الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

تداخل الأجناس الأدبية
في الشعر العربي المعاصر

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي نظام ل.م.د
تخصص: الشعرية العربية والنقد الأدبي

إعداد الطالب: شناوي علي
إشراف: د. يوسف سعداني

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د.سعداني يوسف	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.خطاب محمد	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. عبيد نصر الدين	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
د. جريو خيرة	جامعة عين تموشنت	عضوا مناقشا
د.بلمبروك فتيحة	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2017-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيمًا لشأنه، وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله الداعي إلى رضوانه "صلى الله عليه وسلم."

لكل نجاح شكر وتقدير

بعد شكر الله تعالى على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع أتقدم بجزيل الشكر إلى عائلتي الكريمة لما أعانوني وشجعوني على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح وإكمال الدراسة الجامعية كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى من شرفني بإشرافه على الأطروحة، الدكتور " سعداني يوسف " ولتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل، كما أتوجه بخالص شكري إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذه الأطروحة.

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ" صدق الله العظيم

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى الدكتور: سعداني يوسف صاحب الدور الأكبر في توجيهي وإرشادي

والذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته القيّمة، ولم يتوان عن رفدي بفيض معرفته الواسعة، ومنحني الكثير من وقته وجهده، أدام الله عمره بالصحة والعافية، وفقك الله وجعلك ذخرا للجامعة.

إلى (أبي) بؤرة النور التي عبرت بي نحو الأمل والأماني الجميلة، ليتسع قلبه محتويا حلمي حتى ضاقت الدنيا، وصار في حلكة الدرب ليغرس معاني النور والصفاء في قلبي فعلمني أن أعيش من أجل الحق والعلم لنظل أحياء حتى لو فارقت أرواحنا أجسادنا، لطالما تفطرت عيناه إلى رؤيتي متقلدا شهادة الدكتوراه، ها هي قد أينعت... لقد كان إرضاؤك جزءا من طموحي وجزءا من سيري في هذا الطريق، فكنت معنى الحياة لي، وقد أرضاني الله فيك يا أبتي، فهل رضيت عني؟ رحمك الله وجعل مثواك الجنة .

إلى أمي التي أنارت دربي بدعواتها حتى وصلت لما أنا فيه، أدام الله عمرها بالصحة والعافية، لك مني باقة شكر معبقة بأريج المحبة والمودة والاحترام.

إلى زوجتي ذات الوردة المشعشعة والشجرة المتفتحة، التي تقاسمت معي الساعات، وكانت خلفي في أشد اللحظات، هذه ثمرة صبرك، شكرا لك عرفانا بالجميل.

إلى ابنتي تسنيم رتاج، وأماني فردوس حفظهما الله، لكما مني هذه العبقات.

إلى أخي محمد وأخواتي مسعودة، سناء، هيبة وإلى عمي بولنوار جزاهم الله عني كل خير.

إلى عمّي علي وزوجته الذين رافقاني بالدعاء ...لكما مني الشكر ألفا.

إلى الأيادي الخفية التي ساعدتني على إخراج هذا العمل وأخص بالذكر أحمد لعريبي، وإلى كل زملائي: مختار ، حمزة، مراد، بختي، عز الدين، الربيع، الطيب. إلى هؤلاء جميعا شكري.

اشتغلت الدراسات النقدية الحديثة برصد الأعمال الأدبية وتطورها والكشف عن أجناسها، وما طرأ عليها من تحولات باستحداث بعضها. ولعل ما يمكن أن نؤكد عليه في هذا الصدد، أنّ النظرية الأرسطية قد عنيت بمسألة الجنس الأدبي من خلال تقسيمها وتصنيفها للأجناس الأدبية؛ فأضحى الأدب عند أرسطو في كتابه "فن الشعر" ثلاثة أقسام: غنائي، وملحمي، ودرامي. ومنذ ذلك الوقت عرفت قضية التجنيس تطورا ملحوظا رغم ما فيها من تعقيد، إلى أن أصبحت من أهم القضايا في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

وفي هذا السياق، اهتم النقد الأدبي الحديث بالتلاقح بين الأجناس الأدبية، فلم تعد هناك حدود فاصلة بين أجناس الشعر وأجناس النثر. وفي رحاب هذا التلاقح تماهى الواقع بالخيال، وتواشجت السمات الفنية، ليتشكل تبعا لذلك خطاب أدبي متعدد، متنوع، ومنفتح انفتاح الكتابة التي يتمظهر من خلالها. ولا بد من القول أنّ هذا التداخل بين الأجناس هو تداخل أعمق وأشمل، حين يلامس الخصائص الفنية وطبيعة البناء؛ لتتحقق سمة الشعرية باستثمار الإمكانات الجمالية التي تمتلكها الأجناس، فكان ثمرة هذا التداخل تأسيس خطاب شعري حداثي.

ومن ثمّ، يحتاج استكشاف الخطاب الشعري إلى القبض على دلالاته، ومعاينة علاقاته المتواشجة التي تكوّن جمالياته. لأنّ ذلك يعد من السمات الأساسية للنّص المفتوح. ومن هذه الزاوية، انشغل النّقد الأدبي عبر أطواره المختلفة بالإجابة عن الأسئلة المرتبطة بماهية النص، وتفاعلاته وتعالقاته بالخطابات والأجناس التي تعتمل في رحمه. ويعزز ذلك ما ينجزه المبدع على مستوى هذه النصوص من خروقات على صعيد البناء والدلالة.

وضمن هذا الأفق، تنوعت مصادر الشعر العربي المعاصر وآلياته، ويعود هذا التطور إلى ما امتلكه الشعراء من ثقافة متنوعة ومعرفة جديدة، إضافةً إلى وعيهم العالي واستيعابهم للتراث الشعري العربي. وأتاح لهم كل ذلك التحرر من الغنائية الخانقة في قصائدهم. وهنا لم تعد الكتابة لديهم مجرد محاولة لإخراج المعاني والصور الفنية في لباس فنّي جديد، بل أصبحت تجسيدا لرؤية جديدة تسعى إلى ترسيخ شعرية عربية لها آفاقها وجمالياتها.

وعلى هذا الأساس اتّخذ السرد والحوار والتشكيل البصري مكانا مميّزا في الخطاب الشعري المعاصر، الذي وظف بفاعلية هذه الآليات والتقنيات والخصائص الخاصة بأجناس أخرى لتشكل فسيفساء العمل الأدبي المتعدد، الذي يفترض بناء على ذلك تعددية متلقيه، الذي يختبر أشكاله المتنوعة ودلالاته المنفتحة؛ لاسيّما أنّ معاني هذا النص قد استمدت تجلّياتها من نسق شعري متداخل، يبدو غالبا في صورة شبكة معقدة من المستويات والشفرات التي لا يمكن تفكيكها بسهولة.

نظرا لهذه الأهمية التي اكتسبتها قضية التجنيس نتيجة حيوية تداخل النصوص والأجناس الأدبية، وارتباط ذلك كلّه بالكتابة اخترت أن اشتغل على هذا الموضوع في بحثي. إذ مثلت لي مساءلة تداخل الأجناس في الشعر العربي المعاصر مدخلا لمقاربة شعرية الانفتاح في هذه المدونة الشعرية من جهة، وتبين مستويات اشتغال التداخل الأجناسي فيها من جهة أخرى.

وبناء على ما تقدم، وسمت هذا البحث بـــ:

تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر

ومن ثم، فإنّ هذا العنوان يحيل من جهة على الموضوع الأساسي الذي تشتغل عليه هذه الدراسة، ويؤشر من جهة ثانية على المتن الذي يمثل مادة للممارسة النقدية،

وهو الشعر العربي المعاصر؛ ولأنّه مدوّنة متعددة ومتنوعة سننتخب بعض النصوص لنلبي حاجات ومقاصد هذا البحث. وعليه، فالصيغة المعقدة لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر تجلّي بشكل ما مسار وأهداف الموضوع الذي اخترناه، والنصوص الشعرية التي نتوخى تحليلها في أفق تداخل الأجناس الأدبية.

وهكذا، فإنّ العلاقة وثيقة بين تداخل الأجناس والشعر العربي الحديث والمعاصر إن على مستوى الإبداع أو على مستوى النقد الأدبي. وما يثير الاهتمام في هذا الصدد، هو التفاعل والتلاقح بين الفنون في هذه النصوص الشعرية؛ وما تنطوي عليه من أسئلة الحداثة، التي تحاول الخروج على إكراهات الشعرية العربية التقليدية، وعلى ما هو سائد تنظيرا وإبداعا. ثم إنّ هذا المنجز كان له أيضا تأثير بالغ على المتلقي معرفيا وجماليا.

ومن المهم في هذا الإطار، أن أسجل أنّه كانت هناك دوافع كثيرة ساهمت في اختياري لهذا الموضوع، لأنّ لأيّ موضوع في حقيقة الأمر محفزات تدفع لتبنّيه. وبإمكاني أن ألخص بعضها فيما يلي:

- تداخل الأجناس الأدبية من المواضيع التي تشكل قضية مهمة وحساسة في الساحة النقدية القديمة والحديثة، فضلا عمّا تنطوي عليه من تعقيد والتباسات.
- أصبحت الحاجة ملحة في راهننا، أيضا، إلى المفاهيم المستجدة من مناهج واستراتيجيات معاصرة، سواء منها الغربية التي تسمح بمساءلة التراث العربي الإسلامي أو المؤصّلة النابعة من موروثنا.
- تحديد المفاهيم النظرية والأدوات الإجرائية من خلال مسألة تداخل الأجناس، ممّا من شأنه أن يعزز مجهود الباحث بجهاز مفاهيمي وإجرائي يخول له تحليل الأجناس الأدبية بكفاءة ووعي.

ومن بين الدوافع الذاتية، أنّي وجدت نفسي منقادا لهذا النوع من الدراسة تبًعا لرغبتي الملحة، وميلي إلى مثل هذه الموضوعات، ذلك أنّ موضوع الأجناس الأدبية يغري الباحث من جوانب عدة، لا سيّما على صعيد التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية وما يجلّيه من آليات وتقنيات وجماليات، فضلا على الإمكانات التأويلية والدلالية التي تنجم عن قراءة النص الشعري المعاصر، وما تصدم به من جهة أفق توقع القارئ بالأنساق المتحكمة في النص الشعري، وتحقيق شعريته الخاصة من جهة أخرى؛ فهي التي تكشف بجلاء خطابه الجمالي، وهذا مكمن السر في أغلب النصوص الشعريّة التي نستقبلها.

كما كان بيان موقع الشعر العربي المعاصر نصيّا ووظيفيا من هذا التداخل والتلاقح الأجناسي هدفا استراتيجيا، متخذين من الشعراء المعاصرين نماذج للدراسة، وعينات لاستجلاء معالم هذا التداخل، وفي خضم ذلك سنقارب أيضا نصوص بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين لمعاينة كيفية تمثلهم لهذا التداخل الأجناسي.

وعليه، تتجسد إشكالية الموضوع في أسئلة محورية يبحث في أهم الآليات النظرية والأدوات الإجرائية التي اعتمدها الشاعر المعاصر في تمثله هذا التداخل الأجناسي، وكيف استقبل النص الشعري المعاصر هذه المسألة المعقدة؟ وفي الحقيقة هي أسئلة ملحة وحاسمة تفتح نوافذ عدة، تتيح لنا الإجابة عن الأسئلة الآتية: هل ساهم تداخل الأجناس الأدبية في تطوير جوهر الأدب؟ ما تجليات هذا التلاقح في الشعر العربي المعاصر؟ وما هي الآليات التي ارتكز عليها الشاعر المعاصر في إنجاز هذا التداخل؟

ومن هذا المنطلق، سأحاول تناول هذا التداخل الأجناسي في الشعر العربي المعاصر بالتحليل من أجل الكشف عن آليات اشتغاله، ولعل ما ييسر لنا هذا

الاشتغال هو انفتاح نظرية الجنس الأدبي على مجموعة من المقاربات النقدية المختلفة. وهذا الأمر يسمح بشكل ما الاستفادة من المعايير والآليات المتحكمة في عملية التجنيس. ولاريب أنّ إثارة الإشكاليات والأسئلة النظرية المتعلقة بهذه الظاهرة النقدية والإبداعية يتيح إمكانية التحكم في طرائق تحليلها.

وتجدر الإشارة إلى أنّني استفدت من مجموعة من المصادر والمراجع في إنجاز هذا البحث، ولعل أهمها ما يلي:

كتاب "**فن الشعر**" **لأرسطو طاليس**، حيث سمح لي الكتاب بالوقوف على تقسيم الأجناس الأدبية إلى شعر وملحمة ودراما، ومن ثم معاينة الخصائص النوعية التي استنبطها من هذا التقسيم الثلاثي: الغنائية والملحمية والدرامية. كما استفدت من كتاب " **فن الشعر**" **لهوراس**، الذي ألح فيه على الأجناس الثلاثة، ولاسيّما القصيدة الغنائية، كما أنّه اعتمد في تقسيمه التراجيدي والكوميدي على أنّ الجنس الذي حظي بتمجيد أرسطو هو التراجيدي تجسيدا لبيئة أثينية مناهضة للاستبداد، في حين اختص فن الشعر الغنائي بمدح الملوك وتبرير طغيانهم.

وفي السياق نفسه، استأنست بكتاب " **نظريّة الأدب**" **لرينيه ويليك، وأوستن وارين**، حيث أفردا للأنواع الأدبية الفصل السابع عشر، وتم من خلاله إثارة مجموعة من القضايا المهمة، منها تحديد النوع الأدبي وتغيره وطبيعة الأنواع الثلاثة وأساليبها، وأشكالها الخارجية والداخلية، كما ربطا تنوع المأساة وتعددها بتاريخ النوع نفسه. وهكذا، يتّضح أنّ موضوع النوع يثير أسئلة متصلة بتاريخ الأدب والنقد الأدبي وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما.

ولعل ما يميّز منجز **جان ماري شيفر** في مسألة الجنس الأدبي، هو خصوصية معالجته لقضية الأجناس الأدبية، حيث تدرج من خصائص النص إلى خصوصية

الجنس، إذ ذهب إلى أنّ النظريات الأجناسية مرتبطة بنظريات المعرفة لا بالنظريات الأدبية؛ وفي هذا الصدد استفدت من كتابه " **ما الجنس الأدبي؟**"، الذي تدرج فيه الكاتب من موجز تاريخي لبعض المشاكل النظرية مثل نظام الأجناس والتاريخ وصراع الأجناس، إلى من الهوية النصية إلى الهوية الجنسية، فالهوية الجنسية وتاريخ النصوص، فالأنظمة الجنسية ومنطقها.

وفي هذا المنحى نجد **فيليب فان تيغيم** يقارب في كتابه "**المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**" قضية الأجناس الأدبية في علاقتها بالمذاهب الأدبية، وبالأخص علاقاتها بالأنواع التي أثير حولها جدل استثنائي كالشعر الغنائي والدرامي. وبالتساوق مع ذلك أثار جيرار_جينيت في كتابه "**مدخل لجامع النص**" أسئلة مركزية وسّعت من أفق الأجناس الأدبية، وخصوصا قراءته لمنجز أرسطو وأفلاطون، على مستوى تصنيف الأجناس، فوجه نقده إلى الجانب النظري كما تابع هذه الانتهاكات في ممارسات الرومانسيين، حيث ميز بين الأجناس والصيغ، كما أنّه طور التصور الأرسطي.

وأمّا في النقد العربي الحديث، فقد رجعت إلى مجموعة من الكتب كان لها فضل السبق في هذا المجال، وأذكر منها: "**الأدب وفنونه**" **لمحمد مندور**، و"**مقدمة في نظرية الأدب**" **لعبد المنعم تليمة**، وكتب **محمد غنيمي هلال** "**في الأدب المقارن**"، "**النقد الأدبي الحديث**" "**الرومانتيكية**" و"**في النقد المسرجي**"، وكتاب **إحسان عباس** "**اتجاهات الشعر العربي المعاصر**".

كما كان كتاب "**المقامات، الحكايات والأنساق الثقافية عند الهمذاني والحريري**" للناقد **عبد الفتاح كيليطو** الذي درس المقامة آخذا بعين الاعتبار بنيتها المعقدة، التي تتميز بتعدد وامتزاج الأنواع في ثناياها. ولم يكن كتاب "**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**" **لمحمد بنيس** أقل شأنا في هذا المضمار حيث اهتم بالمسألة الأجناسية

تنظيرا وتطبيقا، في ضوء الشعرية العربية القديمة والشعرية العربية الحديثة مستندا إلى أرسطو في مقاربة تصنيفات الشعر العربي.

ونجد **رشيد يحياوي** قد انصرف في كتبه إلى مقاربة الجنس الأدبي من زوايا متعددة؛ ففي كتابه "**الشعرية العربية، الأنواع والأغراض**" عالج أنساق الأنواع الشعرية، أنساق الأغراض الشعرية، والأنساق الجامعة، ثم بلور ذلك في كتابيه " **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**" و"**شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم**".

واستطاع أيضا **سعيد يقطين** أن يسجل بأنّ تعثر تطور نظرية أدبية عربية معاصرة يعود إلى عدم الاهتمام بنظرية الأجناس الأدبية، ونقص العناية بنظرية الأنواع السرديّة. ذلك ما اشتغل عليه في "**الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**" وفي "**الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي**" وفي "**قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**" وفي "**السرد العربي: مفاهيم وتجليات** ". وانطلاقا من هذه الدراسات استخلص بأنّه قد تحققت في الشعر مختلف الأجناس والأنواع؛ كما رأى أنّ اسم الجنس جامع لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية القديمة والحديثة، والتي يتمظهر فيها البعد السردي بمختلف أشكاله.

لا شك أنّ هذه المصادر والمراجع وغيرها ممّا هو معتمد في البحث قد أتاحت له أن يحدد مرجعياته، ويرسم مساراته، ويتطلع إلى آفاقه رغم ما طاله من تعثرات منهجية أو مضمونية، والتي لا يسلم منها أي بحث؛ وبالأخص إذا كان يقارب قضية شائكة مثل تداخل الأجناس الأدبية.

وفي ضوء ذلك قسمت البحث إلى **مقدمة** و**مدخل** و**أربعة فصول** و**خاتمة**.

ففي **المقدمة** تطرقت إلى إشكالية الموضوع وسبب اختياري له، وطبيعة الدراسات التي أنجزت من حوله وأهميتها، كما عرضت عناصر الخطة في أفق الأسئلة التي أتوق إلى ملامسة بعض الإجابات المفترضة عنها. وإضافة إلى ذلك تحدثت عن الصعوبات التي واجهتني، كما حددت المنهج الذي توسلت به في تحليل إشكالية الموضوع؛ وهي تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.

بينما تناولت في **المدخل** مجموعة من القضايا تؤسس لموضوع البحث، وكان أهمها الجنس الأدبي وماهيته، وانفتاح الشعر العربي المعاصر، والتداخل الأجناسي في الشعر المعاصر بوصفه بنية منفتحة، تحتكم إلى مجموعة من الآليات والإجراءات.

أمّا **الفصل الأول** فقد وسمته بـ "**النظرية الأجناسية من المنظور الغربي**" وقد عالجت فيه العناصر التالية: النقد اليوناني القديم: وتناولت فيه الإرث الأرسطي والجنس الأدبي، فأبرزت إسهامات أرسطو في هذا المجال، ولاسيّما أنّ له السبق في التنظير للأجناس الأدبية، كما تطرقت إلى الجنس الأدبي في الدراسات الغربية، ثم الجنس الأدبي وتعدد المصطلح، فالمذاهب الأدبية الغربية وتصنيفها للأجناس الأدبية، حيث عاينت ذلك بالتدرج بدءا من المذهب الكلاسيكي، فالمذهب الرومانسي، فالمذهب الواقعي، وصولا إلى المذهب الرمزي.

أمّا **الفصل الثاني** فقد عنونته بـ "**انتقال المفاهيم الغربية إلى النقد العربي**"، وقاربت فيه العناصر الآتية: التصنيف الأجناسي عند العرب، وتتبعته لدى القدامى ثم عند المحدثين. وبعد ذلك عاينت التداخل الأجناسي في النقد العربي، ثم أبرزت أثر ترجمة المفاهيم الغربية في مفهوم التداخل الأجناسي، ثم سعيت لاحقا إلى تجلية التفاعل بين الكتابة العربية وتماهي الأجناس الأدبية.

أمّا الجانب التطبيقي، فقد خصصت له فصلين، ففي **الفصل الثالث** الذي عنونته بـ "**الشعري والسردي في الشعر العربي المعاصر**"، تطرقت إلى تمظهرات السردي في النص الشعري العربي المعاصر، وكانت على النحو التالي: السارد في الشعر العربي المعاصر، الحوار في الشعر العربي المعاصر، الزمن في الشعر العربي المعاصر، الشخصية في الشعر العربي المعاصر، القصيدة السيرذاتية، والقصيدة السيرشعبية.

أمّا **الفصل الرابع** فقد خصصته لـ "**تجلّيات الدراما في الشعر العربي المعاصر**"، وعالجت فيه المحاور التي تستلهم جماليات الدراما، فتدرجت من الحوار الدرامي في الشعر العربي المعاصر، إلى الجوقة وما تحيل عليه من تعدد الأصوات، ففاعلية الصراع الدرامي، فحركية المشهد الدرامي، فالوظيفة الحيوية للقناع في الشعر العربي المعاصر. وبطبيعة الحال، ستكون هذه العناصر مخرجا من إكراهات الغنائية نحو رحابة الدرامية وخصوبة التداخل الأجناسي، ممّا يجعل المتلقي إزاء نص شعري مفتوح.

وفي **الخاتمة** رصدت النتائج التي توصل إليها البحث، وحرصت أن تكون مفتوحة استجابة للطبيعة الجدلية لمسألة الأجناس الأدبية.

وتوسلت في هذا البحث بالمنهج التحليلي الوصفي، من أجل مقاربة تداخل الأجناس في الشعر العربي المعاصر، وفي هذا الأفق انصب اهتمامي من جهة على استكشاف التعالق بين الشعري والسردي، والتفاعل من جهة ثانية بين الشعر والدراما. ولأنّ هذا التداخل الأجناسي لا يقف عند حدود مرسومة سلفا، إذ إنّ شعرية انفتاحه تنتهك التخوم المعلومة حينما يبلغ التفاعل حدوده القصوى بين الأجناس والكتابة.

وفي هذه الحالة، حاولت أن أستثمر الجهاز المفاهيمي والإجرائي للبنيوية فيما يخص تحليل النص السردي، ولاسيّما ما تعلق ببنياته الأساسية من منظور سرديات جيرار جينات، فمن حيث الزمن استفدت من المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، كما سمحت لي مقولة الصيغة من تحديد النوع السردي المنضوي تحت الجنس، ذلك لأنّها تسهم في التمييز بين الأجناس الأدبية؛ من خلال الفصل بين السردي والحواري(الدراما)، كما أسعفتني مقولة الصوت السردي بفهم طبيعة العلاقات الوثيقة بين الفعل السردي ومن يحركه، وفي هذا السياق اشتغلت على البطل والسارد والمسرود له والضمير.

وفي السياق نفسه، كانت نظرية التلقي ركيزة أساسية في مقاربة تداخل الأجناس في الشعر العربي المعاصر، حيث حاولت أن ألامس المعنى من خلال التفاعل بين القارئ والنص، وبالأخص تمثل الشعراء للنصوص الغائبة من جهة، وتلقي النقد العربي الحديث لبعض هذه النصوص الشعرية من جهة ثانية. وفي بعض المواضع توسلت بسميائية السرد لفك شفرات النص، إن على مستوى عتباته أو مستويات بنيته العميقة.

ومن الطبيعي أنّ لكل بحث أكاديمي **صعوبات** تعترض مساره، ومن بين أبرز هذه العقبات تشعب موضوع نظرية الأجناس الأدبية في الدرس النقدي الغربي، ممّا صعب علينا الإلمام بكل حيثياته وتفاصيله، وازداد ذلك تعقيدا نتيجة تعدد المقاربات في تحديد الأجناس الأدبية من جهة؛ ومن جهة أخرى هناك اضطراب في ترجمة المصطلح الأجناسي وتمثله؛ ثم إنّ تعدّد الترجمات للمصطلح الواحد يكشف عن عائق كبير في هذا المضمار. ويتعمق ذلك حين نصبح أمام مدونة غزيرة، كبيرة، ومتنوعة، ممّا جعل اختيار النصوص الشعرية رهانا عسيرا. زد على ذلك الارتباك الناجم عن تغيير العنوان لفترة ثم الرجوع إليه نهاية المطاف.

وفي الأخير لا يفوتني أن أوجه شكري إلى الأستاذ الدكتور **منصوري مصطفى** الذي تبنى ابتداء هذا البحث، والدكتور **سعداني يوسف** الذي كان له الدور الأكبر حين رعى هذا العمل توجيها وتصحيحا وإخراجا. فجزاهما الله عني ألف خير.

وختاما نسأل الله عز وجل أن يرشدنا إلى الصواب، وأن يوفقنا إلى ما فيه الصلاح ولنا ولغيرنا.

الطالب: شناوي علي

مدخل

1- الجنس الأدبي: الماهية والمصطلح

2- انفتاح الشعر العربي المعاصر

3- التداخل الأجناسي في الشعر العربي المعاصر

حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام نقاد الغرب والعرب على مختلف مشاربهم، بل يعود فضل السبق في هذا المضمار للدراسات الغربية لاهتمام العرب في المقام الأول بالشعر. أمّا الآن وبعد أنْ دخلت أجناس جديدة في الأدب العربي بفعل الاحتكاك ببعض الدراسات الغربية، وعمليات المثاقفة في النّقد العربي الحديث صار لهذه النظرية شأو كبير في العملية النقدية. ولهذا، ومن أجل تسليط الضوء على هذه المسألة سينصب اهتمامنا في هذا السياق على الجنس الأدبي: الماهية والمصطلح، انفتاح الشعر العربي المعاصر، والتداخل الأجناسي في الشعر العربي المعاصر.

1_ الجنس الأدبي: الماهية والمصطلح

نلفي في هذا الصدد، نظرية الأجناس ومفهوم الأدب شديدي التلاحم، فثمة دراسات عديدة في هذا السياق لتفسير هذا الارتباط، ولعلّ ذلك يعود إلى دراسات أفلاطون وأرسطو، الذين طرحا الإشكالية المتعلقة بماهية الجنس الأدبي، وما يشوبها ويعتريها من تغيير.

ونلاحظ في هذا السياق، أنّ جلّ المعاجم اللغوية القديمة تتفق على معنى لفظتي "جنس" ، و"نوع " إذْ يذهب ابن منظور بأنّ الجنس يقصد به "الضّرب من كل شيء، وهو من النّاس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والاشياء جملة...وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد، والجمع أجْناس وجنوس...والجنس أعم من النّوع، ومنه المجانسة والتجنيس. ويقال: هذا يجانس هذا، أيْ يشاكله، وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تميز ولا عقل." [1] وتكاد تنحصر الدلالات المختلفة التي ذكرها ابن منظور لهذه الكلمة في معنى عموم المجانسة والمشاكلة؛ وإن كان قد أشار في الوقت نفسه إلى أنّ الجنس أشمل من النوع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس، مجلد3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، صص. 2216،2217.

على صعيد آخر حدد الزّمخشري دلالة الجنس على النحو الآتي: "الناس أجْناس وأكثرهم أنْجاس. وهو مجانس لهذا، وهما متجانسان. ومع التجانس التآنس. وكيف يؤانسك من لا يجانسك". [1] وهكذا، نستخلص ممّا تقدم أنّ المعاجم تعرف الجنس بكونه الضرب من الشيء. ومن ثم هذا التعريف هو الأقرب إلى الأصل اللغوي الذي يستتب في المشاكلة، فالجنس بهذا يستند إلى معنى جوهري في اللغة، وهو المجانسة والمشاكلة. وبناء على ذلك يتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر وتفسيره كشروط الجودة في الكتابة. والقول بمجانسة الشيء للشيء، كلام مولد لأنّ هذا ليس بكلام العرب. وفي هذا الإطار، يذهب بعض اللغويين إلى أنّ تجانس الشيئين، ليس بعربيّ أصلا. وفي هذا الصدد، "قال ابن دريد: وكان الأصمعي يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا. ويقول: ليس بعربيّ صحيح. وأنا أقول: إنّ هذا غلط على الأصمعيّ؛ لأنّه الذي وضع كتاب الأجناس، وهو أوّل من جاء بهذا اللّقب في اللغة." [2]

ولعلّ أوضح استخدام لهذا المصطلح ما يندرج في تصنيف أشكال الخطاب الأدبي، ولاغرو أنّ هذه اللفظة ترد بديلا من المجانسة، وهذا المعنى العام يستند إلى أصل مادي مخصوص يتجلى من خلال ما نجده في لسان العرب، وفي معجم مقاييس اللغة مثلما ألمحنا إلى ذلك آنفا. وذلك ما يوحي بأنّ الجنس يضمُّ ما يندرج فيه وفق مبدأ المجانسة والمشاكلة. من هنا تجدر الإشارة إلى أنّ معظم المعاجم تستند في تعريفها للفظة "جنس" وذلك ما أكد عليه ابن فارس، وهذا ما نرصده في قوله : "الجيم والنون والسّين أصل واحد،

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة ،ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419_1998، ص152.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة جنس، مجلد 1، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1979 ، ص486.

وهو الضّرب من الشيء...كل ضرب من جنس، وهو من الناس والطير والأشياء جملة. والجمع أجناس."[1]

إنْ كانت معظم المعاجم تشترك في دلالة المجانسة والمشاكلة، فإنّ الدلالة الاصطلاحية تكاد تغيب عنها لأنّ هذه اللفظة يستخدمها الفقهاء والفلاسفة، ولا مراء أنّ لكلّ جنس خصائص وسمات هيأت له وحدته الفنية. وبناءً على ما تقدم فإنّ الجنس الأدبي موجود في الفكر القديم. وفي هذا الإطار قسّم النّقاد العرب الأدب إلى ضربين: الشّعر والنّثر.

إنّ مصطلح الجنس مهما ابتعد عن وضعه اللّغوي في المعاجم أو أصله الوضعي الأول، إلا أنّه يبقى مرتبطا بالمستوى المعنوي لهذا الأصل، فالرجوع إلى المعجم أمر لا مفر منه لاستيضاح الدلالة اللغوية الدقيقة للمصطلح. بيد أنّنا عاينا مصطلح النّوع مرتبطا بمصطلح الجنس. وفي هذا السياق، يقول ابن منظور: "النوع أخصّ من الجنس، وهو أيضا الضّرب من الشيء ... وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواع قلّ أو كثر، قال اللّيث: النّوع والأنْواع جماعة، وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب والثمار، وغير ذلك حتى الكلام؛ وقد تنوع الشيء أنواعاً."[2]

بيد أنّ مصطلح النّوع يتردد لدى جميع المعجميين العرب التراثيين، واعتمد عليهم كل من ألّف بعدهم. وقد وجدنا من الباحثين المعاصرين من يخلص إلى تفضيل مصطلح الجنس على النّوع، إذْ تتفق جل المعاجم على أنّ النوع – ولئن كان أخصّ من الجنس – يقصد به كذلك الضّرب من الشيء أو الصّنف منه. "الجنس وهو الحيوان، حتى إذا قيل ما الإنسان والفرس؟ فالجواب: إنّه حيوان، وهذا المعنى يسمى نوعا إضافيا؛ لأنّ نوعيته

---

[1]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 486.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة نوع، ص3028.

بالإضافة ما فوقه، وهو الحيوان والجسم النامي والجوهر، احترز بقوله أوليّا عن الصنف، فإنّه كل يقال عليه وعلى غيره الجنس...لكن قول الجنس على الصنف ليس بأولى، بل بواسطة حمل النوع عليه فباعتبار الأولية في القول يخرج الصنف عن الحد؛ لأنّه لا يسمى نوعا إضافيا."[1] ومع ذلك، فالنوع لدى الجرجاني اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص.[2]

ومن ثمّ نلفي الأدب "يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع، وبهذا الاعتبار فالنّوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقيم كنوع أدبي أنْ ينفرد بسمات أسلوبية خاصة. "[3] بهذا تكون المعاجم الأدبية قد وضحت إلى حد ما الحدود الفاصلة بين مصطلحي الجنس والنّوع.

أمّا لدى أهل اللغة، فاصطلاح الجنس نحويا هو :" ما دلّ علـى شيء وعلى كلّ ما أشبهه."[4] ومن جهة أخرى يشير التهانوي إلى اختلاف تعريف الجنس عند كل من الفقهاء والأصوليين، ولكنّه يقر مثل سابقيه أنّ الجنس "أعمّ من النّوع."[5] ذلك أنّ الجنس اسم عام وشامل يندرج فيه أفراد كثيرون، إذ إنّه يحيل من حيث اللغة إلى الضرب من كل شيء. إذ

---

[1]– الجرجاني، علي بن محمد ، معجم التعريفات ، تح: محمد صديق المنشاوى، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، 2004، ص208.

[2]– المرجع نفسه، ص 208.

[3]– رشيد يحياوي ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص10.

[4]– التهانوي، محمد علي الفاروق ، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، تح :علي دحروج ، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996 ، ص 594.

[5]– المرجع نفسه، ص594.

يطلق الجنس "على شيئين متشابهين لهما بعض السمات المشتركة المهمة.[1] " وعلى هذا النحو، فإنّ الجنس يتحدد بالمماثلة في الخصائص.

في حين أنّ الدلالة المحاذية للمشاكلة والمجانسة في الجنس يقابلها التمايل في النوع، فنجد في المعجم ما يدل على ذلك: "ناع الغصن، ينوع: تمايل. وناع الشيء نوعاً: ترجّح. والتنوع: التذبذب."[1] وقد تنصرف دلالة النوع إلى معان أخرى لا تمت بصلة إلى المجانسة مثل الجوع والعطش، وإن ارتبط اللفظان السابقان من وجهة ما بالاتباع.

في حين نجد ابن فارس يؤكد أيضا على دلالة النوع على المماثلة والحركة: "النون والواو والعين كلمتان، إحداهما تدلّ على طائفة من الشيء مماثلة له، والثّانية ضرب من الحركة. الأوّل النّوع من الشيء: الضّرب منه. وليس هذا من نوع ذاك. والثّاني: قولهم: ناع الغصن ينوع، إذا تمايل، فهو نائع. وقال بعضهم: لذلك يقال جائع نائع، أيْ مضطرب من شِدّة جوعه متمايل."[2] وفي السياق نفسه، قد يكون الدعاء على الإنسان من دلالات الفعل "نوع"، فيقال كما جاء في معجم مقاييس اللغة: "جوعا له ونوعا له. "[3] وفي الحالتين تظل دلالة الاضطراب حاضرة.

إذًا، فالنّوع الأدبي اصطلاحا يعني: "التجسد العيني لمفهوم الأدبي ووظيفته، ويظل مفهوم الأدبي مجرد افتراض نظري، إنْ لم يقيض له أنْ يتعين في أنواع واضحة الملامح

---

[1]– André Lalande,Vocabulaire technique et critique de la philosophie,Paris:Presses universitaires de France,1972,p.385.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة نوع، ص 3028.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، صص370،371.

[3]– المرجع نفسه، ص371.

متمايزة الخصائص متلونة السّمات."[4] وقد بيّن محمد غنيمي هلاّل في ضوء ما تقدم في كتابه "الأدب المقارن" أنّ النقاد على مر العصور وصفوا الأدب بأنّه أجناس أدبية، فقال: "منذ كان نقاد الأدب اليوناني _ وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو_ لا يزال النّقاد، في الآداب المختلفة على مرّ العصور، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها ... على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية."[1] ويتبدى ذلك بجلاء في القصة المسرحية والشعر الغنائي بوصفهما جنسين أدبيين يتوفران على خصائص يمكن رصدها في مختلف الآداب عبر عصور متنوعة.

فالجنس بهذا المعنى حاضر في النّقد والقراءة، بل هو عامل في التّواصل الأدبي. ولا شك أنّ هذا التّواصل قابل للتحوّل وفق ما يطرأ على الجنس من تغييرات تفِدُ مع كل نص جديد، أيْ أنّه لكل جنس أدبي جماليته المتميزة، وهذا ما يجعل اللغة خاضعة في بنائها ووظيفتها لمكونات الجنس الذي تنتسب إليه. وفي هذا المضمار، يقول محمد مندور: " كلمة "جنس ونوع" كما هو معلوم، مأخوذة من مقولات أرسطو، وهي تستخدم في علم النّبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات وإنْ كنت أفضل لفظة "فنون" على اللفظتين السابقتين، لأنّها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات... كما أنّ لفظة "فنون" تحتفظ بالرّابطة القائمة بين الأدب وغيره

---

[4]– جندية أحمد تبول، الأنواع الأدبية التراثية – رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 22–24 تموز 2008، ط1، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب للعالمين، عمّان، الأردن، 2009، مج 1، ص195.

[1]– محمد غنيمي هلاّل، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008، ص 11.

من الفنون."[2] على أنّ المسوغات التي طرحها "محمد مندور" تتعلق بقضية خارج المصطلح الذي يعرضه، فإطلاق مصطلح الجنس الأدبي لنْ يفقد أدبيته، وفنّيته بمجرد نزْع مصطلح الفنون عنه، فكلمة فن كلمة عامة فضفاضة الدلالة.

كما انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنّقاء النوعي مع الشعرية اليونانية، من مرحلة وحدة الأجناس الأدبيّة إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتّلاقح، أو بكل اختصار من مرحلة الانغلاق والثبات والاستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتكوّن، " التي ينبغي ألاّ تقوم إلا في ظلّ الوحدة الفنّية للجنس الأدبي، وهذا واضحٌ كلّ الوضوح في القصّة والمسرحيّة والشّعر الغنائيّ، بوصفها أجناساً أدبية ، يتوحد كلُ جنس منها على حسب خصائصه، مهما اختلفت اللّغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها."[1] وهكذا، فإنّ لكلّ جنس أدبي خصائص وسمات تهيئ له الوحدة الفنية الخاصة به.

2_ انفتاح الشّعر العربيّ المعاصر

لقد ارتبطت الحداثة بعامة، والحداثة الشعرية العربية خاصة بالانفتاح، من خلال مجاوزة الثابت، ورفض السائد لما فيه من تنميط ونمذجة، وكل ذلك من أجل التحرر من سلطة ما هو تقليدي، واستنادا إلى ذلك أصبح المتلقي بصدد خطابات شعرية تنزع نحو التعدد على مستوى الأشكال والدلالات. وهنا لم يكن بد من اختبار شعرية الانفتاح لما تنطوي عليه من إمكانات تخييلية ورؤى متجددة. وطبعا لم تكن مسألة الكتابة والأجناس بعيدة عن هذه الفتوحات الجمالية. فقد عاش "الشعر الحديث تجربة الكتابة والأجناس برؤية وتجربة مستقبلية منفتحة على المجهول واللانهائي، في حوار مع الأحياء والأموات، مع

---

[2]– محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5،2006 ص 10.

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص117.

تجارب شعرية عالمية أوروبية وأمريكية ويابانية وصينية وإفريقية وهندية وغيرها. وفي حوار دائم مع القدماء من مختلف العصور والأجناس والمعتقدات. والقصيدة العربية قصيدة منفتحة على شجرة نسبها في التجارب الشعرية الكونية."[2] ومن الطبيعي أن يفضي هذا الانفتاح على اللامنتهي عبر الكتابة.

وينسحب ذلك أيضا على تلقي وتأويل القصيدة العربية الحديثة. "وقد يشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي وهو يلامس ويستبطن النص الشعري المعاصر محاولا اختراق حدوده لا للقبض على المعنى الواحدي فيه، بل تحقيق اختبارات الروح والحدس والتأمل عن طريقة ملامسة شفافية المعنى وجماليته وإيقاعه والولوج إلى منعرجاته، ذلك أنّ النص هو المبدع في كينونة الذات وما القارئ إلاّ ذات أخرى تبحث عن وجهها في النص الشعري ممّا يفتح المجال الأوسع أمام منهج فيه الكثير من الانفتاح يتبلور من خلال القلق والكشف."[1] وهنا تصبح قراءة النص الشعري مفتوحة جماليا من خلال فعل التأويل الخلاق.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ القصيدة العربية الحداثية تتفاعل بوعي حذق مع التراث، ولكن دونما أن تضحي بهامش السؤال ومساحة الاختلاف مع بعض عناصره المعطوبة. وضمن هذا الأفق تسعى أن تكون مغايرة لما هو جاهز على صعيد الرؤيا واللغة والبناء والدلالة؛ "بغية الانفتاح على عالمٍ أوسع . إنّ الشّعر هو هذا البحث الدائم عن

---

[2]– حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط.1، 2014، صص.250،251.

[1]– عبد القادر عبو ، أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1. ،2013، ص 28.

تجاوز دائم."[2] غير أنّ تطويع الأساليب لا يكفي، بل لا بدّ للقصيدة الحديثة أنْ يكون لها أفقها المنفتح . ذلك لأنّ " الشّعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية، تذهب _مسلّحة بالشّك... وإذا تم النظر إلى هذه المغامرة على أنّها ضرب من المعرفة فإنّ الشك لا يشكل سلاحها الوحيد...وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنّها قوانين الحرية والابتكار."[3] وبالتساوق مع ذلك يحتل القارئ منزلة مميزة وحاسمة لاسيّما في عملية تلقي الإبداع عامة والشعر بخاصة.

ثم إنّ دينامية القارئ تتعزز أكثر في النص الشعري الحداثي؛ حيث يناط به اكتشاف مجاهل النص وسبر أغواره والحفر في طبقاته. بل إنّه يسد فراغاته، ويملأ فجواته، ويستنطق ما لم يقله. ومن ثمّ، " عالم ثان يخلق في القارئ، عالم مواز لتجربته بشكل تقريبي. فباستسلامه لقيادة متخيله، يبتكر الأشكال والألوان وحركة الأجساد، وباختصار، كل ما لم يعن الكاتب بتسجيله بطريقة صريحة."[1] وعلى هذا الأساس، لا مناص من التفاعل بين النص الشعري والمتلقي الذي يسبر أغواره العميقة.

---

[2]– أدونيس، الشاعر العربي الحديث وتراثه، ضمن مؤلف جماعي بالفرنسية: "المعايير والقيم في الإسلام المعاصر"، Norme et valeurs dans Islam contemporain, payot, paris, 1966، نقلا عن كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1406_1986، ص. 295.

[3]– كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 74.

[1]– آرون كيبدي فارغا، التماهي والتباعد، تأملات حول فن بورخيس، ضمن بورخيس صانع المتاهات، ترجمة وتقديم: محمد آيت لعميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 2016، ، ص208.

لقد سعت القصيدة المعاصرة لتكون مختلفة في مضامينها وأشكالها، ودعوى تحررها لم تكن في الجوهر سوى بحث عن التعدد والتنوع والتفرد في صيغها وتراكيبها ولغتها ورؤاها، فهذا المبتغى المختلف هو أفقها الشعري المستقبلي. ومن ثمّ كان همها أن تتوفر على قدر من الإمكانات الجمالية التي تحقق شعريتها. فالقصيدة المعاصرة ليست "قضية شكليّة أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشّعر لقصائد، أو عصور، تحوّلت اللّغة فيها إلى زخرف،" [2] إنّها رؤيا، كشف، وأسئلة واختراق للسائد جماليا.

وفي هذا الصدد، استطاعت قصيدة النثر أن تؤصل هويتها في وسط احتدم فيه السجال بين التقليد والحداثة؛ من خلال اصطناع لغة خاصة واصطناع شكل شعري مختلف عن النموذج التقليدي، "لذلك لن تتأخر القصيدة في الإفادة من الإبدالات التي لحقت مفهوم الشعر...من هنا ستكون قصيدة النثر خطوة هامة في طريق البحث عن القصيدة. وسيكون النثر هو الأرض الأخرى، التي ستبنى عليها محتملاتها الشكلية اللانهائية، دون أن يجعل منها ذلك نوعا من "النثر الشعري"."[2] ولكن ذلك لم يقف عقبة أمام تفاعل النثري والشعري في فضائها، "هذا الفضاء المشبّع بالسرّية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركّبة والإيقاع المعقد، الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي، يحضر ويغيب عبر التفْكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التّجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آنٍ واحد."[1] جعلت من قراءتها الأولى قراءة استفهامية، تطرح أسئلةً عديدة عن المعنى وعن سيرورة إنتاجه وانتقاله، عبر علاماتها

---

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1،1987، ص 143.

[2]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2007، ص183.

[1]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2008، ص421.

اللغوية والأيقونية، ما يطرح قضية غاية في التعقيد، هي قضية انفتاح النّص الشعري على القراءة، ذلك أنّ عملية القراءة والتأويل للعناصر النصية أو للعلامات المشكلة للنسيج النصي في قصيدة النّثر تخضع لخبرة جمالية واستراتيجية لفك شفراتها.

فالقصيدة المعاصرة "تتباعد عن الصّفات التقليدية للمحاكاة، والصدق الوجداني والاتحاد الوجداني، والانعكاس، والمعادل الموضوعي ... ذلك لأنّ القصيدة المحدثة لا تنقل أي شيءٍ خارجها. ولا تعادل أيّ طرفٍ يسبقها موضوعيا أو ذاتيا."[2] وهذا إثبات من جهة أخرى بعدم جمود النّص، وانفتاحه على القراءة من خلال تحيين علاماته.

وفي هذا الصدد، تصبح اللغة التي ينصهر فيها الواقع والحلم والاستشراف والرؤيا وعمق المعرفة وإشراقة الروح مطلبا أساسيا لتشييد نص مختلف. هذه اللغة هي التي تتلون أيضا بتحولات وتوهجات الرؤيا الشعرية. وهو ما يعني، أنّ انفتاح النص مرتبط بالمحتمل، بالجدلي، باللامألوف، وباللامتناهي. وبناء عليه، مثل هذا النص لا يتوخى تقديم الأجوبة الجاهزة، إنّه مهووس بالأسئلة التي يثيرها، والتي يستفز بها هدأة القارئ. "إنّ النص، من هذه الزاوية، ممتد خارج نفسه...وهكذا، فإنّ ما يتحكم في هذه السيرورة أو تلك هي خصوبة الوعي الذي يستقبل النص ويصوغ سؤالا أو أسئلة يقوم وفقها بإعادة تنظيم وحداته استنادا إلى إكراهاتها، لا استنادا إلى وجود "معنى أصلي."[3] وفي هذه الحالة تبدو حركية النص الشعري المعاصر متعلقة من جهة بخصوبة بياضاته؛ وحذاقة التأويل المنتج بالنسبة للقارئ من جهة أخرى.

---

[2]– جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، المجلد4، العدد4، 1984، ص.42.

[3]– سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 1433هـ-2012م، ص. 188.

لعلّ منْ بين المشكلات التي تقف حائلاً بين النّص الشّعري المعاصر ومتلقيه، هو التفاوت وعدم الانسجام بينهما، ذلك أنّ النّص الشّعري حقّق التجاوز الحداثي في معاصرته، أمّا قراءته، فهي فعل زمني افتراضي للقراءة مشروطٌ مبدئيا بسلك وجهة يحدّدها النّص، سيرورةً زمنية أيضا تتكاثف معها سياقات الدّلالة بتكاثف شروط الإنتاج التي يغتني بها النّص. ذلك " أنّ الشّاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أنّ يقول الشّعر أوّلا، وأنْ يخترع في سبيل ذلك كلّ صورة وكلّ لفظة تقضي بها ضرورة أنّه يقول الشّعر."[1] وتمثّل السيرورة من جهة أخرى، وزمنيا أيضا، تطوّر مستويات توليد المعنى انطلاقا من أوّل مستوى لغوي حتّى آخر مستوى ينفتح على نموذج القراءة والتأويل؛ فالنّص الشّعري المعاصر كلٌّ موحّد بأجزاء فاعلة، تفْرض أيّ دراسة للقصيدة تحديد توصيفي لعناصر هذا الكلّ. ولكنّه مع ذلك، يظل نصا مفتوحاً كتابة وقراءةً وتأويلاً.

3_ التّداخل الأجناسي في الشّعر العربيّ المعاصر

ممّا لا شك فيه "أنّ لكلّ قصيدة دعوتها الخاصة التي تأتينا، دونما ضجيج، ذائبة ذوبانا ماكرا وشديد الخفاء في نسيج النّص...ويحدث أحيانا... أنّنا نتجاوزه دون أنْ نتريث أمام ذبذباته الخافتة لنزيح عنها غطاءها المثقل باللّغة ووسائلها البهيجة والملتوية، وهي تتجه صوب دلالتها الصعبة."[3] وعندما نتأمل هذا النسيج النصّي نستشف من خلاله تماسا بين الأجناس الأدبية؛ بل أصبحت الهوية الأجناسية لهذه النصوص موضع جدل لما اكتنفها من تحوّلات انتهكت عناصرها وسماتها الدلالية والبنائية.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص194.

[3]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص. 119.

ولا غرابة في ذلك، مادام قد تعرض الشعر " – في ظل التجريب الإبداعي– إلى خلخلة في تشكيله اللغوي حين تمازجت عناصره اللغوية بعناصر، تنحدر من طبيعة أجناسية مغايرة، فعمدت إلى كسر الحدود بين الأجناس وتشكيل فضاء إبداعي مشترك، من أجل تحقيق فرادة العمل الأدبي وخصوصية شعرية مغايرة."[1] وفي الحقيقة لم يتحقق ذلك بمعزل عن الانفتاح الأجناسي. "وقد صار معروفا، بحكم الأعراف الأدبيّة وتجنيس أنماط القول، أنّ الشّعر يؤكد دائما على طبيعته اللّغوية...وهكذا نرى أنّ تعويل الشعر على اللغة قد يتعرّض إلى الخلخلة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة."[3] وهنا تمّحي الحدود بين سردية الشعر وشعرية السرد.

ومع ذلك، فإنّ تسريد الشعر لا يعني بالضرورة محو خصائصه. فإذا "كان الشّعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإنّ على اللّغة أنْ تحيد عن معناها العادي، ذلك أنّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا على رؤى أليفة، مشتركة. إنّ لغة الشّعر هي اللّغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح."[2] ولا شك أنّ ذلك هو مكمن شعريّة النّص الشّعري؛ هذه الشعرية تصبح أكثر جمالية حين تمتح غناها الفني من أجناس أخرى.

على أنّه كلما تقدم ركب الحضارة احتاجت القصيدة إلى رؤية فنية مركبة ومتداخلة، فقد أصبح الشّاعر المعاصر يتناول أبعادا وحقولا لم تكن معهودة من قبل، ولذلك كان لزاما عليه أنْ يستوعب التجربة بكل أركانها، وأنْ يتفاعل معها تفاعلا فكرياً ووجدانياً، وكل ذلك كان يتطلب منه البحث الدائم عن وسائل تعبيرية وفنية معاصرة حتى يستطيع مواجهة

---

[1]– رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص233.

[3]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص.119.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 125.

الصراعات والأهواء والأفكار المتضاربة في إنتاج وخلق وظيفة جديدة، والتي من المؤكد أنها أصبحت من صميم الشعر العربي المعاصر، وكذلك ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، فقد وظف الشاعر المعاصر هذا التداخل ليفتح شعره على آفاق جديدة في الكتابة.

وقدْ يتحقق ذلك كلّه من خلال التّماهي والتّداخل مع الأجناس الأخرى من دون أنْ يفقد الجنس الأدبي خصائصه الفنية. ومع ذلك يظل الشّعر منفتحا على الأشكال المختلفة، لتتجاوز النّصوص الشّعرية المعاصرة مراسيم النّص التقليدي، والاندفاع نحو حركة تجديدية بحثا عن شكل يستجيب لحاجات التعبير المتطورة، فأضحت الكتابة الإبداعية إزاء ذلك رحلة في أدغال النّص الشّعري، ومن ثمة الدخول في مغامرة الكتابة الجديدة من خلال "التجربة الشّعرية والحالة التي يعانيها الشّاعر أثناء خلق نصّه الشّعري الذي أصبح أشبه بالغابة المتشابكة والمتداخلة والمعقّدة من الأسئلة الجمالية المتعدّدة التي تتطلب مغامرة من نوع فريد للولوج لسرها، والتّحاور معها من أجل فك رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها غير المبهم."[1] وهذا يتطلب توظيف لغة لها ميزات خاصة، لغة تحمل قيما رمزية غاية في العمق تتطلب قراءة من نوع خاص، وهو حال الشّعر المعاصر الذي يدفع المتلقي إلى تخوم متاهة القلق والشك.

لا غرو أنّ هناك قفزة نوعية حقّقها الشّعر العربي المعاصر عبر كسره للبنية القديمة من النّاحية اللّغوية والإيقاعية، ليعبّر عن التّحول الذي تعيشه الذات العربية، وقد تبع هذا التحوّل الإيقاعي تحولا في التشكيل الهندسي، إضافة إلى ذلك فقد تطوّرت الأشكال الشّعرية العالمية إلى نماذج أسقطت الإيقاع السّمعي أمام إيقاع من نوع آخر يعتمد على محددات

[1]– محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّص الشّعري، جدار الكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص13.

مختلفة كالتكرار والتراسل، وغيرها من أشكال الإيقاع الجديد، وانطلاقا من ذلك ظهرت موجة جديدة حاولت تقديم نص مختلف من حيث البناء والموضوعات.

وفي هذا الإطار، تصدر المشهد الشعري أقلام دعت إلى تجاوز وضعية شعرية تهيمن عليها التقليدية، وينم ذلك عن تبلور وعي جديد بما يمكن أن تكون عليه القصيدة المعاصرة؛ من خلال تعبيرها عن التجربة الحياتية وروح العصر، وتوظيف صور حية تحطم القوالب القديمة، واستخدام تعابير ومفردات جديدة، فضلا عن تطوير الإيقاع الشعري، والاعتماد على وحدة التجربة في بناء القصيدة، فمن ثم يكون الإنسان بآلامه ومسراته مركز هذه التجربة، كما يكون التراث في هذا الصدد، موضع استلهام وتفاعل ونقد في الوقت نفسه، في حين لا يمكن الانعزال عن روح الشعب، ولا عن التجربة الشعرية العالمية[1] ؛ إذ هذا الانفتاح المتعدد النوافذ هو الذي يجعل الشعر المعاصر يحقق خصوصيته.

ففي هذا السياق يتحدث النّاقد "إحسان عبّاس" عن المخاض الذي أنتج القصيدة العربيّة المعاصرة، كتوأمة للقصيدة الكلاسيكية مع تميز وتفرد عنها على المستوى الفنّي: " ومن الغريب أنّ ريح الثورة لمْ تهب من هذا المنطلق، أعني منطلق الصراع بين الفهم والإيحاء، وبين بعد الاستعارات أو قربها، وإنّما انبعث لتحطم تلك الانضباطية في الشكل، سواء أكان ذلك الشّكل قائما على شطرين أو على أساس توشيحي متنوع متكرر، كالذي تمثله القصيدتان."[1] وفي ذلك دلالة على أنّ النص الشعري في توق إلى التخلص من صورته التقليدية شكلا ومضمونا.

---

[1]– يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، صص.80،81.

[1]– إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة والأدب، الكويت، العدد2، 1978، ص14.

لأجل ذلك جاءت القصيدة المعاصرة متنا ذا حمولة معقدة مما جعلها تقفز قفزة نوعية في طقوس الأداء الشّعري، عارضة للقضايا التي تعد مهمة ضمن مساءلة الحداثة، كالمسألة الأجناسية والبنية والإبدال، والخارج النّصي وشرائط الإنتاج بين المركز الشّعري ومحيطه. " إنّ تناول المسألة الأجناسية، في الشّعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللّحظة التي تمّ فيها تداخل النّص الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النّصوص الأدبية الأروبية، من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصّة والرواية والمسرح (الشّعري منه والنّثري)، وبتفاعل أيضا مع ترجمة أعمال أدبية أروبية، وفي مقدّمتها ملحمة الإلياذة لهوميروس."[1] وهكذا فإنّ الحداثة العربية لا يمكن أنْ تفهم إلا في سياقها الغربي، "وعن طريق العودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتجيات الشّعرية للحداثة العربية."[2] وفي هذا إحالة على النموذج الغربي بخلفيته الفلسفية والفكرية والجمالية، وفي هذا مدخل لفهم السؤال الشعري للحداثة في محاضنه الأولى.

وفي هذا المضمار، نلاحظ أنّ القصيدة العربيّة المعاصرة لم تكن نصا بصورة منمذجة؛ إذ نرصد تنوعا لتمظهراتها الشكلية والدلالية؛ ولعل ذلك ما أكسبها تميزا على هذا الصعيد. إذ كانت تطمح باستمرار إلى معانقة المحتمل ومشاكسة السؤال؛ والاغتناء بالمعرفة التي تجعل الشعري أكثر عمقا وتوهجا.

ولاشك أنّ هذا الطموح هو الذي جعلها تتمتع بخصوصية مختلفة منزاحة عن التقليدية، ومن ثم أصبح الإنساني والكوني من تجليات جمالياتها. وفعلا ثمة أسئلة عديدة راهنت عليها القصيدة المعاصرة، بدءا من إخراجها من دائرتها البلاغية التقليدية إلى اختبار تجارب جديدة في الكتابة. وفي الواقع هذا الأمر لا يعني أنّ القصيدة العمودية قد اضمحلت وتبددت؛ بل

---

[1]– محمد بنّيس ، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ،2014، ص9.

[2]– المرجع نفسه، ص138.

هي أيضا لها حضورها تعبيرا عن صوت عتيق في المشهد الشعري؛ وإنّما يهمنا في هذ المقام التذكير بأنّ أشكالا جديدة للكتابة مثل قصيدة النثر أو ما هو في حكمها من تجارب طمحت إلى التحرر من التحديدات الأجناسية لم تفرط فيما وصلت إليه من منجزات في مجال الكتابة بجميع تلويناتها.

ويمكن أن نعاين ذلك بوضوح من خلال التحوّلات التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة؛ ولاشك أنّ التداخل الأجناسي والتعالق النصي كان من أبرز هذه التغيرات على مستويي البناء والدلالة. "إنّ الخصوصية الشعرية التي تتمتع بها هذه التجربة من شأنها أن تحرّض أية قراءة نقدية جادة، على مزيد من التأمل والحرص والغوص في باطنية النصوص، ليكون بإمكان أدواتها أن ترصد شبكة التحولات البنائية والأسلوبية والسيميائية والتشكيلية التي تتمتع بها نصوصها."[1] كل ذلك أتاح لها مجاوزة الاجترار والنمطية والتقعيد الذي يدعي الكمال. من هنا تكون القصيدة المعاصرة قد لامست بوعي آفاق الكتابة الجديدة، التي وجدت في مستوياتها ثاء سمح لها بتثوير خطابها الشعري.

أثارت هذه القضية جدلا من قبل المبدعين أنفسهم، ولاسيّما الذين انتقدوا انفتاح الشّعر المعاصر على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص، وتفاعلهم مع روافد الثقافة والفكر والفن، وفي الوقت نفسه عابوا عليهم موقفهم النقدي من التراث العربي. بيد أنّ "الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا –كما توهم بعض الناس– بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها."[3] ومع ذلك، اتّخذ التجديد في الشّعر صفة التبرير من قبل

---

[1]– محمد صابر عبيد، المقدمة، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، فيصل القصيري وآخرون، تقديم: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2009–2010م، ص.12.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشّعر المعاصر والتراث العربي، مجلة آداب، بيروت، لبنان، مج 14، العدد 3، 1966، ص181.

بعض دعاة الحركة التجديدية للانتساب للتراث العربي باعتبار أنّ مسار التجديد متصل الحلقات ومتوالد في حياة الشّعر العربي.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول أنّ القصيدة المعاصرة أنجزت داخل هذا المسار المليء بالمخاضات العسيرة، بلْ إنّها تمكّنت من تأسيس بنية محددة المعالم تقوم جوهريا على دفع الخطاب الشّعري بأسره، نحو مدارات جديدة وإغناء ذلك الخطاب بتجليات المعاصرة، إذْ أضحى النّص الشّعري المعاصر حلبة للتشظي والانكسار، ونصّا خارجا من حيز التقريرية والوضوح إلى الإبهام والغموض. " فلعلّنا لا نكون بعيدين عن الحقيقة في مستويي التفكير والتّعبير معاً إذا قلنا إنّ الشّعر هو الكلام الغامض بالطبع."[1] إنّ إثارة إشكالية الابهام والغموض تدخل ضمن البحث في ماهية الشّعر وقضاياه، إذْ يعد الغموض في الشعر المعاصر منْ صميم الشّعر وعنصرا أساسيا يدخل ضمن طبيعة المادة الشّعرية.

على أنّ الأعمال الإبداعية المعاصرة انتقلت بحيويتها وزخمها المعرفي المتدفق من التيارات العالمية، لذلك كان لزاما على المبدع أنْ يجدد في أدواته الفنية الإبداعية، وينفتح على فنون القول الشّعري العالمية ورؤاه الجمالية، ومن ثمّة إمكانات الانفتاح على الأجناس الأدبية. من هنا خلق الشّاعر المعاصر معجما شعريّا جديدا على هامش تجربته الخاصة، حتى أنّ " التّلاحم بين اللّغة والتجربة يجعل لكل كلمة كيانا متفردا عن كل ما عداه. "[2]ولعل هذا الأمر هو يمنح اللغة الشعرية تميزها.

إنّ الشعر المعاصر يخلق لغته الخاصة النابعة من تجربته الشعورية الداخلية، ومن رؤيته للعلاقات بين الذات والواقع، فيسعى بهذا الخلق الجديد إلى تحطيم العلاقة المألوفة

---

[1]– محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد4، 1984، ص 29.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص182.

بين الأدلّة اللّغوية المستهلكة في الخطابات العادية بغية أنْ يعطي لغة الشّعر عمقها وتعدد أبعادها في الانفتاح بمستوياته المتعدّدة.

وفي هذا السياق، يمكن القول أنّ هناك عوامل متعددة أسهمت في تطور الشّعر العربي المعاصر، بحيث يمكن أنْ نرصد منها التيارات والمدارس الأدبية الأوروبية المؤثرة في الأدب العربي، والتطرف من جانب بعض شعراء الحداثة في دعوتهم إلى العصرية المطلقة. غير أنّ تقليد الأدب الأوروبي دون أيّ بصيرة كان من أسباب أزمة الشّعر العربي المعاصر. ويصف غالي شكري أبعاد هذا التقليد بقوله: " فالنّقد الحديث الذي يودّ أنْ يرافق شعراءنا الجدد، عليه أنْ يلتفت إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة إذا أراد أنْ يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة."[1] فهؤلاء هم الذين يوصفون بأنّهم ينقلون عن الغرب دون أنْ يستوعبوا. ولكن نشاطره الرأي حين ينتقد تبرير الشعر الحديث استنادا إلى ميراث تاريخي بعيدا عن شروطه الحديثة.

وفي هذا المضمار، نستطيع أن نستشف من خلال الكتابة الشعرية المعاصرة أنّها في معظمها ضد الأجناسية وحدودها الفاصلة بين الأشكال الأدبية. لذلك كانت قصيدة النثر اختبارا لها من هذا الجانب رغم ما رافق ذلك من جدل. ومهما يكن "فإنّ كلّ جنس أدبي يخلق سياقه الخاص، وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي، وأنّ كلّ نص أدبي يمتلك شفرته code الخاصة التي يمكن فكّ رموزها على ضوء سياق الجنس الأدبي."[2] وهكذا، فإنّ الرّافد الجديد الذي نهل منه النّقد العربي المعاصر وأعاد من خلاله صياغة مقولاته ومفاهيمه حول كثير من المسائل المتصلة بالإبداع والنّقد يبدأ من مصطلح الكتابة التي أخذت تسميات منها الشّعرية والأدبية، التي أصبح يعول عليها الشّعر العربي المعاصر.

---

[1]– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص116.

[2]– أدونيس، من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، بيروت، لبنان، العدد5، 1963، ص.160.

ويصف شوقي ضيف "هذه الحالة في الشّعر العربي المعاصر بقوله: "نحن نؤمن بأنّ هذه الحال من التذبذب في الشّعر العربي الحديث ترجع إلى أنّ كثرة الشّعراء لا يعتنقون عملهم مذهبًا وعقيدة، وهم ينقلون عن الغرب دون أنْ يستوعبوا، وهم كذلك لا يحقّقون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية الأصيلة."[3] وعلى هذا النحو، ظل هؤلاء الشّعراء حبيسي أسوار التقليد، فأصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم، "وكأنّها ضروب من التّرجمة للأساليب الغربية."[4] وهذا النّوع من المحاكاة قتل للخصوصية الشّعرية في الشّعر العربي.

وممّا لاشك فيه أنّ القصيدة العربية المعاصرة أصبحت تلامس أفق القراءة من خلال حساسيتها التجنيسية الجديدة، وذلك من خلال تكثيف المعاني غير المألوفة، لكنّ ذلك لا يعني أنّ هذه الأجناس لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية، كل ذلك من أجل أنْ تستضيف ما يفد إليها بفعل القراءة، لأنّ قراءة النّص هي ولادة لمعنى جديد، ويبقى ينفتح دوماً على احتمالات دلالية دون انقطاع. و"هذا ما يجعل من نصّ الكتابة، نصا مترنحا، فيه يصير "الدليل والعلامة مكان تناحر واختلاف...تؤثر فيه مختلف التأويلات."[1] فالكتابة أكثر اتساعا من النص، لأنّها تفتح ممكنات كثيرة، وهذا ما يضمن القراءات المفتوحة. ويجعل الكتابة من خلال هذا التحديد مغامرة مفتوحة للأدب لأنّها تحوي كامل الأجناس الأدبية.

كما تلحّ القصيدة المعاصرة على كتابة تتغير نوعيا وتلغي الحدود التي تقسّمها إلى أنواع، بهذا تكون الكتابة عابرة للنصوص وللأشكال الأجناسية المختلفة. وقد قال أدونيس بهذا النوع من الكتابة منذ السبعينات، حيث تتحول القصيدة إلى بوتقة تتلاقى فيها كلّ

---

[3]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، صص. 516،517.

[4]– المرجع نفسه، ص. 515.

[1]– صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2002 ، ص43.

الأجناس الأدبية، وتسقط الحدود بين كلّ من النّثر والشّعر، وتتعالق فيها كلّ صنوف المعرفة. "هكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه "**القصيدة الكلية**" – القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح **لحظة كونية** تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا ، غناء وملحمة وقصة." [2] ويشي هذا الانفتاح على ما تنطوي عليه القصيدة المعاصرة من مرونة وحرية وتجاوز. ثمّ إنّ أدونيس قد لامس مؤشرات تحطيم الأجناسية قبل ذلك من خلال الكتابة الصوفية التي لا تتجاوز في نظره لغة الظاهر وتقوضها فحسب؛ بل تخلق خطابها الخاص، الذي يتماهى فيه الظاهر والباطن والمرئي واللامرئي والنهائي واللانهائي. "فليست التجربة الصوفية مجرد تجربة جديدة في النظر، وإنما هي أيضا تجربة جديدة في الكتابة أنتجت جنسا ثالثا؛"[1] لا هو بالشعر، ولا هو بالنثر.

