقة ساخرة أو مفجعة، أو قد يكون تأسَّيا على واقع بطولي مشرف حدث في الماضي ويستحيل تكرّر حدوثه إلا من خلال استحضار سياقه التاريخي وأبطاله، عن طريق التقمص والإسقاط، أو وضع أقنعته في نسق جدلي بين الوقائع التاريخية والواقع الراهن، لأن استناد الشاعر إلى قناع ما يعني أنه استعار بعض صفاته وملامحه ليستخدمها ضمن احتمالين «الاستخدام الطردي الذي يندغم بالشخصية ومجراها التاريخي والطبيعي والسيري والاستخدام العكسي الذي ينهض على المفارقة الصارخة أو الهامسة بين الملمح التراثي والبعد المعاصر»[43] ومن أمثلة ذلك؛ ما جاء في قصيدة "الموت في الفراش" لأمل دنقل التي يقول في مطلعها:

[43] – عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي، ص49.

**أيها السَّادَة: لم يبقَ اخْتيارْ**
**سَقطَ المُهرُ من الإعياء،**
**وانحلَّتْ سيورُ العَرَبة**
**ضاقَت الدّائرةُ السّوداءُ حولَ الرّقَبة**
**صدْرُنا يلْمسُهُ السّيْفُ**
**وفي الظَّهرِ: الجِدار ! [44]**

تُظهر كلمات هذه الأسطر أن الشاعر استخدم بعض العلامات الدالة على أن السياق المستعار للتعبير هو سياق التاريخ الإسلامي، تدل عليه كلمات (المهر، العربة، السيف)، وهي قرائن يستأنس بها القارئ للدخول في الحيز التاريخي، ثم يثبت القارئ ضمن سياق بطولي تميز به الصحابي الجليل "خالد ابن الوليد" ليس بذكر اسمه وإنما بقوله في آخر القصيدة:

**((أموت في الفراش .. مثلما تموتُ العير))**
**أَمُوتُ، والنفير ..**
**يدقُّ في دمشق ..**
**أموتُ في الشارع : في العطُورِ والأزياء**
**أموتُ ، والأعداءْ**
**تدوسُ وجهَ الحقّ .**
**(( وما بجسمي موضعٌ إلاَّ وفيه طعنٌ برُمح ))**
**..إلا وفيه جُرحْ،**
**إذَنْ .**
**(( فلا نامتْ عُيونُ الجُبَناء )) [45]**

---

[44]– امل دنقل، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة، دار العودة، بيروت، ط4، 1990، ص308.
[45]– المصدر نفسه، ص314.

لكن الشاعر لم يترك شخصية الصحابي "الجليل خالد ابن الوليد" تتحرك في سياقها التاريخي، وإنما تحدث من خلال ثقلها الاستعاري/الرمز، لكن بصوته/الشاعر وانطلاقا من واقعه واقع الأمة العربية الراهن، المتخم بالانتكاسات وخيبة الجماهير العربية وسخطها على الأنظمة الحاكمة التي لا يختلف اثنان في خمولها واستسلامها للمخططات التدميرية التي تستهدف مقومات الشخصية العربية المسلمة، في مقابل تاريخ مليء بالبطولات والانتصارات التي تحققت بفضل أسلافنا من أمثال "خالد بن الوليد" الذي اختاره الشاعر ليكون قناعا.

وقد اعتمد الشاعر في هذه المقاطع على المزج بين التقنع واقتباس الأقوال التي اشتهرت بها الشخصية/القناع، ولعل ثقافته الواسعة مكنته من الارتكاز على عنصر السيرة الذاتية لخالد ابن الوليد الذي اشتهر في التاريخ الإسلامي بدهائه القتالي وحنكته في قيادة الجيوش زيادة على حماسه الجهادي. وما جنوح الشاعر إلى استنطاق التاريخ وسير الأبطال إلا بغرض إضفاء صفة الموضوعية على قصيدته، ذلك لأن تميّز الشاعر يكمن في قدرته على «الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد، وإنما يرى شخوصاً مختلفة ويُدركُ أصواتاً متباينة، ومهارة المؤلف الكبرى أن يمسك بالخيط من بعيد»[46]وهو ما يحفزه للغوص أكثر في أعماق التجارب الإنسانية، والتفاعل مع مواقفها المشهورة من دون أن يفلِتَ زمام القصيدة من يده.

وقد تميز أمل دنقل في هذا الشكل الشعري الذي يتأسس على آلية التقنع، وله شواهد كثيرة لا يمكن التوسع فيها ضمن هذه الدراسة، نذكر منها بالإضافة إلى النموذج السابق، قصيدة "لا تصالح" التي يتقنع فيها بقناع شخصية مشهورة في التراث الأدبي القديم، هي شخصية "كليب" التي اختارها للتعبير عن موقفه الرافض

[46] – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص187.

لتوقيع معاهدات السلام والصلح مع عصابة الصهاينة، وذلك عن طريق الدمج بين آلية التناص وآلية التقنع.

## ب- القناع من الأسطورة إلى القصيدة:

الأسطورة موروث إنساني مشترك ينطوي على طاقات رمزية هائلة وهي «حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد »[47] ويبدو أن اختلال القيم الإنسانية وتناقضات الحياة في القرون المتأخرة، دفعت بالشاعر المعاصر إلى الاهتمام بالأساطير القديمة وبما توَفّره من قيم فنية وموضوعية، فدأب على استغلال معطياتها وأنساقها في التعبير عن تجاربه الراهنة ضمن أساليب شعرية درامية وأشكال تناصية متعددة.