انطلاقا من هذا التصور تصبح الكتابة فضاء لتفاعل الأجناس؛ إذ تنتفي الحدود بينها، ولا تغدو صيغها وأشكالها وخصائصها هي التي تحدد النصوص؛ وهنا تراهن الكتابة التي لا تتقيّد بأيّ تحديد أجناسي على جمالية مختلفة ومغايرة؛ إنّها "كوكب لغوي متعدد الفضاءات...تغيّر الحساسية...لا الكتابة مبشر بحقيقة مطلقة، ولا النص حامل محايد للمعنى، ولا القارئ مقموع مبعد. هذه الكتابة، من حيث هي صناعة، تركيب لكون آخر محتمل، تتم به وفيه إعادة تكوين الأشياء والأسماء والإنسان وفق قانون مغاير، له الوعي النقدي، له المحو، الحلم، الاشتهاء، لا بداية ولا نهاية."[1] وفي هذا الفضاء اللامتناهي تتراحم وتتماهى الأجناس الأدبية؛ ممّا يجعل المتلقي أمام نص متعدد لا تبين فيه الحدود بين

---

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.

[1]– سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، المغرب، ط1 ،2008 ، ص417.

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، ضمن البيانات، سراس للنشر، تونس، 1995، صص.106،107.

صيغه. ومن ثم تكون الكتابة قد أخذت على عاتقها انتهاك الجاهز على صعيد الرؤيا واللغة والتركيب.

ومن ثمّ لم تعد " القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب؛ وإنّما هي كذلك شكل من أشكال الوجود. من هنا الخطورة في القصيدة الجديدة...إنّ القصيدة الجديدة، نثرا أو وزنا، خطرة لأنّها حرة."[2] وفضلا عن ذلك اختزلت كلّ الأجناس الأدبية، وتفاعلت في رحابها حدوس ورؤى الفلسفة والعلم والدّين.

واستطاع الشّاعر المعاصر أنْ يستثمر ممكنات السّرد كلّها، في عناصره، ووظائفه واستثمر هذه الممكّنات بامتياز، وعبر من جنس الشّعر إلى الأجناس الأدبية الّتي ترتكز على السّرد، من قصّة ورواية، ولعلّ المأزق المحوري الذي يثيره هذا العبور، هو أنّ روّاد الحداثة الشعرية تحرّروا من نظرية الأجناس الأدبية، وشكّكوا في قيمتها وديمومتها، وسّلموا بإلغاء الحدود بين الأجناس جميعها، وألغوا جدوى الأجناس في الّتأسيس للشعرية الحديثة. وفتح الشّاعر المعاصر مستحيلات التجريب في ظلّ الحرية الإبداعية الّتي تلغي الفوارق، فلا حدود للّتصنيف، فكأنّ إبداع الشّاعر بوتقة تجتمع فيها الخطابات كّلها، وفضاء لممارسة حرّيته الإبداعية دون استراتيجيات مسْبقة يخضع لها، حتى إنْ كانت نظرّية وقارّة. وتكون الكتابة ممارسة مفتوحة تتجاوز الجنس الشّعري الواحد المصنَّف إلى الّنص المتعدّد المتنوّع، خارج إكراه الّتصنيف الأجناسي، وكأنّ الحداثة الشّعرية خلخلة لكلّ نظام.

إنّ الشّعر والنّثر في سردّيتهما، نمطان من الخطاب، كلاهما يستعمل الّلغة كأداة توصيل، إلاّ أنّهما يشتغلان في إطار جمالي مختلف الغاية، ولكلّ واحد هوّيته ونسقه المعرفي الذي أوجده في الّذاكرة الثقافية العربية، وأن يُجمَعا في" الكتابة"، أي في خطاب واحد، يعني أنْ يتعايشا، وهذا مثير للجدل، وقد فعّلا قضايا كثيرة، إذ انقسم الّنقاد بين من

---

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.117.

رأى عدم جدوى نظرية الأجناس الأدبية، وتخطى حدود الأنواع، ومن بينهم أدونيس، إلى جانب النّقاد الجدد " إلى تشبيه النّوع الأدبي بالمؤسسة، وأنّ لها أوامر دستورية، وأنّها تؤدي إلى ترسيخ تقاليد، إذ أنّ نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي."[1] يعمل على تكريس الثوابت الجمالية التي لا بد من تجاوزها.

إنّ الشّعر مثلما هو معروف ديوان العرب ومحصّلة تفكيرهم ورؤيتهم للعالم، وله خصائصه وجمالياته، الّتي اخْتزلت في" عمود الشعر" الّذي حدّد شعرية القصيدة العمودية، إلا أنّ هذا الجنس تطوّر، وعبرت سماته إلى سمات النّثر فوّلد جنسا هجينا، ولكنّ معظم خصائصه إلى الشّعر أقرب، فلا يمكنه أنْ يتنكر لجنسه الغالب.

ونعتقد أنّ هذه التّركيبة لاُ تلغي أو تمحو الجنس الغالب، فهي تمدّه بالحركية ليتجدّد، وتظهر أجناس جديدة لا تلغي الأجناس المعروفة، بقدر ما تحيلنا على التّطور. وفي هذا الصدد، نلفي قصيدة النثر انفتاحا على جنس النّثر. ومع ذلك يبقى النّص الشّعري يفعّل إبداعية الكشف عن أعماق الّذات، فيكرّس سمة الغموض الّتي " هي خاصيّة داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشّعر."[1] بينما أصبحت خاصيّة الغموض، من عناصر شعرية القصيدة المعاصرة . فما كان غير مستحبّ في الحساسيّة الجمالية القديمة، أصبح ميزة في الحساسية الجمالية الحديثة. وهنا "ما يقود المتلقي إلى أن يستخلص من النص ما لا يقوله...وما يعد به، وما انطوى عليه أو أضمره، لكي يملأ الفضاءات الفارغة، ويربط ما في هذا النص وبقية التناص حيث يولد، وحيث ينحو

---

[1]– حاتم الصكر، مرايا نارسيس، الأنماط النّوعية والّتشكلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والّنشر والّتوزيع، ط1، لبنان،1999، ص. 18.

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومبارك حّنون، دار توبقال للّنشر، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص51.

نحو الذوبان."[1] ومن ثمّ، ستكون للعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ أهمية قصوى في تأويل النص وإنتاجه بشكل يجلّي خطابه المضمر، ويفك شفراته.

لقد أصبح الشّعر المعاصر رديفا للخيال الخلاق الّذي يلغي الحدود، ويفتح الإبداع إلى أقصى ممكناته ويشتغل في النص متعددا عند هذا الحد. نستطيع القول بأنّ هناك تلاقحا بين الكتابة والأجناس، مما يحقّق شعرية الانفتاح في الشّعر العربي الحديث.

[1] Umberto eco,Lector in fabula,ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, éd,Grasset, Paris,1985,p.7 –

الفصل الثّاني

انتقال المفاهيم الغربية إلى النقد العربي

1- التصنيف الأجناسي في النقد العربي:

أ- عند القدامى

ب- عند المحدثين

2- التداخل الأجناسي في النقد العربي

3- أثر ترجمة المفاهيم الغربية على مفهوم التداخل الأجناسي

4- الكتابة العربية وتماهي الأجناس الأدبية

لقد لامسنا ممّا تقدم أنّ مسألة الأجناس الأدبية تندرج في إطار نظرية الأدب؛ كما عاينا التطور الذي طالها عبر التاريخ، وانعكاس ذلك عليها من حيث بنياتها ووظائفها وتصنيفها وخصائصها النوعية، بل حتى في تحديد مصطلحاتها. وبعدما ما تبيّنا أهم هذه الأسئلة المتعلقة بالجنس الأدبي كما تمثله الغرب نشأة واصطلاحا ونظريات، سنسعى في الفصل الثاني إلى استكشاف ما طرأ على هذه المفاهيم الغربية نتيجة انتقالها إلى النقد العربي. ومن هذه الزاوية، سنركز على مجموعة من القضايا، أبرزها: التصنيف الأجناسي في النقد العربي، التداخل الأجناسي في النقد العربي، أثر ترجمة المفاهيم الغربية في مفهوم التداخل الأجناسي، والكتابة العربية وتماهي الأجناس الأدبية.

1_ التصنيف الأجناسي في النقد العربي:

أ- عند القدامى

حفل الفكر النّقدي العربي القديم بمقولات كثيرة تترجم نظرية النقاد العرب القدامى للجنس الأدبي، بيد أنّه لا أحد منهم فكر أو قدر أو حام حول هذا المفهوم أو اقترب منه على الرغم من تطاول العهود، إذْ كانت الريادة وفضل السبق إلى نقاد الغرب الذين استقوا هذه النظرية من كتابات أفلاطون وأرسطو.

استخدم النّقاد العرب القدامى مصطلح الجنس الأدبي حين وصفوا الأدب بأنّه أجناس أدبية، نرصد ذلك عند الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردا على الشعوبية قائلا: "ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه، متحيّزا من جنسه."[1] في حين أطلقه ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، فقال: "الشعر على تحصيل

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص8.

جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة. متفاوت التفصيل، مختلف." [1] في حين آثر أبو حيان التوحيدي "النظم" في بلاغة الكلام جملة دون التمييز بين الشعر والخطابة والنثر، فأحسن الكلام عنده "مارقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم. "[2] ومن ثمّ، لا مناص في أنّ التمييز بين الشّعر والنّثر عند بعض النقاد القدامى لمْ يمنعهم من تصور وجود علاقات مشتركة بين الشّعر والنّثر على وجه العموم. وفي هذا السياق، نجد الشريف الجرجاني قد حدّد الجنس بأنّه "اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع... كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس. "[3] وبهذا نجده قد تعدّى الإبداع في الشّعر إلى اللّفظ والسّياق.

وعلى صعيد آخر، نجد الرماني من النّقاد الذين خاضوا في هذا المجال، وفي معرض حديثه عن إعجاز القرآن يؤكد على سائر الكلام، ويرى في الكلام جنسا يتفرع إلى أنواع معروفة عند العرب: "... وأمّا نقض العادة، فإنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشّعر، ومنها السّجع ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث." [4] في حين خرج القرآن بطريقته الفريدة عن المألوف.

---

[1]– ابن طباطبا محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص13.

[2]– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2011، 256/2.

[3]– الجرجاني، معجم التعريفات ، تح : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص70.

[4]– الرماني أبو الحسن وآخرون، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: وتعليق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1990، ص111.

على أنّنا نلفي الموقف نفسه عند الباقلاني الذي يعتبر الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى أجناس عدة. ويتجلى ذلك في قوله: " وقد قصدنا فيما أمليناه الاختصار، ومهّدنا الطريق، فمن كمل طبعه للوقوع على فضل أجناس الكلام استدرك ما بيّنا."[1] ويعتبر من جهة أخرى في كتابه "إعجاز القرآن" أنّ القرآن جنس مختلف عن أجناس الكلام الأخرى المعروفة عند العرب، إذ إنّه "غير مختلف ولا متفاوت بل هو على نهاية البلاغة وغاية البراعة. فعلمنا بذلك أنّه مما لا يقدر عليه البشر."[2] ولعلّ هذا يكشف بوجود أجناس متمايزة للكلام في نظر الباقلاني. إذ يقف القرآن بإزائها جنسا غريبا عن سائر أجناس الخطاب.[3] من حيث كونه معجزا لا ترقى إليه بلاغة قدرات البشر.

وإذا جارينا هذا الافتراض، فالباقلاني انتقى أجناسا أخرى على غرار ما تقدم، وذلك لإبراز مكانة القرآن، والأجناس المقصورة هي: الشّعر والخطب والرسائل. لكنّ الباقلاني في هذه الدراسة يعوّض مصطلح الأجناس بمصطلح "فنون". ويتجلى ذلك في قوله: "...فنون ما ينقسم إليه الكلام، من شعر ورسائل وخطب، وغير ذلك من مجاري الخطاب."[4] نجد الباقلاني في ذلك قد اقتصر في مجال المنثور على الخطابة والرسالة على سائر الفنون النثرية الأخرى كونها تمثل " أصول ما يبين فيه التفاصح، وتقصد فيه البلاغة، لأنّ هذه أمور يُتعمّل لها في الأغلب، ولا يتجوز فيها." [5]

على صعيد آخر نجد الباقلاني يستعمل لفظتي "أنواع "و"أصناف" وذلك من شأنه أنْ يفنّد التقسيم والترتيب لأساليب الخطاب عنده، باعتبار الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى أجناس،

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971، ص246.

[2]– المرجع نفسه، صص37،38.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– المرجع نفسه، ص6.

[5]– المرجع نفسه، ص6.

إضافة إلى الشّعر بمختلف أنواعه: "أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا، فتطلب فيه الإصابة والإفادة، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع، وترتيب لطيف."[1] ذلك أنّ هاجسه لم يكن تعداد الأنواع، وإبراز مجالات التمايز والاختلاف بينها، بقدر ما كان سعـــيا إلى إرساء ترتيب تفاضلي لدرجات البلاغة ومراتب البيان، يقف الشّعر في قمته ويمثّل الكلام المرسل قاعدته، أو بعبارة أخرى – إنْ جاز لنا ذلك –فإنّ هذا الترتيب يندرج ضمن ثالوث: الشّعر والبلاغة والترسّل، وحسب أساليبها وشروطها.

إذا تفحصنا ما تقدّم نجد قضية الأجناس الأدبية تميزت بالتداخل في المصطلحات مع قلّة الوضوح، والشأن نفسه فيمن تناول قضية الإعجاز القرآني، ممّا جعل حديث النقّاد السابقين عن الأجناس يحضر بشكل عارض.

وغير بعيد عن رأي الباقلاني، فإنّ رؤية أبي هلال العسكري لا تبتعد كثيرا عن رؤية سابقيه، ذلك أنّ المضمار الذي تدور فيه هو البلاغة بوصفها اسما جامعا أو جنسا أعلى يضم كلّ مظاهر البيان والكلام الراقي، ولا ريب أنّ كتابه "الصناعتين " يشير إلى ما ينبئ إلى صنعة الكلام التي تشمل النظم والنثر. وفي هذا الإطار، يقول: " فرأيت أنْ أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام، نثره ونظمه. ويستعمل في محلوله ومعقوده."[2] وهكذا، يتجلّى الجمع بين جنسين والفصل بينهما في آن، وفي ضوء هذا، يساير العسكري موقف سابقيه، فيعتبر الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى جنسين هما: المنظوم والمنثور اللّذان يشبهان حسب رأيه؛ في وجوه وخصائص عدة: " ..فتجد المنظوم

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، ص35.

[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح :على محمد البخاري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 1986، ص5.

مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه." [3] وفي سياق آخر نجد أبا هلال العسكري يعمد إلى ذكر مصطلح "النّوع " ليشير إلى ما اعتبرناه جنسا: "المقدم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته المتمكن من جميع أنواعه."[1] وما جاء عنده أيضا أنّ الإيجاز والإطناب " يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه."[2]

بالإضافة إلى ذلك يصنف أبو هلال العسكري أجناس الكلام المنظومة بالاعتماد على مبدأي حسن التأليف وجودة التركيب: " أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة) الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب."[3] وبما أنّ الكلام المنظوم بوصفه جنسا، يتفرع بدوره إلى ثلاثة أنواع هي الرسائل والخطب والأشعار، وفضلا على إدراج الترسل والخطابة ضمن هذا التفريع الجديد، بإقراره بتمايز هذه الأنواع الأدبية الثلاثة، يبدو واضحا اعتباره لغتي الترسل والخطابة في المرتبة نفسها على أساس اشتراكهما في المميزات العامة نفسها.

على أنّنا بهذه الإشارات القليلة المستقاة من كتاب الصناعتين، لا ندّعي أنّنا كشفنا عن تصور أبي هلال العسكري للأجناس الأدبية كشفا كاملا، إلّا أنّنا قد أوضحنا أنّه يعتبر الكلام جنسا أعلى، يتفرع إلى جنسين، هما: المنظوم والمنثور. وهكذا، يكون التصنيف الأجناسي في التصنيفات النّقدية عند القدامى متماثلا إلى حد بعيد مثلما رصدناه لدى الباقلاني والرماني وغيرهما من النقاد القدامى.

---

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، ص40.

[1]– المرجع نفسه، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص142.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

ب- عند المحدثين:

على هدي التصنيفات النقدية عند القدماء والإفادة من الثقافة الغربية، اهتمّ النقاد العرب المحدثون بمسألة الجنس الأدبي، إذ حظي بالنصيب الأوفى من اهتماماتهم. وفي هذا السياق، نجد رشيد يحياوي في معرض حديثه عن تصنيف الأنواع من حيث القضايا التي يثيرها والأنواع التي يتفرع إليها، كالتصنيف الهرمي والتصنيف النمطي والإحصائي والتصنيف الانتقائي التحليلي وحتى التصنيف التكاملي.[1]

ولم يكتف رشيد يحياوي بهذا العرض للنظرية الغربية التي تخص موضوع الجنس الأدبي، فإنّه فضلا عن ذلك يضع في كتابه "الشعرية العربية" عنوانا فرعيا للأنواع والأغراض، وما يشوب أسماء الأجناس والأنواع من خلط معتبرا أنّ هذا الخلط راجع إلى "عدم النقاء وبتر النصوص وعدم تدقيق الفوارق بين نصوص الأنواع."[2] فهو بهذا يؤكد أنّ غموض التسميات وتداخلها يبدأ من نسق التصنيف ذاته، ومن هذه الوجهة أيضا يشير إلى موقف الجاحظ من أصناف البلاغة، "فيجعل البلاغة ثلاثة أقسام : خطبية، ورسائلية، وتأليفية، يضيف إليها نوعا قديما:((بلاغة الكهان)) ناصًّا على انقراض هذا النوع لتبقى الأنماط السائدة في الخطاب الأدبي عنده ثلاثة فقط."[3]

وتأسيسا على هذا استخلص رشيد يحياوي تساوي مرتبة الشّعر والنّثر تحت جنس أعلى هو الكلام مبرّرا ذلك بكون "النّثري والشّعري كليهما ليسا نوعين أدبين، وإنّما هما في

---

[1]- ينظر، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص85.

[2]- رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص99.

[3]- المرجع نفسه، ص 102 .

مقابل بعضهما، توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة. "[4]ويذهب أيضا إلى أنّ مجالي الشّعر والنّثر في نظره" مرحلة عليا في التصنيف أو قمة يمكن أنْ يرتب عنها تصنيف هرمي يتوسع نحو القاعدة حسب توليد الأنواع من بعضها. "[5]

فضلا عمّا تقدّم يرى رشيد يحياوي أنّ الخطابة قد تحددت كذلك في مقابل النمط الشّعري، إذ إنّ توظيفها للمكونات البلاغية، كمًّا ونوعًا محدود، فهي لاتصل في درجة انتهاك اللّغة إلى حد الغموض والإبهام، وتبعا لذلك يجزم بأنّ العلاقة بين الخطابي والشّعري لم تكن أبدا علاقة تضاد، وبأنّ الوعي بالتقارب بينهما كان قديما بدليل اعتراف النّقاد بإمكان الجمع بينهما من قبل المبدع الواحد، وإشارة البعض الآخر إلى التشابه بين القصيدة والخطبة، وهو تشابه "يرتبط فيه إنتاج القصيدة بالظرف الطارئ وأمام الجمهور. وهو ما يجعلها مطابقة تماما لما قاله الفلاسفة وأرسطو عن المنطوق المائل إلى انتهاك اللّغة بحكم شفويته وارتجاله وقصده للإقناع بكل الوسائل." [1]

إنّ التسامح في انتهاك التقاليد الفنّية غير معيب في وضعية الارتجال، وهو ما يؤكد وجود درجة تلتقي فيها القصيدة والخطبة، ولعلّ ذلك ما جعل العرب يعتقدون أنّ الوزن من خصائص الشعر، ولا يضير الخطابة أن تلتجئ إليه أحيانا قليلة، لأنّه قد يشغل الأسماع عن غايتها الإقناعية. وهذا الرأي، هو الذي يتبناه الفلاسفة المسلمون لتميز الخطابة عن جميع الفنون الأخرى.

بيد أنّ قضية العلاقة بين أساليب الأنواع مندرجة في قضية العلاقة بين الأنواع؛ ذلك أنّ المبدأ فيه "وإنْ كان يختلف منهجيا عن العوامل السابقة – إلا أنّه شاركها حكم

---

[4]– رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، ص 107.

[5]– المرجع نفسه، ص107.

[1]– المرجع نفسه، صص121،122.

المفاضلة. ومفاده تفضيل النمط بخصائص أسلوبية تعتبر ((أحسن)) من خصائص النمط الآخر. "[2] من هذه النظرة يمكن أنْ نستسيغ الخصائص العامة لهذه الأنواع. أنّ الأنواع مستقلة عن بعضها نقية، ويمكنها أنْ تقبل التداخل والاندماج النسبي يبعضها البعض، وإنْ تفاقم هذا التداخل والاندماج فإنّها تفقد خصوصيتها الأصلية .

نجد عبد الفتاح كيليطو من بين النّقاد الذين كان لهم باع في دراسة مسألة الأجناس الأدبية في كتابه "الأدب والغرابة"، ففيه يستقي ملاحظة أولية تتمثل في الاستعداد الفكري، الذي يرافق المستقبل إزاء كل عمل أدبي أو فني، ويستنتج من ذلك أنّ" كل نوع أدبي يفتح « أفق انتظار » خاصا به."[1] ويتكون أفق الانتظار هذا من عناصر تجمع بين الآثار المنتمية إلى نفس الفن، ينتبه إليها المتلقي. وبذلك فإنّ النّوع يتحدد بكونه اشتراك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يفترض أنّ خصائص نوع معين لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، إذْ" تحديد النّوع يقتضي منك أنْ تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإنّ دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة."[2]

في حين أنّ التصنيف الذي يقترحه، فيعتمد "على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ويعني على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية."[3]ومن

---

[2]– رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، ص114.

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4،2007، ص25.

[2]– المرجع نفسه، صص26،27.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

ثم نجد أنّ النمط عند كيليطو يحتوي على الخطاب الواحد الذي يمكن إرجاعه إلى نمطين، كما تفرض الخطابات المندرجة ضمن الصنف الأول ضرورة مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من الحقل الثقافي، ثم يسعى من جهة أخرى إلى توضيح هذا التقسيم بتطبيقه على جانب من مقامات بديع الزمان الهمذاني، وذلك من خلال استنباطه التالي: "هذه الطريقة في الإسناد تذكرك بلا شك بالحديث. الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، وتأثيره يمتد إلى أنواع كتابية عديدة. لولا الحديث لما كانت المقامات."[1] و ينتهي في ذلك إلى عدّ المقامات في حيز الخطاب المروي بنسبة خيالية.

إنّ هذا الاختيار الذي دفع عبد الفتاح كيليطو إلى التأكيد على مصطلح آخر، وهو "النمط" الذي يعتبر أنّه يحتوي أنواعا عدة، لكنّ الإشكال يبقى مطروحا في موقع "النمط "بالقياس إلى مصطلحي "الجنس ""والنوع "، هذا ما جعل الحبل على الغارب بغياب مصطلح الجنس على الأقل بسبب الحضور الطاغي لهذا المصطلح في الدراسات اللغوية والأدبية المنتمية للتراث العربي.

وفي سياق غير بعيد عن هذا عالج شكري عزيز قضية الأنواع الأدبية، باستعراض نظريات الفن الأدبي مفتتحا ذلك بالمحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، ويدعم ذلك بأنّ نظرية الأنواع الأدبية لا تطمح بشكل عام " إلى إرساء أصول نظرية لكلّ نوع أدبي وإنّما تحاول الإجابة عن السؤالين الهامين اللذين ذكرناهما في البداية، وهما لماذا وجدت الأنواع الأدبية ؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية."[2]

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص32.

[2]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص96 .

لا جرم أنّ شكري عزيز يستند إلى تقسيم أرسطو الثلاثي الذي سيطر على النقد الغربي مؤكدا على استناد نظريته إلى أساس فلسفي وعلى تبريره وجود الأنواع الأدبية بأسباب موضوعية، ولذلك فإنّ هذه الأسباب كلها تخالف نظرية الانعكاس التي تعتبر" أنّ ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية أيْ أنّ النّظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة تطوره."[3] لعل هذا الموقف يحدد منطلقاته المنهجية، من ذلك مثلا حديثه عن نظرية الأنواع الأدبية بالمبادرة إلى التصريح بأنّ تلك النظرية لا تطمح إلى إرساء نظرية لكلّ نوع أدبي، بل تقتصر على تفسير سبب وجود الأنواع، والبحث عن أسس تصنيفها، وأنّ نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمكان، بل بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة.

ونضيف إلى ما تقدم ذكره جهود سعيد يقطين في قضية الأجناس التي ربطها بالتراث العربي القديم، بيد أنّه أشار إلى أنّ هيمنة الشعر حالت دون اهتمام العرب بالفنون والأجناس الأخرى التي أنتجوها، إلا أنّ ذلك لم يمنع أيضا من ظهور أجناس أخرى فرضت نفسها ليؤكد وجود " العديد من الأجناس والأنواع احتل مكانة هامة على صعيدي الإنتاج والتلقي والتداول سواءً لدى الخاصة أو العامة، غير أنّه لم يلـق الاهتمام النقدي المناسب."[1] ممّا ترك فراغا ملحوظا في هذا الإطار. ومع ذلك، يستنبط سعيد يقطين ممّا قاله الأقدمون أنفسهم بشأن ثقافة الشاعر، وضرورة إحاطته بكل علم، بما يجعله لا يكتب نصّا إلا عبر تفاعله مع نصوص أخرى خارج الشعر، ذلك ممّا يقودنا إلى أنّ الشّعر قد تحققت فيه مختلف الأجناس والأنواع.

---

[3]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص99.

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص129.

على أنّ سعيد يقطين وفي معرض حديثه عن قضية الأجناس وعلاقتها بالتراث العربي القديم، يردف مفهوما للسّرد العربي بوصفه بديلا عن كل المسميات الأخرى. وعلى هذا الأساس، يرى أنّ السرد هو الذي يجمع بين مختلف التسميات المتباينة التي أطلقت على السيرة الشعبية، وعلى غيرها من الأنواع القريبة منها. ومن ثمّ، يصل في هذا الصدد، إلى مفهوم جديد هو " اسم ((الجنس)) الجامع لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية قديمها وحديثها، والتي يتجلى فيها البعد السردي بمختلف أشكاله وصوره."[2]وفي هذه الدراسة للأجناس والأنواع القديمة اهتم سعيد يقطين بتحديد اسم الجنس الذي يستوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات السمات التي تميّزها عمّا يماثلها في الحياة اليومية والعلمية، والبحث في "مختلف صوره الجنسية في مرحلة، وفي أخرى نرصد الأنواع التي تنضوي تحت كل منها."[1]

وضمن هذا التصور، يسجل سعيد يقطين بأنّ التقسيمات والتصنيفات للكلام العربي عرفت اختلافا كبيرا، وقد تعدّى ذلك إلى التسميات نفسها، كما اختلفت الأقسام باختلاف العصور والاختصاصات التي عني بها الدّارسون، فاستعمل البعض الجنس والنّوع، واستعمل آخرون الأصول أو الأضرب والأصناف. كما جنح فريق آخر إلى توسيع الأجناس الكبرى أو الأصول إلى إدخال أنواع جديدة معاصرة لهم. وفضلا عن ذلك هناك تداخل كبير بين تصنيفهم الذي يشترك بين الشعر والنثر. وهذا يكشف أنّ معايير التّصنيف لم تكن دقيقة لتعدد اعتباراتها.

وبناءً على ذلك، يعيد سعيد يقطين النظر في هذه الأقسام من منظور جديد انطلاقا من المعطيات التي قدّمها لنا القدامى، وفي هذا الصدد، يقترح ما يلي:

---

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص132.

[1]– المرجع نفسه، ص133.

" 1- الجنس: وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر. وأجناس الكلام كما يقدمها لنا القدامى إمّا: - شعر ونثر، أو شعر وكلام. وهذان الجنسان ظلا موجودين أبدا، وعلى أساسهما كان التفاضل بين جنسي الكلام، وكانت الاختصاصات تعنى بأحدهما دون الآخر، أو بهما معا.

2 - النّوع: - وهو ما يندرج ضمن الجنس. ونجد أنواعا ثابتة، وأخرى متحوّلة. فضمن الشّعر نجد: القصيد والرجز. وضمن النّثر نجد: الرسالة والخطبة. وهذه الأنواع الأربعة هي الثابتة كما نراها في المؤلفات البلاغية التي وقفنا عليها. فهي كثيرا ما تشدد عليها. ونجدها تتواتر بشكل كبير. عند هذا الحد نجد الائتلاف بين القدامى، أمّا في ما عداها فنجد الاختلافات العديدة. أمّا الأنواع المتحوّلة فنجدها كثيرة: ومنها ما هو صاف ومنها ما هو مختلط يمكن أن يدخل في الشّعر والنثر معا: فالخبر والحديث والمثل والحكاية والقصة والمقامة واللّغز، والمورى والقدمات والتقليد والسّجل والدعاء والصدقات(وما شابه هذا...) كل ذلك ممّا تضاربت بصدده التصوّرات يمكن اعتباره داخلا في هذه الأنواع المتحوّلة.

3- النمط: - نضيف هذا الصّنف، وندخل فيه كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النّوع. ونجد من صفات الكلام هاته: الجزل/الحسن/الفصيح/البليغ... وكافة الأغراض: مدح- هجاء- عتاب - غزل... ومختلف المواصفات التي وصف بها تأليف الكلام: الإيجاز- الإطناب- المساواة، أو الطول والقصر، أو الجد والهزل."[1] ومع ذلك، نجد سعيد يقطين ممّا تقدم لا يحل نهائيا مشكلة الكلام العربي وأقسامه.

وعلى صعيد آخر تحفل دراسة سعيد يقطين بعلاقة الجنس بالنص في الكلام العربي، إذْ سعى "إلى محاولة إقامة تصور متكامل يسعى إلى تأطير مختلف أقسامه وصفاته."[2]

---

[1]- سعيد يطين، الكلام والخبر، ص153.

[2]- المرجع نفسه، ص177.

وتتجسد هذه الصلة الوثيقة في الخطاب المعاصر وما يشوبه ويعتريه من متغيرات وتحولات تتغير بتغير الزمان. وفي هذا السياق، يذهب سعيد يقطين إلى أنّ الأجناس ثابتة، والأنواع متغيّرة، وانطلاقا من علاقة الثبات والتّحوّل " نجد كل جنس من الأجناس قابلاً لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها."[3] وغير بعيد عن ذلك يقحم الشاعر ضمنها التناص بمختلف أشكاله وصوره، ذلك أنّ تحول أشكال التناص بتحول البنيات النصية يعطي للنص بنيته الخاصة في نطاق تفاعله مع النصوص الأخرى. وعبر التّجليات النّصية المتعدّدة وأنماط التفاعل النصي المختلفة، يرتبط لدى يقطين مفهوم الجنسية بـــ "النصية ".

وفي هذا الصّدد، تسمح لنا " القراءة التزامنية أو التعاقبية بالكشف عن الأجناس والطبقات الجنسية المختلفة وما تتضمنه من أنواع وأنماط باعتماد التجليات النصية ومختلف أشكال التفاعل النصي."[1] ليؤكد من خلال هذا كله جنسية النص أو نصية الجنس.

وغير بعيد عن هذا يرى سعيد يقطين بأنّه توجد أنواع متغيرة ويقصد بها " كل الأنواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية، الشيء الذي يجعل من الصعوبة بمكان تحديد جنسيتها، أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخرى."[2] وفي هذا الإطار، يسلّم أيضا، بوجود أنواع ثابتة، وهي الأنواع الأصول، وهي قريبة من الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها، لأنّها أنواع أصلية تتحقق بصورة دائمة، من خلال مبدأين: مبدأ التراكم ومبدأ التكامل.[3] أمّا الأنواع المتحوّلة، فهي

---

[3]– سعيد يطين، الكلام والخبر، صص183،184.

[1]– المرجع نفسه، ص187.

[2]– المرجع نفسه، ص197.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص195.

أنواع فرعية متحوّلة، وتتحدد خصوصيتها في إطار الأنواع الثابتة. كما أنّها ترتبط بشروط تاريخية معيّنة. ومن ثم، فإنّ " الأنواع الفرعية تتّسع لمختلف الأنواع الخبرية المختلفة التي تتحوّل بتحوّل الشروط التاريخية والثقافية، وتظهر وتختفي تبعا لذلك (النكت- اللطائف- البدائع...) والقراءة التّاريخية هي التي تمكننا بالبحث فيها، والكشف عن خصوصياتها."[4]

على أنّ محاولة سعيد يقطين في هذا المضمار مكّنت من إرساء نظرية عامة، باعتبار الكلام اسم جنس يستوعب مختلف الممارسات اللفظية، التي تختلف نوعا ما عن نظرة القدامى الذين رأوا في الكلام مجرد جنس يتفرع عنه نوعان، هما: النظم والنثر.

ألفينا من وجهة نظر أخرى ما ذهب إليه خلدون الشمعة في مقاله"مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية" إلى اعتبار الجنس الأدبي " مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية، إنّه الخارج والباطن في تواشج وتضاد."[1]بيد أنّ هذا كله هو خطوة على الطريق نحو معرفة قصد المبدع إزاء متلقيه.

وتأسيسا على ذلك يصنف الباحث الأجناس الأدبية إلى تسعة أصناف، منها ما هو أساسي، ومنها ما هو فرعي، دون أنْ يفصل في ذلك بالرغم من أهمية ذلك في الصرح الأدبي، وهي : 1- الدراما2- الملحمة 3- الرواية 4-المقامة 5- الحكاية 6- القصة القصيرة 7 -القصيدة 8 -المقالة 9- الرسالة. ويحدّد الباحث ثلاثة عناصر مكونة للجنس الأدبي وللأثر الأدبي عموما، وهي: المبدع، الرسالة والمتلقي. وفي هذا السياق، يحاول الباحث ربط الأجناس التسعة من جهة المتلقي والأثر البالغ الذي تحدثه فيه، من خلال هذه الثلاثية التي استقاها من مقترح "كارتركولويل" الذي اقترح بعض التعديلات على جدول

---

[4]- سعيد يطين، الكلام والخبر، ص197.

[1]- خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة السورية، العدد 177، نوفمبر 1976، ص11.

الأجناس الأدبية،[2] انطلاقا من التفاعل بين المبدع والقارئ، انطلاقا من رسالة النّص التي يتجاوب معها تلقيًا وتأويلاً.

2-التداخل الأجناسي في النقد العربي

يعد تداخل الأجناس الأدبية من القضايا المهمّة على المستويين الإبداعي والنقدي، فقد شهدت خلخلة واضحة، وصار احتفاظ كل منها بحدوده المرسومة موضع شك كبير، فلم يعد الشعر مثلا جنسا نقيا نقاءً مطلقا يمتنع عن الأجناس الأخرى من اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة. " فبعض الأنماط والأنواع تتقارب كثيرا، فالخطابة والرسالة يمكن أنْ تتكلم عنهما كنوعين ونمطين."[3] لاشتراكهما في السمات الأسلوبية والخصائص الفنيّة.

ومعظم النّظريات الأدبية الحديثة تميل إلى طمس التمييز بين الشّعر والنّثر، لاشتراكهما في خصائص وسمات أسلوبية. وقسّمت النظريات الأدبية الأدب الخيالي إلى فنون القص، والرواية، والقصة القصيرة، والملحمة، والمسرحية نثرا، أو شعرا، والشّعر ما ينحو نحو الشعر الغنائي القديم.[1]

ومع ذلك، فإنّ نقاط التماس بين الشّعر والنثر سلبا أو إيجابا، ليست هيّنة، إنّ الكثير من النقاد يذهبون إلى أنّ التداخل بينهما كبير إلى حد لا يمكن إغفاله. على أنّ هذا التماس بدأ بالتلاقح بين الشعر والنثر، وتحطيم معايير الجنس الأدبي ومقوماته باسم الحداثة فأصبحنا نتحدث عن قصيدة النثر، التي يتقاطع فيها الشّعر والنّثر، والقصيدة الدرامية، التي ينصهر فيها الشّعر والنثر، والقصيدة الدرامية، التي ينصهر فيها الشّعر والحوار المسرحي

---

[2]- ينظر، خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، ص12.

[3]- رشيد يحياوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص9.

[1]- ينظر، رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص315.

معا، كما أصبحت الرواية فضاءً رحبا لتداخل النصوص وتداخل أشكال الخطاب والأجناس. ويتأكد ذلك من خلال امّحاء الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر.[2]

فموضوع تداخل الأجناس الأدبية أصبح يثير أسئلة مركزية في الأدب والنّقد الأدبي، وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، ذلك" أنّ الاهتمام بمعرفة الفروق بين أنواع الأدب طغى على الدراسات الأدبية والنّقدية والبلاغية، إلاّ في حقبة قصيرة هي التي ازدهر فيها الموقف الرومانسي القائم على العناية بشخصية المؤلف...وقد تجنب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر، لكنّهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع... والحفاظ على نقاء النّوع، معناه تقييد حرية المبدع."[3]

وأيّا ما كان الأمر، فالحفاظ على نقاء النّوع هو الحدّ من قدرة الأدب على التطوّر، وقد بلغ الشّطط ببعض الفلاسفة الرومانسيين، وعلماء الجمال، ونقّاد الأدب حدًّا أنكروا فيه فكرة التجنيس.

لاريب أنّ ميل المحدثين إلى مزج الأنواع الأدبية التقليديّة لإنتاج أنواع أدبية جديدة، يضمن للأدب الغنى والثراء الفني، "الذي يخصب النصوص بما في الأنواع من قيم أسلوبية، وجمالية، وفنية مشتركة. كذلك تراعي النظرية الأدبية المعاصرة ما يتيحه هذا المزج من تناسل للأنواع، وولادة بعضها من بعض، على النّحو الذي يفسّر ظهور الشّعر الرومانسي في فرنسا من تطوير مواعظ الرهبان في المقابر الكنيسة في القرن السّابع والثّامن عشر.

---

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1994، صص83،84.

[3]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، صص23،24.

كذلك يؤدي مثل هذا الانفتاح بين الأنواع إلى مزيد من التواصل مع الأدب الشفوي والشعبي."[1]

وعلاوة على ذلك، فإنّ أدبنا العربي ظلّ فيه الشّعر والنثر متباعدين قرونا طويلة، إذ كان كل منهما يعزز من خصائصه، ويقوي من عزلته الكبرى دون أنْ ينفتح على الآخر، أو يعتني به، لكنْ سرعان ما حلّت عتبة التقارب بينهما كما يرى كيليطو، في شعرية "الكتابة المرموزة."[2] التي حلّت "محل بلاغة الإقناع، وصار الوصول إلى المعنى، الذي أخذ يتوارى في أفق غائم... واتّسعت نقطة التماس بين الشّعر والنثر، حيث أخذت هذه الشّعرية الجديدة تدفع بالناثر كما يشير كيليطو أيضا، إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر."[3] ولا شك أنّ ذلك قد أسهم بقسط كبير في تقليص الحدود بين الشّعر والنّثر.

ولا بدّ من القول أنّ هذا التداخل بين الشّعر والفنون النثرية الأخرى هو جزء من تداخل أعمق وأشمل، بينه وبين هذه الفنون التي لم تعد معزولة عن بعضها البعض، حيث أصبح التفاعل بينها كبيرا.

على أنّ" انفتاح القصيدة على الأجناس الأخرى أو الفنون المجاورة أكثر مظاهر التّحولات البنائية وضوحا في القصيدة العربية الحديثة على مستوى الرؤية والتعبير. ولم يكن هذا الانفتاح على الفنون وأنماط القول الأدبي، ترفا، أو زينة، أو رغبة في التّغيير، بل كان نابعا من حاجات شعرية وتموّجات نفسيّة ضاغطة. كان جزءا من البناء النصي

---

[1]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، صص54 ،55.

[2]– عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السّرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للّنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص74.

[3]– ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 150.

للقصيدة الحديثة، هذا البناء الذي يسعى، كما يقول محمّد بنيس، إلى "الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية" من جهة، و"إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"، من جهة أخرى." بل إنّ ذلك يقرّب المسافة بين النّص الشعري والنّص النثري من حيث اللّغة والمكوّنات البنائية.[1]

وفي هذا الإطار، بيّن محمد غنيمي هلال أنّ اتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي، قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر، ليؤلف جنسا جديدا، كما في المأساة والملهاة، وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة، فالأجناس تمثّل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية التي يكون المبدع على بيّنة منها، ولكنّه قد يطوعها لأدبه، أو يزيد فيها، وهي دائما مشروحة معللة للقارئ.[2]

بيد أنّ التحولات التي تحدث داخل جنسي الشّعر والنثر ترتبط عادةً بهبوط نوع ما، وارتقاء نوع آخر، "فالمجتمع يجتهد في خلق أشكال جديدة، كلما تتطور، تكون منسجمة مع ميوله، أمّا الأنواع التي تموت فتصبح غذاء أو سمادا للأخرى الجديدة."[1]

فالتداخل عندئذ يكون مبنيا على مبدأ انهيار الترتيب بين الأنواع الأدبية، " فالنّوع الأدبي ليس مجرد اسم، إذ أنّ التّقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكّل صفاته."[2] وفق بنية التداخل والتعدّد مؤشرا على استبدال تكافؤ الصّيغ والأنواع الأدبية.

لا غرو أنّ هذه المفاصل التي تدلّنا على أنّ الجنس الأدبي "متطور متحول لما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي التاريخي، والاجتماعي، والثقافي،

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، صص160 ،161.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص119.

[1]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص99.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارن، في نظرية الأدب، ص314.

والإيديولوجي، مع الأخذ بعين الاعتبار بالاستقلال النسبي للبنية الثقافية ... وجدليتها الداخلية، فالنّوع يحتفظ بتراتب بنياته حتى رغم تغير السياق الخارجي."[3]

إنّ مرونة الجنس الأدبي تدفع إلى التساؤل عن المساحة المتاحة للاختراق، فقد يصل حدا يؤدي إلى تحول النص عن جنسه، أو لامتداد النص نحو جنس آخر، فتكون النتيجة عندئذ اجتماع جنسين في نص واحد.

لذا يمكن القول أنّ" الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهريا فيه قبل ذلك، فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعرا، ثم صارت في العصر الحديث نثرا."[4]

فلا مناص إذن، من القول أنّ الخلط بين الأجناس الأدبية لم يحط من قيمة الكتابة الأدبية، فقد أصبح المزج قانونا طبيعيّا في أي تحول أدبي، إذْ لا توجد أنواع ذات استقلال ذاتي.[1] لذا نخلص إلى القول بأنّ إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية قائمة، ولكنْ في الحدود التي تتضمن المحافظة على هوية كل جنس، وإنْ كانت هناك بعض النصوص تنتهك ذلك.

وممّا " لاشك أنّ الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أنْ يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف،...تنتمي اللغة أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هي على التوالي:

---

[3]– رشيد يحياوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص100.

[4]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص118.

[1]– ينظر، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص24.

الشّعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أنّ هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية."[2] وعلى هذا الأساس يصبح النّص الشعري فضاء لتحاور الأجناس الأدبية.

وفي هذا الصدد، يقول عمر الدقاق: "وإذا ما انتهت مرحلة التقليد والاقتباس... تبدأ مرحلة جديدة في حياة العرب الأدبية ...تنتقل من طور التلقي إلى طور العطاء، فتنتج أنماطاً ونماذج من فنون الأدب على غرار ما صدر قبل حين عن الغرب. وتولد من جديد في هذا العصر فنون أدبية مستحدثة هي: القصة والرواية والمسرحية والمقالة، والسيرة."[3] فبهذا التداخل نشأت أنواع أدبية جديدة على غرار الأنواع التقليدية، فالتداخل ساهم في توسيع رقعة الأدب وتطوير جوهره.

وعلى صعيد آخر، يرى "عبد المنعم تليمة" أنّ التطور والتغيير اللذين طرآ على الأنواع الأدبية لا يؤدي قطعا للقضاء على ما تمتاز به من مواقف، فقد تنقرض الملحمة في طور اجتماعي معين، لكن الموقف الملحمي أو الدرامي لا ينقرض، وإنّما ينتقل إلى نوع أدبي آخر، لذا نجد الآداب المعاصرة ذات الأنواع تنكمش فيها الحدود وتشف بين الأجناس، فيتحقق الدرامي مثلا في الغنائي، ويتحقق الغنائي في المسرحي، وهذا التداخل في رأيه لا يتعارض مع تمايز الأنواع واختلاف الأجناس، بل هو تداخل طبيعي يفيد الأدب ويغنيه.[1]

---

[2]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص120.

[3]– عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،(د ط)،1997، ص15.

[1]– ينظر، عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1997، ص201.

وتجدر الإشارة إلى أنّه لم تكن الحدود بين الشعر وسواه من الأجناس الأدبية، هي التي تعرضت إلى التلاقح والتداخل والتهجين والزحزحة عن طبيعتها الأولى، بل شملت هذه الخلخلة أيضا صلتها بالفنون المجاورة، كالسينما. ولابد من القول أنّ هذه الكتل الفاصلة بين حدود الشعر والنثر، وبين هذه الفنون بدأت بالتآكل، أو التخفف من بعض مزاياها العازلة انطلاقا ممّا شهدته الكتابة من تحوّلات وتجارب مختلفة.

بيد أنّه لا يستطيع أحد تجاهل الدّور الكبير الذي يؤديه النّقد الأدبي في عملية الخلق الأدبي وتطويرها، ذلك أنّه يؤثر في جميع هذه الحلقات، وعمليات التفاعل التي تحدث فيما بينها. هذا يعني أنّ النّقد الأدبي يواكب الأدب في علاقة حوارية يتم من خلالها تلقي المعرفة وإنتاجها في الوقت نفسه.

بدأ النقد العربي إذن بأحكام عامة سريعة موجزة لا تحمل تعليلا، ودون أنْ تقوم على أسس موضوعية. و"أهم عمل علمي قامت به هذه الطبقة هو ترجمة كتابي الخطابة والشّعر لأرسطو إلى العربية... ونقله إسحاق بن حنين م 298هـ، وكذلك نقله إبراهيم بن عبد الله وفسّره الفارابي م 329هـ، وأمّا كتاب الشّعر فقد اختصره الكندي م 203هـ، وترجمه إسحاق أيضا، ونقله يحيى بن عدي ومتّى بن يونس في القرن الرابع من السريانية إلى العربية."[1] على أنّ هذه التأسيسات كانت بمثابة لبنة، بل حجر زاوية في هذا الصّرح النقدي.

هذا التطوّر الذي شهده القرن الرابع تصاعد في القرن الخامس على يدي عبد القاهر الجرجاني الذي "حاول أنْ يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه "دلائل الإعجاز" كما حاول أنْ يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه "أسرار البلاغة " ... وخلاصتها أنّ ترتيب المعاني في الذّهن هو الذي يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة، وأنّ اللّفظ لا مزية له

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ت)، صص38،39.

في ذاته وإنّما مزيته في تناسق معناه مع المعنى الذي يجاوره في النّظم – أي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النّظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعة– وأنّ الجمال الفني رهين بحسب النّسق أو حسن النظم، كما أنّه لا اللّفظ منفردا موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ، وإنّما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان."[2]

هذه هي الصّورة التي توقف عندها النّقد العربي في القرن الهجري الخامس قبل أنْ يدخل الفكر العربي في حالة من الجمود والشّلل استمرّت عدّة قرون، وبعد فترة الانقطاع الطويلة استيقظ العقل العربي على عامل تغيّرت فيه موازين القوى بعد أنْ أصبحت أوروبا سيّدة العالم دون منازع. لكنّ السؤال الذي واجه جيل الروّاد هو: على أيّ أسس سيعاد بناء الحياة الثقافية العربية الجديدة؟ هناك من يرى ضرورة العودة إلى التراث، وآخرون دعوا إلى الاستفادة من علوم الغرب للنّهوض بالحياة العربية. وما ينطبق على الفكر ينطبق على الأدب الذي يمثل جزءاً مهمّا من البنية الثقافية، لأنّ تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام.

كان على جيل الروّاد من النّقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدي العربي أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أمّا التيار الأوّل فقد قدّم طروحات تتعلّق ببناء مشروع نقدي عربي، مستقل نسبيّا، عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدي العربي القديم.

شكل العقّاد إلى جانب إبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري مدرسة الديوان التي تأثرت في ممارستها النقدية بالرومانسية الغربية. ويرجع تأثر العقّاد وجماعة الدّيوان بالمدرسة الرومانسية في الشّعر والنّقد إلى علاقاتهم بهازلت وبقية جماعة النبوءة والمجاز.

[2]– سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2003، ص 143.

"وأعتقد أنّ هذه الكلمة "التأثر" تصف واقع الأمر، ولا تحرم "جماعة الديوان" من صفة الابتكار. وهي تعني، في الوقت نفسه، وجود الصّلة بين هذه الجماعة والرومانتيكيين، واستفادة "جماعة الديوان" من هذه الحركة العالمية، وبخاصة في صورتها في انجلترا." [1] ويصرّح العقاد عن تأثره مع زملائه في مدرسة الديوان وغيرهم بالمذاهب الأوروبية في الشّعر والنّقد، فيقول: " فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشّعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إنّ "هازليت" هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنّه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد."[1]

هكذا نرى أنّ جيل الروّاد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية، واطلاعهم العميق على مناهج البحث في الدراسات الأدبية الأوروبية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الروّاد في لحظة اتصالهم بالثقافة الأوروبية، عن النظر في القيم الثقافية القومية، بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم في تطوير هذا التراث القومي والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنّهم كانوا مقتنعين بأهمية

---

[1]– محمود الربيعي، في نقد الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1968، ص143.

[1]– محمود العقّاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1950، ص192.

ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أنْ يواكب المتغيرات العالمية. فلم تكن النّهضة إذن سوى شعور بالقلق الجمّ، فمن لم يستيقظ يجد نفسه متخلفًا عن الرّكب.

ولم يقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدية في مصر، بل امتدّ إلى المغرب العربي والمشرق وبلاد الاغتراب التي تواجد فيها المهاجرون العرب. فتأسّست الرابطة القلمية في المهجر الشمالي التي تبنّت مثل مدرسة الدّيوان المذهب الرومانسي في الأدب والنّقد.

إنّ هذه التغيرات التي طرأت على النّقد العربي الحديث، لم تسهم، على الرّغم من أهميتها، في تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية. وهكذا بقي النّقد العربي متأثرًا بالمتغيرات الغربية. وفي هذا الصدد، يرى محمّد مندور " أنّ منهج الدّراسة الأدبية لم يتبلور بعد في بلادنا العربية ولا رسمت له خطط ومذاهب."[2] وفي ظلّ عدم تحقيق التّراكم المعرفي، أو في ظلّ العجز عن الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة في تطوير النّقد العربي القديم، بقيت السّاحة العربية تستقبل كل ما يصدره لنا الغرب دون القدرة أحيانا على فرز الغثّ من السمين.

وكان لا بدّ أنْ يتعزّز الأدب العربي بقواعد نقد خاصة به تتماشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته، وطريقة استخدام الأدوات، وطريقة تناول الموضوع والسّير فيه، مثلما دعا أدونيس في مرحلة من المراحل إلى تبني المقاييس الغربية في دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه. إذ يقول: " وكما أنّنا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإنّنا نفكّر بـ" لغة" الغرب: نظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية ...الخ، ابتكرها، هي أيضا، الغرب."[1]

---

[2]– محمّد مندور، النّقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص118.

[1]– أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب،3_ صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.1، 1978، ص258.

إنّ المناهج النّقدية الأوروبية كانت وليدة ظروف محدّدة عاشتها تلك المجتمعات. إنّ البحث عن حداثة عربية في كتابات الشّعراء المعاصرين يقودنا إلى فكرة تلتصق بحداثتنا كونها تنطوي على الإبداع والتغير والاكتشاف بالرغم من الاختلاف البيّن بين الواقع الغربي الذي تحرّكت فيه موجة التغيير على جميع المستويات. وفي هذا الصّدد، يرى أدونيس أنّ الشّعر العربي في القرن العشرين متّهم بالجمود، رغم أنّ هذه الحداثة الشعرية في المجتمع العربي " تكاد أنْ تضارع، في بعض وجوهها، الحداثة الشّعرية الغربية."[2] وإنْ كان هذا الرّأي لا يؤخذ برمّته، فالفارق بين الحداثتين بيّن.

سبقت هذه المرحلة التجديدية محاولات متعدّدة منذ مطلع القرن، حاولت الخروج بالشّعر عن النمطية الموروثة في الموضوعات والأشكال الفنية والأساليب، على نحو ما رصدناه عند جماعة الدّيوان ومدرسة أبولو وشعراء المهجر وحركة الشّعر الحر في بغداد، ومن جاء بعدهم من روّاد الحداثة الشّعرية العربيّة.

وإذا كانت الحداثة في الشّعر العربي المعاصر أثارت ردود أفعال من قبل مبدعي الشّعر أنفسهم، والذين انتقدوا انفتاح الشّعراء المعاصرين على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص، وتفاعلهم المباشر مع روافد الثقافة والفكر والشّعر والفن.

إنّ المتأمّل في الخطابات النّقدية التي واكبت النّص الشّعري يدرك مدى إحساس الشّعراء والنقاد على السّواء بأزمة في بنية الشّعر، وربما يفيدنا في هذا الصّدد ما أشار إليه أدونيس، إذ يقول: " لم ينتج "عصر النّهضة" شعرًا، وإنّما أعاد إنتاج عمودية الشّعر. وعلى الرّغم ممّا حقّقته الحركة الشّعرية العربيّة، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزنا ونثرا، فإنّ عصر جمال البداوة / الخطابة هو الذي ما يزال يوجه نتاجها السّائد. فمعظم الشعر العربي الرّاهن

---

[2]– أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص322.

استطراد للشّعر في "عصر النهضة"، أيْ استطراد للثابت."[1] وهذا الملمح يشير بشكل ما بعض مآزق الحداثة الشّعريّة العربيّة.

إنّ الوعي بحركة حداثة نقديّة مفارقة للمناهج والمقاربات التّقليدية نابع من حاجات التغير. وبطبيعة الحال، يعد ذلك من الأولويات في تأسيس خطاب نقدي حداثي ينهمك في عملية تشخيص الملامح الحداثية للأجناس الأدبية والأعمال الإبداعية؛ وخصوصا في ميدان الشّعر، لأنّ مثل هذا الانفتاح يسمح بملامسة تجليّات الحداثة في الشّعر العربي الحديث، ولاسيّما على مستوى تداخل الأجناس في النّص الشّعري.

لا غرو أنّ ملامح الكتابة الجديدة بدأت ترتسم في الأعمال الإبداعية المتوالية، ولاسيّما في النّصوص الشّعريّة لتؤكّد حداثة شعريتها. وهذا ما ألمح إليه محمد بنيس فيما يخص إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وفرضيّة تغيّرها، وهنا استند إلى تصورات أدونيس الذي أكد على ضرورة تغير الكتابة تغيرا نوعيّا؛ ذلك أنّ هذا التحوّل سيؤثر حتما في طبيعة الأنواع الأدبية، وفي فضاءات حضورها. ومع ذلك، يظل معيار تحديد أنواع الكتابات هو ما تتوفر عليه من أدبية. هنا تغدو جمالية الكتابة هي المقياس الأساسي في تمييز الجنس الأدبي. ولعل ذلك ما جعل محمد بنيس محتفيا بالكتابة في نصوصه الشعرية.[1] هذه الطبيعة الحديثة الملازمة للنّص الشعري المعاصر هي الوجه الآخر للكتابة الجديدة التي تعدّدت أشكالها.

---

[1]– أدونيس علي أحمد سعيد، الثّابت والمتحول، 3_ صدمة الحداثة، ص 281.

[1]– ينظر، محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص47.

3- أثر ترجمة المفاهيم الغربية على مفهوم التداخل الأجناسي

إنّ الترجمة الأدبية بالإضافة إلى كونها من أبرز عوامل تطور الأجناس الأدبية عند العرب، فهي مؤشر مهمّ من مؤشرات تطور الأدب العربي. وفي هذا السياق، نسجل أنّ معظم الآداب قد شهدت تطورا مذهلا، ولا أدل على ذلك من ظهور أنواع أدبية حديثة وتنوع كبير في أساليب الكتابة. ومن بين هذه الأنواع: الرّواية بأنواعها: الاجتماعية والبوليسية والواقعية ...والقصة القصيرة وقصيدة النثر. والأكيد أنّ هذه الأنواع الأدبية وغيرها، وإنْ أجمع أغلب الباحثين عن أصلها الغربي إلا أنّها لم تظهر في الآداب الغربية جميعها في وقت واحد، فظهورها ارتبط بآداب معينة.

أمّا باقي آداب العالم فقد تسنى لها معرفتها عن طريق الترجمة الأدبية. "تتم في عالم اليوم بين لغات الشعوب المتطورة (الإنكليزية والألمانية والفرنسية والروسية والإسبانية والإيطالية والسويدية بصورة رئيسة، أو عن تلك اللغات إلى لغات الشعوب المتأخرة، وليس بالعكس، إنّ حركة الترجمة الأدبية في عالمنا المعاصر هي جزء من العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة بكل ما تنطوي عليه البنى السائدة في تلك العلاقات من تناقضات وهيمنة واختلال في التوازن. فعدد ما ينقل من أعمال أدبية عن لغات شعوب العالم الثالث إلى لغات الشعوب المتطورة لا يتجاوز نسبة يسيرة من الأعمال الأدبية التي تنقل بين لغات الأقطار المتطورة أو من لغات تلك الأقطار إلى لغات الشعوب المتأخرة. وتنطبق هذه الحقيقة على العلاقة بين الأدب العربي و الآداب الغربية."[1] ولاسيّما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي لاعتبارات متعدّدة، وذلك لاتساع لغتهما وانتشارهما في العالم. فمن جهة، هذه الدّول منتجة

[1]- عبده عبود، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية ،(د،ط)،1995، صص7،8.

لهذه الآداب، ومن جهة ثانية لأنّها متطورة ومهيمنة اقتصاديا، ومن ثمّ فهي تفرض خطابها الثقافي.

وضمن هذا الأفق، نلاحظ أنّ المقال نوع نثري فرنسي النشأة، إذْ يعتبر الكاتب الفرنسي ميشال مونتينmontine Michele أول من كتب مقالا حديثا. والمقال كنوع أدبي لم يظهر بصورة مكتملة، بل مرّ بعدة مراحل حتى استوفى مختلف العناصر المكونة له، حيث اعتمد مونتين على الأدبين الإغريقي واللاتيني، فاقتبس منهما الحكم والمواعظ وطبعهما بطابعه الخاص. وبناء على ما سبق، يمكن القول أنّ المقال قد ظهر أولا في الأدب الفرنسي، ومنه انتقل إلى الأدب الإنجليزي بفعل عالمية الأدب الفرنسي في المرحلة الأولى، ثم استقبلته بعدها باقي الآداب.

أمّا في أدبنا العربي، فإنّ المقال كلفظة " ليست غريبة على اللغة العربية، ولكنّها من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة. "[2] واستنادا إلى ما تقدم ذكره يتبين أنّ المقال "قد دخل في حياتنا الأدبيّة بعد أنْ أخذ في الآداب الأوربية وضعه الحديث."[3]وعليه فالمقال، نوع أدبي أوروبي.

لقد مرّت المقالة بعد إدخالها إلى الأدب العربي بثلاث مراحل في تطورها حيث ظهرت في بداياتها الأولى بأسلوب يقترب من أسلوب عصر الانحطاط، إذ كان زاخرا بالسجع الغث والمحسنات البديعية، وكان من أبرز موضوعاتها الموضوع السياسي، ثم الموضوعات الاجتماعية والتعليمية، وبعدها ظهر كتاب متميزون مع بداية القرن العشرين أحدثوا تطورا محسوسا فيها أمثال طه حسين، عباس محمود العقاد، محمد السباعي، سلامة موسى، وغيرهم من الكتّاب.

---

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط) ،2004، ص162.

[3]– المرجع نفسه، ص162.

أمّا باقي الدول العربية فقد "سارت الصحف والمجلات سيرتها في مصر ولبنان."[1]هكذا انتشر هذا النوع الأدبي في مختلف الأقطار العربية تأسيا بهما وبرع فيها أعلام كثيرون مثل محمد البشير الإبراهيمي في الجزائر.

أمّا بخصوص **عناصر المسرحية** الفنية، فإنّها" تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. وأقول بصفة أساسية، لأنّ القصة تستخدم هذا الأسلوب "أحيانا" بجانب استخدامها الأسلوب السردي والأسلوب التصويري، في حين أنّ المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإنّ الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير."[2]

على أنّ أبرز ما يميّز المسرحية على سائر الأنواع الأدبية الأخرى، هما الحوار والصراع، فهما "الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. ولابد أنْ يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أنْ يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكنّنا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة؛ الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار؛ الحوار كما يقع في الحياة بين الناس."[3] بهذه المقومات الفنية (الشخصية – الفكرة – الحادثة– الحوار – الصراع)استطاعت المسرحية أنْ تكون نوعا أدبيا قائما بذاته.

إنّها الأصول الأولى للأدب المسرحي العربي، لكنّها لم تتطور، "فخيال الظل" مثلا ظهرت له روايات أيام الفاطميين والمماليك، وكانت في البداية ملهاة الطبقة العليا من

---

[1]– محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1966، ص77.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص131.

[3]– المرجع نفسه، ص132.

الشعب، وكان "ابن دانييل "الكحال (ت710هـ) من أبرز وأشهر مؤلفيها.[1] وكان من الممكن أنْ "يتطور هذا الفن وينمو، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أنّ العصر كان عصر قوة نهضة، ولكنّ مصر كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أنْ نزلت في قاع الهاوية."[2] غير أنّ المهم في الأمر، أنّ هذه الأصول وهذه البدايات للمسرح العربي وإنْ لم تتطور، فإنّها قد ساعدت على الأقل على تهيئة التربة العربية لاستقبال هذا النوع الأدبي واستنباته فيها.

وبناءً على ما سبق، يمكن القول أنّ "المسرحية" كنوع أدبي قد دخلت إلى أدبنا العربي بتأثير من الآداب الغربية، الأدب الفرنسي تحديدا، ثم تطورت على أيدي عدد من الأدباء كان في طليعتهم المصريون. وقد انتشر هذا النّوع الأدبي في سائر الآداب العربية، وبرع فيه كثيرون، فكتبوا المسرحية بنوعيها: النّثرية والشّعرية. كما كتبوا مسرحيات للقراءة وأخرى للتمثيل، وجرّبوا الحداثة وما بعد الحداثة في كتابة هذا الجنس الأدبي.

بيد أنّ الجنس القصصي كان له أفق بارز في أدبنا العربي المعاصر، وباعتبار أنّ القصة عريقة عراقة البشريّة ذاتها، ولا يتصور شعب بلا رصيد قصصي، وتجدر الإشارة إلى أنّه مثلما يوجد نوع "من القصة يعرف بقصة الحادثة، فإنّ هناك أيضا "قصة الشخصية" في الأولى تتمثل الوقائع events وفي الأخرى المواقف attitudes. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولا، ثم تختار الشخصية المناسبة، وفي الأخرى يكون العكس."[3] ومهما كان نوع القصة إلا أنّها لا تستقيم إلا بالحادثة والشخصية معا، هذا فضلا عن عناصرها الأخرى من زمان ومكان وفكرة وبنية.

---

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية، صص13،14.

[2]- المرجع نفسه، صص14-15.

[3]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص107.

أمّا في الوطن العربي، فقد تضاربت الآراء حول القصة بين متعصب للتراث مقر بوجود هذا النوع الأدبي، حتى وإنْ لم يشتمل كل المقومات والعناصر الفنية المذكورة سابقا، فرأوا في (المقامة)و(ألف ليلة وليلة)أبرز نماذج قصصية تعزز آراءهم، وبين منكر، لا يقرّ بأي فضل للتراث العربي في مجال القصة. لذلك يمكن القول بأنّ الأدب العربي لم يعرف القصة بكل المقاييس الحديثة التي سبق ذكرها، فالقصة العربية الحديثة ليست في الغالب تطورا عن أشكال تراثية كالمقامة أو ألف ليلة وليلة، وإنّما هي نوع أدبي غربي حديث، نشأ في ظروف خاصة، معرفية وفنية وتاريخيّة.

4- الكتابة العربية و تماهي الأجناس الأدبية

إنّ التجربة الكتابية الجديدة، تجربة متميّزة، تشكل وحدة معقّدة ومتناغمة قد تبدو مشتّتة سطحيا، إلاّ أنّها تبتكر انسجامها من العلاقات الداخلية المتشابكة لنسيج الخطاب ونظام تشكيله الخاص، فالخطاب الأدبي بناء لغوي/دلالي منفتح على رؤيا التعدّد والمغايرة انطلاقا من تنوّعه الأسلوبي وتناغمه الداخلي، فالخطاب الروائي –مثلا– يتميّز ببنيته اللغوية /الدلالية المتنوّعة، ومستوياته المتناغمة فهو خطاب سلس له القدرة على التفاعل مع كلّ الأجناس الأدبية، واستعارة وتوظيف خصائصها وأساليبها الفنية لدعم فاعليته الفنية والشعرية، وخاصة ظاهرة التمازج الشعري/النثري في الخطاب الروائي الحداثي.

تتطلب التجربة الإبداعية الحداثية وعيا لغويا، فنيا وجماليا كبيرا، كونها نابعة من موقف ذاتي، متمرد، ثائر، رافض، لما هو كائن؛ وموقف وجودي قلق وحائر ومتوتر، متسائل، وموقف إنساني منفتح على الذات والآخر، متحاورا معهما. ففي إطار التجربة الإبداعية الحداثية "لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب. إنّه يتجاوز لغة الكتابة بحسب

الكلام، إلى اللغة الجديدة: **لغة الكلام بحسب الكتابة.**"[1] وإذا سلمنا بأنّ الإبداع تجاوز وتجديد يهدف إلى تطوير وإغناء التجربة الفنيّة بالدرجة الأولى، فهذا يعني أنّه "يتضمّن اختيارا، لأنّ من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره. لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد."[2] لذلك نجد الكاتب يهفو إلى ملامسة العمق الإنساني وتحريك الحسّ الجمالي عند المتلقي معتمدا على لغته بأبعادها التشكيلية والفكرية والتصويرية، محولاّ الخطاب الأدبي –الروائي– "مسرحا للعالم."[3] يتحرّك فيه الممكن والمستحيل والمعقول واللامعقول والذاتي والموضوعي والخاص والإنساني والخيالي والواقعي والأسطوري.

هكذا تتحرّر اللغة من التقريرية، والوصفية والمعيارية، فهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنّها تعبّر عن تجربة الذات في جوا نيّتها وبرانيّتها؛ هذه التجربة التي لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية وقواعد ثابتة خاضعة للمنطق وللواقع وللحسّ والحدود المرسومة مسبقا.

إنّ المبدع يهدف إلى ابتكار لغته الخاصة التي تنبع من عمق الواقع بلغته اليومية العادية، وتحيد عنهما في الوقت نفسه متجاوزة كلّ ما هو مألوف مبتعدة عن التكرار الآلي، إنّها لغة الائتلاف من أجل الاختلاف، على أنّ التجربة التي يعـيشها الكاتب المعاصر هي تجربة غامضة، مضطربة تجسد حالة الهوس والصراع والتوتّر الدائم الذي يعيشه المبدع والإنسان عموما، فلم يجد غير اللغة فضاء واسعا يتسع لتضارب مشاعره وأفكاره وعمق رؤاه، فتحولت اللغة على يده إلى "أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها."[4]

---

[1]–أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3_ صدمة الحداثة، ص 282.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979 ص 103.

[3]– أدونيس، الثابت والمتحول، ص 283.

[4]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 124.

وإذا كانت التجربة الكتابية الجديدة، تغيير في طريقة التعبير، فهذا يعني بالضرورة وجود تغيير في طريقة التحليل والقراءة، ذلك أنّنا ما لم نتمكن من محاورة وتذوق لغة الخطاب الجديد عن طريق الخبرة والممارسة، فلن نتمكن من استنباط قوانين انبنائه الداخلي، ولا الكشف عن نظامه اللغوي في علاقاته وخصوصيته الإبلاغية.

يسعى النقد الحديث إلى تجاوز ثنائية شعر/نثر، واتخاذ الخطاب الأدبي عامة مجالا لتأملاته ودراساته وتحليلاته النقدية دون اللجوء إلى التقسيمات النوعية القبلية، فيُتناول الخطاب الأدبي بالدرس لا على أساس جنسه، وإنّما بالنظر إلى فعاليته الفنية الجمالية والشعرية اللغوية، إلاّ أنّ هذه الرؤية لا تنسحب على جميع المدارس النقدية الحديثة؛ فلا يزال الشعر محتفظا بهيمنته على أغلب الدراسات النقدية، فقد نُظر إليه ولمدة طويلة على أنّه النموذج الجمالي المعياري للشعرية، وبالتالي الحقل الأخصب للدراسات النقدية.

لقد شكّل الشعر في الثقافة الإنسانية عامة والعربية بشكل خاص، النموذج الفني اللغوي الأرقى، وعدّ محور الدراسات النقدية قديما وحديثا، وأصبح انطلاقا من كلّ هذا الاهتمام معيارا للشعرية؛ فلا تقاس جمالية ولا فنية ولا شعرية أي خطاب آخر إلا بالقياس إليه، فكلّما اقتربت خصائصه ومميزاته وطريقة تشكيله من الشّعر كلما اقترب من جوهر الإبداع والشعرية، وكلّما نأى عنه تجرّد من قيمته الأدبية ونزل إلى مرتبة العادي و المألوف.

احتفت الثقافة العربية بالشعر وأسست نظريّتها النقدية انطلاقا منه، فارتبط مفهوم الشّعرية خاصة في النقد القديم –وحتى الحديث– بالشعر وقضاياه اللغوية/الدلالية، ففي النقد الحديث ورغم محاولته تجاوز المفهوم التقليدي للشعر إلاّ أنّه أبقى على هيمنة الشّعر على الدراسات النّقدية. ولا شك أنّ الشعر هو الذي يسمي جوهر الأشياء، ويعبر بعمق عن أسرار الوجود. "امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسيّة ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة

الوجود في بعد أحادي، وإنّما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطريّة في بعث ظواهرها."[1] فالشّعر لا ينقل الواقع، ولا يستعمل لغته، وإنّما هو كشف عمّا يتوارى وراء الواقع بلغة تتسرّب إلى "أدق الفروقات بين الأشياء، وأدق الفروقات بين خلجات النفس. ترسم الحلم، تصعد مع الزفير حتى أعلى الذروات، وتهبط مع الشهيق حتى أبعد غور."[2] ولكن هذا ليس أمرا قصريا على الشّعر، خاصة وأنّ الرواية الحداثية بلغتها ومضمونها وفعلها التأثيري لا تكاد تختلف عن الشّعر.

إنّ الشّعر تجربة مدفوعة بهاجس الابتداع والاكتشاف وارتياد العوالم المختلفة دون حواجز، لا بهاجس التزيين والتجميل والزخرفة أو المحاكاة المطلقة. وهذا ما يجعل تعامله مع اللغة تعاملا خاصا، فما عادت اللغة مجرد أداة تواصل وإبلاغ، أي مجرد وصف وتعبير وإنّما تحوّلت إلى لغة "**تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل**،... تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان."[3] فالشعر ينهض على مبدأي التحويل والتجاوز وليس معيارا ثابتا، قارا، تصاغ قوانينه لتصبح مع مرور الزمن، قوالب جامدة وقواعد جاهزة تحدّ من حركيته الإبداعية. وهذا لا يلغي طبعا ضرورة وجود قوانين ثابتة تحفظ جوهره من التّلاشي فيما ليس منه.

لا يبتعد الخطاب الروائي الحداثي كثيرا عن تخوم الشّعر ولغته، فالحدود بين الشّعر والنثر الفني "أقلّ استقرارا من الحدود الإدارية للصين."[4] ولأنّ الخطاب الروائي الحداثي يقوم

---

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص59.

[2]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآدابللنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص126.

[3]– أدونيس، الثابت والمتحول ،3_ صدمة الحداثة، ص 294.

[4]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 11.

على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتّضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية صار قريبا من حدود الشعر، فإذا كان الشعر كما يقول "ملارميه": "في كل مرة يبذل جهد لتحسين الأسلوب يكون هناك نظم شعر."[1] فالرواية الحداثية شعر غير منظوم ولا موزون، ذلك أنّ الروائيين الجدد يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر.

إنّ وجود مقاطع سردية تقترب من الشعر حدّ المطابقة لا ترفع من قيمة الخطاب الروائي، كما أنّ احتواء الشّعر على مقاطع سردية لا يحطّ من قيمته، ذلك أنّ قيمة المفاضلة بين الخطاب الروائي (النثري/السردي) والخطاب الشعري (الشعر) غير مطروحة أساسا ذلك أنّ اعتبار الشعر هو النموذج الجمالي الفني والشعري في مقابل النثر، أمر فيه مغالطة كبيرة. فالمفاضلة بينهما قد تصحّ على أساس الإضافة –إضافة الوزن، البحر...– لا على أساس القيمة الجوهرية والماهية اللغوية في تشكُلها الكلّي.

وهذا ما جعل أدونيس[*] يعتبر أنّ "جذور الحداثة الشعرية العربية، بخاصة، والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة في النص القرآني."[2] ومن هذه الزاوية فإن النّص القرآني هو مكمن الحداثة الكتابية.

إنّ هذا الرأي يعمل على تجاوز الفكر السائد وخلخلة المعايير والمفاهيم الثابتة خاصة أنّه ينتصر للنثر ويعلي من شأنه في مقابل الشعر مما سوّغ ظهور مفهوم جديد يتداخل فيه

---

[1]– مالارميه، نقلا عن ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1982، ص11.

[*] يرى أدونيس أن النص القرآني، لم يطرح مسألة ما الشعر، أو ما النثر، وإنّما يطرح السؤال: ما الكتابة، وما الكتاب؟ ينظر، أدونيس النص القرآني وآفاق الكتابة، ص34.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، صص50،51.

النثر والشعر حتى لكأنّهما جنس أدبي واحد. وقد اصطلح على هذا النمط من الكتابة بـ "شعرية الكتابة."[1]

تمكَّن الخطاب الروائي الحداثي من اقتحام حدود الشعر وتجاوز معايير النثر حتى إنّه "لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد، وهو النثر."[2] وقد سلّم بعض المدافعين عن الشعر في النقد العربي الحديث "بصحة وجود هذه الظاهرة، أي أنّ النثر تداخل مع الشعر وطغى عليه، حتى أصبحا فنا واحدا هو الأدب الذي يعدّ النقيض الحقيقي للعلم."[3] ولهذا لم تعد المشكلة كامنة في التحديد الدقيق لحدود الأجناس الأدبية، وإنّما تتعلّق بكيفية استعمال اللغة داخل الخطاب الأدبي؛ أي تحوّلت الثنائية (شعر/نثر) إلى (أدبي/ لا أدبي) و (شعري/ لا شعري).

وغير بعيد عن ذلك فإنّ الحدود الفاصلة بين الشّعر والنثر الفني "كادت أن تمحى، حتى لقد أصبح من المألوف القول بأنّ ما يصلح للشعر من وصف قد يصلح للنثر. "[4]وهذا ما جعل النقاد يهملون وفي أحايين كثيرة الخصوصية الجوهرية لكل نوع أدبي، مما جعلهم يطالبون النثر الفني بما ليس من طبيعته الجوهرية، بل من طبيعة الشعر، كما يوظف الشعر عناصر سردية خاصة بالخطاب الروائي ويدخل عنصري الحكي والسرد في بنيته الشعرية، وبهذا ظهر مفهوم" سردية الشعر" و"شعرية السرد".

ورغم هذا و"مهما تقارب الشعر والنثر عبر التفاصيل أو في الكلام على الأشياء الراهنة، فإنّ القصيدة عل العكس من النثر لا تحيلنا إلى الواقع، وإنّما تحلينا في أقصى

---

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، ص 42.

[2]– عثمان مواف، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2000، ص39.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

[4]– المرجع نفسه، صص 40، 41.

حالة، إلى "صورة" عن هذا الواقع: صورة خاصة بمخيلة كاتبها."[1] وهنا تصبح الأولوية للإدراك الجمالي.

هكذا، إذن، تحقق الرسالة اللغوية فعاليتها بالاستناد إلى مجموعة من الوظائف حيث تهيمن إحدى هذه الوظائف على الباقي ولكنّها لا تلغيها بصفة نهائية – بالنظر إلى طبيعة الرسالة وغايتها.

ولذلك فالشاعر في النهاية يختلف عن الروائي، فإذا كان " الشاعر يستعمل اللغة لأنّه يريد التواصل أي يريد أن يفهم، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما. إنّه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم، عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية."[2] ولهذا، فالروائي هو الآخر له طريقته الخاصة في كيفية تعامله مع اللغة والمرجع (الواقع، التاريخ...) تكاد لا تختلف عن لغة الشاعر فـ "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي. إذ إنّما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن. فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لـ شاطو بريان مثلا، وما صنف ضمن القصيدة النثرية ملتبسة جدا."[3] وهذا ما جسّده الخطاب الروائي الحداثي. ويروى "ميشال بوتور" أنّه انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته الأولى، ليحتفظ لها "بكل طاقته الشعرية"، وقد أشار إلى أنّ قراءته لكبار الروائيين أشعرته بأنّ " في أعمالهم الأدبية طاقة شعرية مدهشة."[4]

---

[1]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 33.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 95.

[3]–المرجع نفسه، ص 23.

[4]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص16.

إنّ هذا التفاعل الخلاّق بين النثري/الشعري، والسردي/الشعري في بنية الخطاب الأدبي الواحد ليس وليد العصر الحديث فقط، ذلك أنّ طبيعة الثقافة العربية بشكل خاص جعلت من مختلف فنون القول تتبني ضمنيا وهي مأخوذة بالشعر، مفتتنة به، متخذة منه معيارا لكلِّ ما هو جمالي، فني شعري.

لقد تناول الكثير من الباحثين إشكالية النثري/الشعري فراحوا تارة يرسمون الحدود الفاصلة بينهما بصرامة ودقة كبيرين، لكنّهم اصطدموا بكم هائل من التصورات والمفاهيم النّقدية والنّصوص الإبداعية الحداثية التي وقفت حائلا دون ذلك، وذهبوا تارة أخرى إلى حصر الخصائص المشتركة بينهما وتحديد مجال تفاعلهما فصبّت النظرة الأولى في مجال نظرية الأجناس الأدبية، وتموقعت الثانية في مجال تماهي الأجناس الأدبية؛ أيْ انصهار الحدود فيما بينهما، والدّخول فيما يسمى بمفهوم " الكتابة".

وفي هذا الصدد، يشي تمثل الشعر في الخطاب الروائي عن تعالق خلاّق بينهما، ويمكن أن نرصد ذلك على مستوى اللغة والبنية في آن واحد. "ولاشك أنّ هذه الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي له؛ وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائها؛ مما يفرض على الباحث أن يتريّث في قبول أهمية أيّة ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميّزة، وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي...وأن يرهف أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه، وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية."[1] وكثيرا ما يكون الوعي بهذه الإشكالية في الجانب النظري من النقد للأسلوب الروائي أكثر وضوحا منه في الممارسات التطبيقية.

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، صص352–353.

لا شك أنّ ما تقدم سمح لنا بمعاينة ورصد الإطار النظري الذي تندرج في نطاقه قضية الأجناس الأدبية في النّقد العربي، والتداخل الحاصل بين الأجناس، فأصبح الشّعر والسّرد منفتحان على بعضهما البعض، وعلاوة على ذلك، نلفي هذا التفاعل "يفتتح منظورات أكثر سعة، ألسنا فعليا في الهالة السحرية للإبداع الشعري."[1] وبطبيعة الحال، إنّ تداخل السرد في الشعر ملمح جلّي كما سنوضح ذلك لاحقا على تداخل الأنواع فيما بينها، وإفادة القصيدة العربية تحديدا من الأجناس الأدبية بكل أشكالها. وهكذا تستفيد الأنواع الأدبية من الأشكال الفنية، وقد ينتج عن هذا التداخل، نوع أدبي جديد. وفي هذه الحالة تكون علاقة التفاعل الأجناسي بين النص والجنس قائمة على التحويل.

واستنادا إلى ذلك كلّه سنقارب في **الفصل الثالث** اختبار علاقات السّرد بالنّص الشّعري، من خلال قراءة بعض النّصوص الشّعرية، واكتشاف آليات السّرد التي استخدمها الشّعراء في هذه النّصوص، لمعرفة الحدود الفاصلة بين السّرد وأساليبه، وبين مفاهيم الشّعرية في النصوص، ولمعرفة مدى التّداخل بينهما، وإزاء ذلك يكون التّحليل النّصي منطلقا من أمرين هما: – البحث عن مشتركات في خصائص الأنواع الأدبية، ومنها الشّعر والسّرد، فنجد أنفسنا أمام موروث عالمي نقدي، يميّز مثلا بين الشّعر والسّرد والدراما، ويعترف بهوية واضحة للأنواع الأساسية. و_البحث عن فوارق جوهرية بين الأنواع، تمنح كل نوع أدبي هويته الخاصة، فنحن نجد أنفسنا أمام أشكال من التداخل والتقارب بين السّرد والشّعر والدراما مثلا، ويتجسّد ذلك عل أصعدة سنقارب من خلالها النصوص الشعرية على النّحو التّالي: السارد والشخصيات، وعنصر الحوار الذي يعد مشتركا بين الشعر والسّرد والدراما، وآلية الزمن، ومن جهة أخرى التقارب بين السرد والقصيدة السير ذاتية، والسير شعبية.

(1) –Wolfgang ,Kayser, Qui raconte le roman?, in Poétique du récit, éd.du seuil ,Paris ,1977, p.82

الفصل الثّاني

انتقال المفاهيم الغربية إلى النقد العربي

1- التصنيف الأجناسي في النقد العربي:

أ- عند القدامى

ب- عند المحدثين

2- التداخل الأجناسي في النقد العربي

3- أثر ترجمة المفاهيم الغربية على مفهوم التداخل الأجناسي

4- الكتابة العربية وتماهي الأجناس الأدبية

لقد لامسنا ممّا تقدم أنّ مسألة الأجناس الأدبية تندرج في إطار نظرية الأدب؛ كما عاينا التطور الذي طالها عبر التاريخ، وانعكاس ذلك عليها من حيث بنياتها ووظائفها وتصنيفها وخصائصها النوعية، بل حتى في تحديد مصطلحاتها. وبعدما ما تبيّنا أهم هذه الأسئلة المتعلقة بالجنس الأدبي كما تمثله الغرب نشأة واصطلاحا ونظريات، سنسعى في الفصل الثاني إلى استكشاف ما طرأ على هذه المفاهيم الغربية نتيجة انتقالها إلى النقد العربي. ومن هذه الزاوية، سنركز على مجموعة من القضايا، أبرزها: التصنيف الأجناسي في النقد العربي، التداخل الأجناسي في النقد العربي، أثر ترجمة المفاهيم الغربية في مفهوم التداخل الأجناسي، والكتابة العربية وتماهي الأجناس الأدبية.

1_ التصنيف الأجناسي في النقد العربي:

أ- عند القدامى

حفل الفكر النّقدي العربي القديم بمقولات كثيرة تترجم نظرية النقاد العرب القدامى للجنس الأدبي، بيد أنّه لا أحد منهم فكر أو قدر أو حام حول هذا المفهوم أو اقترب منه على الرغم من تطاول العهود، إذْ كانت الريادة وفضل السبق إلى نقاد الغرب الذين استقوا هذه النظرية من كتابات أفلاطون وأرسطو.

استخدم النّقاد العرب القدامى مصطلح الجنس الأدبي حين وصفوا الأدب بأنّه أجناس أدبية، نرصد ذلك عند الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردا على الشعوبية قائلا: "ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه، متحيّزا من جنسه."[1] في حين أطلقه ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، فقال: "الشعر على تحصيل

[1]– الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص8.

جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة. متفاوت التفصيل، مختلف." [1] في حين آثر أبو حيان التوحيدي "النظم" في بلاغة الكلام جملة دون التمييز بين الشعر والخطابة والنثر، فأحسن الكلام عنده "مارقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم. "[2] ومن ثمّ، لا مناص في أنّ التمييز بين الشّعر والنّثر عند بعض النقاد القدامى لمْ يمنعهم من تصور وجود علاقات مشتركة بين الشّعر والنّثر على وجه العموم. وفي هذا السياق، نجد الشريف الجرجاني قد حدّد الجنس بأنّه "اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع... كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس. "[3] وبهذا نجده قد تعدّى الإبداع في الشّعر إلى اللّفظ والسّياق.

وعلى صعيد آخر، نجد الرماني من النّقاد الذين خاضوا في هذا المجال، وفي معرض حديثه عن إعجاز القرآن يؤكد على سائر الكلام، ويرى في الكلام جنسا يتفرع إلى أنواع معروفة عند العرب: "... وأمّا نقض العادة، فإنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشّعر، ومنها السّجع ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث." [4] في حين خرج القرآن بطريقته الفريدة عن المألوف.

---

[1]– ابن طباطبا محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص13.

[2]– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2011، 256/2.

[3]– الجرجاني، معجم التعريفات ، تح : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص70.

[4]– الرماني أبو الحسن وآخرون، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: وتعليق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1990، ص111.

على أنّنا نلفي الموقف نفسه عند الباقلاني الذي يعتبر الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى أجناس عدة. ويتجلى ذلك في قوله: " وقد قصدنا فيما أمليناه الاختصار، ومهّدنا الطريق، فمن كمل طبعه للوقوع على فضل أجناس الكلام استدرك ما بيّنا."[1] ويعتبر من جهة أخرى في كتابه "إعجاز القرآن" أنّ القرآن جنس مختلف عن أجناس الكلام الأخرى المعروفة عند العرب، إذ إنّه "غير مختلف ولا متفاوت بل هو على نهاية البلاغة وغاية البراعة. فعلمنا بذلك أنّه مما لا يقدر عليه البشر."[2] ولعلّ هذا يكشف بوجود أجناس متمايزة للكلام في نظر الباقلاني. إذ يقف القرآن بإزائها جنسا غريبا عن سائر أجناس الخطاب.[3] من حيث كونه معجزا لا ترقى إليه بلاغة قدرات البشر.

وإذا جارينا هذا الافتراض، فالباقلاني انتقى أجناسا أخرى على غرار ما تقدم، وذلك لإبراز مكانة القرآن، والأجناس المقصورة هي: الشّعر والخطب والرسائل. لكنّ الباقلاني في هذه الدراسة يعوّض مصطلح الأجناس بمصطلح "فنون". ويتجلى ذلك في قوله: "...فنون ما ينقسم إليه الكلام، من شعر ورسائل وخطب، وغير ذلك من مجاري الخطاب."[4] نجد الباقلاني في ذلك قد اقتصر في مجال المنثور على الخطابة والرسالة على سائر الفنون النثرية الأخرى كونها تمثل " أصول ما يبين فيه التفاصح، وتقصد فيه البلاغة، لأنّ هذه أمور يُتعمّل لها في الأغلب، ولا يتجوز فيها." [5]

على صعيد آخر نجد الباقلاني يستعمل لفظتي "أنواع "و"أصناف" وذلك من شأنه أنْ يفنّد التقسيم والترتيب لأساليب الخطاب عنده، باعتبار الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى أجناس،

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971، ص246.

[2]– المرجع نفسه، صص37،38.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– المرجع نفسه، ص6.

[5]– المرجع نفسه، ص6.

إضافة إلى الشّعر بمختلف أنواعه: "أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا، فتطلب فيه الإصابة والإفادة، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع، وترتيب لطيف."[1] ذلك أنّ هاجسه لم يكن تعداد الأنواع، وإبراز مجالات التمايز والاختلاف بينها، بقدر ما كان سعـــيا إلى إرساء ترتيب تفاضلي لدرجات البلاغة ومراتب البيان، يقف الشّعر في قمته ويمثّل الكلام المرسل قاعدته، أو بعبارة أخرى – إنْ جاز لنا ذلك –فإنّ هذا الترتيب يندرج ضمن ثالوث: الشّعر والبلاغة والترسّل، وحسب أساليبها وشروطها.

إذا تفحصنا ما تقدّم نجد قضية الأجناس الأدبية تميزت بالتداخل في المصطلحات مع قلّة الوضوح، والشأن نفسه فيمن تناول قضية الإعجاز القرآني، ممّا جعل حديث النقّاد السابقين عن الأجناس يحضر بشكل عارض.

وغير بعيد عن رأي الباقلاني، فإنّ رؤية أبي هلال العسكري لا تبتعد كثيرا عن رؤية سابقيه، ذلك أنّ المضمار الذي تدور فيه هو البلاغة بوصفها اسما جامعا أو جنسا أعلى يضم كلّ مظاهر البيان والكلام الراقي، ولا ريب أنّ كتابه "الصناعتين " يشير إلى ما ينبئ إلى صنعة الكلام التي تشمل النظم والنثر. وفي هذا الإطار، يقول: " فرأيت أنْ أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام، نثره ونظمه. ويستعمل في محلوله ومعقوده."[2] وهكذا، يتجلّى الجمع بين جنسين والفصل بينهما في آن، وفي ضوء هذا، يساير العسكري موقف سابقيه، فيعتبر الكلام جنسا أعلى يتفرع إلى جنسين هما: المنظوم والمنثور اللّذان يشبهان حسب رأيه؛ في وجوه وخصائص عدة: " ..فتجد المنظوم

---

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، ص35.

[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح :على محمد البخاري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 1986، ص5.

مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه." [3] وفي سياق آخر نجد أبا هلال العسكري يعمد إلى ذكر مصطلح "النّوع " ليشير إلى ما اعتبرناه جنسا: "المقدم في صنعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته المتمكن من جميع أنواعه."[1] وما جاء عنده أيضا أنّ الإيجاز والإطناب " يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه."[2]

بالإضافة إلى ذلك يصنف أبو هلال العسكري أجناس الكلام المنظومة بالاعتماد على مبدأي حسن التأليف وجودة التركيب: " أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة) الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب."[3] وبما أنّ الكلام المنظوم بوصفه جنسا، يتفرع بدوره إلى ثلاثة أنواع هي الرسائل والخطب والأشعار، وفضلا على إدراج الترسل والخطابة ضمن هذا التفريع الجديد، بإقراره بتمايز هذه الأنواع الأدبية الثلاثة، يبدو واضحا اعتباره لغتي الترسل والخطابة في المرتبة نفسها على أساس اشتراكهما في المميزات العامة نفسها.

على أنّنا بهذه الإشارات القليلة المستقاة من كتاب الصناعتين، لا ندّعي أنّنا كشفنا عن تصور أبي هلال العسكري للأجناس الأدبية كشفا كاملا، إلّا أنّنا قد أوضحنا أنّه يعتبر الكلام جنسا أعلى، يتفرع إلى جنسين، هما: المنظوم والمنثور. وهكذا، يكون التصنيف الأجناسي في التصنيفات النّقدية عند القدامى متماثلا إلى حد بعيد مثلما رصدناه لدى الباقلاني والرماني وغيرهما من النقاد القدامى.

---

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، ص40.

[1]– المرجع نفسه، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص142.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

ب- عند المحدثين:

على هدي التصنيفات النقدية عند القدماء والإفادة من الثقافة الغربية، اهتمّ النقاد العرب المحدثون بمسألة الجنس الأدبي، إذ حظي بالنصيب الأوفى من اهتماماتهم. وفي هذا السياق، نجد رشيد يحياوي في معرض حديثه عن تصنيف الأنواع من حيث القضايا التي يثيرها والأنواع التي يتفرع إليها، كالتصنيف الهرمي والتصنيف النمطي والإحصائي والتصنيف الانتقائي التحليلي وحتى التصنيف التكاملي.[1]

ولم يكتف رشيد يحياوي بهذا العرض للنظرية الغربية التي تخص موضوع الجنس الأدبي، فإنّه فضلا عن ذلك يضع في كتابه "الشعرية العربية" عنوانا فرعيا للأنواع والأغراض، وما يشوب أسماء الأجناس والأنواع من خلط معتبرا أنّ هذا الخلط راجع إلى "عدم النقاء وبتر النصوص وعدم تدقيق الفوارق بين نصوص الأنواع."[2] فهو بهذا يؤكد أنّ غموض التسميات وتداخلها يبدأ من نسق التصنيف ذاته، ومن هذه الوجهة أيضا يشير إلى موقف الجاحظ من أصناف البلاغة، "فيجعل البلاغة ثلاثة أقسام : خطبية، ورسائلية، وتأليفية، يضيف إليها نوعا قديما:((بلاغة الكهان)) ناصًّا على انقراض هذا النوع لتبقى الأنماط السائدة في الخطاب الأدبي عنده ثلاثة فقط."[3]

وتأسيسا على هذا استخلص رشيد يحياوي تساوي مرتبة الشّعر والنّثر تحت جنس أعلى هو الكلام مبرّرا ذلك بكون "النّثري والشّعري كليهما ليسا نوعين أدبين، وإنّما هما في

---

[1]- ينظر، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص85.

[2]- رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص99.

[3]- المرجع نفسه، ص 102 .

مقابل بعضهما، توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة. "[4]ويذهب أيضا إلى أنّ مجالي الشّعر والنّثر في نظره" مرحلة عليا في التصنيف أو قمة يمكن أنْ يرتب عنها تصنيف هرمي يتوسع نحو القاعدة حسب توليد الأنواع من بعضها. "[5]

فضلا عمّا تقدّم يرى رشيد يحياوي أنّ الخطابة قد تحددت كذلك في مقابل النمط الشّعري، إذ إنّ توظيفها للمكونات البلاغية، كمًّا ونوعًا محدود، فهي لاتصل في درجة انتهاك اللّغة إلى حد الغموض والإبهام، وتبعا لذلك يجزم بأنّ العلاقة بين الخطابي والشّعري لم تكن أبدا علاقة تضاد، وبأنّ الوعي بالتقارب بينهما كان قديما بدليل اعتراف النّقاد بإمكان الجمع بينهما من قبل المبدع الواحد، وإشارة البعض الآخر إلى التشابه بين القصيدة والخطبة، وهو تشابه "يرتبط فيه إنتاج القصيدة بالظرف الطارئ وأمام الجمهور. وهو ما يجعلها مطابقة تماما لما قاله الفلاسفة وأرسطو عن المنطوق المائل إلى انتهاك اللّغة بحكم شفويته وارتجاله وقصده للإقناع بكل الوسائل." [1]

إنّ التسامح في انتهاك التقاليد الفنّية غير معيب في وضعية الارتجال، وهو ما يؤكد وجود درجة تلتقي فيها القصيدة والخطبة، ولعلّ ذلك ما جعل العرب يعتقدون أنّ الوزن من خصائص الشعر، ولا يضير الخطابة أن تلتجئ إليه أحيانا قليلة، لأنّه قد يشغل الأسماع عن غايتها الإقناعية. وهذا الرأي، هو الذي يتبناه الفلاسفة المسلمون لتميز الخطابة عن جميع الفنون الأخرى.

بيد أنّ قضية العلاقة بين أساليب الأنواع مندرجة في قضية العلاقة بين الأنواع؛ ذلك أنّ المبدأ فيه "وإنْ كان يختلف منهجيا عن العوامل السابقة – إلا أنّه شاركها حكم

---

[4]– رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، ص 107.

[5]– المرجع نفسه، ص107.

[1]– المرجع نفسه، صص121،122.

المفاضلة. ومفاده تفضيل النمط بخصائص أسلوبية تعتبر ((أحسن)) من خصائص النمط الآخر. "[2] من هذه النظرة يمكن أنْ نستسيغ الخصائص العامة لهذه الأنواع. أنّ الأنواع مستقلة عن بعضها نقية، ويمكنها أنْ تقبل التداخل والاندماج النسبي يبعضها البعض، وإنْ تفاقم هذا التداخل والاندماج فإنّها تفقد خصوصيتها الأصلية .

نجد عبد الفتاح كيليطو من بين النّقاد الذين كان لهم باع في دراسة مسألة الأجناس الأدبية في كتابه "الأدب والغرابة"، ففيه يستقي ملاحظة أولية تتمثل في الاستعداد الفكري، الذي يرافق المستقبل إزاء كل عمل أدبي أو فني، ويستنتج من ذلك أنّ" كل نوع أدبي يفتح « أفق انتظار » خاصا به."[1] ويتكون أفق الانتظار هذا من عناصر تجمع بين الآثار المنتمية إلى نفس الفن، ينتبه إليها المتلقي. وبذلك فإنّ النّوع يتحدد بكونه اشتراك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يفترض أنّ خصائص نوع معين لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، إذْ" تحديد النّوع يقتضي منك أنْ تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإنّ دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة."[2]

في حين أنّ التصنيف الذي يقترحه، فيعتمد "على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب ويعني على الخصوص بمسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية."[3]ومن

---

[2]– رشيد يحياوي، الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، ص114.

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4،2007، ص25.

[2]– المرجع نفسه، صص26،27.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

ثم نجد أنّ النمط عند كيليطو يحتوي على الخطاب الواحد الذي يمكن إرجاعه إلى نمطين، كما تفرض الخطابات المندرجة ضمن الصنف الأول ضرورة مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من الحقل الثقافي، ثم يسعى من جهة أخرى إلى توضيح هذا التقسيم بتطبيقه على جانب من مقامات بديع الزمان الهمذاني، وذلك من خلال استنباطه التالي: "هذه الطريقة في الإسناد تذكرك بلا شك بالحديث. الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي، وتأثيره يمتد إلى أنواع كتابية عديدة. لولا الحديث لما كانت المقامات."[1] و ينتهي في ذلك إلى عدّ المقامات في حيز الخطاب المروي بنسبة خيالية.

إنّ هذا الاختيار الذي دفع عبد الفتاح كيليطو إلى التأكيد على مصطلح آخر، وهو "النمط" الذي يعتبر أنّه يحتوي أنواعا عدة، لكنّ الإشكال يبقى مطروحا في موقع "النمط "بالقياس إلى مصطلحي "الجنس ""والنوع "، هذا ما جعل الحبل على الغارب بغياب مصطلح الجنس على الأقل بسبب الحضور الطاغي لهذا المصطلح في الدراسات اللغوية والأدبية المنتمية للتراث العربي.

وفي سياق غير بعيد عن هذا عالج شكري عزيز قضية الأنواع الأدبية، باستعراض نظريات الفن الأدبي مفتتحا ذلك بالمحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، ويدعم ذلك بأنّ نظرية الأنواع الأدبية لا تطمح بشكل عام " إلى إرساء أصول نظرية لكلّ نوع أدبي وإنّما تحاول الإجابة عن السؤالين الهامين اللذين ذكرناهما في البداية، وهما لماذا وجدت الأنواع الأدبية ؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية."[2]

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص32.

[2]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص96 .

لا جرم أنّ شكري عزيز يستند إلى تقسيم أرسطو الثلاثي الذي سيطر على النقد الغربي مؤكدا على استناد نظريته إلى أساس فلسفي وعلى تبريره وجود الأنواع الأدبية بأسباب موضوعية، ولذلك فإنّ هذه الأسباب كلها تخالف نظرية الانعكاس التي تعتبر" أنّ ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية أيْ أنّ النّظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة تطوره."[3] لعل هذا الموقف يحدد منطلقاته المنهجية، من ذلك مثلا حديثه عن نظرية الأنواع الأدبية بالمبادرة إلى التصريح بأنّ تلك النظرية لا تطمح إلى إرساء نظرية لكلّ نوع أدبي، بل تقتصر على تفسير سبب وجود الأنواع، والبحث عن أسس تصنيفها، وأنّ نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمكان، بل بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة.

ونضيف إلى ما تقدم ذكره جهود سعيد يقطين في قضية الأجناس التي ربطها بالتراث العربي القديم، بيد أنّه أشار إلى أنّ هيمنة الشعر حالت دون اهتمام العرب بالفنون والأجناس الأخرى التي أنتجوها، إلا أنّ ذلك لم يمنع أيضا من ظهور أجناس أخرى فرضت نفسها ليؤكد وجود " العديد من الأجناس والأنواع احتل مكانة هامة على صعيدي الإنتاج والتلقي والتداول سواءً لدى الخاصة أو العامة، غير أنّه لم يلـق الاهتمام النقدي المناسب."[1] ممّا ترك فراغا ملحوظا في هذا الإطار. ومع ذلك، يستنبط سعيد يقطين ممّا قاله الأقدمون أنفسهم بشأن ثقافة الشاعر، وضرورة إحاطته بكل علم، بما يجعله لا يكتب نصّا إلا عبر تفاعله مع نصوص أخرى خارج الشعر، ذلك ممّا يقودنا إلى أنّ الشّعر قد تحققت فيه مختلف الأجناس والأنواع.

---

[3]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص99.

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص129.

على أنّ سعيد يقطين وفي معرض حديثه عن قضية الأجناس وعلاقتها بالتراث العربي القديم، يردف مفهوما للسّرد العربي بوصفه بديلا عن كل المسميات الأخرى. وعلى هذا الأساس، يرى أنّ السرد هو الذي يجمع بين مختلف التسميات المتباينة التي أطلقت على السيرة الشعبية، وعلى غيرها من الأنواع القريبة منها. ومن ثمّ، يصل في هذا الصدد، إلى مفهوم جديد هو " اسم ((الجنس)) الجامع لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية قديمها وحديثها، والتي يتجلى فيها البعد السردي بمختلف أشكاله وصوره."[2]وفي هذه الدراسة للأجناس والأنواع القديمة اهتم سعيد يقطين بتحديد اسم الجنس الذي يستوعب مختلف الممارسات اللفظية ذات السمات التي تميّزها عمّا يماثلها في الحياة اليومية والعلمية، والبحث في "مختلف صوره الجنسية في مرحلة، وفي أخرى نرصد الأنواع التي تنضوي تحت كل منها."[1]

وضمن هذا التصور، يسجل سعيد يقطين بأنّ التقسيمات والتصنيفات للكلام العربي عرفت اختلافا كبيرا، وقد تعدّى ذلك إلى التسميات نفسها، كما اختلفت الأقسام باختلاف العصور والاختصاصات التي عني بها الدّارسون، فاستعمل البعض الجنس والنّوع، واستعمل آخرون الأصول أو الأضرب والأصناف. كما جنح فريق آخر إلى توسيع الأجناس الكبرى أو الأصول إلى إدخال أنواع جديدة معاصرة لهم. وفضلا عن ذلك هناك تداخل كبير بين تصنيفهم الذي يشترك بين الشعر والنثر. وهذا يكشف أنّ معايير التّصنيف لم تكن دقيقة لتعدد اعتباراتها.

وبناءً على ذلك، يعيد سعيد يقطين النظر في هذه الأقسام من منظور جديد انطلاقا من المعطيات التي قدّمها لنا القدامى، وفي هذا الصدد، يقترح ما يلي:

---

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص132.

[1]– المرجع نفسه، ص133.

" 1- الجنس: وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر. وأجناس الكلام كما يقدمها لنا القدامى إمّا: - شعر ونثر، أو شعر وكلام. وهذان الجنسان ظلا موجودين أبدا، وعلى أساسهما كان التفاضل بين جنسي الكلام، وكانت الاختصاصات تعنى بأحدهما دون الآخر، أو بهما معا.

2 - النّوع: - وهو ما يندرج ضمن الجنس. ونجد أنواعا ثابتة، وأخرى متحوّلة. فضمن الشّعر نجد: القصيد والرجز. وضمن النّثر نجد: الرسالة والخطبة. وهذه الأنواع الأربعة هي الثابتة كما نراها في المؤلفات البلاغية التي وقفنا عليها. فهي كثيرا ما تشدد عليها. ونجدها تتواتر بشكل كبير. عند هذا الحد نجد الائتلاف بين القدامى، أمّا في ما عداها فنجد الاختلافات العديدة. أمّا الأنواع المتحوّلة فنجدها كثيرة: ومنها ما هو صاف ومنها ما هو مختلط يمكن أن يدخل في الشّعر والنثر معا: فالخبر والحديث والمثل والحكاية والقصة والمقامة واللّغز، والمورى والقدمات والتقليد والسّجل والدعاء والصدقات(وما شابه هذا...) كل ذلك ممّا تضاربت بصدده التصوّرات يمكن اعتباره داخلا في هذه الأنواع المتحوّلة.

3- النمط: - نضيف هذا الصّنف، وندخل فيه كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النّوع. ونجد من صفات الكلام هاته: الجزل/الحسن/الفصيح/البليغ... وكافة الأغراض: مدح- هجاء- عتاب - غزل... ومختلف المواصفات التي وصف بها تأليف الكلام: الإيجاز- الإطناب- المساواة، أو الطول والقصر، أو الجد والهزل."[1] ومع ذلك، نجد سعيد يقطين ممّا تقدم لا يحل نهائيا مشكلة الكلام العربي وأقسامه.

وعلى صعيد آخر تحفل دراسة سعيد يقطين بعلاقة الجنس بالنص في الكلام العربي، إذْ سعى "إلى محاولة إقامة تصور متكامل يسعى إلى تأطير مختلف أقسامه وصفاته."[2]

---

[1]- سعيد يطين، الكلام والخبر، ص153.

[2]- المرجع نفسه، ص177.

وتتجسد هذه الصلة الوثيقة في الخطاب المعاصر وما يشوبه ويعتريه من متغيرات وتحولات تتغير بتغير الزمان. وفي هذا السياق، يذهب سعيد يقطين إلى أنّ الأجناس ثابتة، والأنواع متغيّرة، وانطلاقا من علاقة الثبات والتّحوّل " نجد كل جنس من الأجناس قابلاً لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها."[3] وغير بعيد عن ذلك يقحم الشاعر ضمنها التناص بمختلف أشكاله وصوره، ذلك أنّ تحول أشكال التناص بتحول البنيات النصية يعطي للنص بنيته الخاصة في نطاق تفاعله مع النصوص الأخرى. وعبر التّجليات النّصية المتعدّدة وأنماط التفاعل النصي المختلفة، يرتبط لدى يقطين مفهوم الجنسية بـــ "النصية ".

وفي هذا الصّدد، تسمح لنا " القراءة التزامنية أو التعاقبية بالكشف عن الأجناس والطبقات الجنسية المختلفة وما تتضمنه من أنواع وأنماط باعتماد التجليات النصية ومختلف أشكال التفاعل النصي."[1] ليؤكد من خلال هذا كله جنسية النص أو نصية الجنس.

وغير بعيد عن هذا يرى سعيد يقطين بأنّه توجد أنواع متغيرة ويقصد بها " كل الأنواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية، الشيء الذي يجعل من الصعوبة بمكان تحديد جنسيتها، أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخرى."[2] وفي هذا الإطار، يسلّم أيضا، بوجود أنواع ثابتة، وهي الأنواع الأصول، وهي قريبة من الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها، لأنّها أنواع أصلية تتحقق بصورة دائمة، من خلال مبدأين: مبدأ التراكم ومبدأ التكامل.[3] أمّا الأنواع المتحوّلة، فهي

---

[3]– سعيد يطين، الكلام والخبر، صص183،184.

[1]– المرجع نفسه، ص187.

[2]– المرجع نفسه، ص197.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص195.

أنواع فرعية متحوّلة، وتتحدد خصوصيتها في إطار الأنواع الثابتة. كما أنّها ترتبط بشروط تاريخية معيّنة. ومن ثم، فإنّ " الأنواع الفرعية تتّسع لمختلف الأنواع الخبرية المختلفة التي تتحوّل بتحوّل الشروط التاريخية والثقافية، وتظهر وتختفي تبعا لذلك (النكت- اللطائف- البدائع...) والقراءة التّاريخية هي التي تمكننا بالبحث فيها، والكشف عن خصوصياتها."[4]

على أنّ محاولة سعيد يقطين في هذا المضمار مكّنت من إرساء نظرية عامة، باعتبار الكلام اسم جنس يستوعب مختلف الممارسات اللفظية، التي تختلف نوعا ما عن نظرة القدامى الذين رأوا في الكلام مجرد جنس يتفرع عنه نوعان، هما: النظم والنثر.

ألفينا من وجهة نظر أخرى ما ذهب إليه خلدون الشمعة في مقاله"مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية" إلى اعتبار الجنس الأدبي " مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية، إنّه الخارج والباطن في تواشج وتضاد."[1]بيد أنّ هذا كله هو خطوة على الطريق نحو معرفة قصد المبدع إزاء متلقيه.

وتأسيسا على ذلك يصنف الباحث الأجناس الأدبية إلى تسعة أصناف، منها ما هو أساسي، ومنها ما هو فرعي، دون أنْ يفصل في ذلك بالرغم من أهمية ذلك في الصرح الأدبي، وهي : 1- الدراما2- الملحمة 3- الرواية 4-المقامة 5- الحكاية 6- القصة القصيرة 7 -القصيدة 8 -المقالة 9- الرسالة. ويحدّد الباحث ثلاثة عناصر مكونة للجنس الأدبي وللأثر الأدبي عموما، وهي: المبدع، الرسالة والمتلقي. وفي هذا السياق، يحاول الباحث ربط الأجناس التسعة من جهة المتلقي والأثر البالغ الذي تحدثه فيه، من خلال هذه الثلاثية التي استقاها من مقترح "كارتركولويل" الذي اقترح بعض التعديلات على جدول

---

[4]- سعيد يطين، الكلام والخبر، ص197.

[1]- خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة السورية، العدد 177، نوفمبر 1976، ص11.

الأجناس الأدبية،[2] انطلاقا من التفاعل بين المبدع والقارئ، انطلاقا من رسالة النّص التي يتجاوب معها تلقيًا وتأويلاً.

2-التداخل الأجناسي في النقد العربي

يعد تداخل الأجناس الأدبية من القضايا المهمّة على المستويين الإبداعي والنقدي، فقد شهدت خلخلة واضحة، وصار احتفاظ كل منها بحدوده المرسومة موضع شك كبير، فلم يعد الشعر مثلا جنسا نقيا نقاءً مطلقا يمتنع عن الأجناس الأخرى من اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة. " فبعض الأنماط والأنواع تتقارب كثيرا، فالخطابة والرسالة يمكن أنْ تتكلم عنهما كنوعين ونمطين."[3] لاشتراكهما في السمات الأسلوبية والخصائص الفنيّة.

ومعظم النّظريات الأدبية الحديثة تميل إلى طمس التمييز بين الشّعر والنّثر، لاشتراكهما في خصائص وسمات أسلوبية. وقسّمت النظريات الأدبية الأدب الخيالي إلى فنون القص، والرواية، والقصة القصيرة، والملحمة، والمسرحية نثرا، أو شعرا، والشّعر ما ينحو نحو الشعر الغنائي القديم.[1]

ومع ذلك، فإنّ نقاط التماس بين الشّعر والنثر سلبا أو إيجابا، ليست هيّنة، إنّ الكثير من النقاد يذهبون إلى أنّ التداخل بينهما كبير إلى حد لا يمكن إغفاله. على أنّ هذا التماس بدأ بالتلاقح بين الشعر والنثر، وتحطيم معايير الجنس الأدبي ومقوماته باسم الحداثة فأصبحنا نتحدث عن قصيدة النثر، التي يتقاطع فيها الشّعر والنّثر، والقصيدة الدرامية، التي ينصهر فيها الشّعر والنثر، والقصيدة الدرامية، التي ينصهر فيها الشّعر والحوار المسرحي

---

[2]- ينظر، خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، ص12.

[3]- رشيد يحياوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص9.

[1]- ينظر، رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص315.

معا، كما أصبحت الرواية فضاءً رحبا لتداخل النصوص وتداخل أشكال الخطاب والأجناس. ويتأكد ذلك من خلال امّحاء الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر.[2]

فموضوع تداخل الأجناس الأدبية أصبح يثير أسئلة مركزية في الأدب والنّقد الأدبي، وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، ذلك" أنّ الاهتمام بمعرفة الفروق بين أنواع الأدب طغى على الدراسات الأدبية والنّقدية والبلاغية، إلاّ في حقبة قصيرة هي التي ازدهر فيها الموقف الرومانسي القائم على العناية بشخصية المؤلف...وقد تجنب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر، لكنّهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع... والحفاظ على نقاء النّوع، معناه تقييد حرية المبدع."[3]

وأيّا ما كان الأمر، فالحفاظ على نقاء النّوع هو الحدّ من قدرة الأدب على التطوّر، وقد بلغ الشّطط ببعض الفلاسفة الرومانسيين، وعلماء الجمال، ونقّاد الأدب حدًّا أنكروا فيه فكرة التجنيس.

لاريب أنّ ميل المحدثين إلى مزج الأنواع الأدبية التقليديّة لإنتاج أنواع أدبية جديدة، يضمن للأدب الغنى والثراء الفني، "الذي يخصب النصوص بما في الأنواع من قيم أسلوبية، وجمالية، وفنية مشتركة. كذلك تراعي النظرية الأدبية المعاصرة ما يتيحه هذا المزج من تناسل للأنواع، وولادة بعضها من بعض، على النّحو الذي يفسّر ظهور الشّعر الرومانسي في فرنسا من تطوير مواعظ الرهبان في المقابر الكنيسة في القرن السّابع والثّامن عشر.

---

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1994، صص83،84.

[3]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، صص23،24.

كذلك يؤدي مثل هذا الانفتاح بين الأنواع إلى مزيد من التواصل مع الأدب الشفوي والشعبي."[1]

وعلاوة على ذلك، فإنّ أدبنا العربي ظلّ فيه الشّعر والنثر متباعدين قرونا طويلة، إذ كان كل منهما يعزز من خصائصه، ويقوي من عزلته الكبرى دون أنْ ينفتح على الآخر، أو يعتني به، لكنْ سرعان ما حلّت عتبة التقارب بينهما كما يرى كيليطو، في شعرية "الكتابة المرموزة."[2] التي حلّت "محل بلاغة الإقناع، وصار الوصول إلى المعنى، الذي أخذ يتوارى في أفق غائم... واتّسعت نقطة التماس بين الشّعر والنثر، حيث أخذت هذه الشّعرية الجديدة تدفع بالناثر كما يشير كيليطو أيضا، إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر."[3] ولا شك أنّ ذلك قد أسهم بقسط كبير في تقليص الحدود بين الشّعر والنّثر.

ولا بدّ من القول أنّ هذا التداخل بين الشّعر والفنون النثرية الأخرى هو جزء من تداخل أعمق وأشمل، بينه وبين هذه الفنون التي لم تعد معزولة عن بعضها البعض، حيث أصبح التفاعل بينها كبيرا.

على أنّ" انفتاح القصيدة على الأجناس الأخرى أو الفنون المجاورة أكثر مظاهر التّحولات البنائية وضوحا في القصيدة العربية الحديثة على مستوى الرؤية والتعبير. ولم يكن هذا الانفتاح على الفنون وأنماط القول الأدبي، ترفا، أو زينة، أو رغبة في التّغيير، بل كان نابعا من حاجات شعرية وتموّجات نفسيّة ضاغطة. كان جزءا من البناء النصي

---

[1]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، صص54 ،55.

[2]– عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السّرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للّنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص74.

[3]– ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 150.

للقصيدة الحديثة، هذا البناء الذي يسعى، كما يقول محمّد بنيس، إلى "الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية" من جهة، و"إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"، من جهة أخرى." بل إنّ ذلك يقرّب المسافة بين النّص الشعري والنّص النثري من حيث اللّغة والمكوّنات البنائية.[1]

وفي هذا الإطار، بيّن محمد غنيمي هلال أنّ اتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي، قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر، ليؤلف جنسا جديدا، كما في المأساة والملهاة، وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة، فالأجناس تمثّل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية التي يكون المبدع على بيّنة منها، ولكنّه قد يطوعها لأدبه، أو يزيد فيها، وهي دائما مشروحة معللة للقارئ.[2]

بيد أنّ التحولات التي تحدث داخل جنسي الشّعر والنثر ترتبط عادةً بهبوط نوع ما، وارتقاء نوع آخر، "فالمجتمع يجتهد في خلق أشكال جديدة، كلما تتطور، تكون منسجمة مع ميوله، أمّا الأنواع التي تموت فتصبح غذاء أو سمادا للأخرى الجديدة."[1]

فالتداخل عندئذ يكون مبنيا على مبدأ انهيار الترتيب بين الأنواع الأدبية، " فالنّوع الأدبي ليس مجرد اسم، إذ أنّ التّقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكّل صفاته."[2] وفق بنية التداخل والتعدّد مؤشرا على استبدال تكافؤ الصّيغ والأنواع الأدبية.

لا غرو أنّ هذه المفاصل التي تدلّنا على أنّ الجنس الأدبي "متطور متحول لما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي التاريخي، والاجتماعي، والثقافي،

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، صص160 ،161.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص119.

[1]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص99.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارن، في نظرية الأدب، ص314.

والإيديولوجي، مع الأخذ بعين الاعتبار بالاستقلال النسبي للبنية الثقافية ... وجدليتها الداخلية، فالنّوع يحتفظ بتراتب بنياته حتى رغم تغير السياق الخارجي."[3]

إنّ مرونة الجنس الأدبي تدفع إلى التساؤل عن المساحة المتاحة للاختراق، فقد يصل حدا يؤدي إلى تحول النص عن جنسه، أو لامتداد النص نحو جنس آخر، فتكون النتيجة عندئذ اجتماع جنسين في نص واحد.

لذا يمكن القول أنّ" الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهريا فيه قبل ذلك، فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعرا، ثم صارت في العصر الحديث نثرا."[4]

فلا مناص إذن، من القول أنّ الخلط بين الأجناس الأدبية لم يحط من قيمة الكتابة الأدبية، فقد أصبح المزج قانونا طبيعيّا في أي تحول أدبي، إذْ لا توجد أنواع ذات استقلال ذاتي.[1] لذا نخلص إلى القول بأنّ إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية قائمة، ولكنْ في الحدود التي تتضمن المحافظة على هوية كل جنس، وإنْ كانت هناك بعض النصوص تنتهك ذلك.

وممّا " لاشك أنّ الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أنْ يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف،...تنتمي اللغة أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هي على التوالي:

---

[3]– رشيد يحياوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص100.

[4]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص118.

[1]– ينظر، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص24.

الشّعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أنّ هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية."[2] وعلى هذا الأساس يصبح النّص الشعري فضاء لتحاور الأجناس الأدبية.

وفي هذا الصدد، يقول عمر الدقاق: "وإذا ما انتهت مرحلة التقليد والاقتباس... تبدأ مرحلة جديدة في حياة العرب الأدبية ...تنتقل من طور التلقي إلى طور العطاء، فتنتج أنماطاً ونماذج من فنون الأدب على غرار ما صدر قبل حين عن الغرب. وتولد من جديد في هذا العصر فنون أدبية مستحدثة هي: القصة والرواية والمسرحية والمقالة، والسيرة."[3] فبهذا التداخل نشأت أنواع أدبية جديدة على غرار الأنواع التقليدية، فالتداخل ساهم في توسيع رقعة الأدب وتطوير جوهره.

وعلى صعيد آخر، يرى "عبد المنعم تليمة" أنّ التطور والتغيير اللذين طرآ على الأنواع الأدبية لا يؤدي قطعا للقضاء على ما تمتاز به من مواقف، فقد تنقرض الملحمة في طور اجتماعي معين، لكن الموقف الملحمي أو الدرامي لا ينقرض، وإنّما ينتقل إلى نوع أدبي آخر، لذا نجد الآداب المعاصرة ذات الأنواع تنكمش فيها الحدود وتشف بين الأجناس، فيتحقق الدرامي مثلا في الغنائي، ويتحقق الغنائي في المسرحي، وهذا التداخل في رأيه لا يتعارض مع تمايز الأنواع واختلاف الأجناس، بل هو تداخل طبيعي يفيد الأدب ويغنيه.[1]

---

[2]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص120.

[3]– عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،(د ط)،1997، ص15.

[1]– ينظر، عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1997، ص201.

وتجدر الإشارة إلى أنّه لم تكن الحدود بين الشعر وسواه من الأجناس الأدبية، هي التي تعرضت إلى التلاقح والتداخل والتهجين والزحزحة عن طبيعتها الأولى، بل شملت هذه الخلخلة أيضا صلتها بالفنون المجاورة، كالسينما. ولابد من القول أنّ هذه الكتل الفاصلة بين حدود الشعر والنثر، وبين هذه الفنون بدأت بالتآكل، أو التخفف من بعض مزاياها العازلة انطلاقا ممّا شهدته الكتابة من تحوّلات وتجارب مختلفة.

بيد أنّه لا يستطيع أحد تجاهل الدّور الكبير الذي يؤديه النّقد الأدبي في عملية الخلق الأدبي وتطويرها، ذلك أنّه يؤثر في جميع هذه الحلقات، وعمليات التفاعل التي تحدث فيما بينها. هذا يعني أنّ النّقد الأدبي يواكب الأدب في علاقة حوارية يتم من خلالها تلقي المعرفة وإنتاجها في الوقت نفسه.

بدأ النقد العربي إذن بأحكام عامة سريعة موجزة لا تحمل تعليلا، ودون أنْ تقوم على أسس موضوعية. و"أهم عمل علمي قامت به هذه الطبقة هو ترجمة كتابي الخطابة والشّعر لأرسطو إلى العربية... ونقله إسحاق بن حنين م 298هـ، وكذلك نقله إبراهيم بن عبد الله وفسّره الفارابي م 329هـ، وأمّا كتاب الشّعر فقد اختصره الكندي م 203هـ، وترجمه إسحاق أيضا، ونقله يحيى بن عدي ومتّى بن يونس في القرن الرابع من السريانية إلى العربية."[1] على أنّ هذه التأسيسات كانت بمثابة لبنة، بل حجر زاوية في هذا الصّرح النقدي.

هذا التطوّر الذي شهده القرن الرابع تصاعد في القرن الخامس على يدي عبد القاهر الجرجاني الذي "حاول أنْ يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه "دلائل الإعجاز" كما حاول أنْ يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه "أسرار البلاغة " ... وخلاصتها أنّ ترتيب المعاني في الذّهن هو الذي يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة، وأنّ اللّفظ لا مزية له

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ت)، صص38،39.

في ذاته وإنّما مزيته في تناسق معناه مع المعنى الذي يجاوره في النّظم – أي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النّظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعة– وأنّ الجمال الفني رهين بحسب النّسق أو حسن النظم، كما أنّه لا اللّفظ منفردا موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ، وإنّما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان."[2]

هذه هي الصّورة التي توقف عندها النّقد العربي في القرن الهجري الخامس قبل أنْ يدخل الفكر العربي في حالة من الجمود والشّلل استمرّت عدّة قرون، وبعد فترة الانقطاع الطويلة استيقظ العقل العربي على عامل تغيّرت فيه موازين القوى بعد أنْ أصبحت أوروبا سيّدة العالم دون منازع. لكنّ السؤال الذي واجه جيل الروّاد هو: على أيّ أسس سيعاد بناء الحياة الثقافية العربية الجديدة؟ هناك من يرى ضرورة العودة إلى التراث، وآخرون دعوا إلى الاستفادة من علوم الغرب للنّهوض بالحياة العربية. وما ينطبق على الفكر ينطبق على الأدب الذي يمثل جزءاً مهمّا من البنية الثقافية، لأنّ تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام.

كان على جيل الروّاد من النّقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدي العربي أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أمّا التيار الأوّل فقد قدّم طروحات تتعلّق ببناء مشروع نقدي عربي، مستقل نسبيّا، عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدي العربي القديم.

شكل العقّاد إلى جانب إبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري مدرسة الديوان التي تأثرت في ممارستها النقدية بالرومانسية الغربية. ويرجع تأثر العقّاد وجماعة الدّيوان بالمدرسة الرومانسية في الشّعر والنّقد إلى علاقاتهم بهازلت وبقية جماعة النبوءة والمجاز.

[2]– سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2003، ص 143.

"وأعتقد أنّ هذه الكلمة "التأثر" تصف واقع الأمر، ولا تحرم "جماعة الديوان" من صفة الابتكار. وهي تعني، في الوقت نفسه، وجود الصّلة بين هذه الجماعة والرومانتيكيين، واستفادة "جماعة الديوان" من هذه الحركة العالمية، وبخاصة في صورتها في انجلترا." [1] ويصرّح العقاد عن تأثره مع زملائه في مدرسة الديوان وغيرهم بالمذاهب الأوروبية في الشّعر والنّقد، فيقول: " فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشّعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إنّ "هازليت" هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنّه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد."[1]

هكذا نرى أنّ جيل الروّاد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية، واطلاعهم العميق على مناهج البحث في الدراسات الأدبية الأوروبية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الروّاد في لحظة اتصالهم بالثقافة الأوروبية، عن النظر في القيم الثقافية القومية، بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم في تطوير هذا التراث القومي والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنّهم كانوا مقتنعين بأهمية

---

[1]– محمود الربيعي، في نقد الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1968، ص143.

[1]– محمود العقّاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1950، ص192.

ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أنْ يواكب المتغيرات العالمية. فلم تكن النّهضة إذن سوى شعور بالقلق الجمّ، فمن لم يستيقظ يجد نفسه متخلفًا عن الرّكب.

ولم يقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدية في مصر، بل امتدّ إلى المغرب العربي والمشرق وبلاد الاغتراب التي تواجد فيها المهاجرون العرب. فتأسّست الرابطة القلمية في المهجر الشمالي التي تبنّت مثل مدرسة الدّيوان المذهب الرومانسي في الأدب والنّقد.

إنّ هذه التغيرات التي طرأت على النّقد العربي الحديث، لم تسهم، على الرّغم من أهميتها، في تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية. وهكذا بقي النّقد العربي متأثرًا بالمتغيرات الغربية. وفي هذا الصدد، يرى محمّد مندور " أنّ منهج الدّراسة الأدبية لم يتبلور بعد في بلادنا العربية ولا رسمت له خطط ومذاهب."[2] وفي ظلّ عدم تحقيق التّراكم المعرفي، أو في ظلّ العجز عن الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة في تطوير النّقد العربي القديم، بقيت السّاحة العربية تستقبل كل ما يصدره لنا الغرب دون القدرة أحيانا على فرز الغثّ من السمين.

وكان لا بدّ أنْ يتعزّز الأدب العربي بقواعد نقد خاصة به تتماشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته، وطريقة استخدام الأدوات، وطريقة تناول الموضوع والسّير فيه، مثلما دعا أدونيس في مرحلة من المراحل إلى تبني المقاييس الغربية في دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه. إذ يقول: " وكما أنّنا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإنّنا نفكّر بـ" لغة" الغرب: نظريات، ومفهومات، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبية ...الخ، ابتكرها، هي أيضا، الغرب."[1]

---

[2]– محمّد مندور، النّقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص118.

[1]– أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب،3_ صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.1، 1978، ص258.

إنّ المناهج النّقدية الأوروبية كانت وليدة ظروف محدّدة عاشتها تلك المجتمعات. إنّ البحث عن حداثة عربية في كتابات الشّعراء المعاصرين يقودنا إلى فكرة تلتصق بحداثتنا كونها تنطوي على الإبداع والتغير والاكتشاف بالرغم من الاختلاف البيّن بين الواقع الغربي الذي تحرّكت فيه موجة التغيير على جميع المستويات. وفي هذا الصّدد، يرى أدونيس أنّ الشّعر العربي في القرن العشرين متّهم بالجمود، رغم أنّ هذه الحداثة الشعرية في المجتمع العربي " تكاد أنْ تضارع، في بعض وجوهها، الحداثة الشّعرية الغربية."[2] وإنْ كان هذا الرّأي لا يؤخذ برمّته، فالفارق بين الحداثتين بيّن.

سبقت هذه المرحلة التجديدية محاولات متعدّدة منذ مطلع القرن، حاولت الخروج بالشّعر عن النمطية الموروثة في الموضوعات والأشكال الفنية والأساليب، على نحو ما رصدناه عند جماعة الدّيوان ومدرسة أبولو وشعراء المهجر وحركة الشّعر الحر في بغداد، ومن جاء بعدهم من روّاد الحداثة الشّعرية العربيّة.

وإذا كانت الحداثة في الشّعر العربي المعاصر أثارت ردود أفعال من قبل مبدعي الشّعر أنفسهم، والذين انتقدوا انفتاح الشّعراء المعاصرين على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص، وتفاعلهم المباشر مع روافد الثقافة والفكر والشّعر والفن.

إنّ المتأمّل في الخطابات النّقدية التي واكبت النّص الشّعري يدرك مدى إحساس الشّعراء والنقاد على السّواء بأزمة في بنية الشّعر، وربما يفيدنا في هذا الصّدد ما أشار إليه أدونيس، إذ يقول: " لم ينتج "عصر النّهضة" شعرًا، وإنّما أعاد إنتاج عمودية الشّعر. وعلى الرّغم ممّا حقّقته الحركة الشّعرية العربيّة، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزنا ونثرا، فإنّ عصر جمال البداوة / الخطابة هو الذي ما يزال يوجه نتاجها السّائد. فمعظم الشعر العربي الرّاهن

---

[2]– أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص322.

استطراد للشّعر في "عصر النهضة"، أيْ استطراد للثابت."[1] وهذا الملمح يشير بشكل ما بعض مآزق الحداثة الشّعريّة العربيّة.

إنّ الوعي بحركة حداثة نقديّة مفارقة للمناهج والمقاربات التّقليدية نابع من حاجات التغير. وبطبيعة الحال، يعد ذلك من الأولويات في تأسيس خطاب نقدي حداثي ينهمك في عملية تشخيص الملامح الحداثية للأجناس الأدبية والأعمال الإبداعية؛ وخصوصا في ميدان الشّعر، لأنّ مثل هذا الانفتاح يسمح بملامسة تجليّات الحداثة في الشّعر العربي الحديث، ولاسيّما على مستوى تداخل الأجناس في النّص الشّعري.

لا غرو أنّ ملامح الكتابة الجديدة بدأت ترتسم في الأعمال الإبداعية المتوالية، ولاسيّما في النّصوص الشّعريّة لتؤكّد حداثة شعريتها. وهذا ما ألمح إليه محمد بنيس فيما يخص إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وفرضيّة تغيّرها، وهنا استند إلى تصورات أدونيس الذي أكد على ضرورة تغير الكتابة تغيرا نوعيّا؛ ذلك أنّ هذا التحوّل سيؤثر حتما في طبيعة الأنواع الأدبية، وفي فضاءات حضورها. ومع ذلك، يظل معيار تحديد أنواع الكتابات هو ما تتوفر عليه من أدبية. هنا تغدو جمالية الكتابة هي المقياس الأساسي في تمييز الجنس الأدبي. ولعل ذلك ما جعل محمد بنيس محتفيا بالكتابة في نصوصه الشعرية.[1] هذه الطبيعة الحديثة الملازمة للنّص الشعري المعاصر هي الوجه الآخر للكتابة الجديدة التي تعدّدت أشكالها.

---

[1]– أدونيس علي أحمد سعيد، الثّابت والمتحول، 3_ صدمة الحداثة، ص 281.

[1]– ينظر، محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص47.

3- أثر ترجمة المفاهيم الغربية على مفهوم التداخل الأجناسي

إنّ الترجمة الأدبية بالإضافة إلى كونها من أبرز عوامل تطور الأجناس الأدبية عند العرب، فهي مؤشر مهمّ من مؤشرات تطور الأدب العربي. وفي هذا السياق، نسجل أنّ معظم الآداب قد شهدت تطورا مذهلا، ولا أدل على ذلك من ظهور أنواع أدبية حديثة وتنوع كبير في أساليب الكتابة. ومن بين هذه الأنواع: الرّواية بأنواعها: الاجتماعية والبوليسية والواقعية ...والقصة القصيرة وقصيدة النثر. والأكيد أنّ هذه الأنواع الأدبية وغيرها، وإنْ أجمع أغلب الباحثين عن أصلها الغربي إلا أنّها لم تظهر في الآداب الغربية جميعها في وقت واحد، فظهورها ارتبط بآداب معينة.

أمّا باقي آداب العالم فقد تسنى لها معرفتها عن طريق الترجمة الأدبية. "تتم في عالم اليوم بين لغات الشعوب المتطورة (الإنكليزية والألمانية والفرنسية والروسية والإسبانية والإيطالية والسويدية بصورة رئيسة، أو عن تلك اللغات إلى لغات الشعوب المتأخرة، وليس بالعكس، إنّ حركة الترجمة الأدبية في عالمنا المعاصر هي جزء من العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة بكل ما تنطوي عليه البنى السائدة في تلك العلاقات من تناقضات وهيمنة واختلال في التوازن. فعدد ما ينقل من أعمال أدبية عن لغات شعوب العالم الثالث إلى لغات الشعوب المتطورة لا يتجاوز نسبة يسيرة من الأعمال الأدبية التي تنقل بين لغات الأقطار المتطورة أو من لغات تلك الأقطار إلى لغات الشعوب المتأخرة. وتنطبق هذه الحقيقة على العلاقة بين الأدب العربي و الآداب الغربية."[1] ولاسيّما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي لاعتبارات متعدّدة، وذلك لاتساع لغتهما وانتشارهما في العالم. فمن جهة، هذه الدّول منتجة

[1]- عبده عبود، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية ،(د،ط)،1995، صص7،8.

لهذه الآداب، ومن جهة ثانية لأنّها متطورة ومهيمنة اقتصاديا، ومن ثمّ فهي تفرض خطابها الثقافي.

وضمن هذا الأفق، نلاحظ أنّ المقال نوع نثري فرنسي النشأة، إذْ يعتبر الكاتب الفرنسي ميشال مونتينmontine Michele أول من كتب مقالا حديثا. والمقال كنوع أدبي لم يظهر بصورة مكتملة، بل مرّ بعدة مراحل حتى استوفى مختلف العناصر المكونة له، حيث اعتمد مونتين على الأدبين الإغريقي واللاتيني، فاقتبس منهما الحكم والمواعظ وطبعهما بطابعه الخاص. وبناء على ما سبق، يمكن القول أنّ المقال قد ظهر أولا في الأدب الفرنسي، ومنه انتقل إلى الأدب الإنجليزي بفعل عالمية الأدب الفرنسي في المرحلة الأولى، ثم استقبلته بعدها باقي الآداب.