وقد تناول الناقد عبد الرحمان بسيسو القناع الأسطوري تحت مسمى المصدر الإبداعي الذي يضم بالإضافة إلى الأسطورة حقول أخرى منها ما هو ملحمي وسيري، ومنها ما هو من ميدان الأدب الشعبي، ومنها ما يدخل ضمن خيال الشاعر والذي يعكس مقدرة الشاعر على ابتكار أقنعته الخاصة[48] والشاعر إذ يتقمص قناعا أسطوريا فإنه يسعى لتعميق تجربته الفنية بجعلها ترقى لمصاف

---

[47] – خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت–لبنان، ط3، 1986، ص80.

[48] – ينظر عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع.

الأعمال الخالدة لأن الأسطورة «تهيئ للشاعر نوعا من الوحدة الكونية الشاملة وتحقيق المصالحة بينه وبين العالم الخارجي»[49].

وعلى الشاعر أن يحسن انتقاء المعطيات التي توفرها الأنساق الأسطورية بما يتناسب مع موقفه ومتطلبات تجاربه الراهنة، ذلك لأن الأسطورة بما تحمله من مضامين وأخيلة ورموز قد تشوّش على القارئ عملية التلقي والفهم إذا ما سيطر الجوّ الأسطوري على شعرية القصيدة، فالغاية من عملية التقنع لا تتوقف عند مجرد إعادة السرد التاريخي للأحداث والسِّير؛ وإنما تنمية التفاعل الدرامي «إذ ليست العبرة في الأسطورة لذاتها أو البطل الأسطوري لذاته بل فيما تؤديه الأسطورة والبطل الأسطوري من خدمات فنية في التعبير الأدبي الشعري»[50] وهو ما يتطلب من الشاعر حنكة ومقدرة على التحكم في مسار قصيدته وحركة أقنعتها.

### ت- القناع من حقول العقائد إلى القصيدة

يشتمل حقل التاريخ الديني على العقائد والديانات السماوية وقصص الأنبياء والرسل وسِيَرهم، كما يضم أيضا ميدان التصوف، وقد استثمر الكثير من شعراء قصيدة القناع في هذا الحقل، لما يتميز به من طهر وقداسة، وبوصفه ملاذا للخلاص والنجاة من جحيم الدنيا والآخرة، وقد وظفت رموز كثيرة تنتمي إلى فئات مختلفة يتضمنها هذا الحقل مثل الأنبياء والرسل والصالحين، بل وقد تقنع الشعراء

[49] – عثمان حشلاف التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص44.

[50] – المرجع نفسه، ص44.

بأقنعة تجعل الشاعر والقارئ يستعيدان تجارب معروفة لدى شعوب العالم والمؤمنين بالعقائد السماوية، كما تزخر المتون الشعرية المعاصرة بتجارب وشخصيات المتصوفة أيضا، والتي حاول الشاعر إقامة علاقة جدلية بين تجارب الواقع وتجارب الماضي الذي عايشته تلك الشخصيات.

نذكر من ضمن شخصيات الأنبياء أو سيرهم على سبيل المثال، قصيدة قالوا لأيوب لبدر شاكر السياب ، بحيث يتوحد من خلالها مع تجربة الصبر على الابتلاء التي ذكرت في القرآن الكريم على لسان النبي أيوب عليه السلام، وشخصية سيدينا عيسى بن مريم (المسيح) عليه السلام الذي وُظف كقناع من طرف يوسف الخال، وكذلك السياب. أما في حقل التصوف نذكر كأمثلة: قصيدة مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور التي تقنع فيها بقناع الحلاج المشهور بتصوفه والذي عاش في الفترة العباسية وقتل بتهمة الزندقة، وكذلك نذكر شخصية النفري التي تقنع بها أدونيس، أما صلاح عبد الصبور فقد استخدم شخصية بشر الحافي كقناع فني في شعره، بالإضافة إلى عبد الوهاب البياتي الذي استحضر محي الدين بن عربي وجلال الدين الرومي للتعبير الشعري في إطار قصيدة القناع.

## 5) أنماط الأقنعة الشعرية

### أ- القناع البسيط:

يعكس القناع البسيط طريقة من طرق التوظيف الفني للشخصيات والحديث من خلالها، وتظهر سمته الأساسية من خلال اسمه، إذ لا يتطلب في الغالب مجهودا فكريا ولا تعمقا لإدراك أقطابه ودلالاته، يعتمد فيه الشاعر على تبسيط الرؤى وتوضيح المقصد الفني، ومن نماذج هذه الاستخدامات الفنية نذكر بعض المقاطع من قصيدة " **تموز جيكور***"[51] لبدر شاكر السياب يقول فيها:

**نابُ الخنزيرِ يشقُّ يدي**
**ويغوصُ لظاهُ إلى كبدي**
**ودمي يتدفَّقُ، ينساب**
**لم يغذُ شقائق أو قمحا**
**لكنْ ملحا**[52]

---

[51] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر 2014.

* – **جيكور**: قرية بالعراق ولد بها بدر شاكر السياب، وكان جيكور يرمز للعراق وللوطن والطفولة والأهل في معظم قصائد السياب.