أمّا في أدبنا العربي، فإنّ المقال كلفظة " ليست غريبة على اللغة العربية، ولكنّها من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة. "[2] واستنادا إلى ما تقدم ذكره يتبين أنّ المقال "قد دخل في حياتنا الأدبيّة بعد أنْ أخذ في الآداب الأوربية وضعه الحديث."[3]وعليه فالمقال، نوع أدبي أوروبي.

لقد مرّت المقالة بعد إدخالها إلى الأدب العربي بثلاث مراحل في تطورها حيث ظهرت في بداياتها الأولى بأسلوب يقترب من أسلوب عصر الانحطاط، إذ كان زاخرا بالسجع الغث والمحسنات البديعية، وكان من أبرز موضوعاتها الموضوع السياسي، ثم الموضوعات الاجتماعية والتعليمية، وبعدها ظهر كتاب متميزون مع بداية القرن العشرين أحدثوا تطورا محسوسا فيها أمثال طه حسين، عباس محمود العقاد، محمد السباعي، سلامة موسى، وغيرهم من الكتّاب.

---

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط) ،2004، ص162.

[3]– المرجع نفسه، ص162.

أمّا باقي الدول العربية فقد "سارت الصحف والمجلات سيرتها في مصر ولبنان."[1]هكذا انتشر هذا النوع الأدبي في مختلف الأقطار العربية تأسيا بهما وبرع فيها أعلام كثيرون مثل محمد البشير الإبراهيمي في الجزائر.

أمّا بخصوص **عناصر المسرحية** الفنية، فإنّها" تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. وأقول بصفة أساسية، لأنّ القصة تستخدم هذا الأسلوب "أحيانا" بجانب استخدامها الأسلوب السردي والأسلوب التصويري، في حين أنّ المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإنّ الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير."[2]

على أنّ أبرز ما يميّز المسرحية على سائر الأنواع الأدبية الأخرى، هما الحوار والصراع، فهما "الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. ولابد أنْ يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أنْ يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكنّنا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة؛ الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار؛ الحوار كما يقع في الحياة بين الناس."[3] بهذه المقومات الفنية (الشخصية – الفكرة – الحادثة– الحوار – الصراع)استطاعت المسرحية أنْ تكون نوعا أدبيا قائما بذاته.

إنّها الأصول الأولى للأدب المسرحي العربي، لكنّها لم تتطور، "فخيال الظل" مثلا ظهرت له روايات أيام الفاطميين والمماليك، وكانت في البداية ملهاة الطبقة العليا من

---

[1]– محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1966، ص77.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص131.

[3]– المرجع نفسه، ص132.

الشعب، وكان "ابن دانييل "الكحال (ت710هـ) من أبرز وأشهر مؤلفيها.[1] وكان من الممكن أنْ "يتطور هذا الفن وينمو، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أنّ العصر كان عصر قوة نهضة، ولكنّ مصر كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أنْ نزلت في قاع الهاوية."[2] غير أنّ المهم في الأمر، أنّ هذه الأصول وهذه البدايات للمسرح العربي وإنْ لم تتطور، فإنّها قد ساعدت على الأقل على تهيئة التربة العربية لاستقبال هذا النوع الأدبي واستنباته فيها.

وبناءً على ما سبق، يمكن القول أنّ "المسرحية" كنوع أدبي قد دخلت إلى أدبنا العربي بتأثير من الآداب الغربية، الأدب الفرنسي تحديدا، ثم تطورت على أيدي عدد من الأدباء كان في طليعتهم المصريون. وقد انتشر هذا النّوع الأدبي في سائر الآداب العربية، وبرع فيه كثيرون، فكتبوا المسرحية بنوعيها: النّثرية والشّعرية. كما كتبوا مسرحيات للقراءة وأخرى للتمثيل، وجرّبوا الحداثة وما بعد الحداثة في كتابة هذا الجنس الأدبي.

بيد أنّ الجنس القصصي كان له أفق بارز في أدبنا العربي المعاصر، وباعتبار أنّ القصة عريقة عراقة البشريّة ذاتها، ولا يتصور شعب بلا رصيد قصصي، وتجدر الإشارة إلى أنّه مثلما يوجد نوع "من القصة يعرف بقصة الحادثة، فإنّ هناك أيضا "قصة الشخصية" في الأولى تتمثل الوقائع events وفي الأخرى المواقف attitudes. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولا، ثم تختار الشخصية المناسبة، وفي الأخرى يكون العكس."[3] ومهما كان نوع القصة إلا أنّها لا تستقيم إلا بالحادثة والشخصية معا، هذا فضلا عن عناصرها الأخرى من زمان ومكان وفكرة وبنية.

---

[1]- ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية، صص13،14.

[2]- المرجع نفسه، صص14-15.

[3]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص107.

أمّا في الوطن العربي، فقد تضاربت الآراء حول القصة بين متعصب للتراث مقر بوجود هذا النوع الأدبي، حتى وإنْ لم يشتمل كل المقومات والعناصر الفنية المذكورة سابقا، فرأوا في (المقامة)و(ألف ليلة وليلة)أبرز نماذج قصصية تعزز آراءهم، وبين منكر، لا يقرّ بأي فضل للتراث العربي في مجال القصة. لذلك يمكن القول بأنّ الأدب العربي لم يعرف القصة بكل المقاييس الحديثة التي سبق ذكرها، فالقصة العربية الحديثة ليست في الغالب تطورا عن أشكال تراثية كالمقامة أو ألف ليلة وليلة، وإنّما هي نوع أدبي غربي حديث، نشأ في ظروف خاصة، معرفية وفنية وتاريخيّة.

4- الكتابة العربية و تماهي الأجناس الأدبية

إنّ التجربة الكتابية الجديدة، تجربة متميّزة، تشكل وحدة معقّدة ومتناغمة قد تبدو مشتّتة سطحيا، إلاّ أنّها تبتكر انسجامها من العلاقات الداخلية المتشابكة لنسيج الخطاب ونظام تشكيله الخاص، فالخطاب الأدبي بناء لغوي/دلالي منفتح على رؤيا التعدّد والمغايرة انطلاقا من تنوّعه الأسلوبي وتناغمه الداخلي، فالخطاب الروائي –مثلا– يتميّز ببنيته اللغوية /الدلالية المتنوّعة، ومستوياته المتناغمة فهو خطاب سلس له القدرة على التفاعل مع كلّ الأجناس الأدبية، واستعارة وتوظيف خصائصها وأساليبها الفنية لدعم فاعليته الفنية والشعرية، وخاصة ظاهرة التمازج الشعري/النثري في الخطاب الروائي الحداثي.

تتطلب التجربة الإبداعية الحداثية وعيا لغويا، فنيا وجماليا كبيرا، كونها نابعة من موقف ذاتي، متمرد، ثائر، رافض، لما هو كائن؛ وموقف وجودي قلق وحائر ومتوتر، متسائل، وموقف إنساني منفتح على الذات والآخر، متحاورا معهما. ففي إطار التجربة الإبداعية الحداثية "لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب. إنّه يتجاوز لغة الكتابة بحسب

الكلام، إلى اللغة الجديدة: **لغة الكلام بحسب الكتابة.**"[1] وإذا سلمنا بأنّ الإبداع تجاوز وتجديد يهدف إلى تطوير وإغناء التجربة الفنيّة بالدرجة الأولى، فهذا يعني أنّه "يتضمّن اختيارا، لأنّ من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره. لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد."[2] لذلك نجد الكاتب يهفو إلى ملامسة العمق الإنساني وتحريك الحسّ الجمالي عند المتلقي معتمدا على لغته بأبعادها التشكيلية والفكرية والتصويرية، محولاّ الخطاب الأدبي –الروائي– "مسرحا للعالم."[3] يتحرّك فيه الممكن والمستحيل والمعقول واللامعقول والذاتي والموضوعي والخاص والإنساني والخيالي والواقعي والأسطوري.

هكذا تتحرّر اللغة من التقريرية، والوصفية والمعيارية، فهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنّها تعبّر عن تجربة الذات في جوا نيّتها وبرانيّتها؛ هذه التجربة التي لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية وقواعد ثابتة خاضعة للمنطق وللواقع وللحسّ والحدود المرسومة مسبقا.

إنّ المبدع يهدف إلى ابتكار لغته الخاصة التي تنبع من عمق الواقع بلغته اليومية العادية، وتحيد عنهما في الوقت نفسه متجاوزة كلّ ما هو مألوف مبتعدة عن التكرار الآلي، إنّها لغة الائتلاف من أجل الاختلاف، على أنّ التجربة التي يعـيشها الكاتب المعاصر هي تجربة غامضة، مضطربة تجسد حالة الهوس والصراع والتوتّر الدائم الذي يعيشه المبدع والإنسان عموما، فلم يجد غير اللغة فضاء واسعا يتسع لتضارب مشاعره وأفكاره وعمق رؤاه، فتحولت اللغة على يده إلى "أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها."[4]

---

[1]–أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3_ صدمة الحداثة، ص 282.

[2]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979 ص 103.

[3]– أدونيس، الثابت والمتحول، ص 283.

[4]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 124.

وإذا كانت التجربة الكتابية الجديدة، تغيير في طريقة التعبير، فهذا يعني بالضرورة وجود تغيير في طريقة التحليل والقراءة، ذلك أنّنا ما لم نتمكن من محاورة وتذوق لغة الخطاب الجديد عن طريق الخبرة والممارسة، فلن نتمكن من استنباط قوانين انبنائه الداخلي، ولا الكشف عن نظامه اللغوي في علاقاته وخصوصيته الإبلاغية.

يسعى النقد الحديث إلى تجاوز ثنائية شعر/نثر، واتخاذ الخطاب الأدبي عامة مجالا لتأملاته ودراساته وتحليلاته النقدية دون اللجوء إلى التقسيمات النوعية القبلية، فيُتناول الخطاب الأدبي بالدرس لا على أساس جنسه، وإنّما بالنظر إلى فعاليته الفنية الجمالية والشعرية اللغوية، إلاّ أنّ هذه الرؤية لا تنسحب على جميع المدارس النقدية الحديثة؛ فلا يزال الشعر محتفظا بهيمنته على أغلب الدراسات النقدية، فقد نُظر إليه ولمدة طويلة على أنّه النموذج الجمالي المعياري للشعرية، وبالتالي الحقل الأخصب للدراسات النقدية.

لقد شكّل الشعر في الثقافة الإنسانية عامة والعربية بشكل خاص، النموذج الفني اللغوي الأرقى، وعدّ محور الدراسات النقدية قديما وحديثا، وأصبح انطلاقا من كلّ هذا الاهتمام معيارا للشعرية؛ فلا تقاس جمالية ولا فنية ولا شعرية أي خطاب آخر إلا بالقياس إليه، فكلّما اقتربت خصائصه ومميزاته وطريقة تشكيله من الشّعر كلما اقترب من جوهر الإبداع والشعرية، وكلّما نأى عنه تجرّد من قيمته الأدبية ونزل إلى مرتبة العادي و المألوف.

احتفت الثقافة العربية بالشعر وأسست نظريّتها النقدية انطلاقا منه، فارتبط مفهوم الشّعرية خاصة في النقد القديم –وحتى الحديث– بالشعر وقضاياه اللغوية/الدلالية، ففي النقد الحديث ورغم محاولته تجاوز المفهوم التقليدي للشعر إلاّ أنّه أبقى على هيمنة الشّعر على الدراسات النّقدية. ولا شك أنّ الشعر هو الذي يسمي جوهر الأشياء، ويعبر بعمق عن أسرار الوجود. "امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسيّة ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة

الوجود في بعد أحادي، وإنّما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطريّة في بعث ظواهرها."[1] فالشّعر لا ينقل الواقع، ولا يستعمل لغته، وإنّما هو كشف عمّا يتوارى وراء الواقع بلغة تتسرّب إلى "أدق الفروقات بين الأشياء، وأدق الفروقات بين خلجات النفس. ترسم الحلم، تصعد مع الزفير حتى أعلى الذروات، وتهبط مع الشهيق حتى أبعد غور."[2] ولكن هذا ليس أمرا قصريا على الشّعر، خاصة وأنّ الرواية الحداثية بلغتها ومضمونها وفعلها التأثيري لا تكاد تختلف عن الشّعر.

إنّ الشّعر تجربة مدفوعة بهاجس الابتداع والاكتشاف وارتياد العوالم المختلفة دون حواجز، لا بهاجس التزيين والتجميل والزخرفة أو المحاكاة المطلقة. وهذا ما يجعل تعامله مع اللغة تعاملا خاصا، فما عادت اللغة مجرد أداة تواصل وإبلاغ، أي مجرد وصف وتعبير وإنّما تحوّلت إلى لغة "**تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل**،... تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان."[3] فالشعر ينهض على مبدأي التحويل والتجاوز وليس معيارا ثابتا، قارا، تصاغ قوانينه لتصبح مع مرور الزمن، قوالب جامدة وقواعد جاهزة تحدّ من حركيته الإبداعية. وهذا لا يلغي طبعا ضرورة وجود قوانين ثابتة تحفظ جوهره من التّلاشي فيما ليس منه.

لا يبتعد الخطاب الروائي الحداثي كثيرا عن تخوم الشّعر ولغته، فالحدود بين الشّعر والنثر الفني "أقلّ استقرارا من الحدود الإدارية للصين."[4] ولأنّ الخطاب الروائي الحداثي يقوم

---

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص59.

[2]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآدابللنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص126.

[3]– أدونيس، الثابت والمتحول ،3_ صدمة الحداثة، ص 294.

[4]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 11.

على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتّضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية صار قريبا من حدود الشعر، فإذا كان الشعر كما يقول "ملارميه": "في كل مرة يبذل جهد لتحسين الأسلوب يكون هناك نظم شعر."[1] فالرواية الحداثية شعر غير منظوم ولا موزون، ذلك أنّ الروائيين الجدد يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر.

إنّ وجود مقاطع سردية تقترب من الشعر حدّ المطابقة لا ترفع من قيمة الخطاب الروائي، كما أنّ احتواء الشّعر على مقاطع سردية لا يحطّ من قيمته، ذلك أنّ قيمة المفاضلة بين الخطاب الروائي (النثري/السردي) والخطاب الشعري (الشعر) غير مطروحة أساسا ذلك أنّ اعتبار الشعر هو النموذج الجمالي الفني والشعري في مقابل النثر، أمر فيه مغالطة كبيرة. فالمفاضلة بينهما قد تصحّ على أساس الإضافة –إضافة الوزن، البحر...– لا على أساس القيمة الجوهرية والماهية اللغوية في تشكُلها الكلّي.

وهذا ما جعل أدونيس[*] يعتبر أنّ "جذور الحداثة الشعرية العربية، بخاصة، والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة في النص القرآني."[2] ومن هذه الزاوية فإن النّص القرآني هو مكمن الحداثة الكتابية.

إنّ هذا الرأي يعمل على تجاوز الفكر السائد وخلخلة المعايير والمفاهيم الثابتة خاصة أنّه ينتصر للنثر ويعلي من شأنه في مقابل الشعر مما سوّغ ظهور مفهوم جديد يتداخل فيه

---

[1]– مالارميه، نقلا عن ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1982، ص11.

[*] يرى أدونيس أن النص القرآني، لم يطرح مسألة ما الشعر، أو ما النثر، وإنّما يطرح السؤال: ما الكتابة، وما الكتاب؟ ينظر، أدونيس النص القرآني وآفاق الكتابة، ص34.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، صص50،51.

النثر والشعر حتى لكأنّهما جنس أدبي واحد. وقد اصطلح على هذا النمط من الكتابة بـ "شعرية الكتابة."[1]

تمكَّن الخطاب الروائي الحداثي من اقتحام حدود الشعر وتجاوز معايير النثر حتى إنّه "لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد، وهو النثر."[2] وقد سلّم بعض المدافعين عن الشعر في النقد العربي الحديث "بصحة وجود هذه الظاهرة، أي أنّ النثر تداخل مع الشعر وطغى عليه، حتى أصبحا فنا واحدا هو الأدب الذي يعدّ النقيض الحقيقي للعلم."[3] ولهذا لم تعد المشكلة كامنة في التحديد الدقيق لحدود الأجناس الأدبية، وإنّما تتعلّق بكيفية استعمال اللغة داخل الخطاب الأدبي؛ أي تحوّلت الثنائية (شعر/نثر) إلى (أدبي/ لا أدبي) و (شعري/ لا شعري).

وغير بعيد عن ذلك فإنّ الحدود الفاصلة بين الشّعر والنثر الفني "كادت أن تمحى، حتى لقد أصبح من المألوف القول بأنّ ما يصلح للشعر من وصف قد يصلح للنثر. "[4]وهذا ما جعل النقاد يهملون وفي أحايين كثيرة الخصوصية الجوهرية لكل نوع أدبي، مما جعلهم يطالبون النثر الفني بما ليس من طبيعته الجوهرية، بل من طبيعة الشعر، كما يوظف الشعر عناصر سردية خاصة بالخطاب الروائي ويدخل عنصري الحكي والسرد في بنيته الشعرية، وبهذا ظهر مفهوم" سردية الشعر" و"شعرية السرد".

ورغم هذا و"مهما تقارب الشعر والنثر عبر التفاصيل أو في الكلام على الأشياء الراهنة، فإنّ القصيدة عل العكس من النثر لا تحيلنا إلى الواقع، وإنّما تحلينا في أقصى

---

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، ص 42.

[2]– عثمان مواف، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2000، ص39.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

[4]– المرجع نفسه، صص 40، 41.

حالة، إلى "صورة" عن هذا الواقع: صورة خاصة بمخيلة كاتبها."[1] وهنا تصبح الأولوية للإدراك الجمالي.

هكذا، إذن، تحقق الرسالة اللغوية فعاليتها بالاستناد إلى مجموعة من الوظائف حيث تهيمن إحدى هذه الوظائف على الباقي ولكنّها لا تلغيها بصفة نهائية – بالنظر إلى طبيعة الرسالة وغايتها.

ولذلك فالشاعر في النهاية يختلف عن الروائي، فإذا كان " الشاعر يستعمل اللغة لأنّه يريد التواصل أي يريد أن يفهم، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما. إنّه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم، عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية."[2] ولهذا، فالروائي هو الآخر له طريقته الخاصة في كيفية تعامله مع اللغة والمرجع (الواقع، التاريخ...) تكاد لا تختلف عن لغة الشاعر فـ "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي. إذ إنّما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن. فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لـ شاطو بريان مثلا، وما صنف ضمن القصيدة النثرية ملتبسة جدا."[3] وهذا ما جسّده الخطاب الروائي الحداثي. ويروى "ميشال بوتور" أنّه انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته الأولى، ليحتفظ لها "بكل طاقته الشعرية"، وقد أشار إلى أنّ قراءته لكبار الروائيين أشعرته بأنّ " في أعمالهم الأدبية طاقة شعرية مدهشة."[4]

---

[1]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 33.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 95.

[3]–المرجع نفسه، ص 23.

[4]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص16.

إنّ هذا التفاعل الخلاّق بين النثري/الشعري، والسردي/الشعري في بنية الخطاب الأدبي الواحد ليس وليد العصر الحديث فقط، ذلك أنّ طبيعة الثقافة العربية بشكل خاص جعلت من مختلف فنون القول تتبني ضمنيا وهي مأخوذة بالشعر، مفتتنة به، متخذة منه معيارا لكلِّ ما هو جمالي، فني شعري.

لقد تناول الكثير من الباحثين إشكالية النثري/الشعري فراحوا تارة يرسمون الحدود الفاصلة بينهما بصرامة ودقة كبيرين، لكنّهم اصطدموا بكم هائل من التصورات والمفاهيم النّقدية والنّصوص الإبداعية الحداثية التي وقفت حائلا دون ذلك، وذهبوا تارة أخرى إلى حصر الخصائص المشتركة بينهما وتحديد مجال تفاعلهما فصبّت النظرة الأولى في مجال نظرية الأجناس الأدبية، وتموقعت الثانية في مجال تماهي الأجناس الأدبية؛ أيْ انصهار الحدود فيما بينهما، والدّخول فيما يسمى بمفهوم " الكتابة".

وفي هذا الصدد، يشي تمثل الشعر في الخطاب الروائي عن تعالق خلاّق بينهما، ويمكن أن نرصد ذلك على مستوى اللغة والبنية في آن واحد. "ولاشك أنّ هذه الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي له؛ وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائها؛ مما يفرض على الباحث أن يتريّث في قبول أهمية أيّة ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميّزة، وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي...وأن يرهف أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه، وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية."[1] وكثيرا ما يكون الوعي بهذه الإشكالية في الجانب النظري من النقد للأسلوب الروائي أكثر وضوحا منه في الممارسات التطبيقية.

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، صص352–353.

لا شك أنّ ما تقدم سمح لنا بمعاينة ورصد الإطار النظري الذي تندرج في نطاقه قضية الأجناس الأدبية في النّقد العربي، والتداخل الحاصل بين الأجناس، فأصبح الشّعر والسّرد منفتحان على بعضهما البعض، وعلاوة على ذلك، نلفي هذا التفاعل "يفتتح منظورات أكثر سعة، ألسنا فعليا في الهالة السحرية للإبداع الشعري."[1] وبطبيعة الحال، إنّ تداخل السرد في الشعر ملمح جلّي كما سنوضح ذلك لاحقا على تداخل الأنواع فيما بينها، وإفادة القصيدة العربية تحديدا من الأجناس الأدبية بكل أشكالها. وهكذا تستفيد الأنواع الأدبية من الأشكال الفنية، وقد ينتج عن هذا التداخل، نوع أدبي جديد. وفي هذه الحالة تكون علاقة التفاعل الأجناسي بين النص والجنس قائمة على التحويل.

واستنادا إلى ذلك كلّه سنقارب في **الفصل الثالث** اختبار علاقات السّرد بالنّص الشّعري، من خلال قراءة بعض النّصوص الشّعرية، واكتشاف آليات السّرد التي استخدمها الشّعراء في هذه النّصوص، لمعرفة الحدود الفاصلة بين السّرد وأساليبه، وبين مفاهيم الشّعرية في النصوص، ولمعرفة مدى التّداخل بينهما، وإزاء ذلك يكون التّحليل النّصي منطلقا من أمرين هما: – البحث عن مشتركات في خصائص الأنواع الأدبية، ومنها الشّعر والسّرد، فنجد أنفسنا أمام موروث عالمي نقدي، يميّز مثلا بين الشّعر والسّرد والدراما، ويعترف بهوية واضحة للأنواع الأساسية. و_البحث عن فوارق جوهرية بين الأنواع، تمنح كل نوع أدبي هويته الخاصة، فنحن نجد أنفسنا أمام أشكال من التداخل والتقارب بين السّرد والشّعر والدراما مثلا، ويتجسّد ذلك عل أصعدة سنقارب من خلالها النصوص الشعرية على النّحو التّالي: السارد والشخصيات، وعنصر الحوار الذي يعد مشتركا بين الشعر والسّرد والدراما، وآلية الزمن، ومن جهة أخرى التقارب بين السرد والقصيدة السير ذاتية، والسير شعبية.

(1) –Wolfgang ,Kayser, Qui raconte le roman?, in Poétique du récit, éd.du seuil ,Paris ,1977, p.82

الفصل الأوّل

النظرية الأجناسية من المنظور الغربي

1- النقد اليوناني : الإرث الأرسطي والجنس الأدبي

2- الجنس الأدبي في الحقل الغربي

3- الجنس الأدبي وتعدد المصطلح الغربي

4- المذاهب الأدبية وتصنيف الأجناس:

أ- الكلاسيكية

ب- الرومانسية

ت- الواقعية

ث- الرمزية

لاشك أنّ مسألة الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها في تاريخ الأدب، لذلك كانت العلاقة وطيدة بين الجنس والنص الأدبي، ومن ثمّ عرفت قضية الأجناس تبلورا في إطار نظرية الأدب من حيث تصنيفها وتحديد قوانينها، ثم نظرياتها ومناهجها تاليا. وفي هذا الصدد، نستطيع القول بأنّ وصف أرسطو للخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، وتمييز أفلاطون بين السرد والحوار كان له أثر كبير في التنظير للأجناس الأدبية. وتأسيسا على ذلك سنتبيّن فيما يلي النظرية الأجناسية من المنظور الغربي.

1- النّقد اليوناني القديم : الإرث الأرسطي والجنس الأدبي

تعتبر نظرية الأجناس الأدبية نظرية غربية في أساسها، وهي نظرية عريقة تمتد أصولها إلى عهد بعيد جدا هو العهد اليوناني ممثلا في كلّ من تصور" أفلاطون" و" أرسطو."

يعتبر تصوّر" أفلاطون " الأقدم على الإطلاق وقد قسّم الشّعر إلى أنواع من ناحية "دلالتها الأخلاقية المباشرة، فيفضل – نسبيّا- الشّعر الغنائي، لأنّه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص المصوّرة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا. ويأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة، فهما أسوأ نماذج الشّعر لمساسهما المباشر بالخلق."[1] هذه الأنواع لم يقدم لها أي تعريف، وكلّ ما قام به هو التمييز بينها، "وكأنّ تفضيل أفلاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشّعر. وفي كل ذلك كان همُّ أفلاطون منصرفا إلى الوقوف على الحقيقة والاهتداء إلى الفضائل والهداية إليها." [2] فلا وجود للقصيدة الشّعرية إلا إذا كانت تمثيلية.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، مصر، ط10، 2012، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

مع هذا، فقد اعتبر التّقسيم الثلاثي الأفلاطوني المنطلق لمن جاء بعده وظل تصوره يلقي بظلاله حتى وقت غير بعيد. فكان ممن أخذ عنه" أرسطو."

وعلى الرغم من أنّ أفلاطون لم يستعمل كلمة (غنائي) إلا أنّ النوع الثالث الذي عده مزيجا من النوعين القصصي والملحمي يندرج فيما يعرف بالغنائي، "على أنّ تصنيف جنس الشّعر كان موغلا في أنواع ثلاثة: الشّعر القصصي، وشعر المحاكاة ونوع ثالث هو مزيج من النوعين."[1]

على أنّ أرسطو كان له الفضل الكبير في إدراكه للفنون والغاية منها، "فكان تجريبيا في أسسه، فلم يلق بالا إلى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان، وهي أداة المعرفة." [2]زدْ على ذلك حدة التمييز ووضع حدود لبعض الأجناس الأدبية كالمأساة والملهاة وغيرهما.

لا مناص أنّ أرسطو هو المنظر الأول لنظرية الأدب، لاسيما في معرض حديثه عن نظرية المحاكاة، التي يحصرها في الفنون سواء أ كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر، أم فنونا عملية نفعية كالبناء والنجارة وغيرها، فالمحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطبيعة، والشّعر فيما يرى أرسطو محاكاة؛ " أيْ تمثيل أفعال الناس مابين خيّرة وشريرة ... يقصد تقديم الأفعال تقديما مسرحيا، تتمثل فيه الوقائع حية، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفا منتظما منسق الأجزاء."[3]

حاول " أرسطو " من خلال دراسته للأنواع الأدبية اليونانية استخلاص مفاهيم نظرية مرتبطة بظهور هذه الأنواع وماهيتها، وكذا الغاية منها، حيث رأى أنّ الفنون جميعها قائمة

---

[1]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص40.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص37.

[3]– المرجع نفسه، ص51.

على المحاكاة، وأنواع محددة حسب ماهيتها وغايتها التأثيرية متجاوزا تصاريف القول التي وقف عندها أفلاطون ليصّنف الشّعر ضروبا حسب مدار المحاكاة لتكون أنواع الشّعر عنده هي: المأساة، الملهاة، والملحمة وقد عرفها وفصل القول فيها في كتابه (فن الشعر) وإنْ كان لم يعطها نفس الأهمية. وتجدر الإشارة إلى أن أرسطو قد حول ثلاثية أفلاطون إلى ثنائية بتلاشي السّردي النّقي لأنّه غير موجود، وانقلب المزدوج إلى سردي لأنّه السردي الوحيد الموجود. [1]

وفي هذا السياق، نجد أنّ الشعر العربي ينحصر في الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشّاعر بعواطفه ومشاعره الفردية عبر الدفقة الشعورية، فينطوي على نفسه ليعبر عمّا يبدو له من خواطر، بيد أنّ أرسطو لم يدخل "الشّعر الغنائي في قضاياه الأدبية حتى إنّ أناشيد الجوقة (الكورس) _وهي تمثل جانبا غنائيا في المسرحية_ لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية."[2] وقد أشار أرسطو إلى دور الشّعر الغنائي في العمل المسرحي، " فبين أنّه كان مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والملهاة ... ولقد انقسم الشّعر وفقا لطباع الشّعراء؛ فذوو النّفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدباء، فأنشأوا الأهاجي، على حين أنشأ الآخرون التراتيل الدينية (في تمجيد الآلهة) والمدائح (في تمجيد الأبطال)... وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (المأساة والملهاة) أجل وأعلى مقاما."[3] على أنّ هذه المحاكاة ضربت صفحا عن البحث في ذاتية الشّاعر وعواطفه وخياله، وانتمائه الاجتماعي.

---

[1]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، صص51،52.

[2]– المرجع نفسه، ص52.

[3]– المرجع نفسه، ص52.

لقد استخدم" أرسطو " قوانين الّنوع الأدبي " بوصفها إطارا لتصنيف الأعمال الفنية وإبراز مقوماتها الجمالية فحسب. و كان يدرك أّنها " لا تخلق شاعرا ولا كاتبا، ولكنّها تبصرة للقراء والنقاد بمزايا العمل الأدبي أو نقائصه. وعموما، فقد استمر هذا التّصور اليوناني طيلة العصر الوسيط وحتى العصر الحديث، تعرض فيها للتحويل والتشويش وانتهى في الّنهاية إلى الثلاثية الآتية: الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، والشعر الدرامي، وهو التعديل التدريجي الذي يؤدي إلى تحدر نمط جديد من أنماط ذلك الجنس. وقد أشار أرسطو لذلك عندما ذكر الملحمة. "إنّها تطورت عن قصائد المديح، وأنّ الكوميديا تطورت عن الأهاجي."[1]

وقد وضع أفلاطون وأرسطو مبدأ أخلاقياً يرتبط بفكرة المحاكاة: فماذا نحاكى؟ وكيف؟. المحاكاة تكون لأناس متفوقين وآخرين متدنين. وربط أرسطو هذا التّقسيم بصيغتي المحاكاة: المأساة (الدراما) أو السرد. فقد بيّن دور المحاكاة وعلاقتها بالشعر، وطرقها، وعلى جوهرها من أجل الوقوف على سبل جوهر الأشياء.[2] وبناءً على ذلك يتكون لدينا تقسيم رباعي بين صلة الموضوع بالصيغة، فالدرامي المتفوق ينتج المأساة، والسّردي المتفوق هو الملحمة، والدرامي المتدني هو الملهاة، والسردي المتدني هو الشّعر الساخر. ثم يختفي ذكر السّرد المتدني والملهاة لتسيطر المأساة والملحمة، بينما يبدو التفوق الكبير منسوبا إلى المأساة. لأنّها ذات شـأن في الآداب المختلفة[3]، ومكانتها بين الأجناس الأدبية.

وإذا كانت المأساة كما تبيّنا آنفا محاكاة لفعل موسوم بالجدية، فإنّ "في مقارنة بين المأساة والملحمة تتفوق المأساة في عدد العناصر المنسوبة إليها، وهي: الأسطورة،

---

[1]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص88.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص60.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص63.

والخاصيات المميزة، والبيان، والفكر، والعرض، والإلقاء. وهذان الأخيران يميزان المأساة عن الملحمة رغم اتفاقهما في أنّهما حالتان من حالات المحاكاة، وإذا كانت الملحمة عند أفلاطون تنتمي إلى الصيغة المزدوجة من السّردية والدرامية، فإنّها عند أرسطو تنتمي إلى الصيغة السردية."[1] بينما حين نتفحص ذلك، نخلص إلى أنّ "أجزاء الملحمة هي أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي، ففيها الحكاية، ويجب أنْ تكون بسيطة. ويصحّ أنْ يكون الفعل فيها مركبا، وهو ما تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعرفات والتحولات." [2]على أنّ أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقا كاملا، والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل.

لقد تناول أرسطو الأجناس الأدبية الموضوعية السالفة الذكر من باب أنّها أجناس لها يد طولى في قريض الشّعر، بعد أنْ تستقل بنفسها عن التمثيل، فيجد القارئ فيها المتعة، فتمتاز المأساة في خضمّ ذلك بشدة الوضوح في القراءة، وخاصة في تأدية الوظيفة المنوطة لها عند التمثيل.

على أنّ في الجنسين السابقين صيغة سردية فقط في مقابل الصيغة الدرامية، "وبما أنّ الصيغة السردية الخالصة غير موجودة فإنّ مبدأ نقاء النوع لم يعد قائما، لأنّ تحرك الملحمة من المزدوج إلى السردي لا يعني إلغاء المزدوج، بل على العكس تعديل مفهوم السردي، حيث حل محل المزدوج، وألغى السّردي الخالص."[3] ونستطيع أن نتبيّن " عند

---

[1]– أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، البحث عن النظرية،ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط.1، 2002 ، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص90.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

مقابلة نظامي الصيغ عند كل من أفلاطون وأرسطو أنّ حلقة قد افرغت فتلاشت: فلقد حلّت محل الثلاثية الأفلاطونية[1]:

السّردي	المزدوج	الدرامي

الثنائية الأرسطو طالية التالية:

	السّردي	الدرامي

من خلال هذه الثنائية التي تستند تارة إلى السّرد وإلى السرد مع الحوار تارة ثانية "تغدو هذه الأنواع مصنفة تصنيفا جديدا على النحو الآتي:[2]

1- سرد: Narration (ويضم الملحمة، الرواية، القصة).

2- حوار Dialogue (ويضم المسرحية: مأساة، ملهاة، ساتيرsatire ، ودراما حديثة).

3- أغنية Lyric."

لقد غدا هذا التّصنيف في رأي النقاد أكثر جذرية. ويمكننا أنْ نضع الصّنف الأول في خانة السّرد، على أن يكون الثاني في إطار الوصف.

[1]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص34.

[2]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص45.

ومع ذلك، يكون من الصعب التزام معايير محددة وثابتة، فالملحمة والرواية جنسان أدبيان مركبان، ومن أجل التفرقة بينهما لا بد من تجريد السّرد على حدة، ثم المزج بين الصنوين.

وعلى صعيد آخر أجمع معظم الدارسين على أنّ المسرحية كنوع أدبي أول ما ظهر في اليونان ممثلا في نوعين أدبيين هما: المأساة و الملهاة.[1] وقد نشأت نشأة دينية احتفالية احتفاء بإله الخصب والنماء ديونيسوس حيث اعتاد اليونانيون أنْ يقيموا له حفلين أحدهما أوائل الشّتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد فيه حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني ومنه نشأت الملهاة. والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين، ومنه نشأت المأساة.[2]

وكان التمثيل أول الأمر متمثلا في بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله. ثم مثل ديونيسوس فكانت الجوقة تشير إليه، وهو على مسرح مرتفع. بعدها أدخل الحوار بينه وبين الجوقة.[3] ثم مثلت شخصيات أخرى، يجيء ذكرها في الأغاني والأناشيد، وكان الممثلون يظهرون وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى، وفي نصفهم الأسفل على صورة الماعز. من هنا اشتقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة، وهي مركبة من كلمة أغنية وكلمة (جدي) تركيبا مزجيا. و كانت أوّل مسرحية هي مسرحية "الضارعات" لأسخيلوس 525-456 ق م، وكان ذلك سنة 490 ق م، احتوت ممثلين رئيسين إلى جانب الجوقة.

---

[1]- ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص63.

[2]- ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، ص5.

[3]- المرجع نفسه، ص5.

وتتابع ظهور المسرحيات على هذه الشاكلة، إلى أنْ أدخل سوفوكليس ممثلا ثالثا فتغلب بذلك جانب التمثيل على جانب الغناء.[1] إذْ "يعتبر اليونان أوّل من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا."[2] وبهذا يكتمل تطور المسرحية اليونانية، وتعد مسرحية (الملك أوديب) لسوفوكليس منْ أروع ما كتب اليونانيون.[3] بلْ من أروع ما كتب في العالم أجمع، حتى أنّ أرسطو قد اعتمدها أنموذجا للكتابة المسرحية الشّعرية. "وقد عدّ أرسطو مسرحية (أوديب) لسوفوكيلس نموذجا للكتابة المسرحية الشعرية، فليس في حوارها سطر واحد يعد من فصول القول، ويمكن حذفه، ولمْ تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفي إلاّ انتهزها. وكانتْ العناية الكبرى فيها – كما في سائر مسرحيات سوفوكلـيس برسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منها."[4] ولا غرابة أن يكون هذا النص المسرحي مصدر محاكاة لعديد الكتاب اللاتينيين لاحقا.

وعلى العموم، فإنّ المسرحية "تبلورت على يد ثلاثة كبار، هم: (اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيبدس) فيما عرف بالكتابة المسرحية المأساوية، وكاتبين ملهاوين كبيرين هما: أرستوفانيس، بلاوتوس. "[5] هكذا، إذن، كان هذا مسار المسرحية في النشأة والتطور عند الغرب، فقد انتقلت من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني ومنه إلى الآداب الأوروبية بدءاً من الأدب الفرنسي ثم الإنجليزي، ومنهما إلى باقي الآداب الغربية بشكل عام. وهذا يكشف أهم المسارات والتحولات التي عرفتها المسرحية لدى الغرب نشأة وتطورا.

---

(1)– ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، صص5،6

(2)– المرجع نفسه، ص6.

(3)– ينظر، المرجع نفسه، ص6.

(4)– المرجع نفسه، ص65.

(5)– أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،1993، ص22.

حين نتذكر موقف أفلاطون من الشعر، نجده قد اعترض عليه، كما اعترض على الخطابة، لعدة أسباب. إنه يتنكر للحقيقة كما أنّه يثير الانفعالات. هذا الموقف هو الذي تفرغ له أرسطو لكي يفنده. ينبغي في البداية التذكير بالتقسيم الأرسطي لأجناس الشعر. إنّها الغنائي والملحمي والدرامي. فقد ألحّ هوراس في كتابه "فن الشعر" على الأنواع الثلاثة وبالأخص القصيدة الغنائية. "ولقد اختصت ربة السحر القصيدة الغنائية بذكر مآثر الآلهة، والفائز في حلبة الملاكمة، والجواد المجلي في السباق."[1]

فهوراس اعتمد في تقسيمه التراجيدي والكوميدي على أنّ الجنس الذي حظي بتمجيد أرسطو هو التراجيدي. وسبب ذلك بطبيعة الحال هو أنّ هذا الجنس مرتبط بالحاضرة الأثينية البلدة الديمقراطية المناهضة للاستبداد البائد. أي الحاضرة الدولة التي تحكم نفسها بنفسها. والواقع أنّ العصور السابقة قد تعتمد على فن الشعر الغنائي الذي اختص بمدح الملوك وتبرير طغيانهم. هذا هو السبب السياسي الذي دفع أرسطو إلى الاعتراض على الشعر الغنائي. والحقيقة هي أنّ أهم ما ورثناه عن أرسطو يتعلق بهذا الجنس السردي المدعو تراجيديا، واختلطت التراجيديا بالأسطورة التي اشترط أرسطو وجودها في المأساة.[2]

وعلى الرغم من تسليم أرسطو بأنّ التراجيديا تتألف من عناصر ستة هي[3]: 1- القصة أو حدث التراجيديا، 2 – والأخلاق أو طبائع الشخصيات وملامحها المميزة، 3 – واللغة أو العبارة والأسلوب 4 – والنشيد أو الغناء، 5 – والمنظر أو الإخراج، 6 – والفكر. كما لم يتوان أرسطو في التأكيد بأنّ روح التراجيديا هي القصة؛ أمّا الطبائع فتتعلق برسم الشخصيات. إنّ هذا يعني أنّ رسم الشخصيات لا ينبغي أن يختص بعناية كبيرة، لأنّ ذلك

---

[1]– هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1988، ص114.

[2]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص59.

[3]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، صص73-75.

يمكن أن يؤدي بالحدث إلى الركود وتوقف الفعل. وهذا التوقف ينال من أهم عنصر في التراجيديا ألا وهو الحدوث. " فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة. وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة . وخاصة هذا الخطأ أنّه يرتكب عن غير وعي به، أو يهم الشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع."[1] وبناء على ذلك تتبدى مشاعر الرحمة والخوف في آن معا.

وإذا كان التاريخ أحداثاً عرضية، فذلك يعود إلى غياب عنصر الضرورة الداخلية من جهة وإلى تعذر اندراجه في كليات، أي في هياكل عامة. وهذا هو الذي يجعل التراجيديا، أي الشعر أوفر حظاً من الفلسفة ومن التاريخ. وهنا يوجه أرسطو، مرة أخرى نقداً لاذعاً إلى أستاذه أفلاطون."وفي ضوء ما سبق، يرتب أرسطو صنوف الخطأ(الهاماراتيا) في المأساة. متدرجا من الأدنى إلى الأعلى منزلة من وجهة نظره الفنية، وأساس تفضيله يدور حول وعي الأشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعي."[2] ومن هنا، يغدو الفعل أهم محددات خصائص المأساة. ومع ذلك لا ينبغي التوهم بأن الأحداث وحدها هي التي تكون لُحمة النص التراجيدي. ذلك "أنّ للحكاية في المأساة خمسة أجزاء: التحوّل، والتعرف، والعقدة، والحل، وداعية الألم."[3] وبطبيعة الحال، هذا ما نستفيده من أرسطو. ثمّ إنّ "غاية المأساة هي التطهير catharsis عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق والخوف." [4] بينما يتم التطهير في الكوميديا من خلال السخرية والنقد.

ثم إنّ التراجيديا تنهض سرديا على وحدات خمس أساسية، هي: الافتتاح والحدث والخاتمة والنشيد الذي يتوسط من جهة بين البداية والحدث، وبين الحدث والخاتمة من جهة ثانية، فضلا عن العرض والحجاج. كما لا يمكن أن نتغاضى عن العناصر الفنية التي تقوم

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص79.

[3]– المرجع نفسه، ص70.

[4]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص17.

عليها التراجيديا الإغريقية، فمن أهمها: القصة، المفارقة، الانقلاب، العقدة، الحدث، الفعل، الشخصية، والحوار.[1] ثم إنّ الحبكة لم تكن أقل قيمة "من العناصر الفنية – الأدبية الأخرى المكونة للتراجيديا عند المسرحيين اليونانيين، حرصا منهم على إرساء قواعد وتقاليد فنية، فكان للحبكة مقام الخط الذي يشد التعقيد المستمر من بداية الفعل المسرحي وفي تسلسله المنطقي كما لها علاقة أساسية بالأسباب والنتائج الجزئية في المسرحية ونسق تسلسل الأحداث المعبرة عن الفكرة الرئيسية."[2]

وعلى هذا النحو، كانت تعاقبية الأحداث عنصرا مهما في بنية التراجيديا لدى أرسطو ومن جاء بعده؛ فضلا عن تأكيده من خلال المآسي التي تعامل معها أنّها مختصة بالمحاكاة؛ "وهي محاكاة ما في العالم حولنا،؛ ولدينا كذلك، وهو أمر يختص المأساة، ما يؤدي إلى (التطهر)."[3] وبناء على التصور السابق لم يول أرسطو اللغة عناية. بينما يجب أن تتخذ اللغة في المسرحية "مستويات، فتتنوع علوا وهبوطا على وفق الشخوص."[4] ممّا يعني أنّ تعاقب الأحداث مفصلي في حبكة التراجيديا كما نظّر له أرسطو ومن حذا حذوه.

وعلى الرغم من أنّه يؤكد أنّ الإخراج أو المنظر لا علاقة له بفن الشعرية كعلم مستقل، فإنّه لم يتردد في التأكيد أنّ الغناء يعتبر من أهم المزينات، رغم أنّ هذا الغناء يمكن من وجهة نظر شعرية، وبالانسجام مع التصور الأرسطي العام أن يقال إنّه هو أيضاً غريب عن

---

[1]– ينظر، عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر والمؤلف، الجزائر، ط.1، 1993، صص.111_113.

[2]– المرجع نفسه، ص114.

[3]– المأساة، كليفرد ليج، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، المأساة، الجمالية، الرومانسية، المجاز الذهني، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.2، 1983، ص37.

[4]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص17.

الشعر. ويبدو أنّ تبجيله لهذا التقليد اليوناني في الموسيقي هو الذي جعله ينظر بعين التقدير إلى الموسيقى في المسرح.[1] وهذا يكشف مزية الإيقاع إن في الشعر أو النثر(القصة).

هذه الأجزاء الثلاثة يمكن أن تمتد إلى خمسة. ذلك أنّها هي الأجزاء الأساسية المكونة. وهذه يمكن أن تضعف بمجموعة من الإيبيزوديا أي الأحداث الوسيطة.[2] وحينما تبلغ هذه الأحداث ثلاثة، فإنّنا نصل بالتراجيديا إلى خمسة أجزاء. وبهذا فإنّ أول الوسط ووسطه يجسدان حالة توتر دينامي. في حين أنّ نهاية الوسط يعوضان حلقتين إنشاديتين في الشعرية الأرسطية، وتختلف الملحمة عن الشعر الغنائي بعدم ظهور صوت الشاعر فيها مباشرة، فهي تعتمد على راو، وعلى أصوات أشخاص وهم يتكلمون، والملحمة تنزع نحو السرد القصصي، خلافا للتراجيدي الذي يقتصر على المحاورة.

وما يقال عن الشعرية هنا يمكن أن يقال عن تحليل الخطاب أو النص في خطابة أرسطو. بل الغريب هو أنّنا ربما لاحظنا عمقاً في التصور الأرسطي نعدمه في تصورات المتأخرين من علماء الشعرية. من هذه الأمور العميقة مفهوم الفعل البسيط والفعل المركب ومفهوم التحول ومفهوم التعرف ومفهوم التطهير ومفهوم معيار الجمال. ولقد بقي هذا التصنيف الذي رسخه أرسطو لقرون.[3] وهذا الأمر جدير بأن يعطي منجز أرسطو في هذا الميدان قيمة تنظيرية.

إذ رصد أرسطو أنّ الحدث يتطور من البداية إلى النهاية من السعادة إلى الشقاء. وهذا التحول للحدث هو الذي يجعله فعلاً مركباً، متعارضاً مع الحدث البسيط الذي لا يمكن أن

---

[1]– ينظر، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص ، صص.47،48.

[2]– ينظر، رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، صص44–47.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص18.

يكون موضوع عمل شعري. وهذا التطور ينبغي أن يقوم في حيز قابل للاحتفاظ به في الذاكرة، بحيث نتمكن من الإحاطة به بسهولة. إنّه حدث له طول معين أي طول معتدل ليس بالغ الطول كما هو الأمر بالنسبة إلى الملحمة. الطول يخنق الذاكرة فلا نتمكن من التحكم في النص، وتبعاً لذلك فلا يحقق نموذج الجمال، إذ الأشياء الكبيرة جداً لا نجدها جميلة، شأنها في ذلك شأن الأشياء الصغيرة جداً[1] التي تدرك في لمحة خاطفة.

هذه المعاناة الانفعالية تؤدي إلى التطهير الذي يعرف بالكتارسيس. التطهير بالنسبة إلى أرسطو هو تطهير علاجي أو نقاهة الروح والنفس. وهذا جزء من البرنامج التربوي الأرسطي في الحاضرة الأثينية مهد أول تجربة ديموقراطية. هذا التطهير هو تطهير النفس وتصفيتها. وهذا الإجراء العلاجي للنفس لا يُسند إلى التراجيديا وحدها، بل إنّ الموسيقى هي بدورها تضطلع بهذه المهمة التربوية: تربية روح المواطن.[2] لجعله مواطناً جديراً بمكانته. وهذا البرنامج الروحي قرين البرنامج التربوي الخطابي.

وتجدر الإشارة إلى أنّه في الوقت الذي يعترض أفلاطون على الفنون التي تثير العواطف والأهواء، ومنها التراجيديا فإنّ أرسطو يعتبر هذه الفنون وسائل تطهير علاجي للروح. إنّ التراجيديا هي من هذه الناحية شبيهة بفن العزف على الناي الذي يثير في المستمعين الأثر التطهيري للانفعالات المناسبة لها. إنّ نفس المشاهد الذي لا يشارك في ممارسة وإنجاز هذا الفن، فإنّه باعتباره متأملاً يحس ويختبر تطهيرا عاطفيا.[3]

وهكذا، على الرغم من النزوع الأرسطي عند حازم القرطاجني فقد كانت النظريات المعروضة في كتابي أرسطو الشعر والخطابة، عرضة لتعديلات جذرية تستجيب لطبيعة

---

[1]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص82.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص83.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص83.

الشعر العربي. بل إنّه قد قال في منهاج البلغاء:[1] "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب، من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى تبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتها وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية."

وبطبيعة الحال، فإنّ المحتوى الذي يتم توصيله بالنثر المعتاد حينما نحاول توصيله بالشعر لا نبلغ الغاية. ولذلك نستطيع وصف الشعر هنا بأنّه غير موصل. والعكس صحيح حينما نحاول بواسطة النثر توصيل محتوى، نوصله في العادة بالشعر سيفشل النثر في ذلك لأنّ المحتوى الإنساني أي الوجداني يوصل جيداً عبر الشعر.[2]

وهنا يقع تصنيف الأنواع في الدرجة الثانية بعد الخطاب، لكن بعض النقاد يرى أنّ النص والخطاب شيء واحد، كما أنّ البعض الآخر، يرى أنّ النص سابق للخطاب أو العكس. إذن، قد يقع النوع بين النص والخطاب، وفق هذا الفهم، ولكن كيف بعد ذلك نصنف الخطابات إلى أدبي وغير أدبي؟ هنا يصبح الخطاب جنسا أو أجناسا أدبية وغير أدبية، ولا تصبح شموليته متعالية مطلقة، ما دامت خصائص الأجناس متحركة ومتحولة ومتغيرة. ومن جهة أخرى يرى رولان بارت أنّ النص "لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدده، على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبي بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص70.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص84.

القديمة."[1] وهكذا، يمكن أن يكون لنا علم الخطاب وعلم النص: الأول يقيم بناء نظريا لمجموع الخطابات، في حين يختص الثاني بنظريات النصوص، ومنه يكون ما نسميه "علم التجنيس"، مرتبطا بعلم النص من جهة تحتية، وبعلم الخطاب من جهة فوقية إذا افترضنا أن علم الخطاب وعلم النص مختلفين.

أمّا إذا اعتبرناهما متقاربين، فإن علم التجنيس يرتبط بمتعاليات، سواء أ كانت متعاليات الخطاب أم متعاليات النص، ويقترح "ديفيد بشبندر في هذا الصدد، معرفة نظرية الأدب لأنّها ضرورية لقراءة الشعر، ولتوضيح بنية الأدب وآلياته. ومن ثمّ، فإنّ "نظريات الأدب هي نظريات عن كيفية قراءة النصوص الأدبية. إنها تقدم، أيضا، افتراضات عن هذه النصوص... وادعاءات بشأن قيمة تلك النصوص، أو الطريقة التي يجب أن تقرأ بها."[2] ومن شأن ذلك أن يقدم للمتلقي قراءات مغايرة تسمح باستكشاف دلالات جديدة.

ولكي تصنف الأجناس الأدبية إلى أصول وفروع، فإنّ أرسطو استخدم مصطلح الشعرية، لتدل على الخصائص في ثلاثية: الملحمي – الدرامي – الغنائي، وهو المعنى نفسه الذي استخدمه النقاد الأوربيون انطلاقا من بيوطيقا أرسطو الذي ترجمه العرب بعنوان "فن الشعر". وفي خضم هذا تطرق جاكبسون jakobson لموضوع الأجناس الشعرية المختلفة، فرأى أنّ خصوصيات هذه الأجناس :"تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع. إنّ الشعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية؛ والشعر الغنائي

---

[1]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص61.

[2]– ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1996، ص14.

الموجّه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم."[1]

فمبدأ التوازي هنا هو تأليف ثنائي متماثل، ففي إطار البحث الشكلاني كان جاكبسون يبحث عن تحليل الخصائص الصوتية للأثر الأدبي، وعن مشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، وعن مرحلة إدماج المعنى والصوت في إطار موحد، إلى أن وصل إلى مفهوم المهيمنة الذي يظل حتى الآن، مفهوما صالحا لتمييز الأجناس الأدبية وغير الأدبية، فالمهيمنة يمكن تعريفها بوصفها "عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي: إنّها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنّها تضمن تلاحم البنية."[2] وبهذا النسج ربط جاكبسون الأجناس الأدبية بمقولتين: مقولة الضمائر التي تميز بين الوظائف الأدبية ومقولة المهيمنة التي تمنح مركز الثقل في العمل الأدبي، مما يسهل وصفه أو تصنيفه، إضافة إلى مفهوم الأدبية التي تحدد ماهية الأجناس.

يرى توماشفسكي أنّ الاستعمال المتمايز للغة النثرية أو الشعرية، يخلق الأنواع الشعرية أو النثرية، وتتم التفرقة بين الأنواع المسرحية أو الحكائية حسب توجيه العمل الأدبي نحو القراءة أو التشخيص، فملامح النوع عند توماشفسكي هي "الأنساق التي تنظم تركيب العمل الأدبي."[3] ويشير توماشفسكي إلى مسألة تفكك الأنواع "ففي الأدب المسرحي للقرن الثامن عشر، انقسمت الكوميديا إلى كوميديا خالصة وتراجيكوميديا، تولد عنها المسرح

---

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، صص32،33.

[2]– ر. جاكوبسون، المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط.1، 1982، ص81.

[3]– المرجع نفسه، ص214

المعاصر. كما نشاهد بلا انقطاع، من جهة أخرى، ميلاد أنواع جديدة انطلاقا من تفكك الأنواع... على أنقاض القصيدة الملحمية والوصفية للقرن الثامن عشر، نوع جديد من القصيدة الغنائية أو الرومانتيكية."[1] ويختتم توماشفسكي رأيه بالقول: "لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع. فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي ...إنّه من الواجب أيضا أنْ نلاحظ بأن تصنيف الأنواع هو عمل معقد. "[2]لاسيّما أنّ الأعمال الأدبية هي كذلك متعددة الأنماط.

بيد أنّ هذه النظرة التي تشدد أولا على النظر إلى النص الأدبي بوصفه تراجيديا، وثانيا على الوظيفة الانفعالية التطهيرية العلاجية الذي يضطلع بها نص التراجيديا. وكل المقومات المستخدمة هنا إنّما توضع في ميزان القدرة على إثارة هذا الانفعال. وبطبيعة الحال، فإنّ أجود النصوص الشعرية التي توقف عندها أرسطو هي تلك التي تستجيب لهذا المثال، إنّها التراجيديات. وكانت هذه النصوص/التراجيديا تستجيب لحاجة محلية في الحاضرة الأثينية. هذا النموذج الجمالي الذي رأى النور في الدائرة الحضارية اليونانية لا يمكن ولا ينبغي تعميمه على دوائر حضارية أخرى،[3] نظرا لخصوصيته التي ألمحنا إليها سابقا.

2- الجنس الأدبي في الحقل الغربي

لا ريب أنّ النظريات الغربية كان لها باع كبير في التأسيس لنظرية الأجناس الأدبية بأدوات إجرائية ومفاهيم تشكل لبنة أو حجر زاوية إزاء ذلك. لا غرو أنّ من بين الاسهامات

---

[1]- ر. جاكوبسون، المهيمنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، صص214،215.

[2]- المرجع نفسه، ص217.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص85.

في ذلك ما قدمه جيرار جينيت Gérard Genette، بيد أنّه يقترح إطارين بارزين تنضوي تحتهما قوالب عامة تحكم هذه الأجناس. أمّا الإطار الأول فاصطلح على تسميته " الصيغ" ويتمخض عنه السرد الصرف، السرد المزدوج، والمحاكاة الدرامية. تندرج الصيغ فيما هو سردي / درامي، بينما تكون الأجناس على النحو التالي: رواية /قصة /ملحمة. وأمّا الإطار الثاني فهو "جوامع الأجناس"، ويتمخض عنه الغنائية، الملحمة، والدراما.[1]

وحين تأملنا مصطلح الصيغة لنظام الأجناس وجدناه لم يقصد به الشكل، وإنما كان يقصد به تلك الوضعيات الإخبارية. وعلى خلفية تفتيشه في تقسيم أرسطو حدد جينيت نظاما يحدد الأطر المنضوية تحت عمّا أسلفنا عنه الذكر آنفا، فالصيغ يقسمها إلى:

أ- الصيغة المأساوية: وتضم المأساة والملهاة أو ما سماها بالصيغ الإيمائية الصرفة.

ب- الصيغة السردية: وتضم الملحمة والشعر الساخر.[2]

وفيما يخص تفريق جينيت لتصنيف الأجناس والصيغ، فإنّه يرجعها إلى تقابلها "إنّما على أنّها أنواع من "جوامع الأجناس" :1- "جوامع" لأنّه يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها... 2- "أجناس"، لأن معاييرها في التحديد تشتمل دائما، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، على عنصر موضوعي لا يخضع لوصف شكلي صرف أو لساني. وهذه الوضعية المزدوجة خاصة بجوامع الأجناس."[3] ولم

---

[1]- ينظر، جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص79.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص26.

[3]- المرجع نفسه، ص75.

يكتف جينيت بذلك فحسب، بل عد الثوابت المعقولة والكبرى التي تحكم النظام الجنسي والتي تعود إلى الأنواع الثلاثة من الثوابت التالية: الموضوعية والصيغية والشكلية.[1]

بناء على ما تقدم نتبين بأنّ الرؤى الغربية لنظرية الأجناس لا تذهب، – بالضرورة – إلى نفي نظرية النَوع على الإطلاق، أو تهميش وتجاهل الانتماء الأجناسي الأساسي، وإنّما يعني انْفتاح النوع الشعري على مختلف آليات الأنواع الأدبية والفنية، في مشهد النَص الشعري، لتؤدي أدوارا شعرية في بنية النَّص. وتؤكد نظرية الشعر– منذ أرسطو – على انفتاح الشعر على مختلف الفنون المجاورة له؛ بحيث يظل **فنا جامعا**؛ يتبدى فيه الغنائي والدرامي والملحمي، وقد زاد الوعي بانفتاح الشعر على مختلف آليات الأنواع الأدبية والفنية، منذ تسعينيات القرنِ الماضي– مع انتشار رؤى ما بعد الحداثة– فتجلى انفتاحه على فنون السرد، وفنون الصورة البصرية؛ في السِّينما وفن التصوير وفن المسرح.

هكذا إذن يكون جيرار جيينت قد خلص من مناقشته لقضية الأجناس الأدبية[2]عند أفلاطون وأرسطو، إلى النص، وأوضح أن النص لا يعنيه إلا من حيث " تعاليه النصي"، وهو ما يعني عنده معرفة كل ما يضعه في علاقة – ظاهرة أو خفية – مع نصوص أخرى، ويدرج ضمنه " التناص "، ويضع في " التعالي النصي "، كذلك، ضروبا من العلاقات، ومن أهمها: علاقات المحاكاة والتحويل والمعارضة الساخرة، ويضع فيه، أخيرا، علاقة " التضمن" تلك التي تربط كل نص بمختلف أنماط الخطاب، التي يتعلق بها، ويسمي ذلك: "النص الجامع " و" النصية الجامعة" أو " النسيج الجامع."[3]

---

[1]– جيرار جنيت، مدخل لجامع النص ، ص86.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص80.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص90.

وفي استعراض جينيت لتقسيم الأجناس إلى غنائي وملحمي ودرامي، منذ أفلاطون وأرسطو، لم يدرج إمكانية مزج هذه الأنواع الثلاثة؛ فقد أورد اقتراحا لجوته بإمكانية " توليف هذه العناصرِ الثلاثة: (غنائي، ملحمي، درامي) وتنويع الأجناس الشعرية إلى ما لا نهاية له."[1]

لم يكن الأدب العربي عبر تاريخه الطويل، بعيدا عن هذا السجال؛ فإذا كان الدارسون قد دأبوا على توزيع الأدب العربي إلى جنسين أساسيين هما: الشعر والنثر، فإنّ الإبداع الأدبي ظل يتنوع، ويتخطى هذه الثنائية، في أشكال ونماذج ظلت تؤكد على اتساع مفهوم الشعرية، كما ظل النقد العربي مستغرقا في قضايا الشعرية عامة، فيما يتناول جنس الشعر تحديدا. وبالرغم من الحفاظ على السمة الأجناسية النوعية لكل شكل، فقد ظلت الأشكال تتلاقح وتتداخل إجراءاتها الإبداعية وتتواشج، وهو ما ظل ينتج باستمرار أشكالا أخرى، ثم كانت الأشكال الأكثر تركيبا في بناها الجامعة لإمكانات الشعر المختلفة مع أشكال السرد الشعري والقص والمسرح والخبر والفن التشكيلي وتقنيات السينما وموضوع التفاعل بين الأنواع الأدبية، ليس بهذا القدم فحسب، وإنّما هو أبعد من هذا بكثير، وقد اعتبر أرسطو المحاكاة هي الأساس، وإن اختلفت الأنواع، ويسمي شاعرا كل من يأتي بالمحاكاة؛ وإن كان في مزيج من الأشكال.[2]

ومن وحدة الأنواع الأدبية، في جنس الشعر، انطلق أرسطو إلى وحدة الأنواع الفنية؛ فاعتبر الرسم والنحت والموسيقى والرقص أشكالا شعرية. وتلبث أن ترد على الخاطر تلك العبارة من كتاب (فن الشعر) للشاعر الروماني هوراس،

---

[1]– جيرار جنيت، مدخل لجامع النص ، ص26.

[2]– ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993، ص30.

وهي التي يشبه فيها القصيدة بالصورة: كما يكون الرسم يكون الشعر.[1] كما ترد على الخاطر، أيضا مقولة الجاحظ "إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[2]

أمّا علاقة الشعر بالموسيقى فهي من العمقِ، بحيث نجد الفنين قد امتزجا عبر العصور امتزاجا لافتا، وعلاقة الأدب عموما بالموسيقى علاقة عميقة، كما أنّ العلاقة بين كل فن من الفنون الأدبية القولية، والفنون البصرية والسمعية لا تقل عمقا وتفاعلا؛ فهي جميعا تتبادل التأثير، وهو ما يقود إلى تطورها، جميعا، باستمرار. وقد لاحظ رومان جاكوبسون أن طبيعة كل مرحلة تعطي الصدارة لنوع محدد من هذه الأنواع، وتجعله مهيمنا على غيره. " فالفنون البصرية هيمنت – مثلا– على فنون عصر النهضة، وهيمنت الموسيقى على الفن الرومانتِيكي، وهيمن الفن اللفظي على الواقعية." [3]بينما تهيمن على عصرنا الحالي جماليات الصورة البصرية.

وحينما وسع أرسطو مفهوم الشعر؛ ليشمل الفنون المختلفة، واعتبر الشاعر شاعرا، سواء حاكى باللغة المنثورة أو المنظومة، وسواء جاء شعره من جنس واحد من الأعاريض أو من جملة أعاريض مجتمعة.[4] فإنّه قد عبر عن وحدة الأنواع الفنيةِ، ووحدة الأنواع الأدبية على السواء، وهو أيضا، لم يقصر الشعر على المنظوم، وإنّما جعله يتسع للمنثور، وما

---

[1]– ينظر، عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، العدد: 119، الكويت، تشرين الثاني 1987، ص 9.

[2]– الجاحظ، الحيوان ،ج3، تحقيق: عبد السَّلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة ، مصر، ط 2، 1965، ص 132.

[3]– خيري دومه، تداخُل الأنواع في القصَّة المصرية القصيرة، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 62.

[4]– ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص30.

يجيء على وزن واحد أو عدة أوزان. وهو، بهذا، يقترب من الموقف الجديد القائم على تجاوز الجنس إلى النص، بعد أن تساقطت، تدريجيا، الحدود بين الأجناس.

وقد حلت نظرية النص محل الجنس الأدبي مع صعود النقد البنيوي وما بعد البنيوي، وبينما كان الجِنس يمثل الشكل القاعدِي المستَقِر نتيجة لانتقاءِ المجتمع لخصائص أدبية بعينها، ورفعها من مستوى العمل الفردي؛ الذي وجدت فيه أولا، إلى مستوى من التعميم؛ يحولها من كونها نتاج عمل فردي، إلى منظومة من التقاليد المحددة لنوع معين، من الممارسات الإبداعية – جاء النص؛ ليمثل محاولات الانعتاق، التي تخرج من إطار الشكل القاعدي، إلى خصوصية الحدث الفردي، فإذا كان الجنس يمثل الشكل، فإنّ النص يمثل التشكل. وقد رأى البعض في مفهوم النص بسطا واتساعا، وعدم الدلالة على منطقة محددة في خريطة الأدب وعجزا عن تقديم مفهوم بديل ومحدد للنوع.[1]غير أنّ مفهوم النص، نفسه، يمثل الثورة على هذا التحديد، ويتخطى المحددات الثابتة. والدلالة الاصطلاحية لا تبتعد عن الدلالة اللغوية العربية، على وجه العموم؛ ذلك أنّ "النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته."[2]

يتحدد النص في منظور جوليا كريستيفا(Julia kristiva) "كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ_ أنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)؛ ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

---

[1]– ينظر، خيري دومه، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص28.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص2525.

ب_ أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى."[1] بينما اعتبر رولان بارت (R. Barthes) النص "ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية."[2]

وبهذا الصدد، وضع رولان بارت بعض الخصائص لتحديد الفرق بين الأثر الأدبي والنص، وهنا أكد على أنّ النص لا يقبل تصنيفه إلى أشكال وأجناس لأنّه يقوض مثل هذه التقسيمات والتصنيفات. ومن ثمّ، فهو "قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس، والمراتبِ المتعارف عليها؛ لتصبح واقعا نقيضا، يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم... النّص مفتوح."[3] وإذا كان مصطلح النص يعني أنّه اختراق لمنظومة الأجناس الأدبية، وتجاوز للحدود الموضوعة بينها، فإنّ نعته بالجامِع، يعني أنّه ملتقى لشتى إمكانيات الأجناس، واتساعه لتعالقاتها وتفاعلاتها.

ومع ذلك، فقد كان لبحوث الشعرية أثر واضح، في تراجع الاهتمام بنظرية الأجناس، والاشتغال على جماليات النص؛ فقد التزمت الشعرية بمنهج لا يميز بين الشعر والنثر، لدرجة أنّ تودوروف رأى أنّ الشعرية " تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية"[4]تتحقق فيها الوظيفة الشعرية.

---

[1]– جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط.2، 1997، ص.21.

[2]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، ص48.

[3]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، صص.213،214.

[4]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 1987، ص24.