– أما **تموز** فتقول الأسطورة أنه كان زوجا لربة الحب والجمال "عشتار" وكان يعيشان في هناء وسعادة، وفي إحدى الأيام هجم خنزير على "تموز" فقتله فهوى كما يهوى الموتى إلى الجحيم المظلم بالعالم السفلي الذي تحكمه أخت عشتار "ارشكجال" والتي تكرهها وتحقد عليها، ولما سمعت عشتار بالحادث هبطت من السماء إلى عالم الأموات فواجهت الأخطار وضحت بنفسها من أجل استعادة زوجها "تموز" فسجنتها أختها هناك وسلطت عليها الأمراض، لكن لما ساد الخراب على الأرض نتيجة غياب عشتار وانفصلت كل أزواج المخلوقات عن بعضها ضعف النسل ونقصت القرابين التي تقدم لبقية الآلهة، فضغطت هذه الأخيرة على "ارشكجال" من أجل إطلاق سراح أختها فخضعت لطلبهم. وأخذت عشتار زوجها معها فعادت الحياة والخصب والنماء إلى الأرض، وبذلك اقترن اسم تموز بالربيع في معظم التصورات.(مؤخوذ بتصرف عن: سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص121–124.)

[52] - بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، ص73.

تبدأ المفارقة في هذا المقطع إذ يعمد الشاعر من خلال قناع تموز إلى مخالفة الحكاية الحقيقية للأسطورة، لأن الدماء التي تنزف من تموز في الأصل الأسطوري تنبت شقائق النعمان والقمح، بينما تموز جيكور في هذه القصيدة ينبت "ملحا" وهو ما يشير بقوة إلى الجدب والقحط والعقم باعتبار أن الملح يحرق ويسلب الماء والخضار والخصوبة.

لكن تموز جيكور لا يريد الاستسلام بسهولة رغم عجزه الظاهر في سياق القصيدة، فيستنجد بعشتار مناديا لها، ولكن سرعة إقبال الهلاك والموت تبدو أكبر من آمال النجاة من خلال عطف مباشر لجملة "وتخفق أثوابُ/الدالة على الكفن:

**(( عشتار )) وتخفقُ أثوابُ**
**وترفّ حيالي أعشابُ**
**من نعلٍ يخفق كالبرق**
**كالبرق الخُلَّب ينساب**
**لو يومض في عرقي**
**نورٌ، فيضيئ لي الدنيا !**
**لو أنهضُ ! لو أحيا !**
**لو أسقي ! آهٍ لو أسقي ! [53]**

إنه يتمنى أن يحيا وأن يُحصِّل نفس مصير تموز الأسطورة، لكنه يتحسر في الأخير ودلالة ذلك قوله "آهٍ لو أسقي" ويلي ذلك مقطع آخر في القصيدة يبدو فيه أن تموز القناع يخاطب نفسه محاولا رفع معنوياته. فيوجه خطابا ذاتيا لجيكور، وكأنهما وجهان لنفس واحدة.

[53] - المصدر السابق، ص73.

والمعروف عن تموز الأسطورة أنه كان رمزا للربيع والبعث الذي يعم الأرض جميعا، بينما تموز القصيدة ـ الذي اتخذه الشاعر قناعا ـ يختص بخدمة جيكور الوطن (العراق والعالم العربي)، ويبدو بحسب مضمون القصيدة أنه فاقد لكل أمل في العودة والانبعاث من جديد.

**جيكور ستولد من جرحي**
**من غصة موتي، من ناري**
**سيفيض البيدر بالقمح**
**والجرن سيضحك للصبح**
**والقرية دارًا عن دار**
**تتماوج أنغاما حلوهْ** [54]

يبدو أن أحداث القناع الأسطوري في هذه اللحظة من القصيدة اتخذت مسارا مغايرا لمسار الأحداث الموجودة في أسطورة تموز الأصلية، والتي يعرفها الوعي الجمعي واعتاد عليها المتلقي الذي سيدرك أن الشاعر تعمد الخروج عن المألوف فيها خدمة لرؤيته وتجربته الشعرية الراهنة. وتكمن هذه المفارقة في قوله:

**جيكور ستولد لكنِّي**
**لن اخرج فيها من سجني**
**في ليل الطين الممدود**
**لن ينبض قلبي كاللحن**
**في الأوتار**
**لن يخفق فيه سوى الدود**
**هيهات أتولد جيكور**

[54] - المصدر السابق، ص74.

**إلا من خضَّة ميلادي؟**
**هيهات أينبثق النور**
**ودمائي تظلم في الوادي؟**
**.....**
**لا شيئ سوى العدم العدم**
**والموت هو الموت الباقي**
**يا ليل أظل مسيل دمي**
**ولتغدر ترابًا أعراقي !**
**هيهات. أتولد جيكور**
**من حقد الخنزير المتدثر بالليل**
**والقبلة برعمة القتل**
**والغيمة رمل منثور**
**يا جيكور؟** [55]

إن نماذج القناع البسيط كثيرة ومنتشرة في قصائد الشعر المعاصر، ولا يمكن حصرها في نموذج بعينه، إلا أنها تتميز في الغالب باتخاذ قناع واحد من ضمن حقل من الحقول التراثية، فيوظفه الشاعر للتعبير عن موضوع قصيدته من خلال التفاعل معه، وجعله رمزا محوريا تدور حوله مجموعة من القيم والدلالات، وهو ما تجلى في النموذج السابق الذي كان فيه قناع "تموز" رمزا لوطن بدر شاكر السياب، فاستعار منه الشاعر دلالة الانبعاث والخصب وأعطاها لجيكور، معتمدا في نفس الوقت على مخالفة الأحداث الحقيقية التي اشتهرت بها أسطورة "تموز".