وغير بعيد عن التصنيف الذي أحدث ضجة وصخبا في أوساط النقد الغربي نجد صاحب كتاب "نظرية الأنواع الأدبية" للمؤلف الفرنسي فنسنت لابي سي، يتوغل في تقسيمه للشعر، نجده قد صنف الأنواع الأدبية إلى: جنس قصصي أدرج فيه الملحمة بوصفها نوعا قصصيا. وهو" شعر قصصي، بطولي، قومي، يحتوي على أحداث خارقة للمعتاد... توصف الملحمة بأنّها قصصية، وإذن فهي تضع أمام أعيننا سلسلة من الأحداث"[1] الخارقة والعجيبة.

في حين أنّه يصنف النوع الثاني في الشعر الغنائي الذي تتبطن فيه قوالب الأحاسيس والحالات النفسية للمبدع، إذ يتعامل معه المؤلف على أنّه موضوع شخصي، يعبر فيه المبدع بضمير المتكلم.[2] ونوع ثالث هو الشعر الدرامي وهو "عبارة عن تمثيل صوري لحادث تاريخي أو خيالي من الحياة الإنسانية. والشاعر في هذا النوع يمّحى تماما..إذ تمضي الأحداث نفسها أمامنا؛ وتمر الأشخاص أمام أعيننا، فنراهم حين يعملون، وحين يتكلمون."[3] ويشير المؤلف في خضم ذلك إلى أنواع متشبعة من المسرح مثل: شعر الرعاة، والقصة الأسطورية الخرافية...إلخ.

وفي هذا الصدد، يتناول **فيليب فان تيغيم** (PHILIPPE VAN TIEGHEM)الأجناس الأدبية من جانب تصنيفي مغاير لما تقدم ذكره حيث يرى أنّها أنواع كبرى وصغرى ومختلطة، أمّا الأنواع الكبرى فتضم أ_ الملحمة والرواية، ب_ المأساة والملهاة. وأمّا الأنواع المختلطة، فتضم: ج_ الملهاة المأساوية والدراما الراعوية، في حين تشتمل الأنواع الصغيرة:

---

[1]– فنسنت لابي سي، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د ت) ، ص79.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، صص125،126.

[3]– المرجع نفسه، ص 160.

د_ الراعوية، الغنائية، والهجائية. على أن يكون الجنس الروائي قريبا جدا من الملحمة، يخضع لقواعد الملحمية. وأكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول واللياقة والفائدة الأخلاقية.[1]

في حين تتمثل الملهاة في نظر **فيليب فان تيغيم** "أشخاصا وضيعين في أعمال مأخوذة من الحياة اليومية". وينبغي أن ينتصر المعقول فيها أكثر منه في غيرها، وأن تكون الخاتمة مؤاتية، والدسيسة ملفقة."[2] أمّا الدراما في نظر **فيليب فان تيغيم**، فهي أكثر جدوى من المأساة والملهاة لأنّها" "في متناول معظم الناس"...إنّ الدراما وحدها تستطيع أن تعرض هذه الصفات العادية التي تؤلف الكتلة الإنسانية، حيث يختلط الخير بالشر."[3] فضلا عن تمازج الدناءة بالعظمة؛ وعلى هذا النحو تقدم للمتلقي هذه الفضائل والرذائل بتنويعات مختلفة استنادا إلى تباياناتها.

في حين تعرضت الأنواع الشعرية عند إميل شتايغر إلى تحويل جديد، فهو يدعو إلى إحلال الخاصيات الغنائية والملحمية والدرامية محل الأنواع الأدبية. "إنّ الشّعر الغنائي يرتبط بالماضي والملحمي بالحاضر والدراما بالمستقبل."[4] ففي خضم ذلك نجده يركز على الأسلوب بدل النوع، لكن رينيه ويليك يستدرك ذلك، فيقول: " إن ما يميز نظرية شتايغر حول الأنواع الأدبية هو استخدامها الخاص للتصور الهايدغري للزمن استخداما أدى إلى ربط القصيدة الغنائية(أو الغنائية بإطلاق، كما يحلو لشتايغر أنْ يقول) بالماضي، والملحمة

---

[1]– ينظر، فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا،، ط2، 1980، صص64_70.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

[3]– المرجع نفسه، ص149.

[4]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص386.

بالحاضر، والدراما بالمستقبل. ولا تلجأ نظرية شتايغر إلى المتكلم كمعيار لها على عكس النظريات الأخرى. وتنتفي عنده ثنائية الذات والموضوع"[1]استنادا إلى التصور الهايدغري.

وفي أفق ما تقدم، يقر أوستن وارين أنّه "يجب تصور الأنواع على أنّها زمر من الأعمال الأدبية، تقوم نظريا على كل من شكلها الخارجي (وزن معين وأبنية)، وشكلها الداخلي أيضا (الاتجاه، الجرس، الهدف، الموضوع، الجمهور)."[2] بيد أنّنا نجد في الإشارة التي قدمها وارين أنّه يتكئ على الجانب الشكلي على غرار خصائص أخرى.

ولا تفوتنا الإشارة أيضا في هذا المقام إلى الدعوة التي أيد بها وارين التداخل الأجناسي وإلى طمس الفوارق بين الأنواع، فهو إزاء ذلك ضد مبدأ نقاء النوع، وأيده في ذلك رينيه ويليك، في أنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ضرورة ملحة في أوساط النقاد فـ "الحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك."[3] فهو يرى بناء على ذلك أنّ النقاد مهما تنكروا لنظرية الأجناس الأدبية أو رفضوها، هم في الواقع يظلون أسرى لها. أمّا عن التصنيف والتقسيم فقد أولى اهتماما كبيرا للشعر وتنوعه إذ "من الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أيْ على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسدة."[4]

---

[1]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، صص. 323،324.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص237.

[3]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص311.

[4]– المرجع نفسه، ص333.

وفي هذا السياق، يواجهنا سؤال مهم بصدد هجنة الجنس ونقائه؛ إذ من الصعوبة بمكان أن يكون الجنس خالصا، فمن الطبيعي أن تتداخل معه أنواع أخرى، ومن المفترض تبعا لذلك أن تحقق بعض الأنواع الأخرى استقلاليتها، لأنّ هذا الوضع هو استجابة طبيعية لمرونة وحيوية النصوص الأدبية. هذا المعطى يمنح الأجناس الأدبية المستجدة فرادتها؛ ولكنّه لا يعني أنّ الجنس الأدبي الأصلي سيندثر؛ فثمة تحوّل يتحقق عبر انتقال العناصر الجوهرية من جنس إلى آخر من خلال الاندماج والتفاعل؛ ولكنّ ليس كل النقاد من يسلم بمقولة الجنس الأدبي.

وفي هذا الصدد، يذهب موريس بلانشو إلى أقصى الحدود حين يرفض رفضا مطلقا مقولة الجنس الأدبي، انسجاما مع تصوره للكتابة التي تتأسس على الدليل الذي يحيل على الغياب ممّا يجعل الكتابة اختبارا للاّمنتهي وتوجها صوب العزلة[1]، حيث لا أهمية لمقولة الجنس الأدبي في منظوره للتمييز إجرائيا بين بين النصوص والأعمال الفنية.[2] وحجته في ذلك أنّ العمل الأدبي ينطوي على عناصر داخلية تجعله عصيّا على التصنيف. وعلى هذا النحو، فالأدب يروم باستمرار تحطيم الحدود مادام لا يميز بين الأنواع والأجناس.

لا غرو أنّ المفاصل المذكورة من آراء النقاد الغربيين قد ظل التصنيف فيها في بوتقة تلتف في المنهجية الثنائية (شعر /نثر) و (نثر أدبي/نثر غير أدبي) و (جنس صاف /جنس مختلط) لكن هذه التمييزات، لم تتوافق مع الثلاثية، وظل الصراع قائما بين مبدأ النقاء، ومبدأ الاختلاط فالأنواع المختلطة ذات صفة تشعبية ثانوية، والأنواع الكبرى راسخة الثبات، ولا يخص بأنّ مبدأ المحاكاة هو الذي يحكم التصنيفات، وأصبح التصنيف يحمل صبغة تعليمية هيكلية شكلية.

---

(1) – Maurice Blanchot,L'espace littéraire,éd Gallimard,Paris,1955,p p.20,21.

(2) –Maurice Blanchot,Le livre à venir,éd Gallimard,Paris,1959;p p. 286,295.

3- الجنس الأدبي: تعدد المصطلح الغربي

ثمة كلمات متعددة استعملت للدلالة على الجنس أو النّوع الأدبي، منها كلمة: "genre" التي ترجمت بكلمة جنس، وكلمة"type" ترجمت بكلمة نمط ، وكلمة "kind" بلفظة نوع، وهي الكلمة التي استعملها غراهام هو "HOUgh"، واستخدام "توماس مور" كلمة "species" للدلالة على الأنواع الأدبية كافة، وهي لفظة شاع استخدامها في علم الأحياء، على أنّ كلمة"genre "، و " kind" شاع استعمالهما في الآداب والفنون .[1]

فالأنواع الأدبية كالكائنات الحية تسير دوما من وضع معين إلى وضع أكثر ارتقاء، أوْ أكثر نضجا وملاءمة، وتتسم بثلاث سمات: إمّا أنْ يتطور كلّ نوع منها تطورا منفردا، وإمّا أنْ يشمل هذا التطور الأنماط التي تتدرج في الجنس الأدبي كافة، وإمّا أنْ يطرأ عليها تغيير تام، فتبدو منقطعة الجذور عن الجنس السابق، ومثال هذا النوع الأخير قصيدة النثر.[2]

يعدّ تنظير "أرسطو " لقضية الأنواع الأدبية في كتابه "فن الشعر"، هو الأقدم في تصنيف الأجناس الأدبية وتحديد أنواعها، حيث اعتمد على نظرية المحاكاة، ولعلّ هذا التّشدد في التصنيف يعود إلى تصنيف اجتماعي، وتقسيم النّاس إلى نبلاء، وسوقة في الزمن القديم. وهذا ما دفع "أرسطو" إلى الحديث عن المأساة والملهاة، والملحمة، إذْ جعل لكل جنس

---

[1]- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، صص5،7.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص48.

لغته، وأسلوبه، وجمهوره، فالأدب عنده لا يقتصر على المتعة؛ وإنّما ارتقى به إلى مرتبة عالية.[3]

إذاً إنّ مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية يعود لأرسطو، الذي يُعتبر واضع الأسس التي تقوم عليها النظرية الأدبية والفواصل، التي تقوم بين كلّ فنٍّ وأخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على السواء. وهكذا عدّ أرسطو الرائد الذي وضع الأسس لنظرية الأدب، باعتبار أنّ الجنس الأدبي من أهم مواضع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشّعرية الغربية والعربيّة.

وفي هذا الصدد بيّن "محمد غنيمي هلال الخصائص المختلفة التي يراعيها النّقاد للتمييز بين الأجناس الأدبية، " فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني ... ومن حجم هذا العمل، وطوله، أو قصره .. ثم من الزّمن الذي يشغله موضوع العمل الفني."[1]

إنّ أرسطو في كتابه "فن الشعر"، يسمي على وجه التقريب الملحمة والمسرحية والشّعر الغنائي على أنّها الأنواع الأساسية في الشعر، فهو في الوقت نفسه يفرق وسيلة كلّ منها وخصائصها بحسب الهدف الجمالي لكلّ نوع، في حين المستوى الشكلي الذي يتلو مستوى الوزن والإيقاع والقافية، الذي ارتآه محمد غنيمي هلال، نوع خاص من تنظيم النص. " فمنذ أنْ كان نقّاد الأدب اليوناني – وعلى رأسهم أرسطو– لا يزال النّقاد، في الآداب المختلفة على مر العصور، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي، قوالب عامة

[3]– ينظر، محمد مندور، الأدب وفنونه، ص20.

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص139.

فنية، تختلف فيما بينها –لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب– ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنّية وما تستلزمه من طابع عام."[2]

بهذا تكون الأجناس الأدبية "لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته ويتميز عما سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص."[3] بيد أنّ أرسطو كان يمتاز عمن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنّية التي يذكرها، وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية، وكأنّها كائنات حية عضوية، إذا بلغت درجة كمالها استقرت.

شهد القرن الثامن عشر "ظهور الكثير من الأنواع الأدبية الجديدة، التي برزت، بصفة أساسية، بوصفها تحولات لأنواع أخرى قديمة، كالملحمة التي تحولت إلى قصص الرومانس، والتراجيديا التي نشأت عنها الميلودراما والدراما البورجوازية، والكوميديا التي نشأت عنها فنون هزلية أخرى. وقد غيّب الاهتمام بالأنواع في أوائل القرن التاسع عشر بسبب اهتمام الرومانسية بشخصية المبدع أكثر من اهتمامها بأي شيء آخر."[1]

واختفى المصطلح على وجه التقريب لينبعث من جديد على أيدي الشكلانيين الروس، الذين عرف عنهم اهتمامهم البالغ بنظرية السّلالات الأدبية، فقد اكتشفوا من خلال دراسة الأسلوب أنّ لكلّ نوع (جنس) أدبي طريقته الخاصة في استخدام اللغة.

إنّ الإرث التاريخي لنظرية الأدب في دراستها للجنس الأدبي يرجع إلى الماضي، فابتداء من أفلاطون، بدأ اللغويون والفلاسفة والنّقاد يصنفون الأدب؛ ذلك أنّ "رائدهم أفلاطون... صنف جنس الشّعر إلى أنواع ثلاثة: الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع

---

[2]– المرجع نفسه، ص117.

[3]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص118.

[1]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، ص14.

ثالث هو مزيج بين النوعين."[2] وبالرغم من أنّه لم يستعمل كلمة "شعر غنائي" إلا أنّ النوع الثالث الذي عده مزيجا بين النوعين القصصي والملحمي، يندرج فيما اصطلح على تسميته بالشعر الغنائي.

وأيّا ما كان الأمر، فالحفاظ على نقاء النوع هو الحد من قدرة الأدب على التطور، وقد بلغ الشطط ببعض الفلاسفة الرومانيين، وعلماء الجمال، ونقاد الأدب حدا أنكروا فيه فكرة التجنيس.

أمّا "بارث Barthe، فإنّه ميّز بين الأثر والنص، وهذا التمييز ينطوي مبدئيا على فكرة تجاوز التجنيس، ذلك أنّ الأثر يتجسد في صورة كتاب مطبوع، بينما يتبدّى النّص انطلاقا من القراءة، إذ تولد الكتابة لدى القارئ أصداء متعددة، ومن ثم سينجم مع كل قراءة تأويلات جديدة وهكذا، نكون بصدد نصي الكتابة ونص القراءة. وهذا الأمر يجعل مسألة التجنيس لديه متحركة، وديناميةة.

واستنادا إلى هذا التصور "يرفض بارت أي تصنيف يحصره في نمط معين...غير أنّ ذلك كله لا يساعد على تصنيف بارت، فهو أقرب إلى اللغز، يشبهه _في ذلك_ جورج باتاي الذي لا يستطيع أحد_ فيما يقول بارت نفسه_ أن يصنفه في فئة بعينها، تجعل منه روائيا أو شاعرا أو كاتب مقالات أو اقتصاديا أو فيلسوفا أو صوفيا، إذ يظل بارت مزيجا ملغزا يعاند التصنيف. [1] لذلك، "هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلاّ خارج نطاق مقاييس النحو

---

[2]– رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص40.

[1]– ينظر، إديث كريز ويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، آفاق العصر، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، صص249،250.

وثوابت الأسلوب."[2] وهذا يعني أنّ الكتابة في منظور رولان بارت تتعالى على التصنيف، حيث إنّها تخرق باستمرار المعايير السائدة. ومن هذه الزاوية، الكتابة البيضاء[3]لديه هي كتابة منتهكة بالصمت، واللاتحديد، وبالانزياحات والتحريفات.

يميل المحدثون إلى طمس الفروق بين الشّعر والنّثر ويقسمون الأدب التخيلي إلى فنون هي: الملحمة، القصة، الرواية، والمسرحية إلى نثر وشعر، والشعر المتركز حول موضوعه: شعر غنائي.[1] فلا ريب أنّ ميل المحدثين إلى مزج الأنواع التقليدية لإنتاج أنواع أدبية جديدة، مثلما هو معروف عن النوع المهجن من المأساة والملهاة، وذلك يضمن للأدب، الغنى والثراء الفني الذي يخصب النصوص لما في الأنواع من قيم أسلوبية وجمالية، وفنية مشتركة.

لامناص من أنّ" جييرار جنيت Gérard Genette "، ممّن لمعت أسماؤهم في هذه القضية، فهو من كبار النقاد الذين ظهروا في العقود الأخيرة، وقد اندس تصوره إزاء ذلك من وجهة نظر الإبداع، حيث انطلق في البحث فيما يجعل من نص ما نصا أدبيا، إذ بدأ ممّا يصنع شعرية المحكي، وممّا يميز المحكي عن غيره، إلى مكاشفة دقائق تشكل النص لتقتضي حقيقة انتمائه وأجناسيته، ففي كتابه "مدخل إلى جامع النص" أنفق جينيت جهده في نظرية الأجناس الأدبية، إذ حاول تتبع حضورها منذ ظهور شعرية أرسطو وأفلاطون وصولا إلى عصر متأخر، أي من زمن اختزالها في المحاكاة إلى زمن تحولها إلى التعبيرية وما بعدها.

---

[2]– رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط4، 2009، ص41.

[3]– رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص109.

[1]– ينظر، رينيه ويليك، وأوستن ورن، نظرية الأدب، ص297.

يذهب جيرار جينات إلى أنّ جامع النص هو موضوع الشعرية، ومن ثم نلفيه يجرد النص من هذه الخصيصة. غير أنّه يقر بأنّ الأنواع(أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية) التي عرفتها الشعرية الغربية قد اعترتها بعض الالتباسات. وفي هذا الصدد، يقول: "ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي. ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة "أنماط أساسية."[1]وقد تم تصنيف في إطارها كل الأجناس والأنواع الأدبية؛ وبالتحديد: الغنائي والملحمي والدرامي.

وانطلاقا ممّا تقدم نتبيّن أنّ جيرار جينيت قد شكك في التقسيم الثلاثي: الغنائية، الملحمية، والدرامية؛ حيث أكد على إسناده الخاطئ إلى أرسطو. وهذا يعني أنّه تعامل مع هذه المسألة برؤية نقدية، وهو بذلك يقدم قراءة جديدة للإرث الأرسطي والأفلاطوني؛ لاسيّما ما تعلق بالإشكالية الأجناسية. وفي هذا الصدد، يقول: "ولقد سعيت هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدت رسم تكونها التدريجي، وميزت، بما أمكنني من الدقة، الأنماط المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها. ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية، أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية."[2] وينم هذا أنّ جيرار جينيت لا يكتفي فقط بالانتقاد؛ وإنّما ينطلق من تصور مؤسس يطمح إلى تحصين أطروحته بخصوص الجنس الأدبي من خلال نظرية للأجناس الأدبية. واللافت للانتباه أنّها تقوم على مساءلة ميراث نقدي واسع يمتد من المنجز اليوناني القديم إلى ما أنجزته الشعرية الغربية الحديثة.

---

[1]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص5.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص5.

ونستطيع ملامسة آفاق تصور جيرار جينيت بوضوح انطلاقا من مقدمة كتابه "**مدخل لجامع النص**"، إذ " تركز "مقدمة(جونيت) على التوجهات التالية:

1_ همّ الترتيب السليم والخصيب للأجناس الأدبية: السليم بمعنى تجنب خلط بالغ في اختيار الأصناف وتنظيمها، وخصيب بمعنى الانفتاح على أجناس محتملة الوجود.

2_ الوظيفة الرئيسية لنسق الأجناس(...) قد تكمن في التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا، الصريحة والضمنية للأدبية.

3_ يتركب ما نسميه عادة بالأدب، من ناحية، من أجناس تأسيسية أدبية، لا تتوقف الأدبية ضمنها على أي تقسيم،(...) ومن ناحية ثانية، من أجناس ذات أدبية غير راسخة(كالدراسة، والتاريخ والخطابة أو السيرة الذاتية...).

بهذا المعنى يراهن مقال جونيت على مستوى جهازه المفاهيمي على الأفق الذي يفتحه سؤال الشعرية: (في أي شيء تنحصر أدبية الآداب؟)."[1] ونستخلص من هذا أنّ الأدب مركب من جهة من أجناس أدبية، ومن جهة ثانية من أجناس ذات أدبية غير راسخة مثلما وقفنا على ذلك سابقا. كما أنّ جيرار جينيت يلح فضلا عن ذلك على عدم أصالة التقسيم الثلاثي.[2] وفي هذا دلالة على أنّ دراسته تستند إلى مساءلة الجذور. لذلك، فهو لا يقر بنظام للأجناس في تصورات أفلاطون وأرسطو. إذ "يبدو التحريف في تصرف النقاد جليّا للعيان، وهو تحريف لا يخلو في حد ذاته من دلالة. وحتى ندرك جيدا هذه الدلالة ينبغي أن نعود مرة أخرى للمصدر الأول، أقصد لنظام الأجناس الأدبية الذي اقترحه أفلاطون

---

[1]– عبد الفتاح الحجمري، الجنس الأدبي: المنطلقات والتشكّلات، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدار البيضاء، المغرب، العدد:4، صص.153،154.

[2]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص7.

واستغله أرسطو. وأستعمل هنا "نظام الأجناس" تماشيا واللغة الشائعة، وسندرك فيما بعد، أنّه لا يلائم المقام، وأنّ المقصود به شيء آخر غير ذلك."[3] وبناء على ذلك، يرصد أنّ الشواهد التي أوردها أرسطو في كتابه "الشعرية"، وأفلاطون في "المدينة الفاضلة" لا تبرر في نظرهما اعتبار "الأنشودة المدحيّة" "جنسيا"غنائيا"؛ وإن كانت تحيل على الأغنية الجماعية التي كانت تنشد إكراما للإله ديونيزوس.

وبالتساوق مع ذلك يكون أفلاطون قد ضيّق نطاق الشعر عندما أهمل الشعر اللاتمثيلي(الشعر الغنائي)، والشأن نفسه بالنسبة لأرسطو الذي ربط الشعر بالمحاكاة، بينما نفى ذلك عن النثر. ثمّ إنّ "اختزال أفلاطون وأرسطو الشعرية في المحاكاة سيؤثر على نظرية الأجناس وسيدخل عليها التشويش والبلبلة، وقد قامت عدة محاولات لإدخال الشعر الغنائي ضمن نظامي أفلاطون وأرسطو وأشهرها محاولة ديوميد وبروكلس وفيليب سدني وبوالو..وظلت فكرة توحيد جميع أنواع القصائد القائمة على مبدأ اللاتمثيل ووضعها تحت جزء ثالث ضمن ما يصطلح عليه بالشعر الغنائي تراود المنظرين ف.ي العصور الكلاسيكية."[1] غير أنّها ظلت هامشية، كما كانت منطلقا للإسناد الخاطئ عند بعض الكتاب.

وفي الحقيقة لا يقف جيرار جينيت عند حد التحريفات التي طالت التقسيم الثلاثي كما أسند خطأ إلى أرسطو وأفلاطون؛ بل يرصد ذلك حتى عند النقاد المعاصرين؛ وفي هذا المضمار يكون نورثروب فراي قد ميز بين الأجناس الأدبية انطلاقا من التقسيم الثلاثي الموروث: الدراما، الملحمة، والشعر الغنائي. بينما استند تودوروف هو أيضا إلى تصنيف أفلاطون: الغنائي(يتكلم المؤلف بمفرده)، الدرامي(تتكلم فيها الشخصيات فقط)،

---

[3]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص21.

[1]– محمد خفيفي، "مدخل إلى محدد النص" جيرار جنيت، مجلة بصمات، العدد:4، ص220.

والملحمي(يتكلم فيها المؤلف والشخصيات في آن واحد). في حين لاحظ جيرار جينيت أنّ ميخائيل باختين لم يكن دقيقا في تحديد وصياغة الإسناد المتصل بنظرية الأجناس الأدبية.[2] وفي هذا الإطار، يخلص جيرار جينيت إلى أنّ "التقسيم الرومانسي وما بعد الرومانسي لا يرى في الغنائي والملحمي والدرامي مجرد صيغ بسيطة للتلفظ، ولكن أجناسا حقيقية يشمل تحديدها حتما على عنصر موضوعاتي، ولو كان خفيا، فهم ذهب إليه كارل فيتور الذي اعتبر أنّ الأجناس الثلاثة الكبرى تعبر عن ثلاثة مواقف أساسية: فالغناء يعبر عن الإحساس، والملحمي عن المعرفة، والدرامي عن الإرادة والفعل. "[1]

أمّا غوته في نظر جيرار جينيت يكون قد قابل "الأنواع الشعرية" البسيطة، وهي الأجناس الخاصة مثل الرواية والنقد اللاذع و"الموشح الغنائي" بالاشكال الطبيعية والحقيقية الثلاثة التي هي: 1_ الملحمي = وهو السرد الصرف، 2_ الغنائي = الانتقال المتحمس، 3_ الدرامي = المماثلة الحيوية. ويضيف غوته أنّ "الصيغ الشعرية الثلاث" إمّا أن تتصرف مع بعضها بعضا أو كل واحدة على انفراد."[2] وحين يقابل غوته بين "الصيغ الشعرية" و"الأنواع الشعرية" يكشف عن تمييزه الدقيق بين الأجناس والصيغ، بخلاف تحديده للغنائي تحديدا موضوعاتيا ممّا جعله يفتقد إلى الدقة المرجوة. إذ هناك فرق بين الأجناس والصيغ، فالأولى أصناف أدبية صرفة، والثانية أصناف تنتمي للسانيات. "فعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو، هذا التعقيد جعل جينيت يقر بأنّ الأجناس الأدبية بالإضافة إلى أساسها الطبيعي والتاريخي تحوي بديهية أخرى تتمثل في حضور الموقف الوجودي أو البنية الانتروبولوجية (حسب جيلبيردوران)، أو التهيؤ

---

[2]– ينظر، جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، صص18،19.

[1]– محمد خفيفي، "مدخل إلى محدد النص" جيرار جنيت، مجلة بصمات، العدد:4، ص222.

[2]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، صص73،74.

الذهني(حسب شولز) أو التشكيل التصوري(حسب هورون). "[3] إذن، العلاقة بين الأجناس والصيغ هي علاقة تداخل وعدم تداخل في آن واحد.

في حين تغدو الأنماط في منظور جيرار جينيت تخصصات للصيغ؛ بينما تصبح الأجناس تحقيقات مادية وتاريخية، وتتمظهر على سبيل المثال من خلال الرواية والقصة وغيرهما. وفضلا عن ذلك نجد الأجناس التحتية مندرجة بوصفها تخصصات ضمن الأجناس كرواية المغامرة، التي هي أصلا في إطار الرواية. وهكذا، بوسع الأجناس أن تخترق الصيغ، كما يمكن للأعمال الأدبية أن تنتهك الأجناس نفسها؛ لاسيّما من خلال ما سمّاه جيرار جينيت بالعبور النصيّ(العبوريّة النصّية) بحسب ترجمة الأمين بن مبروك[1]، أوالتعاليات النصية حسب ترجمة سعيد يقطين لمصطلح (transtextualité).[2] وبطبيعة الحال، هذه المسألة هي جوهر التعالق النصي وتفاعل الأجناس في الاثر المفتوح.

وتعزيزا لما سبق، يؤكد سعيد يقطين أنّ جيرار جينيت في كتابه "يبرز أنّ هدف البويطيقا هو دراسة "معمارية النص"، وفيه يسعى إلى التمييز بين الأجناس الأدبية."[3] وممّا لا شك فيه أنّ سعيد يقطين عندما يقترح مصطلح "معمارية النص" بديلا عن مصطلح "مدخل إلى جامع النص" الذي اقترحه عبد الرحمن أيوب مقابلا لـ"**Architexte**"؛ إنّما لأنّه

---

[3]– محمد خفيفي، "مدخل إلى محدد النص" جيرار جنيت، مجلة بصمات، العدد:4، ص223.

[1]– الأمين بن مبروك، الأجناس الأدبية، من الضبط إلى العبور، مقالات وفصول مترجمة، مكتبة علاء الدين، صفاقص، تونس، ط1، 2008، ص105.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.3، 2006، ص96.

[3]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص22.

يجد في "المعمارية" تجسيدا لما سمّاه بصورة "الجنس الأدبي"، الذي يبرر لنا من خلال البناء الفضائي للنص، ولو انطلاقا من النظرة الأولى.[4]

وفي هذا الصدد، من المفيد الإشارة إلى أنّ خوض جيرار جينيت في "المتعاليات النصية" قذ جعل تصوره حول الأجناس الأدبية أكثر عمقا وانفتاحا؛ إذ سمح له هذا المصطلح بأن يعدل نظرته إلى الشعرية؛ فلم يعد موضوعها معمار النص "جامع النص"، حيث أصبح موضوعها الجديد هو التعاليات النصّية، وهي في نظره خمسة أنماط: 1_ التناص، 2_ المناص، 3_ الميتانص، 4_ النص اللاحق، 5_ معمارية النص.[1]

يتبين لنا ممّا سبق أنّ الأجناس الأدبية في الغرب قد خضعت لسياق تراكمي، إذ نمت في مجتمعات تقاربت فيها ظروفها المعرفية والتقنية. ولاغرو أنّ هذه المفاصل التي ترمي إليها قضية التجنيس في العصر الحديث، صارت من أعوص القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب والتصورات البنيوية، لما لها من دور فعال في فهم آليات النص وميكانيزماته الإجرائية قصد محاصرة النوع وتقنين الجنس دلالة وبناء ووظيفة، هذا وإنّ عملية تجنيس النص الأدبي عرفت امتدادات وتطورات على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية منذ شعرية أرسطو.

بعد تقديم التطور الذي عرفه الجنس الأدبي في توجيه صيغ القراءة واستدعاء كفاية المتلقي، نخلص إلى أنّ مسألة البحث في الأجناس الأدبية وتطورها، وما تفرع عنها من أنماط وأنواع، ليس بالأمر اليسير، ولا بالشيء النافل الذي لا ضرورة له، فنظرية الأنواع بحث في عوامل مجهولة، لكنّها تعج بالحياة. فمن "أفلاطون"، إلى "أرسطو" ثم الشكلانيين

---

[4]– ينظر، سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص22.

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق، ص97.

الروس.[2] وما يزال النقد يطمح لوضع خرائط ، ورسوم بيانية، ترصد درجة التأثر والتأثير في مسعى لجعل القارئ المهتم بالأدب يتحسس موضع خطاه، متنبها إلى الطريق التي عليها يسير، والغاية التي يصبو إليها ويتطلع.

4 – المذاهب الأدبية وتصنيف الأجناس

تبوأت المدارس الأدبية مقاماً أثيرا على اختلاف اتجاهاتها الفكرية لاحتوائها على أجناس التعبير بإجراءاتها النظرية والتطبيقية. و"تدخل المذاهب الأدبية في الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية، تعاونت الآداب الكبرى العالمية في نشأتها ونموها."[1] وقد شمل تأثيرها الأنواع الأدبية عامة، غير أنّ درجاته تختلف من مذهب أدبي إلى آخر. فكل الآداب دون استثناء لديها كلاسيكيتها الخاصة. وبالإضافة إلى الكلاسيكية العربية، فقد عرف الأدب العربي بعض ملامح المذاهب الأخرى كالواقعية والسريالية، وغيرهما.

ويستند كلّ مذهب من المذاهب الأدبية الكبرى الثلاثة: الكلاسيكية، الرومانسية، والواقعية إلى" نظريّة أدبية "محددة . وفي هذا الشأن يرى عبد المنعم تليمة _وإن كان يسميها مدارس أدبية و ليس مذاهب_ : " المدارس الأدبية ثلاث: كلاسيكية، ورومانسية، وواقعية ...وماعدا هذه المدارس الثلاث فتيارات واتجاهات. وتستند كلّ مدرسة أدبية – من جهة فلسفة الفن– إلى نظرية بعينها: تستند المدرسة الكلاسيكية إلى (نظرية المحاكاة)، وتستند المدرسة الرومانسية إلى (نظرية التعبير)، و تستند المدرسة الواقعية إلى (نظرية

[2]– ينظر، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص17.

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص297.

الانعكاس)."[2] وانطلاقا من ذلك، سنحاول الوقوف عند هذه المدارس واستقصاء تجلياتها في الأجناس الأدبية الغربية والعربية بدءا بالمدرسة الكلاسيكية وصولا إلى المدرسة الرمزية.

أ- الكلاسيكية

لقد طبعت الكلاسيكية الأدب الغربي بمجموعة من الخصائص العامة، نذكر منها بالإضافة إلى العقلانية والمغزى الأخلاقي، والإتقان الفنِّي بحيث لا مجال للخروج عن القواعد المذكورة سابقًا. كما على المبدع إتقان فنّه وذلك بالمران الطويل والاطلاع الدؤوب مادام فنّه قائمًا على تقليد القدامى شريطة الحفاظ على البساطة وعدم التكّلف.

ونستطيع القول على العموم بأنّ الأدب الكلاسيكي هو أدب إنساني، مادام منطلقه ومركز اهتمامه الإنسان. "والملهاة التي راحت تصور مهازل المجتمع ونقاصه بأسلوبها الممتع بغية حماية المجتمع وإصلاحه. أمّا الشعر الغنائي فقد تحول إلى المحور الاجتماعي مع الحفاظ على تفتيح العواطف الفردية، وأخذ الشعر التعليمي والهجائي الصبغة الإنسانية، وحازت الخطابة مستوى عاليا من إقبال الجمهور والتأثير فيه، وغدت الحكاية والرواية أقرب إلى المثالية والمعالجة النفسية، والمغازي الأخلاقية: وقد اهتمت هذه الأنواع كلها بالعواطف المشتركة، والأخلاق العامة، ونأت عن الحالات الشديدة الخصوصية أو الناشزة والنادرة. وكانت تحرص على تلبية الرغائب وإرضاء الأذواق."[1] وبناء على ذلك تكون الملهاة والشعر الغنائي والتعليمي وغيرها من الأجناس الأدبية قد صبّت اهتمامها على العواطف المشتركة

---

[2]- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة،(د ط) 1997، صص232،233.

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999 ، ص16.

والأخلاق العامة. بينما انصرف كتَّاب الأدب الكلاسيكي إلى إرضاء فئة محددة من المجتمع من ذوي المكانة الرفيعة اجتماعيا وسلطويا.

ويعبر في الأدب الكلاسيكي غالبا باللّغة المحلية. هذه اللّغة التي أصبحت لغة غنية، متحررة، قادرة على التعبير عن كل المقاصد. وهي لغة تتنوع وتختلف من كاتب لآخر بحيث تبقي لكلّ مبدع شخصيته الخاصة. أمّا الأسلوب فكانت له صفات عامة مشتركة تتمثل في التخّلص من النّحو اللاتيني والتحلي بالوضوح والبساطة، مع احتفاظه في التراجيديا والخطابة والمراثي بأبهة تتخللها بعض المقاطع البسيطة. وحتى في الأجناس الأدبية الأخرى بقي الأسلوب حريصًا على الحوار المهذَّب ولم ينزلْ إلى المستوى العامي.[1]

ورغم امتداد تأثير الكلاسيكية إلى مختلف الآداب الغربية إلاّ أنّ هذا التأثير كان متباينًا فيها. فالكلاسيكية أساسًا خلدت بشكل عام بفضل الكلاسيكية الفرنسية التي خلَّفت روائع أدبية خالدة تجسدت في أغلبها في النتاج المسرحي للأدباء الفرنسيين الثلاثة (كورني، راسين، موليير). أمّا من ناحية مصادر الأدباء الكلاسيكيين، فكانت " الكلاسيكيتين الفرنسية والإنجليزية أقرب إلى الأصول اللاتينية من الكلاسيكية الألمانية التي هي أقرب إلى الأصول اليونانية بشكل واع لا جدال فيه."[2] وعمومًا فقد تعدّدت مصادر الكلاسيكيين ولم تقتصرْ على نتاج اليونانيين أو الرومانيين.

ولقد تباين أثر المذهب الكلاسيكي في الأجناس الأدبية، فبالنظر إلى مبادئ هذا المذهب المذكورة آنفًا، كان من البديهي أنْ يتجه اهتمامه نحو الأدب الموضوعي المتمثل بشكل خاص في القصة والمسرحية ذلك أنّ اليونان القدامى والرومانيين " لمْ يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحي الذي أخذوا يكتبونه شعرا،

---

[1]– ينظر، عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص17.

[2]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص205.

وإنْ كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات."[3] ففي ظل الكلاسيكية انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، وأصبحت المسرحيات الغنائية منفصلة عن الأدب. وهو ما يمكن اعتباره تطورًا أوليًا، ستتلوه تطورات أخرى تحت تأثير مذاهب أخرى.

وعن تطور المسرحية وأشكال هذا التطور في ظل المذهب الكلاسيكي يقول محمد مندور: "انفصل فنّ التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، وإن ظلت المسرحية الجدية والهزلية تنظم شعرا ...فإنّ التطور النهائي قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا، والأوبرا كوميك والأوبريت –لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه، وإنّما تدخل في الموسيقى وتاريخها، باعتبار أنّ العنصر الموسيقي هو الذي يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية، بينما يضمن فيها الحوار وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها. مع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها." [1]

ويعتبر " راسين " ممثل الكلاسيكية الأول، إذ وطّد قواعدها وأركانها، لاسيّما من خلال مآسيه من حيث موضوعاتها وشخصياتها وأفكارها وأبعادها المحلية. وفي هذا الصدد، يمكن أن نرصد أهم خصائص مسرحه على النحو التالي: " 1_ البحث عن الحقيقة والطبيعة أو ما يشبه الطبيعة...2_ كان يستقي موضوعاته من الشعر التراجيدي والأساطير اليونانية أو من التاريخ أو من الكتاب المقدس...3_ اهتم بتصوير الحب وعرضه بلغة الغزل

---

[3]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مص، 2004 صص50،51.

[1]– محمد مندور، الأدب وفنونه، ص32.

العصري...4_ بدلا من تمجيد القوة والكبرياء كانت مسرحياته تبدو في حلة حزينة تشعرنا بضعفنا. 5_ يتميز أسلوبه بالتناغم والصدق والطبيعية."[2] وعلى الرغم من أنّ أدباء القرن الثامن عشر بما فيهم" فولتير" قد احتفظوا بإجلالهم للمأساة الكلاسيكية، ودافعوا عنها، إلا أنّه– أيْ" فولتير–" كان في مقدمة الذين بادروا إلى إحداث_تعديلات معتبرة على تلك القوانين والمبادئ الكلاسيكية. فكان من بين التعديلات التي ارتآها أن يحتل التمثيل والحركة المكانة الأولى في المأساة.

وإذا كان لا مناص من وجود عَقد ثانوية وقصص استطرادية لإثراء موضوع بسيط فقير في ذاته، فلا بدّ أنْ تكون في شكل حوادث وليس في شكل أخبار تلقى. وتوسع " فولتير" في إطار المأساة، فتطرق إلى موضوعات متنوعة واقتبس من الأدبين الإغريقي والروماني، كما اقتبس من تاريخ فرنسا ومن غيرها من الأمم. وقد رأى" فولتير" ضرورة أن يكون للمأساة رسالة كالإنسانية الصادقة، التسامح السياسي، وهو ما يؤكِّد تجّذر المأساة الكلاسيكية في التربة الفرنسية. فرغم اتصال الفرنسيين بالآداب العالمية الحديثة لاسيما الأدبين: الألماني والإنجليزي وإعجابهم الفائق بعبقرية " شكسبير" ورغبتهم الملحة في التجديد، بقيت للمأساة الكلاسيكية عظمتها، وأثبت الأدب الفرنسي إخلاصه لها حتى أواخر القرن التاسع عشر. وما ذلك، إلاّ لعظمة النماذج الأدبية التي مثلتها ولأنّها بدأت فرنسية خالصة.

وتجاوز تأثير المذهب الكلاسيكي الأدب الفرنسي إلى مختلف الأجناس بشكل عام. وقد أنكر بعض الأدباء والمفكرين على هذا المذهب حصره للجنس المسرحي في المأساة المفجعة والملهاة المقهقهة، " فوجِد بموجب ذلك نوعين جديدين من المسرحيات، هما:

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، صص24،25.

" الدراما الدامعة: Drama Larmoyan t وهي الدراما التي لا تثير حزنًا شديدًا ولا فزعًا مفجعًا، بل تكتفي بإثارة الأسى، وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء، وكذلك الأمر في الكوميديا التي انتهى بها ماريفو وجهة لطيفة مهذبة أصلت في الكوميديا روحا خاصة عرفت بالماريفودية Marivoudage نسبة إلى صاحبها، وهي الروح التي تقوم على الدعابة المهذبة والعبث اللطيف الخالي من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة في النقد والتوجيه، وكل همها هو التسلية المهذبة، فهي تثير الابتسام ولكنّها لا تشق الأشداق."[1] لكن هذا الّنوع من التجديد لم يستطع أنْ يفرض وجوده واستمراره، ولا حتى منافسة المأساة والملهاة. ومرد ذلك، أنّ أغلبية الجماهير كانت لا تزالُ تفضّل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح. أمّا هذين الّنوعين الجديدين فإنّهما على الأرجح لا يلائمان إلاّ بعض الفئات المرهفة أو ذات الطباع الوقورة الشديدة الاتزان. [2] والتي بلا أدنى شك تمّثل الأقلية.

وهكذا، يظهر أنّ أثر المذهب الكلاسيكي كان كبيرًا وفعالا في تطوير" المسرحية"، وفي إثراء الآداب الغربية بنماذج أدبية كلاسيكية وصلت ذروتها. ومادام الأمر هكذا، فماذا عن أثر هذا المذهب في باقي الأجناس الأدبية ؟ الواقع أنّ أثره كان ضعيفًا ومحدودًا جدًا، فبالنسبة للشعر، وعلّة ذلك أنّ هذا الّنوع من الشعر" ضاع معظمه– و بخاصة القديم منه– وهو أجوده. واغلب ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه، وأفقداه قيمته الإنسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء. وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائي، فإنّه هو الآخر تغلب عليه الصنعة، ولا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائي اليوناني

[1]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص55.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، صص54،55 .

القديم."[3] ومادام معظم نتاج هؤلاء قد ضاع، فهذا يفضي بالضرورة إلى نتيجة واحدة وحتمية هي ضعف الشعر الغنائي الكلاسيكي. وهو ما يؤكِّده "رينيه ويليك" بقوله:"لم يدع الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الإنكليز أنفسهم بهذا الاسم، بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء، أو عن اتباع القواعد أو ما أشبه. وعندما اضمحلّت شهرتهم في أوائل القرن التاسع عشر واعتبروا من مخلفات عصر مضى، أُطلق على ذلك العصر اسم العصر الأوغسطي أو عصر بوب أو عصر الملك آن ولكن ليس عصر الكلاسيكية."[1]

وعن ملامح كلاسيكية هذا الشعر– وهو ما يهمنا في هذا المقام –يقول فايز ترحيني: " التقليد والاتباع في الشعر الجاهلي لم يقتصر على بنية القصيدة وقواعدها، بل تخطاه إلى موضوعات أضحت تقليدية مكررة، وإلى معانٍ لاصقة بكل موضوع وملازمة له. بذلك حددت، تقريبًا، التشابيه والكنايات والمشاهد الحسية والتجسيدية ...وبتعبير آخر فإنّ كلاسيكية مضمرة كانت تطبع نتاج الشعراء الجاهليين، لما في قصائدهم من تكرار للموضوعات والمعاني وتقليد للطباع والخصائص وغير ذلك."[2] ورغم أنّ الكلاسيكية العربية– وخلافًا للكلاسيكية الغربية –لا تستند إلى نظرية في الشعر تحدد دور العقل والخيال، إلّا أنّ الكلاسيكيين العرب يشبهون نظراءهم في الشعر الغربي في افتراضهم وجود مبادئ وقوانين مطلقة للشعر، وأنّها تحققت في نتاج الشعراء في العصر الذهبي للأدب العربي. وبناءً عليه، رأوا ضرورة أنْ يحاكي الشّاعر العربي الحديث وقد تزعم "محمود سامي البارودي "المدرسة التقليدية أو الكلاسيكية الجديدة وخلفه "أحمد شوقي" من بعده. ويمكننا القول، أنّ المذهب الكلاسيكي كان مذهبًا محدود التأثير في أدبنا العربي.

---

[3]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، صص47 ،48.

[1]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، صص183،184.

[2]– فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ، 1988 ، ص170.

ب- الرومانسية

لقد أحدث المذهب الرومانسي تأثيرًا كبيرًا في الآداب الغربية، فكانت أهم النواحي الفّنية التي جدد فيها الرومانسيون هي" الأجناس الأدبية من شعر ومسرحية وقصة، ثم النقد الأدبي عامة." [1]بحيث يعتبر هذا المزج بين الأجناس الأدبية قاعدة رومانسية مثلما اعتبر قبل ذلك الفصل بينها قاعدة كلاسيكية. بيد أنّ المذهب الرومانسي كان أكبر اهتمامه موجها إلى الشعر الغنائي، حتى يمكن القول بأن "أهم ما أنتجته الرومانسية هو الشعر، الذي عرف على يد شعرائها الكبار حياة جديدة قوية بقيت ذات تأثير وجاذبية إلى القرن العشرين. إنّها حياةٌ تقوم على العبقرية الفردية وإغراقها في التعبير عن العواطف الذاتية والانسياق مع شطحات الخيال والحرية في المضامين والأشكال،"[2]وذلك ما نعاينه بشكل لافت في المنجز الشعري الرومانسي.

وهذا الاهتمام الذي أظهرته الرومانسية بالشعر منطقي جدًا، لأسباب يشرحها محمد مندور فيقول: "لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، وكان هذا طبيعيا بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للإنسان بحقوقه، وإنْ كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفا خاصا فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم ولألم، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القاتمة قوة وسيطرة، بل وأصبح الرومانسيون يجدون في شقائهم نعيما ونبلا، وفي الّشعر عزاء عن هذا الشقاء، وإنْ كنّا نراهم أيضا يهربون من أرزاء تلك الحياة، إمّا إلى الطبيعة، وإمّا إلى إله عاطفي قد تكون فيه بعض سمات إله

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ت)، (د، ط)، ص175

[2]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص68.

المسيحية، ولكنّه لا يتقيد بها."[3] ولم يكن هذا الهروب نحو الطبيعة سوى تعبير عن غربتهم في المجتمع.

وإذا فتشنا في الجنس القصصي نجده أقل ميادين الأدب تجديدًا في أدب الرومانسيين، لاسيما من الناحية الفّنية. فقد أحدثت فيه الرومانسية تغييرًا محدودًا نسبيًا، إذ لم يمتد هذا التأثير، إلى خلق نظريات فّنية جديدة إلا في القصة التاريخية. وكانت القصة قد اتسعت حدودها فشملت أغراضا جديدة، فما كان من الرومانسيين سوى أن يتوسعوا فيها، وفي المعاني وتصويرها، ممّا أدى إلى إحداث تطور شامل في هذا الّنوع الأدبي، بحيث كان للرومانسيين فضل فتح مجالات هذا التطور التي بها تعاظم شأن القصة، فقد أصبحت لها منذ ذلك العهد مكانة مرموقة فاقت بها كل الأجناس الأدبية الأخرى.

وبشكل عام، فقد طبعت الرومانسية بطابعها الخاص مختلف الأنواع القصصية. ومع أنّ أكثر قوالبها مأخوذ من أدب القرن الثامن عشر وبعضها الآخر مستمد من الأدب الكلاسيكي، إلا أنّه يبقى للرومانسيين فضل ابتكار نوع قصصي جديد هو" القصص التاريخية "أو بالأحرى" الرواية التاريخية. "وقد حملت القصص جميعها آراءهم ونشرت قضاياهم، كما كشفت عن شخصيتاهم."[1] والرواية "وهي أكثر الأنواع القصصية والأدبية تطورًا وانتشارًا في العصر الحديث، شهدت تطورًا ملموسًا في الفترة الرومانسية وقد صّنف النقاد والدارسون الرواية الرومانسية إلى عدة أنواع، لكن تبقى الرواية التاريخية أبرز هذه الأنواع التي تظهر فيها أصالة الرومانسيين بشكل جلي كونهم لم يستلهموها ممّن سبقوهم كما أنّهم قدموا فيها نماذج على قدر كبير من الجودة والإتقان، كان من الأنواع الأدبية التي برزت كذلك في ظل سيادة المذهب الرومانسي، وظهر أثره فيها، " السيرة "

[3]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص67.

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص207.

و" السيرة الذاتية "بشكل خاص، و كذا أدب الرسائل. و" السيرة الذاتية "هي جزء من" السيرة الإنسانية" "التي تعرف بأنّها "ذلك النوع الأدبي الذي يتناول بالتعريف حياة إنسان ما، تعريفًا يقصر أو يطول؛ فإنّ جانبًا كبيرًا من جوانب الحياة في هذه السيرة يقوم على التّفكير والتّأمل من جهة، والسلوك والعمل من جهة أخرى. ولكّنها- إلى جانب هذا وذاك - فن أدبي جوهره التّواصل اللّغوي."[1]

وفي القرن التاسع عشر، وفي عصر سيادة الرومانسية، كُثر التأليف في" السيرة الذاتية"، وأصبحت نوعًا أدبيًا مستقلا، حديثًا ومحببًا في الكثير من الآداب العالمية. فبرز من كّتاب هذا النّوع الأدبي "جان جاك روسو"، " ووردزورت"،" ألفونس دي لامارتين"، "أرنست رينان" وهكذا تطور هذا النّوع الأدبي بتأثير المذهب الرومانسي وكُثر التأليف فيه. ومن آثار هذا المذهب أيضا " تخلل السيرة الّذاتية في الكتابات القصصية التي أبدعها أصحاب هذا الاتجاه، حينما يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصون؛ بحيث تظهر في وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهورًا واضحًا لا لبس فيه."[2] وسنتحدث عن ذلك في كلامنا عن أثر المذهب الواقعي.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن تأثير المذهب الرومانسي كان تأثيرًا كبيرًا وشاملا، لم يسلم منه أي جنس أدبي. وإن اختلفت درجة هذا التأثير من جنس لآخر، إلّا أنّ الأثر البالغ ظهر في الشعر. وقد ارتبط بهذا المذهب ظهور أنواع أدبية جديدة منها "الدراما الرومانسية "الرواية التاريخية"، و" قصيدة النثر "التي ظهرت إرهاصاتها الأولى في

---

[1]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، مصر،1992 (د ط) ، ص2.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

ظل هذا المذهب. وتوفرت فيه أجناس الأدب العربي على بعض ملامح الرومانسية رغم غلبت الطابع الكلاسيكي عليه.

ج – **الواقعية**

وجدت إرهاصات للمذهب الواقعي قبل القرن التاسع عشر ولم تكن بدعًا كّلها، فمعظم أفكارها ومبادئها كانت معروفة في العصور القديمة. فقد وجدت الواقعية أمامها تراثًا هاديًا وأفكارًا متداولة، لكن بشكل متناثر ومشتت لم يبلغ من الوعي والتكثيف والمنهجية مرتبة التيار المذهبي. ففي القرن الثامن عشر طرِحت قضايا المجتمع بإسهاب، لمّا اهتم الأدباء ببيئة المجتمع وحقوق الإنسان كإنسان ومواطن، والعلاقات بين الأشخاص وقضايا الحرية والمساواة.[1] فقد وجِدت أمثلة أخرى عند ذلك، منها" الأشعار والقصائد الهزلية التي تسخر من الأخلاق المنحلة أو الصفات المنفرة مثل رواية الثعلب في الأدب الفرنسي أثناء القرون الوسطى، فهي تجري على ألسنة الحيوانات وفيها نقد مر لمعايب البشر."[2]

وهي تظهر لا محالة مدى ميل هذا الأدب إلى الواقعية، لكّنها واقعية تختلف عن واقعية الأدب الحديث في القرن التاسع عشر، هذه الواقعية التي لم تقف عند حد تصوير الواقع، بل أصبحت "فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما. "[3] تفسيرا مغايرا.

كما أصبح مصطلح "الواقعية" يدل على مذهب كبير له خصائصه واتجاهاته. وقد أحجمت هذه الواقعية في تجسيدها لهذه النماذج عن التعامل مع العالم الغيبي كالجن والأرواح والملائكة وغيرها، لأنّ ما يهمها هو الإنسان بغرائزه وحاجاته وآلامه وظروفه

---

[1]– ينظر، عبد الرزاق الأصفر، صص134، 135.

[2]– محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص109.

[3]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص94.

الموضوعية، لذا سميت مجموعة" بلزاك "الروائية (الكوميديا البشرية). لقد فضلت الواقعية كمذهب أدبي باتجاهيها النقدي والطبيعي النثر بأنواعه الأدبية وفي مقدمتها" الرواية" و"المسرحية"على الشعر، في حين امتد تأثير الاتجاه الثالث لهذا المذهب أي الواقعية الاشتراكية إلى الشعر.

وفي هذا المضمار، " فضل الواقعيون النثر على الشعر لأنّه اللغة الطبيعية للناس، أما الشعر فبالرومانسية أشبه ولها أنسب. فاختاروا جنسي الرواية والمسرحية، ونالت الرواية النصيب الأوفى من أدبهم لأنها تتيح مجالا واسعًا ومرنًا للوصف والإضافة التحليل، وتستوعب أزمانًا طويلة وتغطي أمكنة كثيرة وتتضمن شخصيات غير محدودة. وأتت المسرحية في المقام الثاني، ثم جاء الشعر في وقتٍ متأخر مع المد الاشتراكي. وهذا لا يعني أن النثر الواقعي مجرد من عنصر الشعرية بصرف النظر عن الوزن والقافية. لقد استفاد كتاب كثيرون من اللمسات الشعرية المستحبة ولاسيما في تصوير العواطف والتصوير الخيالي الفّني."[1] فالرواية الواقعية لا ترى فقط دونيات الحياة، بل تحاول" رسم كل متنوعات التجربة الإنسانية، وليس فقط تلك التي تتلاءم مع وجهة نظر أدبية خاصة: إذْ لا تكمن واقعية الرواية في نمط الحياة التي تعرضها، بل تكمن في طريقة عرضها إياها."[2] هذا بالإضافة إلى القدر الذي يعتبر عنصرًا فعالا في وِحدتها فهو بمثابة قوة خفية تسير أعمال الشخصية تصرفاتها، فيأخذ بيدها إلى مصير محتَّم، بحيث تجد الشخصية نفسها محاصرة بقدرها الذي يقيد حركتها ويتجه بها نحو الهلاك.

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص141.

[2]– أيان واط، الواقعية والشكل الروائي، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،1992، ص 11.

وعلى صعيد آخر نجد جنس المسرحية تطور هو الآخر إذ تشير ليلى عناني إلى أنّ تأثير المذهب الواقعي كان كبيرًا في الفن المسرحي خارج فرنسا، بينما كان تأثيره أقل في المسرح الفرنسي، " فالمسرح الواقعي عرف خارج فرنسا ازدهارا لم يعرف له مثيل في بلد الواقعية نفسه."[1] ويعني ذلك أنّ "القصة كان لها مرة أخرى نصيب الأسد من الميراث الواقعي لأدب القرن التاسع عشر."[2] وكان من كتاب المسرح الواقعي الفرنسي" إميل زولا " رائد الواقعية الطبيعية. وقد أُوخِذ على مسرحه الطبيعي وعلى الاتجاه الطبيعي في المسرح عدة مسائل منها تحويل المسرح إلى مكان مماثل للمشرحة، بما فيها من مناظر مؤذية للمشاعر أو تحويله إلى معمل تجارب حقيقي يتعامل مع المادة الصرفة الجامدة دون اعتبار لشعور أو جمال أو فضيلة. كذلك أخذوا على مسرحياته أنها لم تتمثل تنظيرات زولا في اتجاه النزعة الطبيعية ولم تحرز أي نجاح يذكر إلا في جانب المنظر المسرحي الذي جسد أثر البيئة بما يقتضيه الحدث المسرحي والشخصية. كذلك أخذ على زولا ضعف رسمه لشخصية (تريزا) إلى جانب لجوئه إلى حيل درامية مع أنه يرفضها في تنظيراته.

ونختم حديثنا عن أثر المذهب الواقعي في المسرحية بالتأكيد على أنّ هذا الأثر كان كبيرًا وفعالا، تتوج بظهور نوع جديد من المسرحيات هو ما يعرف بمسرحية الفكرة. كما برزت أسماء في سماء المسرح العالمي، كان لها ثقلها الأدبي وتأثيرها في مسار المسرحية، وآخرون ممن خلّدوا هذا المذهب الأدبي وخلّدهم.

كما كان للمذهب الواقعي تأثير عميق في النقد والأدب العربيين، فقد عرف الأدباء والنقاد العرب مختلف الاتجاهات الواقعية وكانت "مصر البلد العربي الأول الذي سار أدباؤه

---

[1]– ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة مصر، (د،ط)،(د،ت)، صص55، 56.

[2]– المرجع نفسه، ص56.

في الاتجاه الواقعي، وكانوا يطلقون على" الواقعية المدرسة الحديثة مدرسة الحقائق."[3] والنثر العربي مثله مثل النثر الغربي كان أكثر تأثرًا بهذا المذهب، كما كانت الرواية كذلك أوفر الأنواع النثرية العربية حظًا من الواقعية، بات مؤكدًا أنّ الواقعية كمذهب أدبي تعد من أكبر الاتجاهات الأدبية التي تمّثلها الروائيون، وصدرت عنها أكبر الأعمال الروائية وأكثرها شهرة وعالمية، فلم تقف الواقعية كالرومانسية مثلا عند مبادئها الأولى لا تراوحها، بل سعت منذ أن قامت على تصوير الواقع، إلى تطوير فلسفتها وتوسيعها.

وبالنظر إلى المعطيات السابقة، يتضح كيف كثرت الكتابة في الرواية، واتسعت مجالاتها باتساع الاتجاهات الواقعية، فظهرت الروايات الواقعية النقدية، والروايات الواقعية الاشتراكية، وحتى الروايات ذات التوجه الواقعي الطبيعي. كما كان لتأثير الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية دور فعال في إحداث نقلة نوعية في الرواية العربية، في حين أثرت الاشتراكية في كتابات الروائيين العرب فكرا وإبداعا غير أنّ ما يلاحظ على الروايات الاشتراكية العربية أنّ النسيان قد طواها بزوال الفترة التي كانت تصورها، ذلك أنّ الإيديولوجية المفرطة هي التي جعلتها باهتة، وأحيانا مسطحة.

وهكذا كانت الواقعية ثالث ثلاثة مذاهب أصطلح على تسميتها مذاهب، ومع ذلك لا يمكن أن نغض الطرف عن أهمية الواقعية في الأدب العربي، وكان تأثيرها كبيرًا في الأدبين الغربي والعربي، كما كان لعدد من المبدعين تأثيرا بالغا في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية أقوى منه في الشعر. ومن ثم كان للواقعية باع كبير في دفع الحركة الأدبية على العموم، والرقي بالأجناس على الخصوص.

---

[3]– حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص92.

د_ الرمزية

أحدث المذهب الرمزي أثرا بالغا في الآداب الغربية لا سيما في الشعر، ذلك أنّ هذا المذهب بدأ مدرسة شعرية قبل أن يمتد تأثيره ليشمل الأنواع الأدبية النثرية وفي مقدمتها المسرحية. فأهمية هذا المذهب لا تقتصر على الفترة التي كان فيها سائدا، ولا على الآثار الفنية التي خلفها الرواد الأوائل لهذا المذهب، لكن أهميته ترجع إلى الأثر العظيم الذي طبع به آداب وفنون القرن العشرين بمختلف أجناسها واتجاهاتها. "وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية. وقد ترك آثارا عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم." [1]

نستطيع القول بأن المذهب الرمزي جاء رد فعل على سلبيات الرومانسية، لكن ليس من الناحية الموضوعية، بل" من الوجهة الشكلية والجمالية. "[2] وأكثر الأنواع الأدبية النثرية تأثرًا به هي المسرحية، لذا سيقتصر حديثنا في هذا المقام على هذا النّوع الأدبي وملامح تأثير المذهب الرمزي فيه.

لقد أحدث المذهب الرمزي في المسرحية تطورًا عميقًا؛ لاسيما في المسرح الفرنسي .وقد أسهمت الرمزية في " الارتفاع بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبي رفيع لم يكونوا ليصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزي."[3] والعمق الدرامي لا يتمّثل في الصراع الخارجي أو في الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية، وإنّما يتمثل في الصور المشاهد الرمزية التي نلمح من خلالها المجهول الذي يكتنف حياة الإنسان، ونستشعر قلق النفس إزاء ما يحيط بها من أسرار. هذا فضلا عن الاعتماد

---

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص315.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص134.

[3]– عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها– تاريخها –أصولها، ص344.

الكلي على الحدس والأسلوب الشعري، وما يتضمنه من صور وأخيلة الرموز، ومالها من قوة إيحائية تربط المواقف والأحداث برباط خفي.

أولى الرمزيون عنايتهم بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها. كما عمدوا إلى" الصورة الشعرية الظليلة، يحددون بعض معالمها، ليتركوا الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز ... ويلجأ الرمزيون إلى الألفاظ المشعة الموحية. التي تعبر في قراءتها عن أجواء نفسية رحيبة، كلفظ الغروب الذي يوحي في موقعه مثلا بمصرع الشمس الدامي. والألوان الغاربة الهاربة، والشعور بأن شيئا يزول، والإحساس بالانقباض. وما إليها. ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء كذلك."[1] وعلى غرار ذلك يعتبر الرمزيون أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية لتساير الموسيقى فيه دفقات الشعور، فتطابق الشعور مع الموسيقى رهينة بتجربته كما يراها الشاعر.[2]

وهكذا، كان للرمزية أثرها في مختلف الآداب، وإن اختلفت درجت وعمق هذا التأثير من أدب إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى آخر، مقدمة نماذج أدبية راقية، وذات شهرة تبوأت منها الأجناس الأدبية مقاما أثيرا حسب مقتضى خصوصيات كل جنس سواء كان الجنس شعريا أو نثريا.

وبالإضافة إلى المذاهب الأدبية السابقة (المذهب الكلاسيكي، المذهب الرومانسي، المذهب الواقعي ، والمذهب الرمزي) ظهرت" السريالية Surrealism " مذهب ما فوق الواقع أو ما وراء الواقع أو المذهب الذي يستند إلى اللاوعي." [3] وقد تباينت الآراء حوله

---

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، صص316،317.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص443.

[3]– فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص221.

حتى أنّ عددًا من الباحثين لا يعتبره مذهبًا أدبيًا، ومن بينهم محمد مندور الذي يقول: "ومن البين أنّ مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية، لأنّه في الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية. وإنّما كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها في الأدب والفن، دون تقيد بأصل أو قاعدة."[1] ومع ذلك لا يمكن أن نخرجه من زمرة المذاهب الأدبية.

ولعل ما دفع بالبعض إلى عدم اعتبار السريالية مذهبًا أدبيًا هو ضعف تأثيرها في الأدب، وربما بالنظر إلى ماهيتها. "وقد تجلّت في الأدب والمسرح والفنون التشكيليّة والسّينما. وكانت هذه المدرسة تحاول دوماً الغوصَ في الأعماق النفسيّة والاغتراف منها ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي. مجافيةً معطيات المنطق والعلم الموضوعي ورقابة الفكر، وغير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والفلسفات."[2] وبالنسبة لتأثيرها في الأدب – وهو ما يهمنا في هذا المقام – فقد كان ضعيفًا جدًا، ظهر في الشعر كما في النثر، وكان في الأدب أضعف منه في الفنون التشكيلية، ذلك أنّ السريالية لم تستطع أن تقيم القاعدة الأدبية السريالية المتميزة حقًا كما في السريالية التشكيلية.

وعلى كل حال، لم تستطع السريالية الاستمرار طويلا، ولا اكتساب أنصار كثر في فرنسا أو خارجها. ذلك أنّ تأثيرها في الأدب كان ضعيفا مثلما ألمحنا إلى ذلك آنفا. كما تردد بعض الباحثين حتى في اعتبارها مذهبًا أدبيًا مثل باقي المذاهب الأدبية التي سبقتها.

لا شك أنّ ما تقدم قد سمح لنا بمعاينة الإطار الذي تندرج فيه مسألة الأجناس الأدبية، فضلا عن تجليات النظرية الأجناسية عند الغرب مصطلحا وتصنيفا وخصائص. واستنادا

---

[1]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص148.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص170.

إلى ذلك كله سنقارب في **الفصل الثاني** تمثل النقد العربي لهذه المفاهيم الغربية على الأصعدة التالية: **التصنيف الأجناسي، الترجمة والتداخل الأجناسي، والكتابة العربية وتماهي الأجناسية الأدبية.**

الفصل الثالث

الشعري والسردي

في الشعر العربي المعاصر

تقديم

1- السارد

2- الحوار

3- الزمن

4- الشخصية

5- القصيدة السير ذاتية

6- القصيدة السير شعبية

تقديم:

لا ريب أنّ الحدود التي أقامها النقد بين الأجناس الأدبيّة المختلفة، حالت حتى وقت قريب دونَ تناولها بشكل شامل، فلكلّ جنس، من وجهة النظر هذه، خصائصه الجمالية، التي لا يشاركه فيها جنس آخر. ولذلك، حتّى وقت قريب كان من غير المرغوب فيه أن تقترب لغة القصّة من لغة الشعر. ومع ذلك، استطاع الشّعر العربي المعاصر مع تطور مفهوم الكتابة أن ينتهك هذه المساحة المحظورة، حين أتاح إمكانية الاستفادة من خصائص جنسٍ أدبيٍ آخر. " فلم يعد الشعر مثلا، جنسا نقيا نقاء مطلقا يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به."[1] وفضلا عن ذلك أصبح للشّعر صلة وثيقة بالكثير من الفنون، ومن ذلك تفاعله الخلاق مع التصوير والرسم والنحت والموسيقى والهندسة المعماريّة. وفي هذا الصّدد، وجدناه يستعمل عناصر السّرد ما عضد علاقتهُ بفن القص، إن على مستوى تجسيد الشخصّية، أو تصوير الأحداث والمشاهد.

وفي هذا الإطار، نجد علي جعفر العلاّق يميّز بين القصيدة القصصية كجنس أدبي له خصائصه، وذلك الشّعر الذي يستعين بمجموعة من خصائص السّرد، لغايات فنية محضة قائمة على النظم السّردية والأقنعة والرموز والتشكيل البصري بغية التحرر إلى حد ما عن النبرة الخطابية المباشرة، والغنائية التي طغت على القصيدة العربية التقليدية والرومانسية.[2]

على أنّ الشّعر بمختلف تصنيفاته، سواء أ كان غنائيا، أم ملحميا، أم قصصيا، أو سواه من هذه الأقسام سعى دائماً إلى الإفادة ممّا تتوفر عليه القصة والرواية، من مشاهد حركية وأشكال سرديّة مختلفة، لها القدرة على استدراج القارئ نحو عوالمهما السرديّة المختلفة، التي يتزاحم في ثناياها الشعري والسردي. " ولا يقتصر ذلك على نمط شعري

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، ص149.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص161.