[55] - المصدر السابق، ص75.

**ب- القناع المركب:**

القناع المركب تجل آخر من تجليات التوظيف الفني للشخصيات التراثية، يسلك الشاعر في صياغة قصيدته مسلكا معقدا ينم عن احترافيته وسعة خياله وسمو ثقافته ومعارفه، إذ يسعى المبدع في هذا النوع إلى تركيب شخصيات عديدة على قناع واحد بحيث يشترك أكثر من صوت في تقاسم قيمه وكثافته الرمزية، وقد يخدم القناع تجربتين متباعدتين زمنيا وثقافيا، كأن يجمع بين شخصية سيزيف الأسطورية الإغريقية وبين شهيد من شهداء الجزائر، وهو نموذجنا المختار للتحليل ضمن هذا النوع.

فقد اخترنا قصيدة "رسالة من مقبرة" للشاعر بدر شاكر السياب كمثال عن هذا النوع الشعري، وهي رسالة موجهة لشهداء الجزائر ومجاهديها. في هذه القصيدة استخدم الشاعر قناعا مركبا، وتحدث من خلاله بصوتين مدمجين أحدهما صوت شهيد الجزائر والآخر هو شخصية سيزيف الاسطورية يقول بدر شاكر السياب:

**من قاع قبري أصيحْ**
**حتى تئن القبورْ**
**من رجع صوتي، وهو رملٌ وريح:**
**من عالمٍ في حفرتي يستريح**
.....
**من عالمٍ في قاع قبري أصيح:**
**((لا تيأسوا من مولدٍ أو نشور !))**[56]

[56] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2014، ص75.

يتحدث الشاعر كما هو ظاهر في هذا المقطع من عالم الأموات الذي تمثله حفرة القبر وهو قناع لشهيد من شهداء الجزائر موجها كلامه لكل طامح أو ثائر بأن لا ييأس ولا يتراجع عن طموحه لأن فجر الحرية والانبعاث سيولد لا محالة.

والقناع الثاني الذي ركب مع قناع الشهيد هو قناع سيزيف الذي يرمز للإصرار، أو قد يرمز لعدم الجدوى من المحاولات التي تؤول في الأخير إلى الفشل والعودة إلى نقطة الانطلاق من جديد يقول الشاعر:

**وعند بابي يصرخ المخبرون:**
**((وعرٌ هو المرقى إلى الجلجلهْ**
**والصخر، ياسيزيف، ما أثقلهْ**
**سيزيف...إن الصخرة الآخرون !))**[57]

يتضمن هذا المقطع إشارة لمحاولات سيزيف الأسطرورة، ويشير أيضا لمحاولات المخبرين الذين قد تحتمل دلالاتهم الإشارة إلى قوى الاستعمار أو الخونة والحركى من أبناء الوطن الذين لا يكفون عن الخيانة وعن محاولات إحباط الروح المعنوية للثوار والطامحين للتحرر.

إلا أن إصرار الشاعر من خلال قناعه المركب الشهيد/سيزيف يبدوا واضحا رغم أنه يدرك كما هو ظاهر في آخر سطر أن ما تحقق في الجزائر لن يتكرر في العراق، وبالتالي يظهر جليا أن الرسالة التي وجهها الشاعر لشهيد الجزائر تحتمل هدفا آخر يتمثل في أمنية الشاعر وتطلعه لحدوث ثورة مشرّفة في بلده (العراق) شبيهة بثورة الجزائر.

[57] – المصدر السابق، ص56..

**هذا مخاض الأرض لا تيأسي**
**بشراك يا أجداث، حان النشورْ !**
**بشراك في "وهران" أصداء صورْ**
**سيزيف ألقى عنه عبء الدهورْ**
**واستقبل الشمس على ((الأطلس)) !**
**آهٍ لوهران التي لا تثور ! [58]**

فإذا كانت دلالة وهران الأولى هي الجزائر، فإن "وهران التي لا تثور" يقصد بها وطنه الذي لطالما تمنى السياب أن يتغير نحو الأحسن وأن يعود إليه مرة أخرى، لكنه فقد الأمل في أي تغير وأية ثورة.

إن القصائد المعاصرة زاخرة بمثل هذه النماذج الشعرية التي تعتمد مبدأ التقنع (البسيط والمركب) كأسلوب تعبير جديد، وكشكل من أشكال البناء الدرامي الذي يعمق التجارب الشعرية ويعمل على إبراز موهبة الشعراء ومهاراتهم، وصدقهم الفني المنبثق عن الوعي الجمالي المتجدد. والقناع الشعري ما هو إلا نتاج محاولات تراكمت عبر عقود من الزمن، إذ لم يظهر بين عشية وضحاها، بل مرّ هذا النوع الشعري ـ كما هو دأب الظواهر الفنية عبر التاريخ ـ بمراحل أولية كان فيها توظيف الشخصيات التراثية لا يتعدى الاستخدام الجزئي لمحمولاتها الدلالية، كأن يكتفي الشاعر باستعارة ملمح من ملامحها في إطار التصوير فقط، وقد أصبح اليوم يتماهى مع شخصية قناعه ويبلغ به التماهي إلى مستويات عميقة تجعل القارئ لا يفرق بين صوت الشاعر وصوت قناعه.

[58] – المصدر السابق، ص59.

# خـاتمـة

شهدت القصيدة العربية عدة تحولات، وعايشت مراحل زمنية مختلفة تطورت خلالها المفاهيم والأفكار، وتغير الواقع العربي بكل حقوله السياسية والاجتماعية والإعلامية والإبداعية وغير ذلك من حقول، وكان للقصيدة العربية نصيب من هذا التحول والتطور، إذ تطورت الأشكال ومعها تطورت المضامين، حتى أصبحت وعاء لكثير من الظواهر الفنية المتميزة، وحقلا من الحقول الخصبة التي نمت فيها الأشكال الشعرية المختلفة، والتي تعكس وجوها متعددة للثقافات المتلاقحة مع الثقافة العربية، والمذاهب المتعاقبة، والوعي الجمالي المتجدد باستمرار.

لقد أضافت القصيدة المعاصرة مكسبا جديدا لتاريخ القصيدة العربية ولعصورها الأدبية، وأوجدت لنفسها مكانا في هذا التاريخ، من خلال تميزها بنماذج تعبيرية متعددة، وأشكال فنية غنية ومتنوعة، واختلافها عما سبقها من حيث الأشكال والمضامين. ولم يكن ذلك سهلا على دُعاة الشكل الشعري الجديد، لأن دعوتهم هذه كانت تمس بطريقة مباشرة جوانب تاريخية مثلت لعصور هوية الإبداع العربي الأصيل، والشخصية العربية التي جسدتها الأنماط الشعرية الكلاسيكية. ومست بالتالي فريقا واسعا من المثقفين والشعراء والنقاد العرب الذين لم يستسيغوا هذه الدعوات التجديدية التي تقوم على فكرة تجاوز النمط الشعري المألوف لديهم ولدى المتلقي العربي بصفة عامة.

ومع ذلك تمكن دعاة التجديد من فرض واقعهم، وتمرير مشروعهم التجديدي، حتى ألفه المتلقي العربي، وألفه النقد العربي خاصة النقاد الذين كانوا يرفضون أصلا تقبل فكرة الشعر الجديد؛ ذلك لأنهم وجدوا أنفسهم أمام واقع لا يمكن لهم إلا القبول به على الأقل كآراء معارضة لتوجهاتهم، لا مجال للهروب منها أو تجاهلها، فكان التعامل معها بانفتاح فكري أسلم لهم وأكثر نفعا للمتلقي العربي، فأُلقي بالصراع للعامة وأصبح كل فريق تحت رحمة الجمهور القارئ، والذي لم يتردد بدوره في إخماد نار الصراع، وذلك بعدم نفيه كليا للشكل القديم، بل وبتقديسه أيضا وإعجابه به لأنه يمثل أمجاد الأمة العربية وتاريخها المشرق الذي شهد به الأعداء قبل أن يشهد به الأبناء. وبتقبله في نفس الوقت للشكل الجديد أيضا والذي لم يكن إلا نتاج هذا الواقع الذي كثرت فيه وسائل الإعلام واختلطت فيه الثقافات ولم تعد هناك فوارق كثيرة تميز الشعوب العربية عن غيرها من شعوب العالم، فكانت القصيدة العربية بأشكالها ومضامينها الجديدة تجسيدا للعالم الجديد والواقع العربي الجديد.

وقد انطلقت هذه الدراسة الموسومة ب "بنية القصيدة العربية المعاصرة" أساسا من فكرة رصد البنى الدالة على هذا التحول، ليس في سبيل الوصف فقط، وإنما من أجل الوقوف على أهم معالم التحول في القصيدة المعاصرة بكل أشكالها ومسمياتها، (شعر حر، قصيدة حرة، قصيدة التفعيلة، القصيدة النثرية). وقد بدا لنا جليا أن التحول والتغير لم يكن شكليا ولا زينة فقط، بل كان جوهريا مبنيا على رؤى جمالية وفلسفية حديثة، استلهمت نماذجها في كثير من الأحيان من المذاهب الغربية، والتي لم يكن اعتناقها من طرف الشعراء وليد اليوم، بل منذ زمن بعيد ونحن نقرأ عن شعرائنا الذين لم يخفوا هذا التأثر الفني بالغرب، فلماذا إذا ننتقد القصيدة المعاصرة التي ظهرت مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومن جاء بعدهما.

ألم يدعوا العقاد فيما سبق إلى تجاوز المضامين الشعرية القديمة ألم يكن إليا أبو ماضي رومانسيا، ألم يدعوا أدباء المهجر وأبولو إلى تجاوز الشكل القديم...بل ألم ينادي، قبلهم بقرون، أبو نواس وبشار بن برد وغيرهم في الفترة العباسية إلى تجاوز النمطية السائدة قبلهم. هؤلاء لم يكونوا بدعواهم يستهدفون قدسية اللغة العربية ولا تاريخ الشعر العربي، إنما كانوا ـ وبكل بساطة ـ يمثلون واقعهم ويريدون التعبير عنه بطريقة مغايرة للواقع التاريخي الذي لم يعد ساريا، وبالتالي لم تعد الأنماط القديمة قادرة على التعبير عنه.