يجاور السّرد، أو يندرج وأياه في سياق موضوعي مشابه؛ فالقارئ قد يصادف هذه الجذوة السردية في نصوص تطفح بالتوهج الذاتي، أو البوح الحميم."[1] ونلاحظ أنّ عناصر القصة في قصيدة ما قد تكون هي مبعث توهجها وألقها. ولا شك أنّ حسن توظيف الشاعر لهذه العناصر السرديّة، أو عناصر أخرى مستلهمة من فنون مجاورة للشعر يفتح للقصيدة فضاءات جديدة تتيح للشاعر أن يشيّد نصه الخاص بناء ودلالة.

إنّ تأمل بعض النماذج الشعرية لشاعر كمحمود درويش، أو أمل دنقل أو سواهما من شعراء الحداثة ممّن وظفوا آليات السرد في الشعر، سيجعلنا نلمس ذلك الفرق الكبير في تطور أساليبهم من خلال تعاملهم مع تقنيات توظيف أشكال السرد في نصوصهم الشعريّة . ولعل ذلك كان من أهم سمات شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ممّا جعلها تجلّي أشكال حداثتها؛ لا سيّما التفاعل بين الشعري والسردي في فضاءاتها. لذلك، "ما يعنينا الآن هو أنّ الحكاية مازالت ظاهرة في الشعر.. لقد غيرت شكلها كما غيرت شكلها الأجناس الفنية الأخرى، ولكنها لم تندثر، لقد أثبتت قدرة خارقة على البقاء وعلى التكيف مع الظروف الجديدة، وأزعم أنها ستبقى في الشعر والفنون ما بقي الشعر، وما بقيت الفنون."[2]

وقبل أن ننتقل إلى معاينة بعض النماذج من النصوص الشعرية المعاصرة، نتساءل في هذا الصدد، لماذا يلجأ الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام عناصر السرد وتقنياته في قصيدته؟ وهل في هذا النزوع الفني شكل من أشكال الهروب من الغنائية نحو آفاق السرد التي تتيح تعدد الأصوات والخطابات؟

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص160.

[2]– ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998، ص81.

لا غرو أنّ القصيدة المعاصرة وجدت نفسها تعتمد بشكل كبير على السرد والحوار والخبر والاستغراق في تصوير الجزئيات وتفاصيل الحياة، والتركيز على المفارقة، والتنويع في الضمائر، ووضعية الراوي المتماهي بمرويه، لتكون في مثل هذا السياق أكثر حميمية وإقناعاً للمتلقي.

وفي هذا السياق، نلفي الشاعر في نصوصه الشعرية يتلاعب بالزمن ، فيمزج بين السرد الاستذكاري(الاسترجاع)، والسرد الاستشرافي (الاستباق) بوصفهما تقنيتين زمنيتين لهما دور مهم في بناء الزمن السردي، وتكسير الخطيّة السرديّة التي تقوم أساسا على تتابع وتسلسل الأحداث. فهاتان التقنيتان تستخدمان عادة كلاً على حدة، ولكنّهما في هذه النصوص تشتغلان معاً في آن واحد، ممّا يجعلنا أمام بنى خارجة عن المألوف. وعلى صعيد آخر نلفى للسيرة الذاتية والشعبية حضورا بارزا في هذا التداخل بين الشعري والسردي.

وأيا ما يكن الشأن، فإنّ آليات السرد أخذت حيزا كبيرا في بنية القصيدة المعاصرة، حيث أصبحت الأشكال السرديّة تطبع هذه النصوص على مستويات بنياتها ودلالاتها

1_ السارد في الشعر العربي المعاصر

يحفل الخطاب الشعري العربي المعاصر بجملة من الأجناس الأدبية سواء تعلق الأمر بسماتها الشكلية أو بخصائصها المضمونية التي تعزز تكثيف السمات الفنية داخل هذا الخطاب، الذي يتضمن جمعًا أجناسيًا تتناوب فيه صيغ التعبير ووسائله التصويرية والتخييلية والحجاجية الإقناعية، لكنّه تناوب في غاية الإحكام. والتنوّع يطفو من بين جوانبه الملمح السردي الذي يميز هذا التداخل الأجناسي، ممّا يمكننا من تلقي هذا الخطاب بصورته المتنوعة، الجديدة، التي تجلّي دينامية التواشج الأجناسي داخل النص الشعري.

لهذا، فإن "مشكلة معرفة إلى أي درجة يشكل نص، يخرق قواعد الجنس، جزءاً من هذا الجنس، تعد مسألة موازين قوى معجمية: تجريد، نملك الخيار دائماً بين توسيع قبول مصطلح موجود أو القيام بتعميد جنسي جديد. ضمن الأجناس فوق النصية، الانزياحات

التي توجد بين مختلف نصوص الصنف الواحد هي كذلك تحولات متتالية لسمات نصية مناسبة جنسيا...لا يمكننا الحديث عن تطور بالمعنى الخاص للمصطلح إلاّ في حالة التجنيس النصي."[1] لهذا، من المهم في هذا المضمار أن نأخذ بعين الاعتبار الفروقات الداخلية في النص الشعري، والتي تفصله عن غيره من النصوص، وتؤهله أن يكون مرشحًا في الوقت نفسه للقيام بدور تفاعلي مع جنس أدبي آخر.

ولاشك أنّ "السرد الحكائي في النص الشعري، هو الذي يمكن أن يبعده عن الطابع الغنائي الذاتي، وينقله إلى طابع إنساني. فلا يصبح النص الشعري تعبيرا عن تجربة ذاتية فحسب، بل يصبح تصويرا لتفاعل أحداث، وصراع شخصيات، بما فيه من مواقف وأحداث وحوار وفضاء."[2] وانطلاقا من ذلك، " يحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخليا عن بعض غنائياته متجها إلى الدرامية والموضوعية."[3] وبطبيعة الحال، هو ما يمكن أن يحوّل التجربة الشعرية الذاتية إلى تجربة إنسانية، وينقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

وعلى هذا الأساس، شكل حضور الجانب القصصي ورواية الأحداث، وإدارة الحوار على ألسنة الشخصيات المتفاعلة في عالم النص الشعري مددا له من حيث بلورة مكونات القصة وتشييد متخيّلها. "فإذا اعتمد الشاعر في النص على حكاية ما، فإنه يتجه إلى

---

[1]– جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1997، ص123.

[2]– محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري، متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، العدد العاشر، ديسمبر 2016، ص145.

[3]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر،(د ط)، 2004 ، ص20.

تصويرها كموقف مستقل عن الإطار البنائي العام للنص أمّا الشعر الحديث فقد اعتمد في تشكيله لبنية الخطاب السردي على عدد من السرود، يلتقي بعضها مع المفهوم الاصطلاحي الحديث للسرد...ولم يحدد المستوى السردي في الشعر المعاصر...إلاّ تطور الشعر من جهة، ورؤية الشاعر، مدى استيعابه للتراث العربي، وتراث الفنون الجديدة من جهة أخرى."[1]

هكذا، إذن، يمكن "استثمار تقنيات السرد في النص الشعري يأتي عبر أشكال تختلف عن السرد الحكائي، لأنّ القصيدة تحافظ على مقوماتها في الإيقاع والتصوير والتخييل وغير ذلك ...فهذه التقنيات تميل بالنص إلى النزعة الدرامية، إذ تتعدد الأصوات، والشخصيات، ويظهر المتن الحكائي قاعدة أساسية يبني عليها الشاعر نصه، ويستمد منها أفكاره ورؤاه، وهو يستثمر الحدث التاريخي بما يستدعي من مقتضيات تكونه في سبيل كتابة إبداعية تنتج نصا شعريا نوعياً يكثف السرد الحكائي."[2] ومن هنا تسهم مكونات السرد في إثراء البنية الشعرية، لكنّها في الوقت نفسه لا تقوض معماريتها، خاصة وأنّ "السرد أكثر العناصر أهمية في النص الروائي، وباعتباره أيضا أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه،"[3]بل حتى في النص الشعري كما سنوضح ذلك أكثر لاحقا.

وهذا الأمر "يوسع الشبكة الدلالية التي تسعى إلى تعميق فاعليتها من خلال الاّتكاء على البنيات السرديّة، فيشتغل الحدث أو الموضوع الحكائي في الخلفية ليشكل محوراً للنص الذي يستمد منه طاقاته الدلالية والشعورية والفكرية. إنّ الأمر يتعلق بانتقال يقودنا من المكون

---

[1]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص21.

[2]– هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، سورية، المجلد 29، العدد (1،2)، 2013 ، ص.387.

[3]– ينظر، عبد الرحيم كردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص9.

السردي الذي يجعل القصيدة سلسلة من التحولات والأحداث والحوارات إلى المكون الشعري بصفته استثماراً دلاليا لهذه البنى السرديّة، وبعبارة أخرى ننتقل من المتن الحكائي ببنيته السردية إلى ما يشكل الأبعاد الدلالية والبنائية للنص الشعري."[1] ومن ثمة فإنّ الشاعر المعاصر وظف عددا من التقنيات السرديّة المختلفة من أجل أن يعزز السردي في نصه الشعري الذي يروم تكسير التحديد الأجناسي. وفي هذا الإطار كان السارد من أهم تجليات السرد في مثل هذه النصوص.

كان الاهتمام كبيرا بالسارد خاصة في مجال النقد الأدبي، كونه يعد مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الروائي، وذلك بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث وموقفه منها. وفضلا عن ذلك، فهو الذي يسرد الحكاية. وإذا كان من شخصيات القصة، "إلاّ أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها." [2]كما أنّه يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة.

وفضلا على ذلك هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، حيث يأخذ على عاتقه سرد الحوادث. "لأن الشاعر وجد ساردا، وواصفا ساردا، ومشخصا ساردا، ووجد أيضا واصفا، ومشخصا ومغنيا بعيدا عن السرد، وقد وجدت هذه السرود منفصلة في النص، متداخلة في أحايين كثيرة."[3] ومع ذلك، "استخدم الشعراء هذه السرود في النصوص

---

[1]– هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، ص389.

[2]– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص17.

[3]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، صص21،22.

بدرجات متفاوتة، جعلت من وجود النص في حد ذاته سردا خاصا له طبيعته، وصفته، وأدواته المشكلة له."[1] ولكنّه في العمق يخرق التصنيف الأجناسي.

وفي هذا الصدد، نجد "أرسطو يقسم أسلوب السرد البسيط إلى قسمين:[2]

القسم الأول: يتحدث الشاعر فيه بضمير المتكلم عن نفسه هو، وبلسانه هو، وهذا النوع من الأسلوب يشبه الشعر الغنائي.

القسم الثاني: ويتحدث الشاعر فيه حاكيا ما يدور على لسان إحدى الشخصيات، فهو رغم أنه لا يتخلى عن أسلوبه الذاتي، فإنّ موضوعه غيري، وبذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أساليب: أسلوب السرد البسيط بضمير المتكلم، وأسلوب السرد البسيط بضمير الغائب، وأسلوب المحاكاة." وفي هذا المضمار، يقول أرسطو: " فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم، تارة بطريق القصص _ إما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، و إما بأن يظل هو هو لا يتغير_ وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون."[3]

وفي هذا السياق، نسجل أنّ الشعر المعاصر قد حاول جاهدا التحرر من الغنائية، ومن ثم، " فإنّ توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي وسليم، ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته."[4] ولاشك أنّ ذلك يسمح بتمثل خلاق لأشكال وأنماط السرد في النص الشعري.

---

[1]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص22.

[2]– ينظر، عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص29 .

[3]– أرسطو طاليس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص34.

[4]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص7.

هكذا، يكون الشاعر المعاصر قد أدرك أهمية السرد في البناء الشعري من خلال استناده إلى مكوناته وعناصره، لأنّ في ذلك أسلوبا حيويا لشد انتباه المتلقي والكشف عن الرؤيا التي يحملها النص الشعري. ومن النصوص الشعرية التي يمكن أن نتبيّن ذلك منها، قصيدة "**الأخضر بن يوسف ومشاغله**" للشاعر سعدي يوسف، إذ نجده يوظف تقنيات القص، ففي رحاب القصيدة، يسرد السارد حكاية الشخصية الرئيسة بوصفها بطلا، في حين يطالعنا الشاعر بهذا البطل الذي يقاسم الراوي شقته وقهوته وأحلامه وآماله:

" نبيٌّ يقاسمني شقّتي

يسكن الغرفةَ المستطيلهْ

وكلَّ صباح يشاركني قهوتي والحليبَ، وسرّ الليالي الطويلهْ

وحين يجالسني،

وهو يبحث عن موضع الكوبِ في المائدهْ

ـ وكانت فرنسيةٍ من زجاج ومعدِنْ ـ

أرى حول عينيه دائرتين من الزرقةِ الكامدهْ

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدةً:

كان يلبس يوماً قميصي

وألبس يوماً قميصه

ولكنه يحتدّ ...

يرفض أن يرتدي غير بُرنُسه الصوف ...

يرفضني دفعةً واحدهْ

ويدخل كلّ المزارع:

يحرث

أو يشتري سكّرا

أو يقول العلامه

ولما التقينا على حافة البار

أخرج من جيبه زهرة، وانحنى

هامسا: إنها لي...أتيت بها"[1]

يتحدث السارد /الشاعر في هذا المقطع بضمير المتكلم، وعن الشخصية البطلة التي يروي عنها بأدق التفاصيل، بكونها محكومة بنبرة شفافة، تشبه إلى حد بعيد نبرة الحلم، ذلك أنّه يصلنا عبر ذات مرهفة إلى حد التفتت والتلاشي باستخدام لغة واقعية من خلال كوكبة من الألفاظ:" يسكن، كوب، يجالسني" وهذا يجعل المتلقي أسير الوقائع اليومية. إنّ السارد واحد من شخصيات القصة، أمّا هو هنا فمجرد ضمير، فالسارد في الرواية ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر ليضفي على كلامه الموضوعية التي يتطلبها تصديق القصة، هذه الأنا تندغم في الصراع وترسم مأساويته، لكنّها تظل طيلة رحلة العذابات واعية وعيا داميا عنيفا بهول مصيرها.

تتمثل هذه البنية في حركات متعددة متناغمة تصب في حركة كبرى تتوجه بدورها توجها دراميا من ناحية، وتنطلق من أفعال تقوم بها الشخصية البطلة، ذلك لأنّ المعنى الذي تؤديه كل عبارة سردية من العبارات السالفة منطو بين أحضان حدوث الفعل والقول، وبين لحظتين، هما لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوه بالأخبار عنه ولكل من الحدثين موقعه وظروفه التي أنتجته، والشخصية التي برزت لتشكله.[2] ورغم عناصر التوحد التي تبرز في نسيج النص (بين البطل، والسارد) تبقى السمة البارزة هي التوحد معه. ففي سر لياليه، وفي خضم ذلك تندمج صور دالة على أنّه إنسان عادي يمارس نشاطه اليومي،

---

[1]– سعدي يوسف، الأخضر بن يوسف ومشاغله، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة،ج1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، بغداد، العراق، ط1، 2014، صص. 162،163.

[2]– ينظر، عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، صص.46،47.

يحرث الأرض ويمشي في الأسواق، في حين أنّه يختبئ في المزارع خوفا من مطاردته، تتجلى مجسدة في الذات الحاضرة حضورا شبحيا، تستدعيها ذاكرة الذات المراقبة (الشاعر) والبطل وقت توحدهما، ولا تمر هذه الذات إلى الفعل إلا في فترات الحلم (الرؤيا) وبالتالي فهي تشكل إرهاص فعل محتمل.

ينتقل الشاعر بعد ذلك لنقل حوار تمّ من خلال تقنية الارتداد ليأتي دور الذات المراقبة التي لا تبقى محايدة، إنّها تعيش صراعات داخلية تصل إلى حدّ التمزق، والرعب في لقاء أتى ليقدم زهرة الآس؛ إنّها دلالة الحرية المقيدة، فتلهث هذه الذات وراء الأحداث فتخرج متعبة مكدودة:

أخرج من جبينه زهرةً، وانحنى

هامساً: إنها لي ..أتيتُ بها

عبر أسوار " وجدة " حيث الحدود

التي ما تزال معارك ..لكنها

- **ويقدم لي زهرة الآس – ملك**

لك الآن ...افعل بها ما تشاء

سوى أن أراها بجيبك ذابلة ..

آه، وجدة، وجدة ...إن الطريق " الصخيرات "

يغلقه الحرس الملكي ...أتيت بها

من هناك، وخبأتها بين جلدي وأحذية

الحرس الملكي التي أثقلتها المسامير

- **يكشف لي صدره مسرعا، ثم**

يغمض عينيه – وجدة ...وجدة [1]

لاغرو أنّ الحوار في هذا المقطع يأخذ شكلا دراميا في الشخصية البطلة (الأخضر بن يوسف) شخصية يلتقطها الشاعر ويحاول أن يحولها إلى رمز، فهي تمثل مستقر جميع الصراعات والتناقضات، حولها تتحلق بقية الذوات فتصبح تبعا لذلك رمز المناضل الذي يحمل قضيته في أعماقه. ويتجسد لنا ذلك في هروبه بزهرته (الآس) رمز الحرية عبر أسوار وجدة في الجنوب الشرقي إلى الشمال الغربي من بلده حيث يغلق الحرس الملكي طريق الصخيرات.

تواجه الشخصية البطلة أفقا دراميا كنهه منصهر في ذوات حاضرة حضورا فاعلا في خضم قوى سلبية هدامة تتربص به ممثلة في ضباط وأمن الحرس الملكي؛ يجرّدون من جميع ملامحهم، فلا يظهر منهم سوى أحذية أثقلتها المسامير ونظراتهم المريبة، إنّهم مصدر رعب وفزع، على أنّ هذا الحديث الذي يبدو في حقيقته (ديالوج)، إذ يوجه إلى سعدي يوسف الشخص الآخر والقناع في الوقت نفسه، "وهكذا يتحول خط السرد متّجها– تحت وطأة الخوف من القارئ الضمني والرقيب– إلى تحويل وقائع القصة وأحداثها. "[2] بيد أنّه في الطريق يتعرض له جنود الحرس الملكي، فيركل أرضا، يأتي هذا كله عندما يحدث الانفصال بين الذات المراقبة والبطل، فتجري فيه جميع الحركات والأحداث المفاجئة. إنّ "الأمر قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يُصَدِّق بأنّ الأبطال لديهم حرية الحركة "[3]والفعل.

---

[1]– سعدي يوسف، الأخضر بن يوسف ومشاغله، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص163.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص48.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص49.

إنّ البناء القصصي في هذا المقطع يرتقي إلى مصاف الحلم، يتبدى هذا الحلم كابوسا ثقيلا بطيئا، ذلك أنّ الزمن الذي يسوقه السارد بحركاته البطيئة، يتقدم على مهل، وهو، إذ يأتي مباشرة بعد الزمن الأول، يحد من حركيته، ومن ثمة يسمه بنوع من الهدوء، ويتداخل معه بطريقة يعسر علينا معها أن نجد الحدود الفاصلة بينهما أو نقطة اللقاء والتحول الدوري المنتظم، إنّ " الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقُّفاً زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية."[1] ونستطيع تبيّن ذلك من خلال المكان المكرر في المقطع الشعري: " وجدة ...وجدة "، إذ عزّز من دحض الفزع والخوف ليشكل رمزا للحرية المنشودة :

كيف تكونين لو جئت عندي !

يرافقني في زيارة محبوبتي ...

ثم يدخل قبلي

يقبّلها في الجبينْ

وينظر في مقلتيها طويلا، ويجلس في آخر الحجرة المعتمهْ

وإذ أرسُمُ الرغبة المبهمهْ

وسائد، أو منزلا

يرسمُ الرغبة المفعمهْ

نسوراً – طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذهْ

ويدنو...

ليأخذ كف الفتاة (أنا جالس لصقها)

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص63.

ثم يمضي بها خارج الحجرة المعتمةْ [1]

لقد أسند الشاعر في بنائه الشعري القصصي لبنات سردية شملت تصوير مختلف الأحداث تفصيلا وتوضيحا لمجرياتها، وكشفا وترتيبا لقضاياها ومواقفها، إذ يغدو السرد في هذه الحالة طاقة للنص.

حفلت القصيدة الجزائرية المعاصرة بهذه الرؤى الفنية الجديدة من السرد القصصي في أعمال الشعراء الجزائريين المعاصرين من خلال مواكبتهم الحركة الشعرية التجديدية استجابة لتلك المتغيرات، وانفتاحها على تلك التطورات. ومن النماذج الدالة على ذلك قصيدة "**ستكبر الطيور الصغيرة**" لمحمد بلقاسم خمار، الذي استلهم الطرائق الفنية التجديدية لبناء قصيدته المعاصرة:

لمن ودعوني

وألقوا على هامتي ظلهم

وصدوا خفافا

وما انتظروني .. !

وما علموا أنني بعدهم

سأرفض..

حتى النحيب ...! ؟

***

لداري التي نسيتني ..؟

ولما ترامیت بالشوق ..

أطرق أبوابها ..

---

[1]– سعدي يوسف، الأخضر بن يوسف ومشاغله، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، صص163، 164.

أنكرتني ..!

وما استقبلتني ...!

فغادرتها ..

وفؤادي كئيب ..!

***

لأهلي الذين أبوا عودتي

وما استعذبوا نغمتي

ولا استأنسوا نظرتي

ولما مددت يدي نحوهم

طردوني .. ! [1]

يتقمص الشاعر في هذا المقطع دور السارد المخبر عن سيرورة الأحداث والقاص لدور الشخصيات والحاكي لما يدور من تفاصيل في رحاب الزمان والمكان. وتتميز البنية السردية لهذا النص الشعري بحضور بارز لصوت السارد، الذي يعرض الأحداث، ويصوّر المواقف وفق رؤية خاصة. إنّ" الشاعر يمتزج بأدواته ويتحرك من خلالها ويأتي الراوي في مقدمة هذه الأدوات."[2] لتكون القصيدة فضاء للحكي، فضلا على رصد حركات الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأمكنة، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن.

وكل ذلك يسهم بنقل النص الشعري من طابعه الشعري إلى طابع سردي خالص. ويبدأ الشاعر سرد الأحداث التي نغصت عليه حياته، وحطّمت آماله، إذ إنّ طموحه يصطدم

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، ج1، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر، د ط، 2013، صص. 424،425.

[2]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص47.

بواقع مرير، يجعله مع ما عنده من قوّة للمواجهة، يحاول الخروج من أسره. ويطلق خياله للتمنّي والأحلام؛ عساه يعيش واقعا مفترضا أفضل من واقعه، على أنّه عاش الغربة والاغتراب، وكابد الشوق والحنين إلى الأرض التي نشأ فيها، مبديا حيرته وتساؤلاته اللامتناهية.

نلاحظ في هذا السياق أنّ الضمائر ترتبط أيضا بالخطاب السردي، حيث إنّها تحدد أشكال السرد، وغالبا ما يتم ذلك من خلال ثلاثة ضمائر، هي: ضمير الغائب، ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ فالأوّل يتوارى وراءه السارد ليسرب ما يشاء من أفكاره، في حين يجعل الضمير الثاني السارد مصاحبا للشخصية، بينما يقع الضمير الثالث بينهما، غير أنّه يشرك المتلقي في إنتاج النص السردي. لذلك، لم يكن توظيف الضمائر اعتباطيا في الشعر العربي المعاصر.

وفي هذا الإطار، نرصد تنويعا في توظيف الضمائر في قصيدة " **الأوراد** " للشاعر الأخضر بركة؛ حيث نعاين في "**ورد لأمّي**" تداخلا بين الضمائر الثلاثة وإن كان الحضور الأكبر لضميري المتكلم والغائب:

أشاهد أمّي مطأطأة

تفتل الكسكس الرّطب تحت سماء يديها

تدورّه حبّة حبّة،

ثمّ تجمعه في الإناء المثقّب كي يستوي بالبخار

أشاهد ضوء النّهار

يطلّ عليها من الباب،

يفضح ملح ابتسامتها،

وهي تسألني: كيف حال الصّغار

أشاهدني

أسرق الآن منها طريقتها

في كتابة نصّ على ركبتي

قرب موقد نار."[1]

نستطيع أن نتبيّن من المقطع السابق توظيف الضمائر على النحو التالي:

أ_ استعمال ضمير المتكلم، ويتجسد في: **أشاهد، أشاهدني، أسرق، ركبتي.**

ب_ اصطناع ضمير الغائب، ومن مؤشراته: **تفتل، يديها، تدورّه، تجمعه، يستوي، يطلّ، عليها، يفضح، ابتسامتها، هي، منها، طريقتها.**

ج_ توظيف ضمير المخاطب بصيغة تندمج فيها الضمائر الثلاثة: هي، أنا، أنت، هم. " **وهي تسألني: كيف حال الصّغار**". ونسجل في هذه القصيدة أنّ ضمير الغائب العائد على الأم هو المهيمن، وفي ذلك إشارة واضحة إلى حضورها البهي لدى الشاعر/السارد؛ وفضلا على ذلك هذا الاصطناع ينسجم مع العنوان "**ورد لأمّي**"، الذي يعد بورد للأم، التي ألحقت بها "ياء الانتماء" المرتبطة بضمير المتكلم المفرد المذكر "**أنا**".

إنّ معاينة الحضور السردي داخل النص الشعري، "هو محاولة للكشف عن مظاهر وتجليات تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، والمتمثلة أساسا في الحدث، والحوار، والفضاء، والزمان، وذلك ما يعمّق فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري."[2] وهكذا، كانت "القصيدة العربية – وبأشكالها كافة – ... تنحو باتجاه تغييري آخر، تفيد من

---

[1]– الأخضر بركة، لا أحد يربّي الرّيح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016، ص.113.

[2]– محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري، متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري، ص151.

الأجناس الأدبية الاخرى، وتوزع مهمات تشكلها وانصهارها فيما بينها."[1] غير أنّنا نسجل في هذا المضمار، أنّ" هذا التداخل يبقى النص الشعري ذو البنية السردية مختلفا عن النص الروائي والقصصي، في لغته الفنية، وأسلوبه التعبيري، مهما أوغل في السردية."[2] وعلى كل حال، إنّ "الاندفاع الكتابي نحو التسريد بالشعر والنثر معا، هو جزء من تلك الحالة العامة، ثقافيا وسياسيا وحضاريا، حيث يتداخل الكثير من المفارقات، وتتجاور المتناقضات. حالة خلخلت سكونها متغيرات لا حصر لها." [3]مما يجعل تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري حوارا بين خطابات متنوعة وتفاعلا بين هويات أجناسية متعددة.

2- الحوار في الشعر العربي المعاصر

استثمر الخطاب الشّعري في مكونه اللّغوي المكون القصصي، فاستوعب بذلك بعض الخصائص السّردية التعبيرية والوظيفية الحواريّة التي نجدها في الشّعر المعاصر، إذ اتّخذها الشّاعر المعاصر وسيلة تحقّق الدرامية، وتبعد النص عن الغنائية والترهّل. فالحوار في الشعر "لا يُسْتَخْدَمُ الصّوغ الحواري الطبيعي للخطاب بكيفية أدبية، لأنّ الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين، خارج حدوده. إنّ الأسلوب الشعري هو، اصطلاحا، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل «نظرة» نحو

---

[1]- محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق، الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية، قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2015، ص83.

[2]- محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري، متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري، ص151.

[3]- رشيد يحياوي، الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث، مفاهيم وتحاليل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 1437هـ_2016م، ص152.

خطابٍ يصدر عن آخر."[1] بيد أنّ الحوار في الشّعر يتّسم بلغة خاصة تتّجه نحو الخطاب نفسه، وتصنع حالة من التّوتر والتألم، فتتحقّق هذه اللّغة كأنّها لغة أكيدة، حاسمة حاضنة لكل شيء، فعن طريق أشكالها الدّاخلية يفهم الشّاعر ويتأمل، يعبر الشّاعر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى.

لاغرو أنّ الحوار في النّص الشّعري من الأدوات الفنّية التي توسّل بها الشّاعر المعاصر في التعبير عن تجربته المعقّدة، والرغبة في بناء نص بعيد عن المباشرة والغنائية، إذ اتّخذ الحوار في البنية السردية داخل النّص الشّعري المعاصر وجهين:

أ_ الحوار الدّاخلي: وهو حوار الذات مع نفسها، ويسمى بالمنولوج، ومن ثمّ فإنّ " الحوار الباطني متصل بتقنيات كشف الباطن (أو الشفافية الداخلية) أكثر ممّا هو مجانس للحوار باعتبار أنّ هذا الضرب من التعبير عن الباطن أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها."[2] فالحوار الدّاخلي بهذا الشكل يسهم في تعزيز السردي في الخطاب الشّعري، لأنّه يجلّي الكيان النّفسي للذّات المتكلمة بوصفها ساردا وشاعرا في الوقت نفسه. وهكذا، تتكسر أحادية الصوت، فيتمازج في النص الشعري/السردي صوتان، صوت الشّخصية وصوت السارد. وقد يضطلع خطاب السارد بنقل خطاب الشخصية الذهني وأفكارها الداخلية فيما سمّته الناقدة دوريت كوهن (Dorrit cohn) بالمونولوج المسرود[3]؛ وفي هذه الحالة يتماهى صوت السارد وصوت الشخصية.

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، صص57،58.

[2]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص236.

[3] –Dorrit cohn,La transparence intérieure,Modes de représentation de la vie psychique dans le roman,Traduction Francaise,ed Seuil,1981,p.29.

بيد أنّ تظهير الهواجس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور، يضيف بعدا جديدا في الصورة الشعرية انطلاقا من تقابل صورتين متجاورتين على سبيل المثال؛ فتعتمد الأولى في تكوينها على الخارج(الصورة الخارجية)، وتنهض الثانية في تشكلها على الداخل/الذات(الصورة الداخلية) في آن واحد، ويمتد هذا التقابل إلى الدلالة؛ فيصبح المتلقي بصدد صورة تجسد الطبيعة المعبرة عن الحب والاستقرار، بينما الصورة النابعة عن الذات، فإنّها تجلّي حالة التيه. و"لا شك أنّ التقابل بين الصورتين الطبيعية والذاتية قد عمق من دلالة الشعور بضياع الحب والبعد عن الوطن."[1] ومن ثمّ، فإنّ هذه الحوارية تعزز الحضور الدرامي في النص الشعري. وقد استعار الشّاعر المعاصر هذه التقنية بحثا عن دينامية هذه الدرامية؛ ومن النّماذج الدّالة على ذلك قصيدة "**سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا**" للشّاعر "محمود درويش":

وسرحان يكذب حين يقول رضعتُ حليبك، سرحان

من نسل تذكرة، وتربّى بمطبخ باخرة لم تلامس

مياهكِ. ما اسمك؟

– نسيت.

وما اسم أبيك؟

– نسيت.

وأُمك؟

– نسيت.

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص288.

وهل نمتَ ليلةَ أمس؟

- لقد نمتُ دهراً.

حلمت؟

- كثيراً.

بماذا؟

- بأشياء لم أرها في حياتي.

وصاح بهم فجأة:

- لماذا أكلتم خضارًا مُهرّبة من حقول أريحا؟

- لماذا شربتم زيوتاً مهرّبة من جراح المسيح؟

وسرحانُ مُتَّهم بالشذوذ عن القاعدةْ.[1]

يتجلّى من خلال هذه الأسطر الشعرية أنّ سرحان يلخّص حياة الإنسان الفلسطيني المبعثر في الكون: قاتل ومقتول، يرسمه الشّاعر بروح القص والشِّعر معاً، على خارطة الوطن المسلوب عبر تيار الشّعور والحوار الدّاخلي، والرمز، والسّرد المكثّف، حيث تتداخل وتتقاطع الصور الحسّية والأفكار والمشاعر، لتخلق مناخاً درامياً من الإحباط والضّياع، ومرارة الواقع، فسرحان الفلسطيني يختفي عن الذّاكرة والواقع، ليولد على يدي درويش كرمز، كشخصية أدبية، فالحوار يكشف حالة النّفي التي ولدت لدى سرحان، الإحساس بالغربة

[1]– محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ضمن الأعمال الأولى، ج2، رياض الرئيس للكتب، بيروت، لبنان ، ط1، 2005 ، صص.99،100.

والتشرّد، عبر مفردات وصور توحي بالترحال والاغتراب وعدم الاستقرار، كالأرصفة والنّوادي ومطبخ الباخرة، ومكاتب السفر، والحقائب، حتى أنّ الأرض الفلسطينية تتحوّل إلى سجادة يمكن أن تُسحب في أيّة لحظة من تحت قدميه. وذلك ما نرصده في القصيدة نفسها:

سألناه: سرحان عمَّ تساءلت ؟

قال: اذهبوا. فذهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوَّجن أعداءنا.

وكنَّ ينادين شيئاً شبيهاً بأسمائنا.

فيأتي الصدى حَرَساً.

ينادين قمحاً

فيأتي الصدى حَرَساً.

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حَرَساً.

ينادين يافا

فيأتي الصدى حَرَساً

ومن يومها، كفَّت الأمهات عن الصلوات، وصرنا

نقيس السماء بأغلالنا. [1]

[1]– محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ضمن الأعمال الأولى، ج2، ص101.

يلخّص هذا المقطع المأساة الفلسطينية، ففيه تحدّدَ الحوار بالفعل" قال"، الذي يدلّ على أنّ هناك تجاذبا لأطراف الحديث بين طرفين، ولكنّ هذه المحاورة تمّت بمحاورة الشّاعر ذاته أي من خلال حوار داخلي متلبس بصوت الجماعة، ويظهر هذا التحاور عندما أسندت الذّات المتكلمة أفعالا لنفسها، بينما أسند فعل النداء إلى الأمهات المغتصبات رمزيا: الزواج من الأعداء.

ولم تنتج هذه الحوارية سوى الخيبة الكبيرة، فلا يتولد عن النداءات سوى الأصداء في صورة الحرس المغتصب للأرض والهوية والوجود، فعادت الأغلال هي المقياس الوحيد للسماء بما تنطوي عليه من دلالات الروح الأسيرة والصلوات المعطلة تعبيرا عن انسداد الأفق؛ وإن انفتح كان مشرعا على الموت. فالحوار الدّاخلي يظهر الكثير من الهواجس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور، إذ يمكن للشاعر "أنْ يحاور نفسه بضمير المتكلم (أنا) الذي يظهر في أماكن متفرقة من السرد، حواراً داخلياً لا يختلف...عن حوار...الآخر. "[1] بل قد تتماهى الحدود من خلال هذا الحوار بين الأنا والنحن، والأنا وهم، وهنّ وهو: "سألناه/ قال/ اذهبوا/ ينادين/ يأتي/ صرنا"

وعلى صعيد آخر نعاين تشكّل البنية السّردية عبر الحوار الدّاخلي، إذ يقدم الشّاعر **أمل دنقل** في قصيدة " **الورقة الأخيرة الجنوبي**" صورة تعتمد على التذكّر، لترسم مشهدا سرديا لأغوار الذّات:

هل أنا كنت طفلاً..

أم أن الذي كان طفلاً سواي ؟

هذه الصورُ العائليةُ ..

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص114.

كان أبي جالسا، وأنا واقفٌ ..تتدلى يداي!

رفسةٌ من فَرَسْ

تركت في جبيني شجا، وعلّمت القلب أن يحترس.

أتذكرْ...

سال دمي

أتذكرُ ..

مات أبي نازفاً.[1]

هكذا، إذا يكون الشّاعر قد كسّر من خلال المقطع السابق أحادية الصّوت وغنائيته في حوار مباشر وصريح مع الذّات، ليفسح المجال للسرد الاستذكاري كاشفا الدفق النفسي المسترسل عبر الجدل والتساؤل، إذ تؤكد الذّات حضورها الحركي بالرغم من الانكسار، وبالتساوق مع ذلك يكون الشاعر قد اعتمد على الحوار والسّرد في آن واحد ليبرز جرحه الداخلي، وهو في الوقت نفسه جرح فلسطين الغائر والنازف: دم السارد/الشاعر، ودم الأب: الوطن المغتصب. وتتسع في ظلّ هذه الجدلية مساحة السّرد لتغطي ملامح البنية النصية، إذ إنّ الحوار الدّاخلي يتولد عندما يحاور الشّاعر ذاته في لحظات الانشطار الوجداني، والتأزّم النّفسي الشّديد، ضمن رؤية دّاخلية منفتحة "على الضمائر المتنوعة، في أسلوب السّرد الذاتي، الذي يسمح –مثلا – بمناجاة الذات." [2] فيكون الانكفاء على الذّات، وتكون المناجاة الذّاتية التي تمنح زخما لدرامية القصيدة. فالحوار الدّاخلي في المقطع السابق أضاف

---

[1]– أمل دنقل، أوراق الغرفة الثامنة، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1987، ص360.

[2]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 92.

للموقف أبعادا جديدة، وساهم في الكشف عن المشاعر المتضاربة تأكيدا على النسغ الدرامي في النص الشعري.

ومن نماذج الحوار الدّاخلي في شعرنا الجزائري المعاصر ما نرصده في قصيدة "**نفسي**" لمحمد بلقاسم خمار، إذ عبّر عن ذاته التائهة وسط ظلمة الحياة بلغة الحوار، فيتجاذب أطرافها صوت الأنا وصوت الآخر. وفي هذا السياق، نجد الشّاعر يستنطق الذّات ويهيم في فضائها قائلا:

يا نفس ...

هل أنت نفسي

أم أنت بؤسي ونحسي ..؟

قولي .. لقد مل حدسي

وقد تعمّق لبسي

وما عرفتك .. نفسي ..؟

***

حولي الخلائق ترقى

مـــا بين بشر . وإنس

وبالخلائق أشقى

وفي الجوانح بؤسي

كالنار يحرق نفسي ..؟ [1]

لا غرو أنّ الذّات في المقطع الآنف الذكر تتصور باطنها الذّهني والنّفسي في مواقف شعريّة خاصة "نفسي"، لكنّنا نلفيها معبّرة عن شقاء حياة بصفة عامة "**وبالخلائق أشقى**"، باعتماد إمكانات الحوار الدّاخلي؛ لاسيّما ما تنطوي عليه المناجاة من تكثيف وفجائية، إذ يمهّد السارد في بداية الحوار للانتقال من محاورة الذات (المونولوج) إلى السّرد، فيظهر بجلاء السارد المشارك في الحكي

وفي هذا المقام يتحد السارد مع الشخصية ما دام "المحكي معروضا بصيغة المتكلم. ومن ثم يصبح المحفل مجسدا في علاقة الوظيفتين، كونه ساردا وكونه شخصية."[2] وعليه، يتم التحوّل من حيرة الذات إلى الخطاب المباشر الذي يرصد تفاصيل مواجع الواقع/الخارج، وهنا يغدو التعبير صاعدا من الأعماق الطافحة بالمشاعر المتقدة تجسيدا لحرائق الذات "**نفسي**"، التي هي سبب بؤس السارد/الشاعر في منزلة "المونولوج" (المقطع الأوّل) ، وهي أيضا ضحية في مقام "السرد" (المقطع الثاني). ورغم أنّ الصوت نفسه في المقطعين واحد، فهو متعدد بتلونه وتحوّله من "أنا" الحوار الداخلي إلى "أنا" في السرد بـ"أنا" المتكلم. وهكذا، فإنّ ماساويّة المقطعين تنفي "كلّ إمكانية انفتاح على المستقبل...فسعي البطل...محكوم سلفا بالفشل. وسيتمثل مسعاه الحقيقي في استعادة ماضيه الذي صاغ حاضره على الشكل الذي

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، قال محمد بقاسم خمار في الوطن، ص33.

[2]– منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط.1، 2015، ، ص309.

هو عليه."[1] وهكذا، فنفس الآن ليست هي نفس الشاعر/السارد السعيدة في الماضي؛ إنّها بؤسه في مقامي المونولوج والسرد.

ومن ثمة يكون استكشاف بواطن النّفس الإنسانية بتوجيه السارد الحديث إلى نفسه ومساءلتها، فبعدما يقر بأنّه يعيش " **إنّي أعيش**"، يخلص بعد أسئلة حائرة ومتذمرة إلى راهن تغدو فيه الذات متشظية، وعلامات ذلك تحطم الكأس وامتناع الرجاء. وفي هذا المعنى يقول الشاعر[2]:

إنّي أعيش .. ولكن

هل شبّ بالعيش بأسي

ثارت ولما تهادن

غاصت إلى الغور ترسي

فهل تبالي بنفسي ..؟

***

أمن جروحي شقائي

أم بالهواجس هوسي

إن كان صعبا شفائي

---

[1]– محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2005، ص172.

[2]– محمد بلقاسم خمار، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، ص34.

فقد تحطم كأسي

ولا رجاء لنفسي ..

لا مناص أنّ هذه الحركة الّتي بثها الحوار داخل النص الشّعري، قد أعطته أبعادا درامية وكشفت من خلاله متناقضات الحياة انطلاقا من استجلاء فاعلية استحضار الارغامات والأزمات الواقعية برؤى الحوار الدّاخلي المحتدم تحقيقا للبعد التواصلي القائم على فكّ شفرات الخطاب التراجيدي التي يتضمنها السّرد. وهكذا، يغتدي ضمير المتكلم كشفا لهموم الذات وما تنطوي عليه من آلام، ولاسيّما أنّ السارد هو نفسه الشخصية؛ إذ تلاشت الحدود بينهما في محرقة الحياة التي أصبح فيها الإقرار بالمعيش مجرد وجود مقيد بإرغامات شتى؛ واقعية ونفسية. ولهذا، قد "يتلاشى معه الفرق بين أنْ ينهمر المونولوج الداخلي، مستعينا بضمير المتكلمين (نحن)، أو بضمير المتكلم (أنا)."[1] فالسارد يستدعي ذاته ويحاورها في استرسال يخلق مساحة سردية ممّا يسهم في عملية التداعي التي تتمّ في وعي الشّاعر.

ب_ الحوار الخارجي: تقنية يحقّق الكاتب من ورائها طموحات فنّية مستفيدا من وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومع ذلك "لا نستطيع أنْ نعدّ الحوار وحده، عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية في شعرنا التراثي، إذ كان الشّعراء يلتزمون أسلوباً محدداً."[2] وهذا التعدّد الصوتي يفتح طريقا للسّردية، ويكشف عن إيقاع فكري متناغم حينا ومتعارضا حينا آخر، غير أنّه في الوقت نفسه يتطلب عبر تحققه مساحة سردية. كما أنّه يمنح النّص نفسا مغايرا، فالحوار إزاء ذلك يأتي في قالب القص بصيغتي (قال، قالت)، خاصة أنّ الحوار الصريح هو "ما وجد فيه مؤشر "قال" " قلت " "سأل"

---

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص114.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص28.

"أجبت" وما أشبه ذلك."[1] ونؤكد هنا أنّ تعدّد الشخصيات يعبّر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة، وهي بمثابة مؤشرات عن أفكار الشّاعر وأحاسيسه، وتجسد ذلك كما رأينا ذلك آنفا من خلال تعدد صوتي يستجيب لتعدد الخطابات في النص الشعري.

ومن النماذج الشّعريّة الدالة على ذلك قصيدة " **أصداف** " للشّاعر سعدي يوسف الّتي يتجلّى فيها البعد السّردي من خلال نزوع الشّاعر إلى بناء القصة استنادا إلى حوار بين صوتين يبرزان من خلال استخدام تقنية الحوار الخارجي، وهو الحوار الذي يدور بين الشّاعر بصوتيه الدّاخلي والخارجي، والصوت الثّالث الممثّل بثلاثة شخصيات أخرى؛ هي زوجته وابنتاه مريم وشيراز:

قالت لها سهام: أريد قواقعَ وأصدافاً.

قالت مريم: سواراً من الأصداف.

وقالت شيراز: قلادة ...

أما أنا ...

فكيف لي أن أجدَ اللؤلؤَ

كيف أجمعُ الأصداف ؟[2]

---

[1]– محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص115.

[2]– سعدي يوسف، يوميات الجنوب– يوميات الجنون، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص. ص135.

يتنامي الحوار على لسان الشخصيات، لتساهم في تشكيل فضاء الرؤية، ويبدو أنّ هذه الأصوات ذات رؤية فكرية واحدة تنطوي على الطلب "**أريد**"، وهي بدورها متآلفة إلا أنّها تصطدم مع الصّوت الثّاني لتشكيل بنية درامية متضادة. وقد تشكّلت البنية اللّغوية بالاستناد إلى الاختزال والحذف، بحيث تحددّ المطلوب بوضوح في قول سهام **(أريد قواقعَ وأصدافا)**، في حين اكتفت مريم بتحديد نوع المطلوب **(سوار من أصداف)**. أمّا شيراز فاكتفت بمطلوب وحيد **(قلادة...)**، غير أنّ الشاعر عوض عن بيان نوعه بنقاط الحذف، التي قد تشي بأنّه ينتمي إلى ما سبق، وإذا أشار ذلك إلى اللاتحديد، فهو بياض يستفز التأويل. ويأتي صوت الشّاعر ليتقاطع مع الأصوات السّابقة:

" **أما أنا...**

فكيف لي أن أجد اللؤلؤ

كيف أجمع الأصداف"[1]

وتتجلّى جمالية صوت الشاعر في توظيف الصّوت الدّاخلي متجاوزاً صوته الخارجي الذي يتّسم بالإيجاب. لذا وحتى يكون هناك تطور في الرؤية يكشف الصوت الدّاخلي عن موقفه المضاد من خلال الاستفهامات الحائرة التي صدرت عن الشّاعر معترفاً في قرارة نفسه بعجزه عن تحقيق المطلوب.

وقد يقيم الشّاعر حواراً في أحيان كثيرة مع صديق حقيقي، فتسجّل قصائد هذا النمط التماثل القائم بين الـ"أنا" والـ"هو"، وهو ما يمكن أنْ نطلق عليه حوار التوحّد والمؤازرة، فلا يخاطب الآخر بوصفه ذاتاً منفصلة عنه، بل يحاوره انطلاقا من ذات سبق أن اختبر المواجهة معها.

---

[1]– سعدي يوسف، يوميات الجنوب– يوميات الجنون، ص135.

وتمثل "**قصيدة إلى وائل زعيتر**" للشّاعر سعدي يوسف نموذجاً دالاً على ذلك:

مرت العجلاتُ بطاءً على الرملِ

مرت يداكَ على الرملِ

مرت يداي على الرملِ

ها نحن نسأل أشجارَنا ...

أنت تِسألُ زيتونةً

وأنا .... نخلةً:

هل تركْنا على الرمل غصنا؟

.....

لو تهمس الآن:

إني تذكرت أيامَ كنا نمرُّ بتاريخنا ....

عنباً لفلسطين، خبزاً لأطفالنا ... كنتَ

في غرفةٍ بأزقة روما،

وفي شرفةٍ بالكتاب الذي كنتَ تقرأُ ....[1]

[1]– سعدي يوسف، الليالي كلها، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، صص63–65.

وفضلا عمّا تقدم، نرصد نمطا حواريا آخر في نصوص محمود درويش حين يحاور الكائنات والموجودات، فيحاول من خلال هذه العلاقات التفاعلية تكسير أسوار غربته، ذلك أنّها وسيلة لحماية وجوده من التهديدات؛ لاسيّما من الاحتلال الذي شرده، وسرق منه الوطن، لعلّ ذلك ما جعل حواراته هاته مباشرة، لأنّ في ذلك تجاوزا لكل الحواجز المادية والمعنوية. وفي حالة تعدّد الأصوات يتوارى خلفها الشّاعر تماماً، تاركاً الشخصيات تتحدث عن نفسها.

وفي هذا الصدد، يوظّف الشّاعر محمود درويش الحوار الخارجي في قصيدة "**جداريّة**" محاورا السّجّان:

قلتُ للسّجّان عند الشاطئ الغربيّ:

-هل أنتَ ابن سجّاني القديمِ؟

-نعم!

- فأين أبوك؟

قال: أبي توفّي من سنين.

أصيب بالإحباط من سأَم الحراسة.

ثم أورَثَني مُهِمّته مهنته، وأوصاني

بأن أحمي المدينةَ من نشيدكَ...

قلتُ: منذُ متى تراقبني وتسجن

فيَّ نفسك؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك

قلت: لم تكُ قد وُلِدت

فقال: لي زمنٌ ولي أزليّةٌ،

وأريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

وحائطِ أورشليمَ

فقلت: كُنْ منْ أنتَ. لكنّي ذهبتُ.

ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شَبَحي

فقال: كفى ! ألست اسمَ الصدى

الحجريِّ؟ لم تذهبْ ولم ترجعْ إذاً.

ما زلتَ داخلَ هذه الزنزانة الصفراءِ.

فاتركني وشأني! [1]

يكشف هذا المقطع عن عملية حوارية تمّت بين الشّاعر والسّجّان، إذ بدا الشاعر عنصرا فاعلا لأنّه أخذ بكلام أبيه حين قرر إكمال مشواره العملي، وإن كان ذلك يتحقق من خلال إنجاز مسيرة حياته بمواجهة الموت والتغّلب عليه بغية بلوغ هدفه، فتجربة الشّاعر كانت نتيجة تفاعله مع العالم الخارجي، حيث أفسح للشخصية الأخرى المجال للبوح عن بواطن أحاسيسها. "ومادام من شأن هذه الشخوص أنْ تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها

[1]– محمود درويش، جداريّة، ضمن الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2009 ، صص.526_528.

الشّاعر فرصة الكلام والتعبير. "[1]ووجه المفارقة التي حملها هذا الحوار أنّ السّجّان سرعان ما سئم عمله، ولم يستطع إكمال مشواره والمهمّة المسندة إليه، بينما الشّاعر لم يرضخ لأيّ ضغط، ولم يوكل مهمة المواجهة لغيره، بل ظلّ في عراك مع الموت حتى تغلّب عليه بالإبداع والفن. ويظهر هذا الحوار عمق التجربة النّفسية التي مرّ بها السارد/الشّاعر وهو يبحث عن مكمن الراحة التي من شأنها أنْ تساعده في مهمّته، وأنْ يثبت وجوده وكينونته. وعندما لجأ درويش في هذا الحوار إلى الحديث مع شخصية ثانية كان الهدف منها الكشف عن الصّراع الذي يدور في أعماقه وأعماق شعبه بين التفاؤل والتشاؤم، وبين اليأس والأمل؛ هذا الصراع الذي يتجاوز راهنه ليمتد في المستقبل من خلال التمزق بين الاستسلام والتمرّد وإن كان صوت التفاؤل والثورة هو الغالب. ومن ثم يبدو الأمل مرتبطا على الدوام بالآتي، حيث يغدو التحرّر من الظلم والطغيان من أسمى الغايات.

فالحوار هنا يحمل رؤية، وموقفا، وهدفا، إذ كان الغرض من توظيفه الكشف عن الجانب الإيجابي الذي يسعى الشّاعر إلى ترسيخه في ذهن المتلقي، وأنّ الأمل يظل قائما على الرغم من الإكرهات الكبيرة. وعلى هذا النحو، يتخذ الشاعر من الإبداع وسيلة مقاومة، وهذا معناه أنّ الكتابة سرّ وجوده، والتحاور سلاحه، ذلك أنّ الحوار يفتح له أفقا سرديا عبر بوح كلّ شخصية بما يخالجها من مشاعر، ويساورها من أفكار وهواجس، وهذا الانفتاح يقدّم إمكانات تأويلية متعددة، وفضلا عن ذلك يتيح للبنية السّردية تكسير غنائية الذّات وانفعالها الذي كثيرا ما يخنق أصوات النص الشعري.

ومن النماذج الدّالة على الحوار الخارجي في شعرنا الجزائري المعاصر قصيدة " **حبيبتي يا بلادي** " للشّاعر محمد بلقاسم خمار، إذ يوظّف الحوار الخارجي بشكل إيحائي عَاكسا فيه أفكاره، ومشخصا أناه بما تتطلع إليه من رؤى؛ ذلك ما يمكن أن نستشفه ممّا

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص299.

تنطوي عليه العناصر اللّغوية والصّوتية والذّاتية والحواريّة، وكل ذلك حمّله الشاعر لشبكة معقدة من الإشارات والدلالات يتنازعها الحضور والغياب والتجلّي والخفاء، والظاهر والباطن، ويزداد ذلك مشهدية حين يلتبس ذلك بالوطن، فتجنح اللغة إلى تكثيف الإشارة في حضرة الوطن البهيّ:

هـــم يســـألوني عنـــــها لأننـــــي مـــــن ذويـــهـا

مـــــاذا تراهـــا ومـــــاذا تقـــول عنهـا وفيـهـا..؟

فقلـــــت لا تســـــألونـــي بل أرجعـــــــونـي إليـــها

قلبـــــي يراهـــا وعينـــي "فينـــــوس" مـن خادميـها

مـــا يخلـــق الله حســـنا إلا وفاقـــتـــــه تـيهـــا

الســـــحر فـــي مقلتـــيها والشـــــهد مـــن شفتـيها

وشـــــعرها رعشـــــات ظمـــأى علـــى كتفيـها

بهاؤهـــــا فـــيض ســحر طغى علـــى معـــجبـيـها

لـــــو أي شـــــيء رآهـا لهـــام منها إليـــــــها

لا تسألونـــــي وهـــاتوا إذا وجدتـــــــــم شبـــيها

***

قالوا ســـألناك عنـــــها كلنـــا يشتـــــــــهيـــها .[1]

[1]– محمد بلقاسم خمار، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، ص263.

لا مناص أنّ تعدد الضمائر في القصيدة يكشف تعددا للأصوات: هم/أنا/هي/هو/أنتم/هم/نحن. وبناء على ذلك يكون الحوار المتعدد الأطراف قد اتّخذ من اللّغة وسيلة لتشييد بناء زماني ومكاني امتلكت به الذّات الشّاعرة وجودها، وترجمت من خلاله تجربتها وصاغتها بطريقة إيحائية، "فتؤدي إلى انصهار الوصف والسّرد لإنجاز وظائف أهم داخل النسيج النصي، والفاعلية اللّغوية والتصويرية، وحركة التلفظات والشخصيات وضمائر السّرد والتسميات وتعيين الأزمنة والأمكنة."[1] فالتوظيف الحواري الّذي اعتمده الشّاعر تأسيسا لذاته تجاوز حقائق الوجود وخرج به من إطاره الزمكاني الضّيق إلى رحابة الخلق والبعث الإبداعي بحثا عن وجوده الفعلي وحقيقته الحتمية في الحياة، فقد أدى ذلك إلى إحداث معرفة جسّدها الحضور والغياب في ثنايا القصيدة:

قلـــــت الجميـــل جميل والأرض ملـــك يـــــديـها

ولـــي مع الـــدهر فخر .. أن كنت مـــن عاشـــقيـها

شـعري لها لـحـن حـــب ينســـاب مـــــن وجنتيها

أن صـــغتـه نغمـــــات ولهـــــى تقول اسقـــنيها

وأن حنينـــــا وشـــــجوا قالـــــت حنـــــاني أيـها

أضـــــفت بعينـــي سناها وكـــان دربـــــي تيهـــــا

حتـــــى تمنيت لـو لـــي من كل خـــــــير أريـــها

إلهـــة لـــــو تعالـــت لكـــــنت من عابديـــــها

---

[1]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص31.

بمـــــهجـتتي أفتديـــها والخصـــــــم من يبتغيـها

قالـــــوا تغالـــيت قولا فـــــي غـــــادة تبتغيـها. [1]

إنّ هذا الحوار بين الذّات والشخصية المعشوقة ساهم في تجلية رؤية تستشرف الأنا من خلالها واقعها وتطلعاتها لأشواق الحياة، وشدّة تّعلّقها بالأرض والولع بها، الدّال في كنهه على الحضور الإنساني في هذه التجربة، إذ نجم عن صوت الشخصية المحاورة لذات الشّاعر صدى عميق إزاءها، بيد أنّه لا يمكننا أنْ نغفل عن الحوار الذي قام على تحقيق ذلك التجاوز الآني الّذي فرضته لحظات الحياة، وعلاوة على ذلك اضطلع بمهمّة مركزية تمثلت في ربط تلك الآمال والأحلام ولواعج الشّوق تقوية لحضور الذّات الإنسانية، ممّا جعل من الجوهر الإنساني الذي لامسنا تجلّيه في النص الشعري منطلقا للإبداعي، فحدّدت هذه الشروط أفق حياة السارد/الشاعر بعيدا عن تلك الضغوطات الذّاتية والوجودية.

على أنّ الانتقال من صوت المتكلّم إلى صوت المخاطب خلق مساحة سردية معبأة برغبة الذّات في اكتشاف كنهها المهدّم، وحقيقة اغترابها في ظلّ الشّعور بالضّياع الّذي يمارسه المكان بوصفه مسرحا للوجود.

وانطلاقا ممّا تقدم يمكن القول أنّ تقنية الحوار بنوعيها (الدّاخلي والخارجي) ساهمت في بناء النّص الشّعري بغية فتح آفاق تأويلية من خلال حوار الأصوات وصراعها، إذ إنّ هذا التماهي يؤكّد فاعلية البنية السّردية التي تكسر غنائية الذّات وانفعالها، والّتي جعلت الشّعر العربي المعاصر يخرج من دائرة التّقليد إلى رحابة الخلق والتجديد، بالانفتاح على المنجزات الحداثية والفتوحات الابداعية التي سبرت أسرار الذات وتفاصيل الواقع محمّلة

[1]– محمد بلقاسم خمار، قال محمد بلقاسم خمار في الوطن، ص264.

بالرؤى الشّعريّة الجوهرية المتطلعة إلى التغيير، من خلال جماليات جديدة تبناها الشّعر العربيّ المعاصر، لاسيّما حوارية الكتابة والأجناس.

3_ الزمن

يرتبط الزّمن ارتباطا وثيقا بالتجربة الإنسانية والذاتية، ووقعه بالغ الأثر على الإنسان عموما، والشّاعر خصوصا. ثمّ إنّ الزمن مكون أساسي في تسريد الشعر. إذ "لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن." [1] وقد وظّف الشّاعر المعاصر تقنية الزّمن التي اتخذت حيزا واسعا كما اتّخذت أشكالا متعدّدة عبّر بها الشّاعر عن حالته النّفسية والشعوريّة، حيث تبدى الزّمن في صور مختلفة، تنوعت بحسب الحالة التي كان عليها الشّاعر، فأحيانا وظّف الزّمن في خضمّ سرده لأحداث وقعت له، وظروف مرّ بها، فكان الزّمن معبرا عن حالة، وموقف، وشعور.

ويكشف من جهة أخرى عن أهمية دور السارد في إدارته لأحداث القصة وتوجيهها بما يخدم غايات القص، إلى أنْ " يصل السرد الحكائي إلى ذروته، يمسك السرد الحكائي بذلك قارئه، يشده أكثر إليه، ويجعل انتظاره للحل أقلّ صبراً، أو أكثر قلقاً، وبالتالي أكثر شوقاً ومتعة واستعداداً للإصغاء ولتقبّل مضمون المرسلة."[2] فهو يستخدم تقنيات خاصة تكون مقنعة للقارئ حين يجعل الشخصية التي تعيش حاضراً ما تتذكر حادثاً، أو أمراً وقع لها في

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء_ الزمن_ الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط.2، 2009، ص117.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص69.

الماضي أو تضمين أحداث تاريخية لتدعيم حقيقة أو شهادة على موقف، ويكون ذلك عبر الاسترجاع أو الاستباق.

لا مناص أنّ القصيدة السردية حفلت بآليتي الاسترجاع والاستباق لتعزّز من سرديتها فاتحة المجال أمام الشعراء للاغتراف من الفيض السردي. ومن المفيد في هذا المقام أن نعاين بعض النصوص الشعرية التي توسلت بالمفارقات الزمنية تجسيدا للاشتغال بالزمن في شعرنا العربي المعاصر.

أ- **الاسترجاع:** هو" أنّ الرّاوي يكسر زمن قصِّه، أو يكسر حاضر هذا القصّ، ليفتحه على زمن ماضٍ له. وقد يكرر الراوي (أو المؤلف الضمني) هذه اللّعبة، فيكسر زمن قصّه أكثر من مرة، ويفتحه على ماضٍ قريب حيناً، وعلى ماضٍ بعيد حيناً آخر." [1] وقد تكون العودة إلى الوراء من خلال السارد أو وعي أحد الأبطال، وذلك من أجل أغراض فنّية مقصودة، تتمثل في إضاءة اللّحظة الحاضرة بغية تحقيق غايات فنية من أبرزها التشويق.[2] وعلى هذا الأساس، ينهض الاستذكار بسد الفجوات التي يتركها السرد. ثمّ إنّ الاستذكارات تتفاوت من حيث المدى (طول أو قصر المدة الزمنية في القصة) والسعة (مساحة الزمن ضمن زمن السرد).

وفي هذا الصدد، يوظّف الشّاعر صلاح عبد الصبور تقنية الاسترجاع في قصيدة "**شنق زهران**"، إذ يقدم لنا الشّاعر الحدث على لسان السارد، فتبدأ الحكاية ببساطة المتمكن من معرفة ماذا يريد، من خلال تهيئة المناخ النفسي تمهيداً لجو المأساة القادم. وذلك ما نتبيّنه من خلال المقطع التالي، حيث يستند الحكي إلى الزمن الماضوي حين يتقفى خطى

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص113.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص113.

الشهيد زهران، فيتعرف المتلقي على تفاصيل حياته اليومية وعلى أحلامه وأشواقه المهددة بالإجهاض :

كان زهران غلاما

أمُّه سمراء، والأب مولَّد

وبعينيه وسامهْ

وعلى الصَدْغِ حمامهْ

وعلى الزند أبو زيدٍ سلامه

ممسكاً سيفاً، وتحتَ الوشم نَبْشٌ كالكتابهْ.[1]

هكذا، إذن، يمهّد الشّاعر/السارد لمصير "**زهران**" عبر ارتباطه بقريته الوطن، ثمّ استشهاده من أجلها، موفّراً المناخ التراجيدي التصاعدي والمتنامي داخل القصيدة بشكل متدرج وحاد، من خلال إضاءة طفولة زهران، وشبابه وبنيته الجسمية وسماته المعنوية. وهكذا يظهر الاسترجاع من خلال عودة السرد إلى الماضي، حيث تم استعادة أحداث لها علاقة بشخصية "زهران". وبطبيعة الحال، سمحت هذه الوقائع برسم ملامح "زهران" جسديا وفكريا واجتماعيا ونفسيا.

إنّ أول ما يسترعي الانتباه في هذا النموذج أنّ الشّاعر استخدم أسلوب السّرد الاستذكاري الّذي عبّر به عن مرحلة حساسة مرّ بها "زهران" قبل استشهاده، لأنّ " الشّعر

[1]– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، صص18،19.

في حاجة إلى تعزيزات سرديّة تقوي من فعاليته."[1] كما جاء هذا المقطع محدّدا للزّمن الماضي، وذلك من خلال الفعل " **كان**" والذي يدلّ على أنّ هناك أحداثا وقعت لزهران، ثمّ إنّها في الوقت تجلّي وتبلور تجربته الشعوريّة، كما جعل الفعل "كان" الزمن الماضي مستمرا في الحكاية؛ لاسيّما أنّه بدأ بعد شنق "زهران".

على أنّ استرجاع أوصاف "زهران" جاء بعد حدث سقوطه كما ذكرنا ذلك آنفا: " **تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ**" ، وهكذا يكون قد تمّ الانتقال من الاستباق إلى الاسترجاع:

... وثوى في جبْهةِ الأرض الضياء

ومشى الحزنُ إلى الأكواخِ، تنِّينٌ له ألفُ ذراع

كلّ دهليزٍ ذراع

من أذانِ الظهرِ حتى الليل...يا الله

في نصفِ نهارْ

كل هذي المحن الصَمَّاء في نصف نهارْ

مذ تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ.[2]

لا غرو أنّ المقطع السّابق قد سدّ الفجوة الزمنية في القصة بعد شنق "زهران"، الذي يمثّل الزمن الحاضر، ولهذا سيملأ الاسترجاع ما وقع في الزّمن الماضي مستعيدا ما سكت عنه السرد في بداية النص الشعري (مشهد شنق زهران). وهكذا، فإنّ الحدث الآني هو شنق زهران، وقد حفز هذا الحدث على تشكل النّص برمته، ومن ثمّ فإنّ صلاح عبد الصبور لم

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص156.

[2]– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص18.

يكتف بالتوقّف عند ذروة الحدث (الشنق)، وإنّما توسل بتقنية الاسترجاع ليتخذ من هذا الحدث المأساويّ ذريعة ليرسم سيرة الشهيد حلما وفعلا.

نسجل هنا أنّ الشّاعر قد كثف مطلع النص الشعري الذي صور فعل الشهادة، ثم جنح إلى السرد المباشر، ولكنّه لا يخلو من شفافية وحميمية تفاصيل حياة "زهران" الشهيد. "إنّ الشّعر لا يقف على مبعدة من النّصوص السّردية. إنّه يدخل إليها من منافذ كثيرة، وليس الوصف، في حقيقته إلا جذوة شعرية ترتفع، بين فترة وأخرى، برهافة العمل السّردي، وتؤجّج من طاقته."[1] ومن ثمّ فإنّ الصّورة السرديّة المستخدمة آنفا تحمل دلالات أخرى أضافت إلى شهادة زهران أبعاداً جديدة، فتعمق معنى الاستشهاد من جهة، وأساليب القمع والقتل والقهر من جهة أخرى. وهذ الوضع جعلنا أمام بطل شعبي، بسيط، طيب، عاشق للحياة، ومات من أجلها بشغف، فتحول إلى رمزٍ يمكن أنْ يتمثّله كل من يقدم نفسه قربانا للوطن.

ونرصد فضلا عمّا تقدم في ثنايا القصيدة استرجاعا آخر، ويظهر ذلك بوضوح حين قدّم لنا السارد/الشّاعر فترة شباب زهران ومعالم فتوّته:

شبّ زهرانُ قويّا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناءْ

وسماع الشعر في ليل الشتاء

---

[1]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص156.

ونمت في قلبِ زهرانَ، زُهَيْرَهْ

ساقها خضراءُ من ماءِ الحياه

تاجُها أحمر كالنارِ التي تصنَعُ قُبْلَه.[1]

هكذا، إذن، يعود بنا السارد/الشّاعر لفترة قريبة من شنق الشّاب زهران منطلقا من مصيره عبر ارتباطه بقريته الوطن، ثمّ استشهاده من أجلها. وقد تحقق ذلك انطلاقا من توفير مناخ تراجيدي متصاعد، ينمو في أجوائه مسار سردي لزهران الأليف، الطيب، الذي شبّ قوياً، صامدا؛ إذ بدأ بالتّعرف على الحياة: فها هو يعرف الحب، ويعشق الغناء، ويولع بالشّعر، ويفرح بالدنيا، لتنمو مع الزمن في قلبه زهرة الوطن، حيث اتّخذ السارد/ الشّاعر ذلك كلّه وسيلة لاستذكار أحداث مرّت بزهران، وما زاد ذلك حدّة شنق زهران. وهكذا، تصبح العودة إلى الماضي المأساويّ عاملا حاسما في تجلية البنية العميقة لشخصية "زهران" جسديا وفكريا ونفسيا واجتماعيا؛ كما أنّه أسهم أيضا في ضبط إيقاع السّرد تبطيئا وتسريعا:

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النارَ التي تُحرقُ حقلا

ورأى النَارَ التي تصرع طفلا

كان زهران صديقاً للحياه

ورأى النيرانَ تجتاح الحياه

مد زهران إلى الأنجم كفًّا

---

[1]– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص19.