وبناء على ذلك، فالقصيدة المعاصرة شكلت منعطفا تاريخيا أيضا أبت إلا أن تسجل بصمتها فيه حتى لا يمر عصر من العصور العربية من دون أن يتحدث عن نفسه بنفسه وبأدواته الفنية الخاصة فالبنى التي رصدتها هذه الدراسة كانت جديرة بالدراسة لما لها من محمولات دالة على تحول في التعبير تولد عن تحول في الوعي الجمالي عموما، الذي أصبح مؤثثا بنظريات القراءة المعاصرة وجماليات التلقي.

لقد رأينا كيف تمكن الشعراء المعاصرون من تطويع الشعر بما يخدم الشكل الفني الجديد. فتطرقنا لمفهوم الشعر من خلال الرواد وأبرزهم نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور، وآدونيس وغيرهم من النقاد الذين أبدعوا شعرا ونظروا أيضا للأشكال الشعرية الجديدة. كما رصدنا من خلال هذه الدراسة أيضا عدة ظواهر معاصرة لم يكن لها وجود في الشعر القديم، كظاهرة الغموض، وظاهرة التقنع أو ما سمي ب"قصيدة القناع والتي أفرد لها عبد الرحمان بسيسو دراسة متميزة. كما نذكر أيضا ظاهرة أخرى وهي توظيف الرموز الشعرية والتي شملت

رموزا تاريخية وأسطورية وتراثية، استخدمها الشعراء المعاصرون للتعبير عن واقعهم بطريقة غير مباشرة.

ولا ننسى أيضا ظاهرة "مسرحة القصيدة" واستشهدنا بمأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، والتي وظف فيها الشاعر آليات المسرح، ووظف فيها نموذج الحلاج كرمز صوفي للدلالة على واقع معاصر. وإذا كنا تحدثنا عن البنى الفنية فلم يفتنا أيضا في هذه الدراسة الحديث عن البنى التعبيرية، فتحدثنا عن الإيقاع ومسارات التحول الموسيقى في القصيدة المعاصرة، كما تحدثنا عن بنية اللغة الشعرية المعاصرة، وعن الصورة الشعرية في القصائد المعاصرة.

وأخيرا نود القول بأن القصيدة المعاصرة سواء كانت حرة أو قصيدة تفعيلة أو نثرية، لم تنشأ بمعزل عن واقعها العربي، بل كانت من صلب هذا الواقع المتناقض. ومهما اتهمت بالرداءة أو وصفت بأنها لا يمكن أن تبلغ ما بلغه الشعر الكلاسيكي، فإن كثرة الكتاب الذين سقطوا في فخ الحداثة واعتبروا أنفسهم شعراء، ساهمت في ترسيخ هذه الصورة وإلصاقها بالشعر المعاصر، لأن هؤلاء سقطوا فعلا في فخ "الوهم بالحداثة" وظنوا أنهم بمجرد أن يتخلوا عن الشكل الكلاسيكي، وأن تتضمن قصائدهم ألفاظا ذات دلالة معاصرة كذكرهم الآلات الحديثة والعادات الحديثة؛ فقد دخلوا في مجال المعاصرة.

لقد ساعد على بروز هؤلاء عدة عوامل أبرزها:

- سهولة الكتابة الشعرية المعاصرة. التي توفر الحرية وعدم التقيد بأي ضابط موسيقي أو لغوي.

- الإعلام المعاصر وسهولة النشر والكتابة عبر الانترنت بالصورة والصوت أيضا.

لكن رواد الشعر المعاصر من أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور..بل وحتى محمد الماغوط الذي انتقد على كتاباته ضمن شكل القصيدة النثرية..وغيرهم من الرواد كانوا أحسن من مثل النموذج الشعري المعاصر.

# قائمة المصادر والمراجع

## المصادر


- ✓ جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، تاريخ الخلفاء، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى، مصر، 1952.
- ✓ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد طه، دار الجليل، بيروت، لبنان، 1981.
- ✓ ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، 1956.
- ✓ عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، 1978.
- ✓ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة–مصر، الطبعة الثالثة، 1992.
- ✓ أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة–مصر.
- ✓ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان.


## الدواوين الشعرية


- ✓ إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة–مصر، 2013.
- ✓ أحمد شوقي، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت– لبنان، 1988.
- ✓ أحمد مطر، لافتات 5، الطبعة الأولى، لندن، 1994.

✓ أدونيس، الأعمال الشعرية "هذا هو اسمي" وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، 1996.

• الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، الطبعة الخامسة، دار العودة بيروت، 1998.

✓ أزراج عمر، ديوان (وحرسني الظل)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 1981.

✓ امرؤ القيس ابن حجر، ديوان امرئ القيس، تح: حنا الفاخوري، الدار الجيل، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1989.

✓ أمل دنقل، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1990.

✓ البحتري، الديوان، المجلد الأول، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة.

✓ بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014.

• ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 2000.

✓ الحسن ابن هانئ أبو نواس، الديوان، شرح: محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، مصر، الطبعة الأولى، 1898

✓ صلاح عبد الصبور، الديوان/أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1972

✓ صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت-لبنان، 1998.

✓ طرفة بن العبد، الديوان، تقديم: عبد الرحمان المطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 2003.

✓ عبد الوهاب البياتي، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت-لبنان، الطبعة الرابعة، 1990.

• ديوان خمسون قصيدة حب، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1997.

- ✓ أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1986.
- ✓ نازك الملائكة، الديوان، مج (02)، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979.
- ✓ نزار قباني، ديوان "قصائد"، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، الطبعة الثامنة، 1997.
- ديوان "هل تسمعين صهيل أحزاني"، خمسون عاما من الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، الطبعة الرابعة، 1998.
- ✓ عنترة بن شداد العبسي، الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، كلية الآداب جامعة القاهرة، مصر، 1964.
- ✓ فدوى طوقان ، الديوان، دار العودة، بيروت–لبنان، 1997.
- ✓ محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، دار العودة، بيروت–لبنان، 1998.


## المراجع


- ✓ ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مراجعة: أحمد فرهود، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، 1997.
- ✓ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- ✓ إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت–لبنان، الطبعة الخامسة، 1983.
- ✓ أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، الطبعة الأولى، دار الوفاء، مصر، 2006.
- ✓ أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1996.
- ✓ أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة–مصر، 1981.
- ✓ أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

- ✓ أحمد يوسف، سميائيات التواصل وفاعلية الحوار، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر سيدي بلعباس، الجزائر، الطبعة الأولى، 2004.
- ✓ أدونيس، الثابت والمتحول-3، (صدمة الحداثة)، دار العودة،لبنان، الطبعة الرابعة، 1983.
  - زمن الشعر، دار الساقي، الطبعة السادسة، 2005.
  - الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1989.
  - مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، الطبعة الرابعة، 1983.
- ✓ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1983.
- ✓ حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب، وهران-الجزائر، 2001.
- ✓ حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الثانية، 2003.
- ✓ حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- ✓ حسين رامز، محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1972.
- ✓ حسين خمري، نظرية النص- من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
- ✓ خليل الموسي، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2003.
- ✓ خليل الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية،دمشق-سوريا، الطبعة الأولى، 1991.
- ✓ خالدة سعيد، حركية الإبداع الشعري، دار الفكر، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 1986.

✓ خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، مكتبة قرطاج، صفاقص- تونس، الطبعة الأولى، 2007.

✓ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، الطبعة الأولى، 1997.

✓ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- لبنان.

✓ سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، دار هلال للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

✓ شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1992.

✓ شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، الطبعة العاشرة.

✓ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1975.

✓ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء القاهرة-مصر، 1998.

✓ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1998.

✓ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1978.

✓ عبد الرحمان بسيسو. قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1999.

✓ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

✓ عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوات الجامعية، الطبعة الأولى،1994، الجزائر.

✓ عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2004

✓ عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، المغرب، الطبعة الثالثة، 2003.

✓ عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري- دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

✓ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت- لبنان، 1981.

✓ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1992.

✓ عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2001.

✓ علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2003.

✓ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.

✓ علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، رؤية جديدة، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1985.

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

✓ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، الطبعة الرابعة،2002.

✓ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010

✓ قاسم محمد عباس، الحلاج، الأعمال الكاملة، الطبعة الأولى، دار رياض ريس للكتاب، بيروت، لبنان، 2002.

✓ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي-دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة، 1984.

✓ كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، إتحاد الكتاب العرب، سوريا.

✓ مجدي وهبة، مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان- بيروت 1974.

✓ محمد إبراهيم الطاووسي، قصيدة القناع عند شعراء الحداثة (قناع الحلاج نموذجا)، دار الفردوس، القاهرة- مصر، 2002.

✓ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج2 (الرومانسية العربية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001.

✓ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج3(الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1990.

✓ محمد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى،1991.

✓ محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1991.

✓ محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة- فلسطين، الطبعة الأولى، 2000.

✓ محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1994.

✓ محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر- مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 2013.

✓ محمد عزيز حبابي، من الكائن إلى الشخص، ج1، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1968.

✓ محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى 2003.

✓ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1999.

✓ محمد غنيمي هلال، الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977.

✓ محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب، القاهرة–مصر،2006.

✓ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، الطبعة الثانية، 1986.

✓ محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، الطبعة الثانية، 1998.

✓ محمد ويس أحمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، 2005.

✓ مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي–دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن.

✓ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، الطبعة السادسة،1981.

✓ نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق–سوريا، 1982.

✓ الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.

## المراجع الأجنبية

✓ أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

✓ إرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

✓ ب. كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، لبنان والمغرب، الطبعة الاولى، 2009.

✓ توماس ستريم إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق سوريا، الطبعة الأولى، 1991.

✓ جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة، دمشق– سوريا، الطبعة الثانية، 1965.

✓ جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع النيل، القاهرة– مصر، 1990.

✓ س. موريه ، حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث ، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1969.

✓ س. و داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، 1980.

✓ Christophe Triau, Dictionnaire Des Notions, France, 2005

**المجلات**

✓ مجلة علامات، العدد40، مكناس–المغرب، 2013.

✓ مجلة القادسية، العدد الثالث والرابع، المجلد السابع، الديوانية–العراق، 2013.

✓ مجلة: مجمع اللغة العربية، العدد10، مطبعة التحرير، 1958.

**الرسائل الجامعية**

✓ علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب–جامعة العراق، 2012.

✓ مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2014.