ودعا يسأل لطْفاً

ربما... سورةُ حقدٍ في الدماء

ربما استَعْدى على النار السماء .[1]

ما تقدم يعبّر عن تصاعد الغضب الشعبي. والتحدّي في قلب زهران، الذي كان صديقاً للحياة، هو تحدّ شعبي يحمل معنى الرّفض، يتقدم بإباء ليطفئ النّار التي راحت تحرق كلّ شيء جميل، تقدّم بقلب مفعم بالحياة، متحدياً الغزاة، مدافعاً عن الأرض والحبّ والإنسان؛ إنّه غضب الإنسان، النّقي، البسيط، ابن الأرض، الذي يتصدى للظّلم والاضطهاد، عبر معاناة قاسية، وفعل ثوري جماعي. ويبلغ الشّاعر هنا الذروة الدرامية للقصيدة الحكاية عبر تنمية الحدث وتطويره، من أجل تحقيق تحوّل نموذجي، في وعي البطل من حالة الفرد الهامشي، الحيادي، إلى حالة البطل الفاعل الذي يوقظ بشهادته قريته التي ركنت إلى الدموع والصمت. ومن ثمّ يكون المقطع السابق عبارة عن ومضة كاشفة اتخذها السّارد وسيلة ليضيء من خلالها الشخصية المحورية (الشهيد زهران)، فسلط بذلك الأضواء على حياة البطل منذ طفولته، إذ تمكّنا من معرفة ذلك من خلال اصطناع تقنية الاسترجاع.

ومع أنّ هذا الحدث المسترجع ورد في النظام الزمني للقصيدة لاحقا، وهو زمن خارج عن زمن المحكي الأوّل (البداية/استشهاد زهران)، إلاَّ أنَّه كان مفسّرا ومكمّلاً وموضّحا للحدث الأوّل مادام المشترك بينهما هو شخصية زهران. ومن هذا المنطلق نجد أنّ وظيفة هذا الاسترجاع ذات أبعاد جمالية ودلالية، ساهمت في بناء دلالة النّص من ناحية كشفها عن ماضي الشخصية وتكوينها النّفسي والاجتماعي حيث تداخل ذلك كله مع حاضر الحدث

[1]– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص21.

بصورة وظيفية، على أنّ الاسترجاعات بدت أكثر توترا، "كما لو أنّ الراوي يحكي عن زمن حاضر، ثم يرجع بقصه إلى الوراء ليحكي عن زمن ماضي."[1] وفعلا السرد يبدأ من الآن/الحاضر. وهكذا تضيق المسافة بين استشهاد زهران واسترجاع أحوال ووقائع ماضيه. ومن ثم وجدنا السارد/الشاعر يربط الحاضر بشنق البطل، ليعود بعد ذلك إلى بعض الأحداث الماضية، فيفسرها في ضوء المواقف المتغيرة، ممّا يعطي بعض المعاني الجديدة، إذ كلّما تقادمت الذكريات، تغيرت النظرة إليها، وبالتالي يتغيّر تفسيرها في ضوء ما استجدّ من أحداث.

فصلاح عبد الصبور لم يكتف بالتوقّف عند ذروة الحدث (الشنق)، بل يقوم بعرض تفاصيل عن استشهاد زهران، ولا ننسى أنّ السطر الأوّل من البداية كان مسبوقا بعلامات الحذف(...) يدل على أنّ هناك حذوفا سابقة لفعل الشنق:

وضع النِطع على السِّكة والغيلانُ جاءوا

وأتى السيافُ مسرورُ وأعداء الحياه

صنعوا الموتَ لأحباب الحياه

وتدلَّى رأسُ زهران الوديعْ

قريتي من يومها لم تَأْتَدِمْ إلاّ الدموعْ

قريتي من يومها تأوي إلى الرُكْنِ الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياهْ

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص113.

كان زهرانُ صديقاً للحياه

مات زهرانُ وعيناه حياه

فلماذا قريتي تخشى الحياه ...؟[1]

هكذا، يكون مقتل زهران هو الحياة عينها، فالشنق في ظاهره موت وفي باطنه انبعاث، ولذا يصبح استعمال الاسترجاع تعميقا للمأساة في نفوس متلقيه أوّلا، وإلى رفض الخوف والسلبيّة، والانغلاق على الذّات من جهة أخرى.

غير أنّ الصورة السردّيّة هنا تحمل دلالات أخرى، وبالأخص حين أضافت إليها أبعاداً جديدة؛ ولاسيّما البعد الإنساني للشهيد، الذي تجسد في معنى الاستشهاد والكفاح المجيد عبر استرجاع طويل المدة، إذ امتد من طفولة زهران إلى زمن استشهاده. وهكذا نكون بصدد استذكار بعيد المدى طالعنا به السارد/الشّاعر ليبرز عشق الشّاب زهران للحياة، إنّه الحدث الذي يكون فيه الماضي أكثر اتّساعا من الحاضر بوصفه ذروة المأساة.

ولم يكن ذلك سوى صرخة احتجاج في وجه الصمت والاستسلام، بخلاف مسار زهران الذي عشق الحياة حدّ الشهادة. وهكذا، فإنّ توظيف تقنية الاسترجاع لم تقف وظيفتها عند حد ملء فجوات سابقة، بل تجاوزت مقاصدها الجمالية والفنّية الخالصة في النّص السّردي، حيث أنتجت هذه المفارقة الزمنية دلالات كشفت محنة الواقع المتأرجح بين الآمال والمآسي.

وكل ذلك كان له دور حاسم في نمو الأحداث وتطورها. وأيّا ما يكن الشأن فإنّ تقنيّة الاسترجاع فتحت إطلالات على الماضي، انطلاقا من الحاضر فانهال شريط الزمن الماضوي، لتلتئم في نهايته الخاتمة بالبداية حيث كان شنق زهران هو الجامع بينهما.

---

[1]– صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، صص21،22.

ومن نماذج ذلك في الشّعر الجزائري المعاصر قصيدة " **مدينتي.. ونغمة منفرجة**" للشّاعر ناصر لوحيشي، إذ يعود إلى قريته مناجيا إيّاها، مسترجعا تاريخها الثّري، ليحيي الذكرى من جديد، ويستعيد الماضي الذي له علاقة بتلك القرية، التي تحوّلت عند الشّاعر إلى تاريخ وحكاية، بل هي التاريخ كلّه من بدايته إلى نهايته:

أذكر يا موعدنا

أذكر ..هل تذكرني ؟

أذكر كل عيدْ.

يا سيّدي مسيدْ.

أنا سبحت في دمي، في حلمي،

إن كنت أنت عارفا

فإنّني المريدْ.

مدينتي جسورها أوردتي

متحفها مفكّره

رمالها دموعيَ التي سكبْتها هنا

ذات شتاء بارد مطيرْ

يا وجهها القديم

هل تزورها غدا..؟

فالشوق نار وجوى.[1]

فالشّاعر/ السارد شاهد على التّاريخ، وعلى ما مرّ به من أحداث، في الماضي وفي الحاضر، فأراد أنْ يسترجع أحداث الماضي كسلوى له عن الحاضر الأليم، فتداخل الحاضر والماضي مشكلا بؤرة التّوتر، وفي الوقت نفسه يأمل في عودة الماضي والتاريخ المشرف. وهذا يدلّ على إيمان الشّاعر بحتمية التغيير والتحوّل، وأنّ التاريخ قادر على إعادة نفسه، فالاسترجاع غير منته متواصل التأثير باختلاف الأزمنة، " أي أنّ التعبير الشّعري، هنا، تعبير داخلي وليس خارجياً أو موضوعياً كالقصة التي ترتفع بعالم الداخل ومخزوناته إلى مستويات تقع خارج ذواتنا، وتتحرك بعيداً عن جوها الملتبس الضبابي على شكل عناصر موضوعية: شخصيات وأمكنة، وأحداثا."[2] إلا أنّ شعريّة النّص تقتضي استكناه السّياق لفهم أعمق له، وتتبع دلالاته الّتي يجسّدها النص الشعري الذي يكتب المدينة نغمة ولحنا، وكلّ ذلك من أجل كتابة متميزة تستفيد من الماضي ومن الحاضر، لتؤسّس كتابة مغايرة للسّائد والمألوف، ولتأخذ مشروعيتها من تاريخ مدينة متماهية مع جسد الشاعر/السارد حين يستعيد الوجه القديم لمدينته، التي لا تتوقف عن الحلم.

ب_ الاستباق:

يذهب جيرار جينيت إلى أنّ "الاستباقات أقل حضورا من الاسترجاعات في التقاليد السرديّة الغربية...وتتحدّد بالإشارة إلى أحداث قبل وقوعها... أو بداية الرواية من خاتمتها... أو أن يصرح للسارد بالإعلان عن تلميحات مستقبلية في المحكي بضمير المتكلم."[3] ومن

---

[1]– ناصر لوحيشي، مدار القوسين (شعر)، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013، صص25،26.

[2]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، صص 152،153.

[3] – Gerard Genette, Figures III, ed.du seuil ,Paris, 1972, pp.105,106.

ثم يستخدم الاستباق، لتوقّع ما سيحدث في المستقبل، ولا يهمّ الشّاعر الزمان في حد ذاته، بقدر ما تهمّه دلالاته الذّاتية والاجتماعية، التي تخرج بنا من دائرة التصوّر السكوني للزمان إلى آفاق مستقبلية جديدة، كما يمثل رغبة الشّاعر في تحقيق بعض الغايات الجمالية، لأنّ التلاعب بالنظام الزمني يتيح " إمكانية استباق الأحداث في السّرد بحيث يتعرف القارىء إلى وقائع قبل أوان حُدُوثها الطبيعي في زمن القصة."[1] وكثيراً ما يتمثل عنصر استباق الأحداث في مستهل القصص، ولا بأس من وروده في سياق القصص، وإذا ورد في الاستهلال فسيكون عتبة انطلاق إلى أحداث الحكاية الجوهرية كما عاينا ذلك سابقا في قصيدة صلاح عبد الصبور "شنق زهران" إذ استشرفت البداية موته، الذي رصدناه أيضا في الخاتمة.

ومع ذلك هذا الاستشراف بحاجة إلى صياغة تعبيرية يغلب عليها اللّمح والإيجاز والتكثيف، تكفي لاستفزاز أفق توقع المتلقي؛ فيصير مترصّداً لما قد سيحدث من أحداث انطلاقا من وحدة الاستهلال؛ وهنا تغدو الاستشرافات الزمنية ممهدة لما سيقع أو محتمل الحدوث، وكما يستبق السارد ما سيحدث، بوسع الشخصية أيضا أن تتطلع إلى مستقبلها تمهيدا أو إعلانا.

وبناء على ما تقدم، يكون الاستباق قد مهد لما سيأتي، أو أعلن بشكل صريح عمّا سيقع من أحداث لاحقا، حيث يضطلع السارد بالتلميح إلى ما يمكن أن يتحقق في المستقبل، وهذا الشكل من الاستشراف الزمني هو بصورة ما تجاوز لحاضر القصة. في حين نلفي السارد التقليدي "العليم بكل شيء يحدث في عالم روايته، ظاهره وباطنه وحاضره ومستقبله، يعلم بموقف...سيكون في ما بعد...موظفاً–في ذلك– عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين."[2]

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص74.

[2]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص85.

وهذا بدوره يجعل القارئ يتوقع ما سيحدث، لاسيّما حين يعلن السارد عن الأحداث قبل وقوعها، كما قد يعمد إلى أسلوب ممّوه يجمعه مع المتلقي لاكتشاف ما تنطوي عليه الاستشرافات الزمنية. وفي هذا السياق، يلجأ إلى الفراغات والبياضات، أو الظّن أو الاحتمال والتخمين بوصفها وسائل إجرائية تقيم جسراً بين السارد والمسرود له بشأن ما يروي وما سيروي. وبذلك، عبر الاستباق "يستشرف الراوي...أحداثا ومواقف تتحق بالفعل لاحقا".[1]ويمكن أن نعاين مثل ذلك في قصيدة " **جدارية** " للشاعر "محمود درويش" حيث نستشف الاستشراف الزمني عندما وظّف أفعالا تلمح لواقعة مستقبلية:

سأَصيرُ يوماً ما أُريدُ

سأَصير يوماً فكرةً. لا سَيْفَ يحملُها

إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كتابَ ...

كأنَّها مَطَرٌ على جَبَلٍ تَصَدَّعَ من

تَفَتُّح عُشْبَةٍ،

لا القُوَّةُ انتصرتْ

ولا العدْلُ الشريدُ

سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأصير يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي. كلَّما احترقَ الجناحانِ

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص85.

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من

الرمادِ. أنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ

عن جسدي وعن نفسي لأُكْمِلَ

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأَحْرَقَنِي

وغاب. أنا الغيابُ. أنا السماويُّ

الطريدُ.

سأصير يوماً ما أُريدُ

سأصير يوماً شاعراً.[1]

يبدأ الاستشراف في المقطع السابق بالتنبؤ بما سيحدث لاحقًا حيث تبدو هنا الرؤية المستقبلية للسارد/ الشّاعر نحو الأشياء أو ما ستؤول إليه الأحداث، فحرف "السين" اصطنع للدلالة على الزمن القادم المستقبلي، إذ حاول الشّاعر من خلاله استباق الأحداث لاستجلاء صور الأحزان التي طغت على معظم قصائده، وهذه الرؤية ناجمة من عبارة "**سأصير يوما...**" التي تواترت بشكل لافت، وبعد هذا الاستشراف فإنّنا نلاحظ وقوع ما كان متوقعًا، وقد جعل محمود درويش من الاستشراف فسحة للأمل للخروج من هذا الواقع المظلم، بحثا عن الخلاص:

رَعَوِيّةٌ أيّامُنَا رَعَوِيّةٌ بين القبيلة والمدينة، لم أجد لَيْلاً خُصُوصِيّاً لهودجِكِ المُكَلَّلِ بالسراب، وقلتِ لي:

---

[1]– محمود درويش، جداريّة، ضمن الأعمال الجديدة الكاملة، صص444،445.

ما حاجتي لاسمي بدونكَ ؟ نادني، فأنا خلقتُكَ

عندما سمَّيْتَنَي، وقتلتَني حين امتلكتَ الاسمَ ...

كيف قتلتَني ؟ وأنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل، أدْخِلْنِي

إلى غابات شهوتك، احتضنِّي واعْتَصرْنِي، واسفُكْ العَسَلَ الزفافيَّ النقيَّ على قفير النحل. بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني.

فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك ياغريبُ، ولن تراني نجمةٌ

إلاّ وتعرف أنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ، فهاتِني

ليكونَ لي – وأن أُحَطّمُ جَرَّتي بيديَّ – حاضِريَ السعيدُ.[1]

فلا بدّ إذنْ من خروج النّور الّذي سوف ينهي الآلام والأحزان، ولا بدّ أنْ ينجلي الظّلام، لذلك استخدم الشّاعر ألفاظا مثل "نجمة، حاضري السعيد" للدلالة على الصبر وتحمل الأهوال القاسية، استشرافا بانقضاء الظلم، وسيادة النّور، لذلك نجد اللّيل بالنسبة للشّاعر يوحي بالغربة والأحزان والتلاشي التي طالما كابد الشاعر آلامها، هذه الغربة الّتي أحدثت له شرخا على مستوى حياته النّفسية. لذلك كان للّيل وقع بالغ الأسى عليه.

ويأتي الاستباق مفتوحًا على المستقبل الآتي، إذ ينتهي زمن السّرد، ويظلّ الاستباق معلّقًا، ويكون تحقّقه مرهونًا بمعطيات الواقع الحاضر، لكنّ الاستباق التمهيدي الّذي يشير إليه الشّاعر من خلال حرف "السين" للدلالة على الآتي، لم ينته إلى حدث رئيس جاء في

[1]– محمود درويش، جداريّة، ضمن الأعمال الجديدة الكاملة، صص466،467.

نهاية السّرد، وإنّما بقي مفتوحًا على المستقبل، وعلى الأحداث اللاحقة، "في حين أنّ التوقع، الّذي ليس بالضرورة أنْ يتحقق كله أو بعضه، يحافظ على بقائها."[1]

وغير بعيد عن محمود درويش، فإنّنا نلفى هذه التقنية أيضا في قصيدة " **نهاية** " من ديوان "أزهار وأساطير" للشّاعر بدر شاكر السياب، يأتي ذلك في إطار التعبير عن متطلبات التجربة النفسية، بالتناسق مع جمالية الصورة التي تجسد تلك المشاعر العميقة من خلال مجموعة من التطلعات المستقبلية المبطنة بالرؤى والدلالات النفسية، وهنا نصبح بصدد تأمل باطني يستبطن ممكنات الأوضاع النّفسية والفكرية. وفي هذا المعنى يقول الشاعر بدر شاكر السياب:

" سأهواك حتى .. " نداء بعيد

تلاشت؛ على قهقهات الزمان

بقاياه.. في ظلمة .. في مكان،

وظل الصدى في خيالي يعيد:

"سأهواك حتى سأهوى " نواح

كما اعولت في الظلام الرياح،

"سأهواك حتى ..س.." يا للصدى

أصيخي إلى الساعة النائية:

" سأهواك حتى .." بقايا رنين

---

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد، صص120،121.

تحدين دقاتها العاتية،

تحدين حتى الغدا،

" سأهواك " ما أكذب العاشقين!

" سأهوا..." – نعم .. تصدقين.[1]

يظهر الاستشراف من خلال الفعل "**أهواك**" المقترن بسين المستقبل التي تدلّ على أنّه لم يحدث بعد. "وهذه الحركة النفسية تتضافر مع خلو السياق من الرابط، واعتماد السّارد على القرائن المعنوية في ربط حركة الذّات الفاعلة مع حركة الزمن المتمثل في موضوع هذه الذات."[2] إذ يستشرف السارد المستقبل ليحقّق ما لم يحققه في الماضي، حيث يبدو المتكلم منفعلا بما يختلج في نفسه من إحساس عميق يحاول أنْ يواريه بفعل هذا البتر في العبارة المكرورة للتأكيد على ما يعانيه وما يعتريه من صراع داخلي، حيث يخفي انفعاله خطابا مضمرا؛ يصبح فيه العاشق في مجاهل الغياب، بينما تتحدد المعشوقة في التصدير بضمير الغياب "**هي**"، وفي النص الشعري. ومع ذلك، نجد السارد يستشرف دوام حبه للمحبوبة بصيغة مستقبلية متكررة في النص الشعري "**سأهواك**".

كما أنّنا نجد ارتباط موضوع القصيدة بالذّات الداخلية للشّاعر، فلا غرو في أنْ نلفيه يتحدث عن الزمن بتعابير مختلفة، حيث جاء توظيفه له بألفاظ كالأمس، والغد، إذ اتّخذت كلّ لفظة دلالة خاصة بها. وفي هذا المضمار يدعو السارد/ الشّاعر إلى الاستمتاع بما هو آت، هروبا من الحاضر الذي يضمر أشياء غير متوقعة، لأنّ دلالة الزمن عملت على

---

[1]– بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، ضمن ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة ، بيروت، لبنان، (د ط)، 2016، صص338،337.

[2]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص233.

تصعيد الجو النّفسي المتوتر الذي عاشه الشّاعر وانعكس على حاضره، إذ نجده يحبّذ المستقبل، ويحذّر من الحاضر.[1]

ومن نماذج الشّعر الجزائري المعاصر ما جاء في "**تغريبة جعفر الطيار**" للشّاعر يوسف وغليسي، حيث نلفيه يستشرف بعين التفاؤل أحداثا مستقبلية، وقائع تحملها الأيام القادمة، وتحديدا ما تخبئه من طمأنينة وسلام، إذ إنّ كلّ تلك المآسي ماهي إلا سحابة سوداء سرعان ما تنجلي، مستبشرا ذلك بنهاية الواقع الدموي الذي شهدته الجزائر في التسعينيات:

إني رأيت بموطنٍ مَلِـــكين قـاما بعد طـــــول تنـــــــازع فتحـاورا

ملكين يروى أن هذا قد" تـأبّـط شرَّهُ"، لكـــــن ذاك " تَشَـــــنْفـــرا"

وتبادلا علـم البـلاد وأعلَـــــنا حكْـما يكون تـــــــــداولا وتـــشاوُرا

كلّ الحروف تعرّبـت فتـــلألأت وتلوّن الـــوطن المكـحّل أخـضـــــرا

واللاجئـــون رأيتُهم يتـترّلـون من الجبالِ.. من المدائنِ.. والقُـــــرى

ورأيتُ أسراب الحمـامِ توافَـــدتْ ورأيتُني بين الحـــمائمِ طـــــــائرا [2]

لا شك أنّ رؤية الشاعر سمحت له في الولوج إلى عوالم مستقبلية، مستشرفا بأنّ تلك الأيام المريرة الحالكة، القاتمة، ستتحوّل لا محالة، وينجلي ذلك الليل ويعمّ السلام، فاستحضر بذلك **أسراب الحمام** دلالة منه على الطمأنينة التي يريد رؤيتها في بلده، وعلى

---

[1]– ينظر، محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص233.

[2]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار،(مجموعة شعرية) ، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص64.

إثر ذلك نجده مؤمنا بحتمية التغيير والتحوّل، وهذه الحاجة تزداد حين " تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشّاعر المعاصر أنّه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير."[1] لذلك، ألفينا جعفر/السارد يؤكد على أنّه هو من رأى، بمعنى أنّه شاهد على ما سيرويه، وإن جاء ذلك في صورة حلم. هذا الحلم الذي سمح للرائي بخرق حدود الزمن واستباق ما سيقع.

ولعلّ مثل هذا النوّع من الاستباق يهدف إلى إضفاء لمسة من التشويق بتقديمه النتيجة، زد على ذلك التطلع إلى ما هو متوقع حدوثه في العالم المحكي، من هنا لا تكون جمالية الاستباق رهينة تطلّعات مجردة فحسب، بل تشوف واختبار فعلي رغم تحققه مسبقا في فضاء الخيال، لأنّه في الجوهر معانقة للمجهول واستشراف لآفاقه التي سنلامس منجزاتها في الواقع الذي سيتطهر من الدم والحداد. " هكذا أخذت النصوص الشعرية والنصوص الروائية تذيب الكثير من كثافة أسيجتها الواقعية تاركة لرياحها أن ترتطم ببعضها البعض، ولرائحة حقولها أنْ تختلط، وتتمازج، وتتفاعل، في فضاء أدبي مشترك يسعى إلى الاكتمال بالآخر، ويزداد به غنى وفاعلية."[2] و يدرك القارئ بحذاقته، هذا الارتباط المتفاعل، كما أنّه يدرك السّبب المنطقي لهذا التوظيف أيضا، وهو يبحث عن الإضافات الجمالية والبنائية التي اكتسبها النّص الشّعري من هذه المزاوجة، وكيف أفاد الشّاعر من هذه العناصر المتعددة في بناء نصه الشّعري.

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص16.

[2]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص155.

إنّ الشّعر يقدّم بناءً فنيًا للمكان والزمان، ويعتمد على التشكيل المركّب الّذي يتمّ وفق قوانين تفاعلاته الخاصّة، يؤدي إلى الخروج من دائرة الزّمن المغلق إلى نهايات مفتوحة من خلال التفاعل بين الشعري والنثري، هذا التداخل "هو جزء من تداخل أعمق وأشمل بينه وبين هذه الفنون الزمانية والمكانية عموما."[1] وهذا النوع من امّحاء الحدود بين الفنون يجعل القصيدة نصا مغايرا، نصا متحوّلا، بلا سمات أجناسية واضحة ومحددة، ولا ريب أنّ ذلك كلّه سيتيح لها مجالا أوسع لاختبار تنويعات تقنية من حيث توظيف الزمن، الذي سيكون بلا محالة منتهكا بالمفارقات الزمنية.

4- الشخصية

تعتبر الشخصية من أهم المكونات الرئيسة للخطاب السّردي، فهي تمثّل وفي كل الحالات، موضع اهتمام، ونقطة ارتكاز تقليدية في منظور النقد القديم والمعاصر، فقد اغتنى النّص الشّعري المعاصر بالعديد من العناصر البنائية التي هي في الأساس مكونات لأجناس أدبية أخرى. ومن بين تلك العناصر" الشخصية"، وقبل الكشف عن تجليات حضورها في الشّعر المعاصر، نتعرف على مفهومها وأنواعها، حتى نتمكّن من خلال ذلك الكشف عن مظهر من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النّص الشّعري.

"الشخصية " مكون سردي يتعلّق أساسا بالرواية والقصة والمسرح . غير أنّه في ظلّ تداخل الأجناس الأدبية أصبح للشخصية حضور فنّي في النّص الشّعري، وخصوصا القصيدة السّردية، ذلك أنّ كلّ نص حكائي لا يستغني عنها. وقد تباينت آراء الدارسين، والمنظرين حول مفهوم الشخصية، ودراستها، وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى، والمناهج التي اعتمدوها، وإلى اختلاف زوايا الاشتغال عليها أيضا. ومن ثمّ، فهي في نظر الواقعية

[1]- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص151.

التقليدية " شخصية حقيقية: شخص من لحم ودم." [1] ذلك لأنّها تقوم بتمثل الواقع المعيش للإنسان ورصد الأجواء المحيطة به، بيد أنّ الاتجاهات النقدية الحديثة تنظر إلى الشخصية بوصفها كائنا ورقيا متخيّلا، فترتبط بوحي المبدع وفق منظور جمالي يتحدد بفضاء المتخيّل الذي يشيّده، من أجل أن يكون عوالم تتحرك فيها الشخصيات بحسب وضعياتها في النص.[2]

وظّف الشّاعر المعاصر الشخصيات في نصوصه توظيفاً حركياً جديداً، بعيدا عن الوصف الجامد، فتبدو دينامية، فاعلة، متحوّلة، ودالة. وهذا التميّز يجعله يختار خصائصها الرئيسة، وتقديمها في نصه تقديماً حركياً، إمّا بشكل مباشر أو غير مباشر، على أنّ التقديم الثّاني هو الأكثر تشويقاً لأنّه يتجاوز النمذجة والتنميط، ولاسيّما حين تكون معقدة. وهذا يجعل المتلقي أمام صورة غير مألوفة للشخصية؛ وبالأخص من حيث تركيبها النفسي والفكري.

وهذا الأمر يضفى عليها أبعاداً دلاليةً متنوعة عبر أساليب فنّية مختلفة، ممّا يجعلها تبلغ المستوى المطلوب من الكثافة الدلالية والتصويرية، بمنأى عن تسطيحها وإفراغها من غناها الإشاري. وقد يكون تقديم الشخصية بشكل مباشر، لذلك يجنح الشعر بالضرورة إلى استثمار إمكاناته التخييلية والمجازية ليتجاوز الواقعية الفجة. وإذا كانت الشخصية في السرد مرتبطة بشخصيات أخرى، فهي في النص الشعري "غير مشروطة بوجود شخصيات أخرى، فهي لا تحقق وظائف، وإنّما تحقق رؤية للعالم."[3] ثمّ هي تلك الشخصيات التي استمدها الشّاعر من واقع الحياة ومن النماذج الإنسانية، فأخبرنا عن سيرتها في نصوصه عبر

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص86.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص86.

[3]– المرجع نفسه، ص87.

أساليب فنّية متعدّدة، تَحققَ فيها عمق الإحساس بواقع حال تلك الشخصيات، وعبر قصائد قصصية تكون فيها تلك الشخصيات هي المحور الفاعل فيها، ومن خلالها تتنامى الأحداث.

يلجأ الشّاعر إلى خلق هذه الشخصيات بغية تعزيز موقف ما، وأيضا لغايات حكائية متنوعة، وتزداد هذه الوظائف أهمية حين نكون بصدد شخصية معقدة، لذلك التركيز على بعدها السيكولوجي غير كاف. وهنا تصبح قراءة النص آلية لملء هذه العلامة اللغوية ما دامت وحدة دلالية قائمة بذاتها. وفي هذا السياق، نجد الشّاعر المعاصر قد أقبل على تراثه ليغترف منه أدوات يثري بها تجربته الشّعريّة، ومستلهما روح شخصياته المتنوعة. إذ إنّ توظيف التراث في العمل الشّعري يُضفي على القصيدة " نوعا من الأصالة والعراقة عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري."[1] من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغُل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء تغتني الشخصية بناء وتكوينا. كما أنّ ذلك يمنح الرؤية الشّعرية نوعًا من الشّمول والكلية والتنوع؛ إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان. وتعد الشخصيات التراثية من أهم عناصر ذلك التراث الّذي اتّجه إليه الشّعراء المعاصرون، وسعوا إلى استدعائه وتمثُّله في تجاربهم الشّعرية، بعد أنْ أدركوا أهميّة التراث في بناء القصيدة المعاصرة.

فمسألة استلهام الشخصيات التراثية هي أحد أكثر الأشكال رقياً من النّاحية الفنّية في التعامل مع التراث لأنّ استدعاء تلك الشخصيات بالنسبة للشاعر ليس مجرد ذِكرٍ للشخصية أو الإخبار عنها فحسب؛ بل المعرفة الواعية بملامح تلك الشخصيات وأبعادها الدلالية؛ ومِنْ ثَم المقابلة بين تلك الملامح والقضايا التي يعيشها الشّاعر في واقعه، ثم التعبير عن هذا الواقع من خلال الشخصية المستدعاة، بطرائق تعبيرية مختلفة يحقق له إمكانات جمالية مهمة بالنسبة إلى النص الشعري. إذ يكون " استخدامُها تعبيريًا لحمْلِ بُعدٍ من أبعاد تجربة

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص20.

الشّاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر، يعبّـِر من خلالها –أو«يعبـّر بها» – عن رؤياه المعاصرة ."[1]

وقد تعدّدت الشخصيات التراثية في الخطاب الشّعري المعاصر، فمنها التاريخية والأدبية والدينية، واختلفت المساحات التي تشتغل فيها هذه الشخصيات طبقا لتقنية التوظيف وطرق الاستدعاء والأبعاد الدلالية التي تؤشر عليها، إذ إنّ النّص كائن حي شأنه في ذلك شأن الكائن البشري، يحمل ملامح وبصمات إنسانية تعبر عن رؤية مؤلفه وموقفه من التّجارب الحياتية، وانطلاقا من هذا التصور يمكن القول أنّ قصائد الشّعر المعاصر كانت تعبيرا عن هذا الواقع بأبعاده الاجتماعية والنفسية المعقدة. ولكنّ العناصر المتمثلة في الخطاب السردي الشّعري تتعلق أولا بالشخصية وعلاقتها بالمكون السّردي، ثم يبدأ دور الحدث من خلال هذه الشخصيات. وتكمن أهمية هذه الفاعلية في أنّ الشخصية من مكونات السّرد في الخطاب الشّعري، وعليها يعوّل في تكثيف الأحداث. وهكذا، يتم الانتقال من بنية الشخصية إلى وظائفها؛ بل تصبح تسميتها وطريقة تقديمها وبنائها ودلالاتها من الأولويات التي تستدعي تنويعا في تلقيها وتأويلها.

أ_ الشخصية الدينية:

لا مناص أنّ الشّاعر المعاصر لم يقف عند حدود استدعاء التراث فحسب، إنّما كان تحوله ناضجا عندما استقى من الموروثات الدينية فأضفى جمالية خاصة على النّص الأدبي المعاصر، جاعلا إيّاه فضاء للشخصية، من خلال حركة من الاستبدالات والسياقات، تدور في فضاء النّص. إذ نجد أنّ توظيف النّصوص الدينية في الشّعر من أنجع الوسائل للتعبير عن مواقف وأفكار جديدة، فأصبح هذا النمط التراثي المستحضر خاصية جوهرية في هذه النّصوص، تلتقي مع طبيعة الشّعر نفسه. " فلم يكن غريبا إذن أنْ يكون الموروث الديني

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص13.

مصدرا أساسياً من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة."[1] ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشّعر تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره جماليا، وبذلك يكتسب العمل الإبداعي خصوصيته التي تميزه عن غيره، ويظهر ذلك جليا حين تتمظهر الشخصيات في صور متنوعة، فلا تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته فقط، بل يستنطق من خلالها التراث والحاضر في آن واحد.

نلفى في القصيدة المعاصرة أيضا التوظيف الديني للشخصية الدينية التي تحمل في غالب الأحيان دلالات اجتماعية وسياسية، كما نرصد ذلك في قصيدة " **قالوا لأيوب**" للشاعر بدر شاكر السياب، بحيث تصبح شخصية سيدنا أيوب أسًاسا بنائيًا تنهض حوله القصيدة في مبناها ومعناها بكل صورها الممكنة، بحيث تصبح بالنسبة للشّاعر وعيًا للعالم الذي يعيش فيه بكلّ تناقضاته الحادة:

قالوا لأيّوبَ:" جفاك الإلهْ ! "

فقال: "لا يجفو

من شدّ بالإيمان، لا قَبْضَتَاه

تُرخى ولا أجفانُه تغفو ".

قالوا له: " والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّتَه ؟"

قال: " هو التكفيرُ عمّا جناه

قابيلُ والشاري سُدىً جنّته .[2]

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص76.

[2]– بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، ضمن الديوان، مجلد2، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 2016، ص336.

استطاع السياب أنْ يعبّر عن مشاعره الكامنة بواسطة استدعاء التراث الديني، فجعل من شخصية أيوب عليه السلام قناعا يبرز من خلاله تارةً يأسه واستياءه وضجره من الدنيا وتارة أخرىً أمله بالشفاء والخلاص والانبعاث من جديد، وقد وظف السياب تلك الشخصية المناسبة، متّخذا إيّاها علامة محمّلة بمعاني الآلام المشوبة بالرضى والقبول، كما استطاع أن يجعلها تؤشر على قيم جديدة، فضلا عن ميراثها الأصلي من الدلالات التي كانت منطوية عليها، ويتعزز ذلك كما قلنا سابقا بشحنها بشحنات دلالية مغايرة. "قد أحسّ الشّعراء من قديم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشّاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته."[1]

من هنا كان تعلق السياب بشخصية النبي أيوب عليه السّلام دون سواه، لقد ابتلى أيوب بداء عضال، فصبر على قضاء الله حتى أتاه الفرج، بعدما ردّد نعم الحمد والرضى والقناعة. فلا غرو أنْ السياب أراد من خلال ذلك أنْ يجيد عرض تلك الشخصية في قالب شعري، فيخلع عليها من أطياف نفسه، ومن ظروف عصره ومجتمعه ألوانا خاصة، ممّا يجلي الروح المتوهجة التي نفخت في القصيدة العربية المعاصرة نتيجة ذلك.

وغير بعيد عن توظيف الشخصية الدينية نطالع في قصيدة " **السماء الثامنة رحيل في مدائن الغزالي**" للشاعر "أدونيس" توظيف شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ليلة معراجه بغية رصد أبعاد تجاربه الخاصة، إذ كان يتحرّج من أنْ يعبر بشخصية الرسول عن ذاته:

...(ها هو بيتُ المقدس – المعراجْ

يَمدُّ لي، يَجيئني جبريلْ

با كُؤسٍ ثَلاثٍ ...

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص77.

- خذ أيّها تشاءْ

أخذتُ، كان لبناً، شربتُ

- إنّ هذا

خمرٌ، وذاك ماءْ،

فلو أخذتَ الخمرْ

لَغويتْ بعدك، مثل وثَنٍ،

أمّتك الحنيفَهْ

ولو أخذتَ الماءْ

لغرقت ...[1]

استطاع أدونيس في إبراز ملامح الرسول صلى الله عليه وسلم انطلاقا ممّا يتلاءم والدلالة المعاصرة التي أسقطها عليه، يبدأ الشّاعر ببيت المقدس راكبا البراق صحبة جبريل عليه السّلام، إذ إنّ رحلة الرسول في منظور الشّاعر هي رحلة وجدانية نفسية يعبر بها أدونيس عن خفاياه ومشاعره وأفكاره الفلسفية والصوفية، فهو يتمنى أنْ يتخطى هذه العقبات ليصل إلى المعنى الحقيقي والمعنوي للحياة.

وأمّا الحكم والأسرار التي وظفها الشّاعر، التي تكمن وراء جزئيات هذه الرحلة إنّما كان الهدف منها تصوير جوانب من تجربته الخاصة، إذ عاينا حقائق تفجرت من ينابيع هذه الرحلة المباركة، وتدفقت بشفافية إلى حدائق أزهار السيرة النبوية، فقد آن أوان انتقال القيادة الروحية من أمّة إلى أمّة.

إنّ استدعاء الشّاعر للتراث له إطاره الزمني والمكاني والنوعي وكيفية توظيفه له، غير أنّ الشّاعر لم يقف عند حدود استدعاء التراث فحسب، إنّما كان تحوله ناضجا عندما

---

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية 2، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1996، ص174.

استقى من الموروثات الدينية ما يجسد رؤاه، فبث روحا جديدة في النّص الأدبي المعاصر، " وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هي استخدامها رمزاً شاملاً للإنسان العربيّ سواءً في انتصاره أو في عذابه."[1]

وعلى غرار ذلك نجد الشّاعر الجزائري المعاصر يستدعي بعض الشخصيات الدينية في قصائده، وفي هذا السياق، نلفي الشّاعر يوسف وغليسي يوظف شخصية "**عيسى المسيح**" على أنّها تحمل دلالات الفداء والمثالية والمكابدة والمعاناة، التي يحبذ الشّاعر أن تتوفر في بني جلدته:

يسألونك عني...

قُلِ انيَ ما قتلوني، وما صلبوني، ولكنْ

سقطت من الموت سهواً...

رُفعت إلى حضرة الخلدِ...

إني تلاشيت سكرانَ...

إني تشظيت في وهج الوجدِ..

غُيبت في آبد الآبدينْ !

يسألونك عني ..

قُلِ إني نزحت إلى " طور سنينَ " ،،

إني تقلدت عرش النبوة في وطن آخرٍ يشتهيني.[2]

يتّخذ الشّاعر من شخصية المسيح معادلا فنيا للتعبير الوجداني عمّا يعانيه ويكابده بسبب مرارة الواقع، على أنْ تكون نجاته بمثابة المعجزة، فاختار عوالم بديلة منفصلة عن واقعه الأليم، إذ إنّ لغة الشّاعر تكتسب مدلولات جديدة بمجرد توظيفها تعبيرا عن التجربة

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص78.

[2]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، صص 48،49.

الشّعرية، إذ "ما يلبث الشّاعر أنْ يدخل في عموميات الخطاب الشّعري، فتغلب عليه نزعة الوصف، أو التشخيص، أو التصوير، أو غير ذلك من أنواع السّرد، ويبتعد الشّاعر عن هذا الاستهلال بشكل نهائي أحيانا، أو يعود إليه مرّة أخرى ليجعل منه منطلقا يتكئ عليه،" [1]تجسيدا لرؤية جديدة تستلهم التراث الديني استشرافا للآتي.

وعموما لقد تعامل الشّاعر المعاصر مع الشخصيات الدينية بما يحمل من رؤية فكرية خاصة، ومن هنا توسل الشّاعر بهذه الطاقات الفنية ليمدّ قصيدته بمدد دلالي غني. فضلا عن استثمار ما في الرموز الدينية من إمكانات دلالية وتكثيف وإعجاز وجمال فني، ليتفاعل الشاعر مع هذه الإمكانات بصوته الخاص، مولدا بذلك أبعادا فنية تجعل من الرمز الديني ينزاح عن دلالته المألوفة.

لقد وجدنا الشّاعر المعاصر في منجزه الشّعري يركّز على استدعاء بعض الشخصيات الدينية الخالدة التي تحمل في ثناياها دلالات نفسية وفكرية وقيمية مختلفة تفرضها طبيعة السّياق الشّعري، بالإضافة إلى كونها أداة جمالية تخدم الموضوع الشّعري وتؤدي وظيفة أسلوبية؛ فكان يضفي عليها الشاعر مشاعره الخاصة؛ فهي بمثابة لوحات حمّالة أوجه دلاليا يتّخذها وسيلة للتخفيف من حدة الصّراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات الّتي واجهها في حياته، إضافة إلى إحساسه المرهف الذي جعله يعيش غربة روحية وفكرية في آن واحد.

ب_ الشخصية الأدبية :

لا مناص من أنْ تكون المصادر التراثية التي يستلهمها الشّاعر المعاصر متنوعة، ومن الطبيعي أنْ يكون الموروث الأدبي أثرى المصادر التراثية وأثر في نفوس الشّعراء المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أنْ تكون شخصيات الشّعراء من بين الشخصيات الأدبية الوثيقة الصلة بنفوس الشّعراء ووجدانهم، لأنّها هي الّتي عانت التّجربة الشّعرية، وتصدت

[1]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص35.

للتعبير عنها؛ وكانت هي ضمير عصرها وصوتها، ومن ثمّ فإنّ استدعاء الشخصيات هو ملمح من ملامح انفتاح الشعر المعاصر.

وهكذا، تعدّ تقنية استدعاء الشخصيات التراثية إحدى الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الشّاعر المعاصر؛ لتحديث بنية القصيدة العربية قصد الوصول إلي تشكيل رؤاه للعالم وللكون، والتعبير عمّا يحس به من معاناة أمته العربية، ومآزق الإنسان العربي في راهننا. وتكمن أهمية هذه المتابعة في أنّ الشخصية من مكونات السّرد في الخطاب الشّعري، وعليها يتم التعويل في تكثيف الأحداث داخل القصيدة والتركيز عليها خلافا للأنواع النثرية التي تمنح مجالا أكثر في الدعم بعناصر أخرى تسند الدور السّردي والقصصي فيها؛ إذ إنّ بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي، فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي الذي تنطوي عليه.

من هنا يمكن أنْ نطلق على هذه الشخصية أيضا الشخصية المرجعية، وهي الشخصيات التي تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي تاريخيا، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في سياق التاريخ الخاص بالأمة التي تنتمي إليها. ويكون توظيف هذا النّمط من الشخصيات على نحو احترازي؛ و"تسم بعض الشخصيات بأنّها مرجعية لإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج (النص الشعري). ومعنى ذلك أنّ الراوي استقاها من عوالم نصية أخرى (كتابية – شفاهية ووظفها...محافظا على بعض ملامحها المرجعية، ومانحا إياها رنة أخرى."[1] ثمّ إنّ السارد سيعطي لهذه الشخصيات المرجعية طابعا خاصا بما يضفيه عليها من دلالات جديدة.

ويعدّ استدعاء الشخصيات الأدبية في شعرنا المعاصر، بمثابة الارتداد الفنّي بالرجوع إلى الماضي لشحن النصوص بدلالات متنوعة ما كانت لتتأتى لولا هذه التقنية الفنّية التي

[1]– سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص95.

تحاول استنطاق الشخصية الأدبية ومحاورتها أحيانًا لنقد الواقع أو السّخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة الفاسدة؛ بمعنى أدق إنّ الشخصية الأدبية المستحضرة أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس الوجهين معًا في آن، وجه الماضي بإشراقه ونضارته، والحاضر بانكساراته ومآزقه. إذ "من الطبيعي أنّ يكون الموروث الأدبي هو أثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين؛ ومن الطبيعي أيضًا أنْ تكون شخصيات الشّعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم، لأنّها هي الّتي عانت التجربة الشّعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الّذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشّاعر في كل عصر."[1] ولاسيّما حين تتوفر بينهما تقاطعات فكرية ونفسية.

وفي هذا السياق، يلفتُ الانتباه الحضور الكثيفُ لشخصية المتنبي في أعمالِ عدد كبير من الشّعراء المعاصرين؛ وهو حضور متعدد ومتنوع، ويختلفُ من شاعرٍ لآخر؛ حتى أنّ الدّارس ليجد صعوبةً في رصد معظم جوانبه. هو مقدار ما تحملُه هذه الشخصية من سمات القدرة على التجدد والحداثة، وتلك القيم الحضارية التي يمكن أنْ تشي بها، بالإضافة لقدرتها على التقاطع مع زمن آخر غير زمانها. ولا غرو أنّ بعض الشّعراء الذين استحضروا شخصية المتنبي– بغضّ النّظر عن مدى النجاح الذي أصابوه، أو التقنية التي استخدموها –أرادوا أنْ يتحدثوا بصوته ولسانه، فساعدهم ذلك على تقديم تجاربهم المختلفة في الطموح والانكسار والغربة والنفي وغيرها، من خلالِ هذه الشخصية التي تتمتع بحضور تاريخي وأدبي وإنساني.

لا يفوتنا في هذا المقام أنْ نستحضر تحديد عشري زايد لأنماط توظيف الشخصية التراثية، حيث حصرها " في خمسة رئيسية هي:

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

- توظيف الشخصيّة عُنصراً في صورةٍ جُزئيّة.
- توظيف الشخصيّة مُعادلاً تُراثياً لبعد من أبعاد تجربة.
- توظيف الشخصيّة محوراً لقصيدة.
- توظيف الشخصيّة عنواناً على مرحلة.
- توظيف الشخصية محورا لعمل مسرحي."[1] وتأسيسا على ذلك نستشف أنّ هذه الأنماط المستدعاة تتمتع بخصائص فنية تجعل الشخصية التراثية المستحضرة تتلون دلاليا في النص الشعري.

ومن النماذج الشعرية التي وجدنا فيها ذلك قصيدة " **من مذكرات المتنبي**" للشاعر "**أمل دنقل**"، حيث استطاع أنْ يفيد من حبس كافور لأبي الطيب المتنبي، إذ كان يكيلُ له الوعود ويماطله دون أنْ يعطيه شيئاً، وقد تناولت القصيدة هذا الحبس الذي تحدث عنه المتنبي في بعض قصائده التي هجاه فيها :

أكرهُ لونَ الخمرِ في القنِّينَة
لكنني أدمنتها ..استشفاءا.
لأنني منذُ أتيتُ هذهِ المدينة
وصرتُ في القصور ببغاءا:
عرفتُ فيها الداءا! [2]

يرصد لنا الشّاعر من خلال هذا المقطع شخصية المتنبي وهو مريض، وقد أدمن الخمرَة رغم كرهه لها، علّها تخففُ من مرضه، وهو يدرك سبب هذا المرض؛ إنّه التّحوّل إلى ببغاء في قصر كافور، ورغبته في السّفر إلى مصر، لكن إزاء هذا الوضع استطاع أمل دنقل تجسيد الحقائق التاريخية:

---

[1]– علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص. 219.
[2]– أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ص186.

أمثل ساعة الضحى بين يديْ كافورْ

ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطيرْ!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة

.. أبكي على العروبة! [1]

عرّج الشاعر على واقعة حبس كافور الإخشيدي لأبي الطيب المتنبي، وقدمها لنا في صورة موازية، مصورة لإحساسه بالهزيمة، والصّراع العميق بين الإنسان العربي المثقف والسلطة، إنّ شخصيته التاريخية تتحدث بلسانها هي، وضمن حدود وعيها التّاريخي، وإلاّ فكيف نفسّر سخريته المرة من سواد بشرة الحاكم وشفته المثقوبة، محقونة بوعي معاصر.

وعلى صعيد آخر نجد الشّاعر أدونيس يشحن القصيدة بطاقة إيحائية من خلال توظيف شخصية المتنبي في قصيدة "**قبلَ أنْ ينتهي الغناء**":

يسمَعَ الطفلُ، يَنهضُ، يمْضي

ساعة الدّرسِ حانَتْ، والقناديلُ لا زيتَ فيها.

شمعةٌ حامِلُ

وَضَعَتْ نورها

بين أهدابِهِ،

نُورُها عاشِقٌ ناحِلُ

لنْ يكونَ له أن يُحيّي

هذه اللّيلةَ، المُتَنَبّي:

---

[1]– أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ص186.

الهلال الذي يستضيء به آفلُ .[1]

نظرًا إلى غنى شخصية المتنبي بالمواقف والأحداث السّياسية، والرؤى الفلسفية والوجودية العميقة فيما يخص فلسفة الحياة والخلق والكون، تصبح تجربةً مشابهةً إلى حدّ بعيد لتجربة الشاعر؛ مشابهة في الرحيل الدّائم للمتنبي حتى لكأنّ الرِحال هي أرض الشّاعر، مشابهة في ضياع الحلم، وتناثر بقاياه. وهكذا يكون الشّاعر قد استخدم شخصية المتنبي مستثمرا هذا البعد، فخصّص لها فقرة ضمن القصيدة؛ محاولاً شحنها بطاقة إيحائية كبيرة تأتي من خارج النّص، والتي كانت ذات صلة بطفولته وذكرياته في القرية. "يمزج الشّاعر هذا الاصطناع بمدى سردي آخر، وهو يحاور الآخر الغائب في النّص، مضيفا الحركة التي تنبع من هذا الآخر إلى ذاته، كما يخلق جوا نفسيا محاطا بإحساس سردي شبه متنام في النّص."[2] وانطلاقا ممّا تقدم يكون أدونيس قد خرج بالمتنبي من صورته المألوفة حين حمّله مواقفه وأفكاره ليبرز بجلاء العلاقة المنقطعة بين المثقف والسلطة، فضلا على غربته في المحيط الذي يعيش فيه، رابطا ذلك كله بتجربته المريرة.

5- القصيدة السيرة الذاتية

لا مناص أنّ فن السيرة الذاتية، والشّعرية منها على نحو خاص، ليس عملا سهلا، بل هو عمل إبداعي متميز لا يتمكن أي شاعر أن يمتلك زمامه بإحكام، ما لم يسمح بذلك ثراء التجربة الشّعرية وعمقها من جهة، وقدرة كبيرة على كتابة طراز نوعي خاص من السّرد من جهة أخرى.[3] وفي هذا النّوع من الأجناس الأدبية (القصيدة السّير ذاتية) يأخذ الشّاعر من الذاكرة مادته ويعيد بناءها في تخطيط شعري معتمدا ثنائية الماضي والحاضر، والواقع

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة 2، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، صص. 360،361.

[2]- محمد زيدان ، البنية السردية في النص الشعري ، ص37.

[3]- ينظر، محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة3، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، د ط ،2012، ص105.

والخيال، وبهذا يتمكّن من تحقيق جنسها الأدبي المأمول، إذ حظيت كتابة السّيرة الذاتية بعناية متزايدة، فغدت تبعا لذلك السّيرة الذاتية الشّعرية فضاء من الحرية تتجاور في رحابها عديد الأشكال السرديّة؛ ممّا زودها بطاقة سردية مشعة، حيث إنّها تستعين بتمظهرات السّيرة الذاتية فنيا، وتأخذ من شعريتها إيقاعا.

والمهم هنا أنّ السيرة الذاتية مثلما استعارت من الأجناس الأدبية الأخرى مثل المذكرات والاعترافات والرسائل وأدب الرحلات واليوميات والسيرة والرواية، نلفي هذه الأجناس متأثرة هي أيضا بها. "لقد أكثرنا ... من استخدام فعل "استعار" وما يتصل به من مفاهيم. فتحدثنا عما استعارته السيرة الذاتية من المذكرات، وعما تدين به للرواية ولسائر الأجناس عموما...وما يصح من هذه الناحية بالنسبة إلى السيرة الذاتية يصحّ أيضا بالنسبة إلى سائر الأجناس الأدبية." [1] ومن شأن ذلك أن يضعنا إزاء أسئلة ذات طابع أجناسي في المقام الأوّل.

وفي هذا المضمار، يعرف فيليب لوجون السيرة الذاتية بأنّها: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة."[2] وهذا معناه أنّ السيرة الذاتية قصة نثرية، عن حياة شخصية، يتطابق فيها المؤلف والسارد من جهة والسارد والشخصية من جهة ثانية، بالاعتماد على السرد الاستذكاري. كما يرصد فيليب لوجون أيضا أنواعا أخرى مشابهة للسيرة الذاتية مثل: 1_المذكرات، 2_السيرة، 3_الرواية الشخصية، 4_قصيدة السيرة الذاتية، 5_ اليوميات

---

[1]– جورج ماي، تعريب: محمد القاضي، عبد الله صوله، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر. ط.1، 2017، صص.296،297.

[2]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1994، ص.22.

الخاصة، 6_ الرسم الذاتي أو المقالة. [1] ولا يغفل أن يشير فيليب لوجون إلى أنّ التشابه بين السيرة الذاتية والأجناس الأدبية المجاورة لها ليس خالصا، إذ قد تتخلله بعض التعارضات، ذلك أنّ الخصائص التي حددها سابقا للسيرة الذاتية لا تتحقق مجتمعة إلاّ فيها.

وعليه، تعدّ القصيدة السّير ذاتية نوعا من أنواع التشكيل السّير ذاتي في الشّعر ويجدر بنا في هذا المقام الإشارة إلى صعوبة تحديد مفهوم جامع مانع لها، ومردّ ذلك إلى الطبيعة المميزة للقصيدة السّير ذاتية؛ إذ إنّها عبارة عن جنس مهجن، مكوّن من جنسين هما: السيرة الذاتية والشّعر وما يتميز به كل واحد منهما إذ إنّ الشّعر يقوم في الأساس على الخيال، أمّا السّيرة الذاتية فتقوم على الوقائع الحقيقية ولذلك يصعب تحديد مفهوم عام وشامل لها، وهي في نظر محمد صابر عبيد " قول شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشّاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذّات الشّعرية السّاردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعري."[2]

لا غرو أنّها عبارة عن قول شعري في قالب سردي حيث تكون الأنا السّاردة هي المسيطرة على عناصر السّرد كالزمان والمكان والأحداث المروية بصورة واقعية في اعتماد سير ذاتية القصيدة. ولاشك أنّ ذلك يثري حركة السّرد في النّص، ويجعله "يحمل زخما معنويا يتصل بصفة أو خاصية، أو طائفة أو جنس."[3] ومع ذلك، فخطاب الذات لن يطمس خصوصيات الشعر ولا جنس السيرة الذاتية.

---

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص.23.

[2]– محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص69.

[3]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص207.

من خلال ما تقدم نستشفّ الفروق التي تميز القصيدة السّير ذاتية عن السّيرة الذاتية النثرية؛ ذلك أنّ القصيدة السّير ذاتية لا تستطيع أنْ تجاري النّص السّير ذاتي النثري في سرد الأحداث من حيث التفصيل، على الرغم من أنْ الانتقائية في سرد الأحداث، وعلى رغم التعريفات التي أوردها النّقاد إزاء هذا المصطلح إلا أنّها تتلاقى في مفهوم واحد هو أنّ القصيدة السير ذاتية هي قول شعري ذو نزعة سردية، يتداخل فيها السّردي مع الشّعري في إطار السير ذاتي.

وعلى غرار تداخل الأجناس السّردية والآليات السّردية التي ارتكزت عليها القصيدة المعاصرة، هذا ما عرفه أيضا جنس السّيرة الذاتية، حيث انفتح على جنس الشّعر ومن خلال هذا التهجين الأجناسي تكونت لنا القصيدة السّير ذاتية، إذ إنّها تأخذ من الجنس السير ذاتي السّردي بعض المميزات وتأخذ أيضا بعض الآليات الشّعرية ليحدث تداخل بين السّردي والشّعري في السير ذاتي، " في تلاحم أجناسي هجيني يجمع السّيرة الذاتية بالشّعر، حين يكون الشّعر ميداناً لتجليات السّيرة الذاتية في طبقات منتخبة من طبقاته."[1] وعليه فإنّ القصيدة السّير ذاتية تنهض على فعل التداخل بين السّردي والشّعري في السير ذاتي.

يميل الشّاعر المعاصر إلى الإفضاء بمشاعره، والبوح بذكرياته، مما جعله يجمع بين متطلبات فنيْ السّيرة الذاتية والشّعر؛ فهو من ناحية يعمد إلى البناء الدرامي، والانطلاق من ضمير المتكلم، وتقديم حقائق واقعية من حياة السّارد، تعتمد على الذاكرة، وتستدعي الموروث الشّعبي، لكنّه من ناحية أخرى، يخضع لضرورة الشّعر الإيقاعية، ونزوعه إلى الصّور الفنّية، مما أوجد متّسعاً في السّرد، ومتعة في التلقي، إذ تحاول القصيدة العربية المعاصرة استثمار تجارب الشّعراء الذاتية بكلّ تنوعاتها الفكرية؛ لإنتاج خطاب إبداعي وفق

[1]– محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص69.

مقتضيات الشّعر، وحاجاته الفنّية، فقد لجأ الشّاعر إلى السّيرة؛ ليمارس سرده الاسترجاعي لحياته الواقعية مركّزاً على وجوده الخاص في إطار المجموع العام.

ومن النماذج الدالة على ذلك في الشّعر العربي المعاصر قصيدة للشّاعر **أمل دنقل** الذي يعود إلى طفولته الحالمة مقارنا إيّاها بحاضره المأزوم في قصيدة **(الملهى الصغير)** يقول:

يوم أن كنا صغاراً

نمتطي صهوة الموج

إلى شط الأمان

كنتُ طفلاً لا يعي معنى الهوى

وأحاسيسك مرخاة العنان

قطة مغمضة العينين

في دمك البكر لهيب الفوران

عامنا السادس عشر:

رغبة في الشرايين. [1]

يقدم لنا المقطع السابق لوحة مشهدية حية، حيث يعيش الشّاعر الحدث بعمق، صورة طفولية تؤشر إلى المغامرة والتحليق والانفلات من القيود وركوب الأمواج بأحاسيس ليس لها حدود، تعود العواطف الجارفة إلى الهدوء، فتتصل بالأنا في تعبيرها عن شخصية الذات

[1]– أمل دنقل، مقتل القمر، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، صص.100،101.

السّاردة "فشخصية الذات الفاعلة هي السّاردة، أمّا ما يوجده السارد، سواء كان في مستوى الصوت الأول، أو في مستوى الصوت الثاني، تتحدد بكونها موضوعات له، فالشخصيات في القصيدة تدخل برغم كونها موجهة من قبل السّارد في توجه النّص، وتعدّ في ذلك بمثابة الإشارات النّصية التي يضعها السّارد ضمن حركة التشكيل العام، ليعبّر بها عن موقفه الفنّي."[1] وتكمن فعالية السرد الاستذكاري في خرق خطيّة السرد، والإسهام في تأسيس هوية النص السّير ذاتي من خلال الحركية الزمنية بين الحاضر والماضي تجسيدا للتفاعل بين الكتابة والذاكرة. وهذا الأمر يجعل الاستذكارات سبيلا إلى تملك الماضي، وإحيائه بما يتناسب مع الراهن والمستقبل.

على أنّ قصيدة **أمل دنقل** تتمظهر فيها فعالية الحكي الاستذكاري انطلاقا من مزجه بين الاعتراف وتتابع تفاصيل سيرته تتابعا فنيا منتظما، منتهجا فيها نمطا سرديا بأسلوب اعتمد على ما توارد من خواطر ومواقف ذات صلة بأطوار بناء شخصيته؛ متناولا ظروف تنشئته موصولة بأزمنتها التاريخية، من خلال التركيز على تأثير الأحداث الخارجية في تجربته النفسية على نحو ما اختبره في الحياة نفسيا وفكريا؛ كما حرص الشاعر على إيجاد نوع من البوح المكشوف بإفراغ تاريخ حياته في قالب قصصي، بيد أنّه، وفي سياق عملية التذكر، يعمد إلى ذكر الحقيقة على نحو تقريري كثيرا ما غطى على عناصر البناء الفنّي في السيرة الذاتية التي من شأنها أنْ تنمّي الإحساس بقيم الجمال في نفسية المتلقي، ومن ذلك تأكيده على منطلقات تكوينه الأساسية.

إنّ تفعيل عملية الحكي من خلال الاستهلال بمرحلة الطفولة في عملية استحضار الماضي، هو اعتراف بدورها في تكوين شخصية الأنا ووعيها وقد تحولت في راهنها إلى ذات مبدعة تماهت فيها معطيات اجتماعية ونفسية وسلوكية، إذ إنّ " الزمن وهو ينشدّ إلى

[1]– محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص190.

مرحلة الطفولة انشداداً يتردد إيقاعه في كلّ مفاصل الاستعادة والاستذكار والرؤية والحلم، فضلا على مراحل زمنية أخرى تشكل جزءا مهما من الفضاء السير ذاتي الداخل في صلب مفاصل القصيدة."[1]

ومن زاوية أخرى، يتجلى لنا في قصيدة " **قلبي.. والعيون الخضر**" وصف أمل دنقل لطفولته في القرية، وعادات أهلها حيال بعض الظواهر الطبيعية، مثل خسوف القمر:

وطفلاً كنت، كالأطفال

ومركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس

وقلدني الهوى سيفه:

((إلى ذات العيون الخضر))

وكوكبة من الربات مصطفة

((إلى ذات العيون الخضر))

وقريتنا – وراء العين – توارة من الصمت

وثرثرة من الغدران

وصوت الطبل [2]

يظهر الشّاعر في المقطع السابق معبّرا عن الأحلام والآمال الطفولية، لذلك الطفل الّذي تحمله مركبة، إذ القمر ملتصق في ذاكرة الطفل بحدثٍ شاهده أمل دنقل صغيرا،

---

[1]– محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص71.

[2]– أمل دنقل، مقتل القمر، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، صص61،62.

وشاهد ردة فعل أقرانه وبني قريته إزاء هذا الحدث، إذ إنّ هذه اللّوحة الشّعرية، لوحة لونية، ذلك أنّها تكتنز بمزيج من الألوان المتنوعة من ناحية، والوصف الدقيق لتفاصيل الأشياء من ناحية أخرى، على أنْ يكون سرد لحظات الطفولة هو محاولة للإحاطة بمجريات حيوية؛ التي تستهل بها القصائد السّير ذاتية. وتمثل هذه العودة إلى ماضي الطفولة نقطة البدء، وفاتحة استهلال لعرض أوجه الحياة الفردية بتاريخها الذي يجعل الشّاعر يتماهى مع النص، فيتحول النّص السّير ذاتي حينها إلى سرد لقصة حياة، تصل لحظتين إحداهما تحيل على لحظة الإنتاج الشّعري، وتحيل ثانيهما على ماضي الشّاعر نفسه، فتغدو هذه اللّحظة وصلا بين زمنين؛ زمن مضى وزمن حاضر يمثل بداية رحلة سرد تاريخ الذات وتحولاتها.

نطالع هذا الحضور السّير ذاتي في قصيدة " **من الذاكرة** " للشاعر أدونيس، إذ نلمس من خلال سردها الاستذكاري محاولة الشاعر استنطاق ذاكرته الطفولية:

... كم نَفضْنا عن أغانينا الكآبه

وملأنا الأفْقَ أجفاناً، وصِحْنا: يا سَحابه

أَمْطرينا،

نحن ذاك الموسمُ المنتظَرُ

والزَّهْرُ،

غافلينا،

وافتحي قُرْبَتَك الملأى وصبّيها علينا

يا سحابه

يا التي جاءت من البحر إلينا

...في النّهر جَريْنا

كالقصباتْ

صِرْنا حبَباً، صِرنا ماءً وتخفّيْنا

في أحضان الجنّياتْ

... في الأعيادْ

أَشْعلنا الشمعَ وصلّينا

وتمنّينا

فرأينا الله بلا ميعادْ .[1]

نلفي من خلال هذا المقطع أنّ حضور السيرة الذاتية يستند إلى ثنائية الداخل والخارج، فالصلة بينهما وثيقة، إذ لا يخرج الشّاعر من ذاته إلا لكي يعود إليها، وهو يحقق أفعاله في عالمه الخارجي ليزيد من خصب حياته الباطنية، فلقد استدعت صورة إشعال الشموع في الأعياد مجريات الطفولة بكل مشاهدها النابضة بالفرح، فهي تثير في وجدانه زخما تجاه تلك الصور، كما أنّ تشابه أطفال العالم في نظره يشكّل ضغطا نفسيا عليه، والصورة وجدانية صرفة، تصور بواطن النفس والرغبة الداخلية منذ الصغر نحو الرضا عن الذات أو السخط عليها. "ولكن هيمنة ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، تجعل إمكان الشّعر فيها وارداً بشكل قوي؛ لأنّ (الأنا) الشعرية تجد

[1]– أدونيس، أوراق في الريح، ضمن الأعمال الشعرية ، ج1، صص120،121.

قناعها في (الأنا) السيرية وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشّاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام."[1]

على أنْ تكون مبرّرات انفتاح القصيدة على السّير ذاتية باب التنوع في المضامين وفعالية في نشاط الذاكرة، فإنّ الحكي إزاء ذلك تكمن قيمته في فعالية استعادة تلك الأحداث، بوصفها محصلة تجارب خاصة، والحديث عن الاستعادة مقرونةً بعملية الاسترجاع يجرنا للحديث عن أنواعه، والتي منها الاسترجاع المؤلم؛ وفيه تتذكر الشخصية ما هو محزن في حياتها، فتعيده إلى واجهة الأحداث؛ وهناك استرجاع سار؛ وفيه تذكر لما هو مبهج، وهناك أيضا استرجاع محايد؛ وفيه عودة إلى أحداث ماضية لا يستطيع المرء الجزم بمدى تأثيرها إلا في مراحل لاحقة في سلسلة السّرد داخل إنتاجه الأدبي.[2] وفي كنف هذا الخيار مثلت الطفولة بذكرياتها وبراءتها وسكينتها، محطة من المحطات الحياتية الهامة في بناء شخصية الشاعر، والتي تحددت بعض ملامحها في القصيدة، حينها تصبح التجربة الذاتية المستعادة التي ينبني عليها النّص، بكل ما تنطوي عليه من أحداث متنوعة وعناصر واقعية أو فكرية، مجرد بنية جزئية داخل بنية كلية لعالم متخيل أكثر شمولا واتساعا، لذا يرتبط الحس الزمني، فضلا على هذا التصور الفني لتوظيف الزمن وبناء الشخصيات، بالحالة المزاجية للشّاعر، إذ قد يختبر الحاضر بواقعية أكبر.

وفي هذا السياق، نستشف كذلك تجليات السير ذاتي في قصيدة " **الخرافة** " للشاعر نزار قباني التي يستذكر فيها تعليمه أيام طفولته مستنكرا ما يمارس من أساليب تعليمية تقليدية، يقول:

حينَ كُنَّا .. في الكتاتيبِ صغارا

---

[1]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص142.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 141.

حَقَنونا .. بسخيفِ القولِ .. ليلاً ونهارا

درَّسُونا:

" رُكْبَةُ المرأة عَوْرَهْ.."

" ضِحْكةُ المرأة عَوْرَهْ .."

" صوتُها ..

– من خلف ثُقْبِ الباب – عَوْرَهْ"

صَوَّرُوا الجنسَ لنا..

غولاً.. بأنيابٍ كبيرَهْ..

يخنقُ الأطفالَ..

يقتاتُ العذارى ..[1]

يتجلى لنا موقف الشاعر ساخطا ورافضا للرواسب الجامدة التي ظلّت عالقة مجرياتها في ذهنه، إذ يرصد مجال الثورة ضد هذه الأفعال السلبية الناجمة عن سلطة اجتماعية قامعة، تستند إلى الإكراه والحظر، فيصبح الإنسان تابعا، مغلوبا، لا يملك في نهاية المطاف سوى الانصياع إلى هذه القوى الظلامية الجامدة. ومن هذه الزاوية، يمثل موقف نزار قباني من هذه المحظورات هو رفض التحريم المجاني الذي ينتهك كرامة الإنسان وفكره وروحه، إلى درجة يحقر فيها عقله الذي كرمه به الله. في هذا الصدد، يستعيد الشاعر فضاء

[1]– نزار قباني، قصائد متوحشة، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د ت)، ص659.