# الفهرس


| | |
|---|---|
| - **مقدمة** | |
| - **تمهيد: إرهاصات التحول الشعري الحديث** | 06 |
| 1- واقع الآداب قبل عصر النهضة | 07 |
| 2- حركة الإحياء والبعث | 10 |
| 3- المدارس الأدبية وتأثرها بالمنجز الغربي | 15 |
| - **الفصل الأول: بنية القصيدة العربية وأسس حداثتها** | 21 |
| 1- تأصيل مفاهيم البنية والقصيدة | 22 |
| 2- بنية القصيدة العربية بين التقليد والتجديد | 30 |
| 3- الأسس المؤطرة للشعر المعاصر | 39 |
| 4-الشكل الفني والتجربة الإنسانية | 54 |
| 5-دلالة الأشكال وطبيعة المضامين | 59 |
| - **الفصل الثاني: بنية الإيقاع في القصيدة المعاصرة** | 64 |
| 1- موسيقى الشعر بين الوزن والإيقاع | 65 |
| 2- موسيقى الشعر الجديد | 80 |
| 3- دلالة الإيقاع في القصيدة المعاصرة | 87 |
| 4- جمالية البنى الصوتية | 90 |
| 5- جمالية البنى البصرية | 103 |
| - **الفصل الثالث: اللغة الشعرية ودلالات السياق** | 110 |
| 1- اللغة والانزياح الشعري | 111 |
| 2- القصيدة وإشكالية الغموض | 127 |
| 3- القصيدة وعملية التلقي | 130 |
| 4- سياق النص والدلالة المعجمية | 138 |

| | |
|---|---|
| 5- تشكل المعنى والسياق التاريخي | 146 |
| **- الفصل الرابع: الصورة الفنية في النسق الشعري المعاصر** | 150 |
| 1- تشكيلات الصورة قديما وحديثا | 151 |
| 2- الخيال والصورة الفنية | 158 |
| 3- عناصر الصورة وتجلياتها الجديدة | 161 |
| 4- الانزياح والصورة | 169 |
| 5- الرمز الفني وأنماط اشتغاله | 176 |
| 6- الرمز وسياق التجربة الفنية | 188 |
| **- الفصل الخامس: البناء الدرامي في الشعر المعاصر** | 195 |
| 1- علاقة الدراما بالشعر | 196 |
| 2- التشكيل المسرحي للقصيدة | 200 |
| 3- القناع الشعري وأنساق اشتغاله | 221 |
| 4- مصادر القناع وفاعلية السياق | 228 |
| 5- أنماط الأقنعة الشعرية | 236 |
| **- خاتمة** | 244 |
| **- قائمة المصادروالمراجع** | 250 |
| **- الفهرس** | 260 |

## بنية القصيدة العربية المعاصرة ــ دراسة حداثية

يتأسَّسُ مفهوم البِنْية في هذه الدراسة على مجموع العناصر الفنية والجمالية التي يقوم عليها الإبداع الشعري، والتي تتوزع على قطبين: قطبُ مقومات التعبير الشعري الذي يضمُّ الموسيقى الشعرية، والتصوير الفني، واللغة الشعرية. وقطبُ أَشكال التعبير الفني الذي يتضمن كل الظواهر الشعرية والتقنيات المُسْتَعَارة من الأجناس الأدبية الأخرى، وتخضع هذه البِنية للمُتغيِّرات الثقافية والاجتماعية والسياسية، لذلك لا يمكن لها إلا أن تتطورَ وتتغيرَ أشكالُها ومَضامينُها في كل مرحلة بارزة من التاريخ. أما قضية المُعاصَرة الشعرية فليست قضيةَ شكلٍ أو تَوَجُّهٍ عَشْوائِي نحو التجديد، وإنما وعيٌ مسؤولٌ ورُؤيَا صادقة لا تتأسس على نصبِ العداوةِ للتراث، وإنما على ضرورة فهم الواقع الراهن، والتعبير عنه بما يتناسب معه من أشكالٍ ومواضيع. لذلك جاء موضوع هذه الدراسة تحت عنوان ( بنية القصيدة العربية المعاصرة ـ دراسة حداثية) وكان الهدف منه معرفة المقومات الفنية والمعنوية للنماذج الشعرية المعاصرة ومدى تَمْثِيلِها للوعي الجمالي الجديد.

## structure du poème arabe contemporain-une étude moderniste

Dans la présente étude, le sens de la structure se base sur un ensemble d'éléments artistiques et esthétiques qui renvoient à la création littéraire. Cette dernière se compose de deux pôles : un pôle contenant les ingrédients de l'expression poétique qui contient la musique poétique, l'imagination artistique, la langue poétique et un le pôle des formes de l'expression artistique qui contient à lui aussi tous les phénomènes poétiques et autres techniques inspirées des autres genres littéraires.

Cette structure est soumise à des variables culturelles, sociologiques et politiques, aussi elle est appelée à cette nécessité de se développer, se changer les formes et les contenus à travers chaque ère de l'histoire.

Quant à cet élément traitant la modernité poétique, nous pensons qu'elle renvoie uniquement à une question de forme ou encore à un quelconque penchant vers le renouveau mais en vérité à un consentement responsable et une vue sincère qui n'en veut jamais au terroir, capable de nous dresser une belle image sur le vécu actuel et l'expression par tout ce qui s'en suit en matière de formes et contenus. En résumé, le sujet de cette étude, intitulée la structure du poème arabe contemporain-une étude moderniste, se veut une découverte des ingrédients artistiques et morales des genres poétiques contemporains ainsi que sa représentation de la conscience esthétiques nouvelle.

Mots clés : poème, artistiques, poétiques, langue, littérature, ingrédients, imagination, esthétiques