المحرمات متلبسا بزمن ماضوي مستلب، زمن لا يختلف فيه من يصادر فكر وحرية الناس عن زمن الغول الذي يخنق براءة الأطفال ويغتصب عذرية العذارى.

وعلى صعيد آخر نجد الشّاعر سعدي يوسف يقع أسير تجربته الذاتية طفلا كما وقع تحت تأثيرها كبيرا، لا سيما إذا كانت حالة الغربة والجوع والفقر ملازمة للفترتين، فيزداد شعوره بالنقص ويتأصل حقده وعداؤه للمجتمع، ويصبح الإبداع نوعا من التعويض عن هذا النقص وإثباتا للذات وهذا ما نلحظه في قصيدته(**المسافة**):

قبل عشرينَ عاماً، أتيتُ مساءً إلى نُزُل بالمدينة ...

كان دمي مثل ماءِ الينابيعِ أبيضَ ...هل كنتُ أسمعُ

بين عروقي وبين النقاباتِ حين تُحطَّم أبوابُها

جدولاً؟ إنه الماءُ يبدأ، والمدُّ يعلو ... وتبدو

جذورُ النخيلْ.

قبل عشرين عاماً، تملّصتُ مما اصطفاني له الساحرُ

الطبقيُّ ...تعلمتُ أنّ الحقيقةَ أبعدُ من منزلي

بين مسجِد "حمدان" والجسرِ، أنَّ الحقيقةَ قادمةٌ

في المناشيرِ: زرقاءَ، مستنسخاتٍ بأيدي الذينَ

يظلون لا يحملون من الأرض إلاّ ثراها الثقيلْ.

قد تراني الصبيةُ لا أُحسنُ الكلماتِ التي يُتقنُ الشعراءُ ...

وربما استغربتْ أنني أكتب الكلماتِ ...اقتربتِ ...

فلستُ أرى ما يباعدُ بيني وبين التهامي كيانَكِ،

اني من الجائعين طويلاً، وأنتِ البهيةُ سيدةً كنتِ

منذ اقتسامِ البساتينِ والنخلِ ...سيدةً كنتِ منذُ سوادِ الأصيلْ.

لي عليكِ الشبابُ الذي مرّ منطوياً، والطفولةُ.[1]

عندما نتأمل المقطع السابق نلاحظ أنّ الشاعر قد استعان بتقنية الحذف من أجل تسريع السرد، حيث قفز السارد بالأحداث نحو الأمام، إذ إنّ عبارة "**قبل عشرينَ عاما**"، التي تصدرت المقطع، ووردت في صلبه مرة ثانية؛ حيث أحالت على ماضيه وطفولته، فكان الفقر مسيطرا على تلك المرحلة. وفي خاتمة المقطع ذكر أيضا الطفولة المنصرمة، واشتكى من المعاناة نفسها. ومن ثم يكون قد اعتمد كذلك على تقنية الخلاصة التي لخص من خلالها الأحداث التي وقعت فعلا، التي هي في النص الشعري اختصار لحالة ذهول وأسى مجسدة أهوال المصاب الجلل، فطابع هذه التقنية إذًا تكثيفي يتجاوز الأحداث الثانوية، مختزلا إيّاها في بضعة أسطر بدون تفصيل لوقائعها والمواقف المصاحبة لها.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى هيمنة السارد المشارك في الحكي من خلال استعمال ضمير المتكلم الذي اختزل المسافة بينه وبين طفولته. "ممّا يجعل «زمن النص» زمن السرد سابقا على حركة الفعل الأصلي في النص «زمن الحدث» المتمثل في الماضي، وذلك من ناحية رواية السرد."[2] فإزاء ذلك نجد أنّنا أمام صورتين: الأولى صورة الباطن التي تجترح نفس الشّاعر وتضغط على لاوعيه، ليخرج الصّورة الثانية قاصدا بها التعويض، إلا

---

[1]– سعدي يوسف، تحت جدارية فائق حسن، ضمن الأعمال الشعرية، ج1، ص136.

[2]– محمد زيدان، بنية السرد في النص الشعري، ص229.

أنّه في واقع أمره يريد التخلص منها أو على الأقل التخفف منها، فاستخدم الشاعر تقنيات سردية منها الخلاصة التي" تعني السرد في بضع فقرات أو في بعض صفحات لعدة أيام، أو شهور، أو أعوام من الحياة، بلا تفاصيل أفعال أو أقوال."[1] فمن خلال هذه التقنية كشف الشّاعر عن بعض المشاعر والذكريات السابقة، إذ يؤدي تسريع الأحداث بواسطة هذه التقنية إلى تكثيف الزمن.

وفي الحقيقة إنّ العودة إلى أماكن الطفولة هو عودة إلى الفضاء الأليف والزمن النقي. وعلى هذا النحو، نصبح بصدد صميم القصيدة السير ذاتية، حين تستحضر زمن الطفولة. ولاشك أنّ اختزال مدة زمنية محددة في سياق واحد يسهم في خلخلة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي من خلال المفارقات الزمنية السابقة الذكر. ويتجلى ذلك في قول الشّاعر:

قبل عشرين عاما، أتيت مساء إلى نزل بالمدينة

كان دمي مثل ماء الينابيع أبيض ...هل كنت أسمع

لقد اختزل الشّاعر تجربته في مدة زمنية قدرها **عشرين عاما**، حيث قامت تقنية التلخيص بتسريع سيرورة الأحداث المستعادة من الماضي، وتجلّى ذلك من خلال تذكره حالة الغربة والجوع والفقر التي كانت تراوده بين الفينة والأخرى، وهذا دليل واضح على أنّ الشّاعر يحنّ إلى أيام الصبا التي استعادها في هذا المقطع الشعري.

ومن بين القصائد التي تنطوي على هذا التداخل قصيدة "**سيدي بلعباس**" للشّاعر سعدي يوسف، الذي اتّخذ فيها من المكان انطلاقا من عنوان القصيدة ومتنها تأصيلا لهويته، وبذلك يساهم المكان في تحديد هوية الإنسان وبناء شخصيته. وبما أنّ المكان يشكل البؤرة المركزية

---

[1] - Gerard Genette, Figures III, p.130.

للسيرة الذاتية في القصيدة، فإنّه يمكننا اعتبار أنّ المكان يتمظهر بصفة فعالة داخل النّص السير ذاتي الشعري بوصفه مكانًا حقيقيا سبق للمؤلف أنْ عاش فيه مؤثرا وتأثرا، وتسمية المدينة "سيدي بلعباس" ينصرف إلى هذا المعنى؛ لاسيّما أنّ الشاعر قد أقام فيها وقتا مهما.

وقد تكون الحادثة وما صاحبها من تداعيات محورًا لذاكرة الشّاعر يتذكر تفاصيلها في ظل عدم وعيه لما يجري حوله، إلا أنّ النّص يشي بمعاناته ونكوصاته تحت وطأة الوحدة، وخبو العاطفة، والعيش على الأمنيات، يقول سعدي يوسف:

وهكذا وصلتُ سيدي بلعباس، بالقطار.

نزلتُ في ((أوتيل متروبول))

وفي صباح اليوم التالي ذهبتُ إلى ((ثانوية الجلاء)) حيثُ كنتُ عُيِّنتُ

مدرِّساً للّغة العربية: شيخاً!

*****

في سيدي بلعباس، القيادة العامة لـ ((الفرقة الأجنبية))الشهيرة.

الدرك الوطني الجزائري يستعمل الآن المقراتِ التي تركها

الفرنسيون.

في ثكنات الدرك الوطني كانت اللافتات، وعلامات الطريق باللّغة

الفرنسية.

في أحد الأيام زارني ضابطٌ بالدرك الوطني وقال: نريد أن نعرِّب

اللافتات والعلامات. وأنت الشيخ ...

كيف ؟

أخذني معه إلى الثكنات.

كانت هناك علبُ ((بوية)) وأكثر من فرشاة.

وكان عليّ أن أرتقي سلّماً متنقلاً.

لأسبوعٍ كاملٍ اشتغلتُ متطوّعاً.

لا أدري كيف بدا خطّي بالبوية ...[1]

تجول الشّاعر في مختلف أنحاء المدينة، وتفحّص طوبوغرافيتها التي تتميز بها، وعند عودته إلى قريته استرجع ذكريات ذلك المكان عبر تداعيات الذاكرة، منشئا منها عوالم شعرية مفعمة بمعالم الجمال الطبيعي. وتمظهر هذا في جل القصائد التي أخذت عناوينها أسماء لتلك الأماكن، فقصيدة (**سيدي بلعباس)** نموذج لذلك، فقد أبدى الشّاعر إعجابه الشّديد بهذه المدينة وإحساسه بالأمان بين حناياها. وهذا دليل على مدى حب الشّاعر وألفته لهذه المدينة التي زارها وتاق إلى العيش في ظلّها، وبهذا فقد جسدت قصيدة سيدي بلعباس المكان الواقعي الأليف بالنسبة إلى الشاعر، ولذلك فهي بؤرة فضائية لهذه القصيدة السيرذاتية، التي استهلها سعدي يوسف بذكر حلوله في الجزائر سنة1964، ثم التحاقه بمدينة سيدي بلعباس بوصفه مدرسا للغة العربية.

وانطلاقا من ذلك رصد لنا الشّاعر الأماكن التي ارتادها: الفندق، الثانوية، ثكنات الدرك الوطني. فضلا على الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس. ورغم أنّ الشاعر قد قدم حلوله بمدينة سيدي بلعباس من خلال التركيز على تفاصيل واقعية أشرنا

---

[1]– سعدي يوسف، أنا برليني، ضمن الأعمال الشعرية، ج6، صص306،307.

إليها فإنّه مع ذلك يشحن بعض الجمل الشعرية بروح الاستعارة، مثل تكلم ثكنات الدرك الوطني الجزائري باللسان العربي، ولعل ذلك خفف من التقريرية التي ارتبطت بالأفعال السرديّة. "لأنّ السيرة الشعرية ستنشغل بالتعبير التمثيلي لا التقريري، لذا تجيء في موج السيرة الشعرية، أشياء طافية بالتداعي أو التمثيل، وإنِ انطلقت من تثبيتات مكانية وتحيينات زمانية، وتسميات وشخصيات، وأحداث."[1] تتجسد أماكن الانتقال في القصيدة من خلال فضاء الشوارع والممرات (المحطة، مقر الصحيفة، الثانوية، مقر الدرك الوطني، لافتات الشوارع، أوتيل متروبول)، فهي التي تتجسد حركة الشاعر: "**الشيخ الخطاط سعدي يوسف**"[2] فضلا عن الشخصيات المحيطة به التي عرفها في الجزائر: (الرفيق حمراس، هنري أليغ، بوخلفة، عبد الحميد بن الزين، رجال الدرك الوطني، أساتذة الثانوية، ضابط الدرك الوطني).

وكل ذلك يجعل القصيدة السير ذاتية تحتفي بمكونات مركزية في السيرة الذاتية: الشخصيات، الزمن، المكان، والتاريخ. والظاهر أنّ الأماكن التي عاش فيها الشّاعر عندما استقر بمدينة سيدي بلعباس قد انطبعت أوشاما في نفسه وفكره وذاكرته. هذه الفضاءات التي بقيت ذكرياتها مخزنة في ذاكرته، فهي تحمل دلالات نفسية عميقة؛ لأنّ شاعرنا – كما أسلفنا الذكر– كان يشعر بالاغتراب والعزلة، إذ استطاع من خلالها تشكيل فضاء سير ذاتي معبرا عن تجربته الذاتية الماضية. وتمكنه بشكل لافت في هذه القصيدة وغيرها من توظيف أهم الخصائص الفنية للسيرة الذاتية.

---

[1]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص167.

[2]– سعدي يوسف، أنا برليني، ضمن الأعمال الشعرية، ج6، ص307.

وعلى هذا النحو، نكون قد عاينا بعض ملامح التداخل الأجناسي بين الشعر والسيرة الذاتية، ما سمح لنا من الوقوف على التفاعل بين بنياتهما الأسلوبية، وملامسة أيضا حدود المرجعي والتخييلي في هذه النصوص.

6- القصيدة السيرة الشّعبية

تعتبر السّير الشعبية واحدة من أهمّ الفنون الأدبية التعبيرية ذات القيمة الفنية والتخييلية، ذلك أنّ " فن كتابة السيرة الشعبية فن قائم بذاته، وإنّ دراسته إنّما هي دراسة لنقطة الانطلاق في فن الرواية العربية."[1] فهي تراث حافل بدلائل التجربة ومعالم التاريخ، إذ هي الصورة الواضحة للإنسانية في حقيقتها الأصلية وطبيعتها الفطرية ومراحلها الزمنية، وقد ظلّ النّاس يتناقلونها ويبثون فيها ما يختلج في صدورهم من نقمة على الظلم والفساد تارة، ويبثون فيها قيمهم وحكمهم والبطولات التي حققوها، إذ تعجّ القصائد بهذه الشخصيات الحكائية، لترصد بؤرة اهتمام الشّعراء باعتبارها الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث السيرة.

وعلى العموم فالحكاية الشعبية تسير في خط بسيط ومتسلسل في زمان ومكان حقيقيين غالبا، فتعبر عن حقائق ملموسة لأنّ " استعادة منطقة الميراث الشعبي في سياق التشكيل الشعري السير ذاتي يمثل رؤية شعرية ذات طابع ثقافي، يشتغل الشّاعر فيها على تمثيل قومي للفكرة يسعى إلى إعادة إنتاج النموذج وتقديم الهوية، على صعيد تحقيق الانتباه إلى المعطى الميراثي الثقافي الذي يجسّد فنّياً وجمالياً وتعبيرياً شكل الحياة في هذه الرؤية."[2]

---

[1]- فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص202.

[2]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة، ص 79.

وتبقى مضامين السّير نفسها تمثلا عميقا للوجدان الشعبي من حروب وبطولات في قالب قصصي شعري يحفظ الذاكرة الشعبية المسترجعة.

وهكذا، "تعدّ السّيرة الشعبية حلقة من حلقات الوصل بين الماضي والحاضر، تسرد لنا وقائع تاريخية وبطولية لإحدى الشخصيات... التي وضعت بصمتها عبر التاريخ لما لها من قيم بطولية في الدّفاع عن القبيلة. تصوّر لنا أيضا السّير الشعبية هؤلاء الأبطال التاريخيين تصويرا تسلسليا من الولادة إلى الوفاة عبر محطّات حياتهم الحافلة بالأحداث الغريبة أحيانا والمشوقة أحيانا أخرى، أحداث بطولية للفارس الشجاع المدافع عن القبيلة وعن شرفها وشرف نسائها،"[1] راسما مسارها المستقبلي بثقة وجدارة.

وفي هذا الأفق، حظيت السّير والملاحم الشّعبية باهتمامات عديدة من الباحثين، فتداخلت المفاهيم فيما بينها واختلطت التعاريف، ففريق منهم يفصل السيرة عن الملحمة تماما، وفريق آخر يجعلهما في مرتبة واحدة. "وهذا التقابل بين الغنائية والملحمية، يمثّل فهماً متقدماً للنّص الشّعري، كحاصل تلقائي عن (الرؤية) التي أراد المجددون تحريرها من هيمنة الغنائية: كموقف ولغة ومنظور أسلوبي وموضوعي وإيقاعي وتركيبي."[2] وفي كل الأحوال، موضوعها الجوهري هو الحروب والأحداث الجليلة من خوارق وبطولات وفروسية ومجد.[3]

ورغم هذا التشابه بين السّير والملاحم في المبالغة والشعر إلاّ أنّ المفارقة تكمن في أنّ الملحمة تجسد صراع البشر ضدّ الآلهة عكس السيرة التي تجسّد العلاقة بين البشر والخالق، فيما تتضمّن الملحمة مضمونا أسطوريّا: فالأوهام والخرافات الشعبية ما ينقص إلى

---

[1]– سنوسي صليحة، السلوك الاجتماعي والقيم الأخلاقية في الحكاية الشعبية في الغرب الجزائري، دراسة اجتماعية أدبية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، جوان2012، ص.24.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص179.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص180.

حدّ كبير في السّيرة التي تدور أحداثها حول شخصية معروفة تاريخيا، كما تجمع السّيرة الشعبية مجموعة من الحكايات المشوقة، التي يقدمها الشعر بشكل حي ومختلف. "ولاشك أنّ الشّعر لون من الارتياد والكشف والمغامرة الدائبة في سبيل إعادة صياغة رؤيتنا للكون، وإضفاء معنى جديد على ما يبدو خلوا من المعنى فيه، وبمقدار إخلاص الشّاعر وجديته في هذه المغامرة تكون أصالة تجربته الشّعريّة وتزداد قيمة شعره."[1] فالسيرة الشعبية، "إذن، ذخيرة كبيرة حاملة لمضامين مختلفة لم تصل إلينا كلها، وإنّما وصلنا منها مجموعة قليلة، ما أكدّه بعض الدارسين للسّير والملاحم الشعبية حيث أشاروا إلى بعض السير التي لم نضع أيدينا على مخطوطاتها"[2].

وعموما تبقى السّير الشّعبية تسرد تفاصيل أحداث وقعت في زمن ما يختلط فيها الخيال بالواقع أبطالها أشخاص خارقة للعادة أو قوّة إلهية أو أشخاص عاديين تميّزوا بالشجاعة في مواجهة الظلم والقهر والقضاء على الشّر والبحث عن الخلود مثل أبطال الأساطير المشهورة. "وقد وجد الشّاعر المعاصر في تعدد هذه المغامرات وتنوعها إمكانية فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي هي بدورها مغامرة مستمرّة في الكشف وارتياد المجهول بحثًا عن كنوز الشّعر، ومن ثمّ أسقط على هذه المغامرات ملامح تجربته المعاصرة بشتى أبعادها."[3] ومن خلال بعض هذه المعتقدات الّتي سادت الطبقات الشّعبية في السّير والملاحم الشعبية على العموم نلمس تواصل الأجناس القصصية فيما بينها وبين الأسطورة والسّيرة والحكاية الشعبية.

---

[1]– علي عشري زايد، قراءات في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1998، ص6.

[2]– فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص.30.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص158.

أ_ قصيدة البطولة:

لجأ الشّعراء المعاصرون إلى توظيف التراث في إنتاجهم الشعري لاعتقادهم أنّ العودة إلى التراث يحمل في طياته الرغبة في تذكر الماضي، وربطه بالحاضر والتطلع من خلاله إلى المستقبل، حيث أصبح التّراث الإنساني لدى هؤلاء الشّعراء شكلا من أشكال انفتاح نصوصهم الشّعرية، ذلك أنّ تجربتهم عدت محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر، لتتّخذ القصيدة العربية المعاصرة بذلك شكلا جديدا في بنيتها، وتنعطف عن بيئتها المتعارف عليها، ذلك أنّ تجربة الشّاعر تمثل في جانبها الفنّي محاولة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر وتحديد موقف الشّاعر منه كإنسان معاصر.[1]

وفي ضوء ذلك نجد أنّ الشّاعر المعاصر صار على وعي بأنّ المخزون الشّعري يمتلك من ثراء المعاني ما يجعله يحرر الشّاعر من التعبير المباشر، ويمنح القارئ فرص التأويل، وهو ما يجعل تلك المعطيات تشكل إرثا مشتركا بين الناس جميعا، لتتحول القصيدة من لحظة مكاشفة شعرية آنية تكشف هما فرديا إلى لحظة مكاشفة شعرية خالدة تفرج غمًا جمْعيًا يمتد من الزمن الماضي إلى الحاضر ويتطلع إلى المستقبل لتستوعب التجربة الشعرية آلام الإنسان وآماله.

ولعله كان يفعل ذلك وهو مدفوع بما كان يحتم عليه واجبه كفنان يتعامل مع واقعه بالأحاسيس والمشاعر، فقد ظل يصبو إلى السمو بالنفس حيث العلاقات الإنسانية الصافية والأحاسيس الطاهرة، فخلق شخصيات ليعبر من خلالها عن فرحه ونفسيته المكلومة التي لم

[1]– ينظر، علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص7.

تدنسها الطبائع والأهواء.[1] ومع ذلك هذا المنحى يؤكد فاعلية الفن بعامة، والشعر بخاصة في فتح آفاق رحبة للخروج من مضايق الذات وما يتهددها من إكراهات الوجود .

وإذا تتبعنا التجربة الشّعرية المعاصرة نجد أنّ الشّاعر المعاصر سعى في أشعاره إلى استحضار شخصياته من الحكايات الشعبية البطولية، فهذا الشّاعر عبد العزيز المقالح يستدعي في قصيدته بعض السّير الشعبية البطولية مثل "**من يوميات سيف بن ذي يزن في بلاد الروم**"، الشخصية التي تردد صداها في الحكايات العربية القديمة:

بكى رفيق رحلتي حين ارتمت على العيون "أنقره"

أنكر وجهنا الطريق،

والرفيق أنكره

ذكرت ثورة "الضليل"

حين بكى الدليلْ

قلت له لا تبك يا رفيق دربي الطويل

لا تبك إننا نحاول التحرير

لا نبتغي ملكاً ولا سرير.[2]

لا غرو أنّ ما سبق يبين لنا أنّ الشّاعر عبد العزيز المقالح ملحمي النّزعة من خلال نصه، إذ "اجتهد في الاجتياز بشعره من الغنائية إلى شعر ميتافيزيقي وطني يختار حب

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص7.

[2]– عبد العزيز المقالح، رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ضمن ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1986، ص318.

الوطن تحت إخفاء المعاني المباشرة السطحية لهذا الحب والارتقاء بها، وبالحدث التاريخي إلى الحلم العميق، من خلال الحنين إلى الماضي وبعثه ونظر إليه على أنّه فردوس مفقود كطفولته الضائعة."[1] وعندما يستعاد ليس لغرض الانكفاء في الماضي المجيد، بل ليكون محفزا للنفوس المنكسرة والأرواح الجريحة بحثا عن زمن جديد بفعل الانتصارات التي افتقدتها الأمة بعد وهن طويل.

ولابأس أن يستحضر هذا البطل أسطوريا في بعض أفعاله. لذلك" يقرب... البطل من بطل الأسطورة الذي يقف عاريا أمام القوى الكبرى المتسلطة التي يحاول أنْ يخلق بينه وبينها نوعا من التوافق." [2] مع إبراز غاياته "النبيلة التي يسعى إلى تحقيقها بوعي عميق، وعمل دؤوب لا يعرف الكلل ولا الملل. حافلة بمواقف: الجهاد والمقاومة، التضحية والفداء، الدعوة والعمل، والصمود والتحدي، وقد حظيت هذه المواقف البطولية باهتمام: ...الأدباء الذي أُعجبوا بصمود البطل. . .وقوة انتمائه: لدينه، وأمته، ووطنه، وصدق إخلاصه لقضيته وشعبه."[3] وبذلك يكون معبرا عن الضمير الجمعي، لا عن حالة فردية فقط.

هكذا، إذن، نستطيع القول بأنّ سيف ذي يزن ليس مجرد حالة فردية في بطولته وشهامته؛ إنّه حالة جماعية عربية وإنسانية، فهو يتجاوز المدلول الضيّق للبطولة، لأنّ حضوره مرتبط بمصير أمتنا. "ويستطيع سيف بن ذي يزن – البطل في السّيرة الشّعبية – بما يحمل من سمات أسطورية كاملة أنْ يحقق النّصر على أعداء اليمن الذين هزموها في

---

[1]– مهدي ممتحن، سيد جواد حسيني ننيز، وقفة مع الأديب اليمني عبد العزيز المقالح وتحليل شعره، فصلية دراسات في الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت، إيران، المجلد3، العدد11، السنة الثالثة، الخريف1432، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، ص97.

[2]– فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص21.

[3]– مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، فلسطين، المجلد العشرين، العدد1، 2012، ص1.

التاريخ وجعلوا من سيف بن ذي يزن – التاريخي– آخر ملوك التبابعة."[1] ومن هذا المنطلق، يصبح هذا البطل حلما تستدعيه القصيدة من أجل تشييد حلم جديد بحثا عن المخلص المفقود في راهن مصادر.

وتعتمد السّير الشّعبية العربية على الأبطال، الذين لا يختلفون عن أبطال الملاحم في شيء سوى تحققها في إطار المجتمع الإسلامي، وذلك النّمط من البطولة في السّير الشّعبية هو بطولة إنسانية نسبت إليها قصص خارقة، وتشكّلت صورتها من جديد بحيث باتت رمزاً للبطولة الإنسانية، وامتداداً للبطولة الأسطورية، وتعبيراً عن جوانب نفسيّة من جهة، وعن روح الجماعة من جهة أخرى.[2]

على أنّ الشخصية البطلة سيف بن ذي يزن في هذه المقطوعة تجسدّ صفات حسية ومعنوية راسخة في شخصية البطل " نحاول التحرير، لا نبتغ ملكا ولا سرير"، إذ إنّ هذه الصفات "جزء من تكوينه، وهي بمعناها العام القدرة والإصرار على تخطي العقبات مهما تكن تلك العقبات، في سبيل تحقيق وإنجاز شيء له؛ لأنّه يسهم في تكوين الشخصية المتكاملة أولا ثم يسهم في تكوين المجتمع المتكامل آخرا... وتتوقف قدرة الإنسان على اجتياز تلك العقبات النفسية على مقدار ثقافته ونوعها، وعلى البيئة الأسرية التي ينشأ فيها، فضلاً عن استعداده الخاص في القدرة على كشف ما بداخله."[3]

وعلى هذا النحو، ليس سيف بن ذي يزن مثالا لتجاوز العوائق النفسية فقط، بل هو فكرة دينامية تحرك الأمة بأكملها حيت تفكك ما يعيقها من أغلال فكرية واجتماعية وسياسية.

---

[1]– فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص31.

[2]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص529.

[3]– نبيلة إبراهيم سالم، البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1977 ، ص44.

ومن ثم، "وجود كذلك في المجتمع لأفراد معزولين. وإنّما يستلزم تصوير موقفهم – موضوعيًّا– أنْ ينظر إليهم مرتبطين أشدّ رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة. "[1]إذ تسعى إلى "التصدّي لقوى الشّر ومجابهة مخططاتهم الهدامة، وثقافتهم البالية، والعمل على تغيير الواقع وإصلاحه، وترسيخ القيم البناءة، والأخلاق السّامية؛ لتحقيق: العدل والحرية والسّلام، وبناء مجتمع متماسك، خال من القهر والظّلم."[2] وهذا معناه أنّ شخصية سيف بن ذي يزن لها قيمتها التاريخية والفكرية والوجدانية، وإن تلبستها أحيانا نزعة أسطورية؛ ويتعمق ذلك بالأبعاد الجمالية التي تكتسبها داخل النص الشعري. ثمّ إنّه أيضا رمز لإزالة الظلم والطغيان.

وفي السّياق نفسه يتحدث الشّاعر **عبد العزيز المقالح** عن بطولات هذه الشخصية وما أنجزته من أمجاد ومآثر ذات شأن، ولكن نلفيه في الوقت نفسه يستبعد عودته، لذلك انتظاره ضرب من المستحيل، ذلك ما نتبيّنه من خلال قصيدة "**رسالة جوابية**":

لن تمطر السماء أبطالاً

وسيف في بادية العراق يحتضر

أحلامه، عيناه، في الظلام تنفجر

وقدماه للدجى موثقتان

سيفه جريحْ

وصوته ذبيحْ

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص519.

[2]– مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، ص8.

يبكي ،

يثور،

يشتكي، يصيح

هل تسمع القبور صوتُه؟

هل يسمع الضريح ؟

لا تنتظر ..

فبرق الشام خُلّبْ

والفارس القديم لن يعود.[1]

يتأكد من المقطع السابق أنّ السماء لن تمطر أبطالا من أمثال سيف بن ذي يزن، فهو يحتضر، وبالتساوق مع ذلك يلفي أحلامه تتفجر دلالة على حالة من الانكسار، ويتم ذلك في الظلام تعضيدا على مأساوية وضع الأمة العربية. ولا غرابة أن يقدمه لنا السارد/الشاعر مقيد القدمين، جريح السيف، ذبيح الصوت، باكيا، ثائرا، شاكيا، صارخا، مستصرخا، ولكن لا أحد يسمعه، ما حوله موات: قبور خرساء. وهنا يصبح اللاانتظار هو سيد الموقف. " **لا تنتظر**"، ويتعزز ذلك بعلامتين بارزتين، فمن جهة برق الشام خادع، فهو مفرغ من المطر؛ بينما الفارس المنتظر من جهة ثانية لن يأتي؛ وهذا يعني أنّ عودة سيف بن ذي يزن عودة مستحيلة، وفي هذا الأمر تجسيد كارثي لواقع الأمة العربية.

---

[1]– عبد العزيز المقالح، رسالة إلى سيف بن ذي يزن، ضمن ديوان عبد العزيز المقالح، صص313،314.

ولعل هذا ما جعل تعامل الشعراء مع مفهوم البطولة يختلف بحسب منظوراتهم إليها، وإلى راهنهم. "ويتمثّل التشكيل الفنّي للبطولة في أنماط تعبيرية متباينة تنبثق من طبيعة توظيف المبدع للمعطيات البطولية، وكيفية استيعابه للمواقف والأحداث التي يتعرض لها البطل، فقد يعتمد الشاعر على موقف بطولي مفرد يعبّر عن تجربة ذاتية، وقد يتسع في تعبيره ليستوعب معطيات بطولية جماعية، ويعمل على الايحاء في التحولات الفكرية والانفعالية للبطل، ويكشف عن عالمه الداخلي." [1]وعلى أساس ما سبق يتحدد توظيف البطولة في النصوص الشعرية المعاصرة، فهي ليست دائما مثالية ولا سلبية. فكما رأينا آنفا إنّ سيف بن ذي يزن ليس مجرد بطل مستعاد من الماضي، فهو فكرة، رؤيا، وموقف.

وعلى غرار ذلك نجد السّير الشّعبية ذات البطولات في العديد من قصائد الشعراء المعاصرين، فهذا الشّاعر المصري **أمل دنقل** ينهل من هذا الفيض في قصيدته الشهيرة "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" حيث وظف الشّاعر شخصية عنترة، وممّا لا يدع مجالاً للشّك أنّ عنترة شخصية شعبية ثرية حافلة وجامعة للمتناقضات، فهو الفارس المغوار والعبد الذليل، تقمص الشاعر إزاء هذه القصيدة الشخصية الشعبية ذات السيرة الحافلة بالبطولة عنترة على أنّها سيرة عبد مصارع من أجل التحرر، إذ استطاع أنْ يفرض نفسه في قبيلته لقوته وشجاعته إلا أنّ قبيلته تصر على أن يظل عبدا:

قيل ليَ ((اخرسْ..))

فخرستُ .. وعميت .. وائتممتُ بالخصيان!

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعان

أجترُّ صوفها..

---

[1]– محمد مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشهيد (إبراهيم المقادمة)، ص9.

أردُّ نوقها ..

أنام في حظائر النسيان

طعاميَ: الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ

دعيتُ للميدان! .[1]

يهيمن في المقطع السابق صوت عنترة بوصفه ساردا، حيث يكشف خطابه عن القمع الذي تعرض له، فالفعل "**اخرس**" يبيّن أنّه تحت طائلة مصادرة صوته، وفضلا على ذلك فهو في أسر النسيان، وتتعمق حالة العزل هاته حين يقترن النسيان بالنوم " **أنام في حظائر النسيان**". وتتبدى المفارقة بشكل صارخ حين يكون حضوره في ساحة الحرب دفاعا عمّن همشه. "وهذه السّير لها أصولها التاريخية ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القصّاص الشّعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية، جعلت منهم أبطالا أسطوريين، يتصل بعضهم بالجن ويؤاخيه." [2] فيكون الحدث مركز الحيوية داخل نص الشّاعر، على أنّ السّيرة التي استحضرها الشّاعر في قصيدته ارتبطت بوجدان المتلقي، ذلك أنّها إنتاج مشترك بينهما، ونتيجة هذه المرجعية يبني القارئ نصه تلقيا وتأويلا. وفضلا على ذلك سيمتلك البطل الإعجاب والتأثير في آن واحد. ولاشك أنّ المؤهلات والقدرات والصفات المتميزة التي يتمتع بها هي التي جعلت منه في النص الشعري وفي المخيال الشعبي مخلصا من الشرور.

---

[1]– أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص167.

وهكذا، فإنّ الشّاعر يسعى من خلال نصوصه الشعرية إلى نقل ما يحمله من أفكار وقيم ومثل إنسانية إلى المتلقي، من خلال، مواقف أبطاله، فيرفضون الخنوع والإذلال متحصنين بالكرامة والعزة والشرف والبطولة والتضحية والشهادة، من أجل حاضر متحرر من الإرغامات ومستقبل بلا قيود. وانطلاقا من هذا الأفق، يروم الشاعر فضح عورات الواقع، وانتقاد السلطة الرجعية الراكدة التي عفنته بتخلفها وجمودها وتبعيتها.

لهذا، يغدو في هذا المقام **عنترة** معادلا موضوعيا للشّعب العربي المصادرة حريته، ومثلما همش عنترة في القبيلة وهو فارسها الأولّ، همش أيضا الشعب العربي في وطنه الكبير، وحكمه من ليس أهلا لذلك. وهنا، يبرز عنترة، في النص الشعري كما في الواقع بطلا واقعيا يرسم مسار القبيلة، ويسطر قدره بقوة. "بطولة يرتفع فيها صاحبها عن الأشخاص العاديين من حوله بقوته وبسالته وإقدامه وجرأته، وتغلبه على أقرانه، وهو منهم، من ذات أنفسهم لا من سلالة الآلهة، وأصنافا لآلهة، بَشَرٌ سويّ لا يعلو على الحدود البشرية الإنسانية، وبطولته لذلك تتفجر من وجوده الإنساني البشري لا من ينابيع إلهية أو سحرية غيبية." [1] إنّها فعلا بطولة إنسانية بامتياز.

وعلى هذا النحو، نلفي البطل الشّعبي موسوما بسمات شتى، غير أنّ جلّها تمحور حول الشجاعة والإباء والإقدام والفروسية والبطولة والعزة والتضحية والإيثار، فتميز بذلك عن غيره من الشخصيات. وهكذا، تصبح السّيرة الشعبية تعبيرا أمينا عن أحوال الشّعب العربي الباحث عن مستقبل مشرف، ومن هنا يلجأ الشّاعر إلى استدعاء شخصيات السيرة الشعبية، وأبطالها تحديدا. وغالبا ما يكشف هذا الاستحضار فجوة عميقة وعريضة بين الحاضر والماضي، ومن ثم تسد حالة الافتقار هاته بالحلم الذي يضمّنه الشاعر نصه الشعري. وبطبيعة الحال،

[1]– شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، 1994، ص.13.

هذا الأمر لا يشخص الخلل فقط، بل يهيئ الأجيال لتجاوز مآزقهم من خلال تمثل هذه النماذج المشرقة.

وهكذا، يكون قد شكّل تداخل الشّعر بجنس السّير الشعبية لدى الشّاعر المعاصر باستدعاء ما فيه من شخصيات وأحداث وأزمنة وأماكن. بل لا يتم الوقوف عند ذلك، حيث تستلهم أحداثه ومواقفه ورؤاه، لتكون أمثلة تحتذى.

ب_ قصيدة المغامرة والمتعة:

لقد وظف الشاعر العربي المعاصر الأسطورة فضلا على قصيدة البطولة، حيث أسهمت في تغذية بنية الخطاب الشعري المعاصر، "ولذلك فقد ظلّت الأسطورة مورداً سخيًّا للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود."[1] وتشكل هذه العودة بالنسبة إلى الشعراء حفرا في البئر الإنسانية الأولى، لما فيها من إحالات دينية واجتماعية وتاريخية وأنثروبولوجية. ثمّ إنّ ذلك مدعاة لاكتشاف الذات، وفهمها بعمق، لأنّه في هذه الحالة يتم مجاوزة السطح للنفاذ نحو الأعماق بكل تمظهراتها. وعلى هذا الأساس، تخرج القصيدة من ضيق التجربة إلى غنى النص الشعري الذي يتمثل الأسطورة بجميع أشكالها ومصادرها ومرجعياتها ومقاصدها؛ ولا مناص أن تتوهج بذلك دلالة وبناء. معنى هذا أنّ الشاعر قد أدرك "أنّ الشعر يستعيد عمقه ووهجه كلما اندمج مع عالم الأسطورة في إيقاع فني يستوعب قلق التجربة الإنسانية...فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول لمحاكاة عالم الأسطورة."[2] بل لا يقف عند هذا الحد، وإنّما يتجاوزها جماليا عندما

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص174.

[2]– عمارة بوجمعة، بلاغة الكتابة الحداثية، مقاربة تأويلية للنص الشعري الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2009، ص93.

يخرق سننها فالشّاعر المعاصر تبنى ذلك وعاد إلى التاريخ وما يحفل به من حوادث ومواقف وأساطير ينفض غبار السنين الطويلة عنها، ويستنطقها ويجعل منها أداة للاهتمام بالنّاس ووضعهم أمام منطقهم الحياتي ومعتقداتهم الاجتماعية، فالأصيل من الشّعر العربي يضرب جذوره في التاريخ، فيتغذى من تربة الماضي ويتنفس هواءه، فتأتي ثماره وليدة لقاح بين الماضي والحاضر.[1]

ومن الواضح أنّ التعامل مع الأسطورة لا يكتفي بالتعامل مع نواتها التاريخية فقط، بل يشكلها من جديد مستفيدا من مادتها ورمزيتها، من خلال استنطاقها وتمثل الواقع الذي يتقاطع معها، وهذا بدوره يبلور بنية شعرية جديدة محملة برؤيا مغايرة تستنهض الجاهز، بحثا عن إعادة كتابة التاريخ. ثمّ إنّ الانفتاح الثاني يتحقق من خلال انفتاح النّص الشّعري على الماضي والحاضر والمستقبل. ويمكن القول إنّ هذا الاستدعاء يتيح للمتلقي معاينة التداخل بين الأسطوري والتاريخي والسردي والشعري.

ونستطيع من خلال بعض النصوص الشّعرية المعاصرة تبيّن التوظيف المتنوع لشخصية المتعة والمغامرة، حيث اتّخذها الشاعر المعاصر وسيلة للتعبير عن الواقع والخيال والأسطورة والتاريخ، بل قد تتداخل هذه العناصر والعوالم، ممّا يجعل النص الشعري شبكة من الدلالات والعلامات

إنّ الأسطورة تشكّل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشّعري العربي المعاصر، لذلك عندما يستحضر النص الشعري الأسطورة إنّما يروم إغناء التجربة الشعورية، كما أنّها تتخذ في الوقت نفسه أبعادا جديدة من خلال التناص؛ إذ إنّ التعلق النصي يخرج بها من المستوى البسيط إلى مستوى أعمق؛ فيصبح المتلقي بصدد نص متعدد المستويات والطبقات. وبناء

[1]– ينظر، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص174.

على ذلك، فإنّ التفاعل بين هذه السير والشعر العربي المعاصر ليس تفاعلا عرضيا، بل هو تفاعل جوهري منتج دلاليا وبنيويا، لأنّ "وجود هذه السّير بهذه الأصالة والحرفية الفنية في فننا يحمل دلالة على تأصل هذه القصص في ضمير شعبنا، كما يحمل الدلالة على عمق التلقي لفن القصص في نفوس الناس من بلادنا على مر العصور والأزمان." [1]

ومن النماذج التي نستحضرها في هذا السياق، قصيدة "**الحريم**" لعبد الوهاب البياتي الذي وظف فيها أسطورة شهرزاد من منظور يتجاوز صورتها التقليدية، إذ تصبح قناعا للأمة التي بيعت بأبخس الأثمان:

ويعود فارسها يغنّي: " لم تعودي، شهرزاد"!

– زاد المعادْ –

جسداً بأسواق المدينة في المزادْ

جسداً يُباعْ

يا أنتِ، يا عصفورتي، يا شهرزادْ!"

ومنابع البترول والكهان والشرق القديمْ

ومحطّم الأغلال يبصق في الظلام على القبورْ

ما زال أعداء الحياة يزاولون

[1]– فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص252.

تجارة القول المزيف والرقيقْ. [1]

يستحضر الشاعر شهرزاد في المقطع السابق بوصفها جسدا يباع في سوق النخاسة؛ وهذا أسمى مثال عن امتهان الشرف والعرض، وهي في الوقت نفسه شاهد عن الذين باعوا الأرض بعد الطفرة البترولية تجسيدا لمجتمع تابع، مستهلك، وفاقد للقيم التي طمرتها آثام الزمن البترولي، والأفكار الرجعية للكهنة الجدد، الذين لا تهمهم سوى مصالحهم وثرواتهم الطائلة. ومع ذلك، تظل شهرزاذ رمز التحرر حكيا وفعلا رغم جبروت شهريار في الزمنين؛ الماضي والحاضر.

معنى هذا أنّ شهرزاد لها من القدرة على تجاوز قهر الجلاد، فهي التي تسطر فجرها كما حدث في ليالي ألف ليلة وليلة. " فاللّيالي عالم أسطوري ساحر، مليء بالخوارق والعجائب فيه من المتعة والدهشة الشيء الكثير، إنّه علاج للنفس وصحة للعقل والبدن."[2] ولاشك أنّ هذه العوالم العجيبة ستنعكس على النص الشعري، غير أنّ ذلك لا يحجب العالم الجديد الذي يستدعي فيه الشاعر شخصية شهرزاد، فيتداخل زمن النخاسة وامتهان المرأة بواقع تهان فيه الأرض والإنسان والتاريخ الذي يهيمن فيه أعداء الحياة على كل شيء بالقول المزيف، الذي تتصدى له شهرزاد بالحكي الفاعل.

وهنا تصبح المواجهة بين شهرزاد الحاضر وشهريار الزمن النفطي المتخاذل بؤرة للحكي تقاطعا مع الحكاية الإطار في الليالي. فـ" اللّيالي نسيج عنكبوتي متداخل ومتشابك الخيوط، معلوم المركز، ومركز اللّيالي ومحور دورانها هو القصة الإطار التي لخصت دوافع

---

[1] عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 1995، ص185.

[2]– آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار أبو الأنوار، الجزائر، ط.1، 2013، ص86.

السرد والقتل معا."[1] إذن، شهرزاد في الحاضر مطاردة بالموت كما الماضي، وفي هذا الأمر تأكيد على امتداد القهر والظلم للأنثى/الأمة.

ويمكن أن نتبيّن ذلك انطلاقا من مطلع النص الشعري، حيث رصدنا صورة مهانة للمرأة، فهي مجرد جسد لا قيمة له، يباع في السوق كمتاع رخيص، إذن النساء سلعة تتحدد بمزايا المتع الجسدية، وما شهرزاد سوى صورة تمثيلية لهذا الواقع المرير الذي فقد فيه الإنسان كرامته. ويكشف ذلك شرخا اجتماعيا عميقا، وفكرا معطوبا مازالت تكابد الأمة العربية آثاره السلبية.

وهكذا، فإنّ توظيف شخصية شهرزاد في النص الشعري كانت له دلالات تاريخية واجتماعية وسياسية دونما أن تفقد بعدها الجمالي. وبذلك، كانت رمزا للمرأة المقاومة بحضورها الجميل، وذكائها الذي طوع شهريار. ومن ثم، فهي "تزخر بشتى ألوان الصراع ضد الملكية والثورة على مفاسدها، وعلى ذلك أيضا كانت الفرصة مواتية لاستخدام شهرزاد وإيحاءاتها الخصبة التي لا تنتهي، في النيل من الملوك والسخرية منهم، وهو ما تحددت به مهمة السيدة العربية الغامضة"[2]في كل محطة ومع كل مبدع زيا جديدا، يعبر عن روح العصر، فخرجت شهرزاد المرأة من زمن الحكي إلى زمن الكتابة، إلى زمن تتحرر فيه من سلطة الرجل، فبعدما كانت كائنا شفاهيا يسعى بحكيه إمتاع السلطان المتوحش أصبحت ذاتا مستقلة بصورتها وصوتها وإبداعها.

وعلى صعيد آخر نجد بدر شاكر السياب يوظف السيرة الشعبية الأسطورية لـ " السندباد" ملمّا بجميع دلالاتها من مغامرة وسفر وركوب المخاطر ومواجهة الأهوال، فأصبح توظيفه

---

[1]– آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، ص 94.

[2]– مصطفى عبد الغني، شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص25.

لها صورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها، بمعنى بذل الجهد في محاولة لتشكيل انسجام وتلاحم بين "الأنا" الشاعرة وال "نحن" الجماعية، هذا الانسجام الذي من خلاله تتضح رؤية الشاعر وتبرز مواقفه التي حتما سيجد المتلقي نفسه مشاركا له فيها كالتلويح بسمات الرفض، والإدانة للواقع، أو معاينة شقاء الإنسان وعبوديته.

كل هذا التحول من الاستخدام السطحي إلى التوظيف المعمق، تم من خلال استعمال السير الشعبية الأسطورية داخل النص الشعري بوصفها بنية أساسية لمكونات القصيدة المعاصرة، " إذ السيرة الشعبية شعبية من حيث المتلقي وشعبية من حيث التعبير عن مجاميع الشعب. فالبطل فيها يعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنّه يمثل في الحقيقة حلمها، والحلم لا يتقيد بما يقيد البطل البشري من مواضعات وقدرات محدودة."[1] وبناء على ذلك فإنّ البطل في السيرة الشعبية يعبر عن روح الجماعة، لاسيّما في مواجهة قوى الشر والمعتدين. ولا غرابة إذا كان موسوما ببعض السمات الخارقة، وكان أحيانا متعاليا على الزمان والمكان. ولكنّه في كل الأحوال لا يتنازل عن مهمة الذود عن الحمى ودفع الأعداء بعيدا عن نطاق جماعته، التي تحتمي ببطولته ونبله. وفي هذا الصدد، يصبح وعاء للمشاعر والأفكار التي تدعو إلى استشراف التغيير. ذلك ما نعاينه في قصيدة "**الأسلحة والأطفال**" لبدر شاكر السياب :

كأني أسمع خفق القلوع

وتصخب بحارة السندباد:

رأى كنزه الضخم بين الضلوع

فما اختار إلاه كنزاً ...وعاد !

---

[1]– فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص30.

***

صدى عابر من وراء العصور:

من الكهف ، والغاب والمعــبدِ

سرى دافئا من عروق الصخور

وإزمـيل نحاتهـــــا المجهــد

يغنّـــــي بأشواقـــه العاتيــهْ

إلينـــا :(إلى القمة العاليه) ...

إلى أن يفعلُ الردى بالحيــاه

وتلقـــاه أجيـــالـهـــا الآتيــه

علــى صخرة حملتْهـــا يــداه

تحاياه: في بسمة في الشفاه

وفي أعيــن حجّــرتْ مقلتــاه

عليهـا دمـــوعَهمـا الجاريـــه.[1]

يستعيد الشاعر بدر شاكر السياب في المقطع السابق شخصية السندباد البحري، من خلال سماع السارد/الشعر صخب بحارته، وهنا يلجأ إلى تقديم صورة سمعية عنه، ولكنّها

[1]– بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن الديوان، ج 2، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 2016، صص184، 185.

موسومة بالإيهام انطلاقا من استناده إلى أداة التشبيه ""**كأني أسمع**"، التي لا تحسم فعل السماع. ثمّ إنّ عبارات مثل "**خفق القلوع، وتصخاب بحارة السندباد**" تؤشر على عوالم المخاطرة والمغامرة، حيث أسند الخفق الذي هو حركة باطنية إلى القلاع من جهة، والصخب إلى بحارة السندباد من جهة ثانية، وهذه الحركة المتعددة تنم عن هول الموقف الذي يختبره السندباد بين بحارته/الجماعة، ومعادله في راهننا.

ذلك أنّ "موقف بطل السيرة الشعبية أسطوري من حيث أنّه تعبير عن جماعة لا عن فرد بذاته، وهو ذاتي من حيث أنّ هذا الفرد يمثل مجموعة تعيش في نفس المشكلات المجتمعية المتشابهة الخصائص والملامح."[1] وتظل شخصية السندباد في شعرنا المعاصر رمزا للاكتشاف والبحث عن المجهول والمكاشفة رغم إحالته أيضا على الغربة والضياع والتيه، ومكابدة أهوال الأرض والبحر والمخاطر العسيرة. ثمّ إنّ سفره الدائم هو سفر الإنسان الذي يبحث عن سر الوجود وحلم الإنسان الذي لا تسكن روحه إلاّ بملامسة الحدود القصوى للامنتهي ما دامت الأسطورة حلما بشريا يجسد بامتياز استشراف الشاعر لما ستحمله مغامرات السندباد وعودته من تباشير ومسرّات رغم ما صاحبها من آلام. لذلك، هذا التوظيف، وغيره في قصائد السيّاب هو تجسيد فعلي لتجربته المريرة مع المرض الذي وشم روحه وفكره ولغته بأوشام حارقة.

إذن، إنّ السندباد هو رمز البطل المغامر الشغوف بالاكتشاف، وهو في الوقت نفسه معادل للقلق الذي يمثل في التجربة الشعرية للشاعر العربي المعاصر. ويتعمق هذا الشعور حين يرتبط السندباد لدى الشاعر السيّاب باللاعودة في قصيدته "**رحل النهار**":

"**رحل النهار**

---

[1]– فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، ص30.

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة السندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود.

هو لن يعود"[1]

نستطيع القول بأنّ استحضار النصوص الغائبة يخضع في العمق إلى كيمياء التجربة الشعرية التي تلونها نفسيا وفكريا ورؤيويا وأسلوبيا. وفعلا ذلك ما لمسناه في المحاور السابقة.

من الواضح أنّ تداخل الشعري والسردي في **الفصل الثالث** قد كشف لنا عن الآليات التي ينهض عليها، إذ لامسنا قدر المستطاع كيفيات اشتغاله في النص الشعري العربي المعاصر ضمن تجربة جمالية لها طابعها الخاص رؤية وإبداعا؛ ثمّ إنّ هذه الخصائص الشعرية السرديّة لم تستقر على صورة جاهزة، لاسيّما أنّ النصوص التي تم الاشتغال عليها لا تستطيع أن تحيط بالمدونة الشعرية العربية برمتها. ولهذا، سنوسع هذا المجال في **الفصل الرابع** بمقاربة **تجلّيات الدراما في الشعر العربي المعاصر** من خلال المحاور التالية: الحوار الدرامي، الجوقة، تعدد الأصوات، الصراع الدرامي، المشهد الدرامي، والقناع.

[1]– بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، ضمن ديوان بدر شاكر السياب، ص288.

الفصل الرابع

تجلّيات الدراما

في الشعر العربي المعاصر

تقديم

1- الحوار الدرامي

2- الجوقة

3- تعدد الأصوات

4- الصراع الدرامي

5- المشهد الدرامي

6- القناع

تقديم

لاشك أنّ ما تقدم قد سمح لنا بمعاينة أنّ الشعر العربي المعاصر قد سعى بدأب من أجل مجاوزة الأشكال التقليدية، ولعل تفاعله مع الأجناس الأدبية الذي لامسنا تجلياته في الفصل الثالث؛ وبالأخص التداخل الشعري والنثري كان من أهم ملامح التغيير في هذا الخطاب الشعري. ثمّ "إنّ انسلاخ الشّعر الحديث عن التقليدية، ولجوئه إلى الإفادة من الفنون، منحته أهمية كبيرة، فالجمال الذي يتضمّن الغموض والتعددية والتّنوّع، يستجلب الوقوف والتأمل، ثم لا يلبث المتلقي أنْ يعود مجددًا ممعِنًا نظره؛ ليكتشف شيئاً جديدًا ونظرةً مختلفة تسهم إلى حدٍّ ما في رقي العمل الإبداعي وتطوره."[1] ومن هذا الجانب فحاجة المتلقي إلى تلبية ذائقته الفنية هي رهن إبداع الشّاعر، الذي يصنع من شعره لوحة فنّية متوهجة، فتأسر المتلقي بجمالها وأسلوبها وتعبيرها، بل تربك أفق توقعه.

لقد تضمّنت معظم النصوص الشعرية المعاصرة الأشكال السّردية والدرامية المختلفة، ولعلّ سبب هذا النزوع، هو اتجاه الشّعر العربي المعاصر إلى استخدام هذه التقنيات، فمجمل الشّعراء المعاصرين قد انتهجوا هذا النهج؛ من أجل تعزيز وإغناء رؤاهم وتجاربهم الشّعرية، كما تمكنهم من التعبير عن رؤاهم بطرق عديدة. " ولذلك لم تعد الأساليب الشّعرية المألوفة تستوعب وجدان الكاتب العربي المعاصر، ولا اللّعبة الغنائية التقليدية تستهويه كثيراً، اللّهم إلا إذا أتى بها شاعر ذو موهبة عالية، فحاسّة الشّاعر الكبير يمكن أنْ تهديه إلى الموقف الدرامي المناسب حتى إذا اصطدم بالقيود التي تضعها الأساليب التقليدية الثقيلة في طريقه."[2] وهنا يكون من الضروري اصطناع آليات جديدة ومغايرة من أجل خرق الضوابط

---

[1]– صدام علوي سليمان الشياب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة مؤتة، الأردن، 2007، ص6.

[2]– ضياء خضير، ثنائيات مقارنة (أبحاث ودراسات في الأدب المقارن)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص99.

الشّعرية الصارمة التي تكرسها الشعرية التقليدية، وفي هذا الصدد، تتيح الأشكال الدرامية المختلفة إمكانات فنية للشّاعر، من أجل فتح آفاق جديدة للشّعر العربي المعاصر.

وفي هذا السياق، توسل الشّعر العربي المعاصر بمجموعة من التقنيات من أجل النّهوض بالتجربة الشّعرية الجديدة المختلفة، فكان فضاء للعديد من الأسئلة جعلت القارئ أمام دلالات مفتوحة بما انطوت عليه من احتمالات، " للكشف عن الخصائص الفنّية التي تعطي للنّص المسرحي الشّعري ماهيته الفنّية، من لغة وحوار وشخصيات، والتقانات التي أسهمت في إثراء النّصوص الشّعرية بإمكانات العمل المسرحي وتعميق التّجربة الشّعرية وإكسابها ساحة زمانية ومكانية ورؤيوية نحو تعدد الأصوات والحركة والموضوعية والكورس، وأخيرا جماليات المسرح الشّعري العربي المعاصر التي تجعل الشّاعر قادرا على الإبداع وتقديم شكل جمالي مقبول." [1] إذ إنّ الشّاعر المعاصر اعتمد في البناء الشّعري على عنصري الحدث المتوتر والصراع الدرامي المبني على التضاد، وعلى "وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسِّم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسِّي وملموس."[2] فنجح إلى حد بعيد لمّا أثبت أنّ لغة الشّعر قادرة على استيعاب الاتجاه الدرامي بارتباط جديد بين الشّكل والمضمون.

وهكذا، تكون هذه التجربة الشّعرية التي تروم المغايرة والجدة، قد سمحت للشّاعر أن يختبر أساليب جديدة بغية بلورة مساره الدرامي، وإن كان ليس من أولويات القصيدة المعاصرة بعث المسرحية الشّعرية، فـ"الشّعر العربي قد أخذ يتطور في القرن العشرين تطوراً ملحوظا نحو المنهج الدرامي ولست أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي

---

[1]– حنان بومالي، المسرح الشعري العربي المعاصر، بين التأصيل والتجريب، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2012_2013، ص394.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص282.

مثلا، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواءً أكُتبت شعراً أم نثراً، وإنّما أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية."[1] فالقصيدة المعاصرة تجنح إلى استثمار المقومات الدرامية في إطار الحساسية الشّعريّة نفسها؛ ولكن بروح باحثة عن المختلف الذي يخرق السنن الجاهز.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ إمكانات التفاعل بين الشعر والمسرح كبيرة، مادامت عناصر الترابط بينهما ممكنة؛ بل إنّ الأمر يتجاوز ذلك، حيث إنّ الشعر نفسه كان في صورته الأولى مسرحية. وفعلا، ظل التعالق بينهما قائما؛ ولذا لا غرابة أن يستحضر الشعر المعاصر الخصائص الفنية للمسرحية من أجل تعضيد نزوعه الدرامي الذي أصبح من السمات الجمالية لرؤية الشّعريّة الحديثة. وتشكل الدرامية "باعتبارها سمة جمالية وخصيصة تكوينية، ملمحا مهما من ملامح الشعرية الحديثة، التي تسعى إلى تكسير القوالب الجاهزة واستحداث شكل تعبيري جديد، يستجيب لخصوصيات الواقع المعاصر المطبوع بالتفكك والتشعب، الالتباس واللايقين من أجل إبراز الطابع الإشكالي للكتابة الجديدة،"[2]التي تجسد هذه التمظهرات الدرامية.

إنّ القصيدة المعاصرة تهدف لتشكيل رابط فنّي يجمع بين الذّاتي والموضوعي والغنائية والدرامية، ذلك أنّ الشّعر المعاصر "أصبح البناء النّصيّ فيه ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية أو إلغاء الحدُود بين الأجناس الأدبية في النّص الواحد."[3] ومن ثم نلفي القصيدة المعاصرة تطمح إلى الجمع بين المنطق الغنائي، والتفكير الدرامي، ممّا

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص282.

[2]– مصطفى الغرافي، السمات المركبة في "مديح الظل العالي" لـ محمود درويش، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد43، يناير– مارس، ص52.

[3]– محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، ج4، ص10.

يتيح للشّاعر أن يصعد البعد الدرامي في القصيدة الدرامية من خلال تنامي الأحداث والمواقف بشكل متصاعد نحو الذروة التي يتوخاها النص الشعري.

ظل الشّاعر المعاصر يعمل جاهداً في مسرحة النّص الشّعري بأساليب متعددة منها الأصوات وتداخلها مع بعضها البعض، والحوار الدّاخلي الذي يصوّر صراع النّفس وتحولاتها، ولم يتوقف عند هذه التقنيات فحسب، فقد وظّف الجوقة (الكورس) وشحنها بنبض الحياة الذي افتقدته زمنا طويلا، كما يحيل ذلك على السعي الحثيث للقصيدة التي هي في بحث مستمر عن صيغ جديدة مختلفة عمّا هو سائد.

وفي الحقيقة لم تخل القصيدة العربية القديمة من النزوع الدرامي؛ في حين هذا الملمح كان أكثر حضورا في الشّعر العربي المعاصر تقنيا وجماليا؛ ولعل ذلك يعود إلى الوعي المتقدم بهذه التقنية على مستويي المفهوم والإجراء.

وانطلاقا من هذا المعطى أصبحت الدرامية علامة مميزة في معظم الشّعر العربي الحديث. "وكما تطورت القصة نحو القصة الدرامية، فكذلك تطور الشّعر من الغنائية الصرف إلى «الغنائية الفكرية»، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي أوّلا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول." [1] فالدراما الشّعرية أصبحت من الاهتمامات التي تصدرت اشتغال النقاد بالخطاب الشعري المعاصر، بل توسع هذا الاهتمام ليطال الشعراء والمتلقين إبداعا وتلقيا.

إنّ النّزوع إلى الدرامية لم يكن فعلا اعتباطيا؛ وإنّما كان اختيارا فنيا، ذلك أنّه كان آلية لتعميق النص الشعري نفسيا وفكريا؛ ومن ثم سيكون هذا التكثيف أيضا من أسباب تألقه.

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص281.

"فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكلّ قصيدة لها هذا الطابع الدرامي،"[1] الذي ينقلها من الرتابة إلى التوهج دلاليا.

وقد تجّلى البعد الدرامي في الشّعر المعاصر من خلال أشكال متعددة، وتمظهرات مختلفة، ولعل أبرزها القناع، المشهد الدرامي، الصراع، والمونولوج الدرامي.

1- الحوار الدرامي

لاشك أنّ خلق حالة درامية في النص الشّعري يستدعي مراعاة شروط فنية مرتبطة أساسا بالنص نفسه؛ من حيث الانتباه إلى طريقة الأداء والعرض في آن واحد، ذلك أنّ هناك اختلافا كبيرا بين الشعر والمسرح من حيث تمثل النزوع الدرامي؛ إذ في هذا المقام نحن إزاء نص شعري يستدعي تقنيات المسرح وخصائصه الفنية. والمهم في هذا المضمار أنّ المستخلص هو وجود عناصر تقاطع بين الشعر والمسرح.

وبناء على ذلك أصبح للحوار أهمية خاصة في العمل الشّعري من أجل الخروج عن طوق الغنائية، وتأتي هذه الأهمية بوصفه وسيلة للتحرر من أحادية الصوت، إذ هو الأداة الفنّية التي تتواصل من خلالها الشّخصيات، ويتنامى الحدث ويتصاعد الصراع، إذ ينبني "الأسلوب المسرحي على إحدى المعطيات الفنّية الّتي يجب التسليم بها سلفاً، وهي رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يحيونها، والحقائق التي تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم؛ وكيف يرى هو هذه الشّخصيات في عالمها الذي تحيا فيه رؤية موضوعية."[2] وهنا يستند الحوار إلى شعرية الموقف الدرامي، لأنّ التعبير الشّعري هو الذي يحدد طبيعة الحوار، ويكثف البعد الانفعالي لدى الشخصية، كما تكمن قيمته الجمالية أيضا في قدرة عباراته على نقل المعاني والأفكار انطلاقا من دينامية التواصل.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص284.

[2]- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975، ص49.

ومن هذه الزاوية، يمكّن الحوار المتحاورين من تصعيد الحالة الدرامية عبر مشاعرهم وأفكارهم ومواقفهم المتضاربة حد المفارقة. وهذا يجعل المتلقي أمام حوار درامي متلون ومتعدد. " وبما أنّ الوظيفة الدرامية للحوار تتمثل في كونه أداة تعبير واتصال فيجب أنْ يكون مركّبا من عبارات وجمل وفقرات تتضمن إيقاعات واتزانات درامية. تتماشى مع ماله من دور فنّي في تركيب وتطور الأحداث وتدرج الصّراع كما أنّ ذلك يستدعي بالضرورة دراسة الأوضاع والحالات والأزمات والمواقف التي يراد التعبير عنها من خلال الحوار."[1] فهو الأداة الرئيسية التي يكشف بها الشّاعر عن شخصياته ويمضي بها الصّراع، فالتعبير الدرامي في هذه العلاقة الجدلية سيكون وسيطا في نقل آليات المسرح وتألّقها، وتحقيق الانسجام فيما بينها، بحيث يغدو ملائما للسياق التاريخي، ومحققا لدينامية الشّخصيات[2] ، وكاشفا ما يربط بينها من علاقات ووشائج ثقافية.

أ_ درامية الحوار:

سنلاحظ أنّ هذه العلاقة الدينامية تنمو في الحوار الشّعري محدثة تفاعلاً جلّيا بين الحوار واللّغة الشّعرية على صعيد التعالق بين الوهج الدرامي وما تنطوي عليه اللغة من دلالات مفتوحة. فالشّعر إذن يمنح الدراما فاعلية التأثير؛ والدراما هي أيضا تسهم في تأثيره الوجداني على المتلقي، إذ إنّ صياغة الحوار الشّعري تتطلب مهارة لغوية تمكّن الشّاعر من إحداث التزاوج بين درامية الحوار وجمالياته، دون أنْ تطغى إحداهما على الأخرى لأنّ "الحوار المسرحي ليس مجوعة أقوال تلقى على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف. وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر

---

[1]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2002، ص52.

[2]– ينظر، ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، ص89.

محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور. ذلك أنّ الحوار نفسه « فعل» ، به نرى الأشخاص وهم يفعلون."[1] فلغة الشّعر هي التي تصوغ مثل هذا الحوار الحيّ، وبناء على ذلك يستمد حيويته من التفاعل بين الأحداث والدرامية، وهنا أيضا يشتغل التكثيف والإيحاء والاقتصاد اللغوي في تشكيل هذه المشهدية. ومعنى هذا أنّ اللغة مقوم أساسي في تحقيق درامية الحوار. "إذ يوحي الشّعر الجيّد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة المعقّدة، بموسيقاه ثم بصوره على الأخص."[2] ولا يتأتى ذلك إلاّ باصطناع لغة موحية، نابضة، ومشعة.

فالشّاعر بهذه الطريقة يلتقط ذبذبات التوتر، ويسبر أغوار الواقع الطافح بالتوترات، ولا يتاح له ذلك إلاّ بواسطة لغة شّعرية تقوض الجاهز؛ وتتمرد على المألوف، فتشحن الكلمات بتوهجات دلالية تشي برؤيا الشاعر وتجربته الشعرية.

وإذا كانت الغنائية سمة بارزة في الشعر العربي؛ فإنّ ذلك لا يلغي النزعة الدرامية عن هذا الموروث الشعري. إذ لا بد " للقصيدة أنْ تقترب من الروح الدرامية وأنْ تعبّر عن الصراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشّاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة."[3] وهذا ما تحقق في كثير من النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة، لاسيّما أنّ هذه الدرامية تتحدد بالتجربة الشعرية للشاعر.

ثمّ إنّ محمد بنيس في هذا الصدد، يذهب مذهبا مخالفا، فيرى أنّ المسألة تتعلق فقط بالانتقال من غنائية إلى غنائية بديلة. "إنّ القول بغنائية الشعر العربي الحديث، ثم الشعر

---

[1]– محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص52.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد،العراق، 1982، ص6.

العربي برمته، يصدر، هنا، عن فرضية هي أنّ الغنائية ليست غرضا شعريا، ولكنها خصيصة بنائية للنص الشعري...ولا شك أنّ الشعر المعاصر، وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة، شعر غنائي، انخرطت فيه الذوات الكاتبة للشعراء حتى بلغت غنائيته غاية التنوع والتعدد التي سميناها بالمختبر الشعري، كوضعية جامعة لحداثة الشعر المعاصر. والإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجا من غنائية إلى ملحمية أو مسرحية بقدر ما كانت إبدالا من غنائية إلى غنائية أخرى."[1] غير أنّ محمد بنيس لا يذهب في هذا الرأي إلى مداه؛ ففي منظوره الشعر المسرحي بناء مختلف عن القصيدة العربية القديمة، وقصيدة النثر لدى جبران منفصلة عن أنماط هذه القصيدة؛ في حين أنّ نصوص أدونيس تضطلع بخرق الحدود بين اللغات والأجناس؛ وهذه الاستنتاجات تجعل رأيه السابق حول غنائية الشعر العربي موضع مراجعة.

وبالتساوق مع ما تقدم يُعد الحوار عنصرا مهما في العمل الدرامي، حيث هو أداة الشاعر للتعبير عن أفكاره وعن الأحداث الراهنة والمستقبلية، وعن الشّخصيات وهي تعمل، بحوار مؤثر حريص على القيم الجمالية والتكثيف الدلالي، فلغة الدراما الشعريّة كما يرى جلال الخياط ليست هي لغة محادثاتنا العادية، وإنّما هي لغة مركّزة تقترب من لغة الشّعر من حيث الانتقاء، ومهمّتها الأساسية ليست تقديم المعلومات، بل دفع الحركة المسرحية من خلال شخصياتها، ونقل التّجربة إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيّا، يصبح من خلاله مشاركا

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4_ مساءلة الحداثة، ص50.

في العملية الإبداعية.[1] وبهذا الصدد، يقوم بسد البياض، المرتبط تحركه "بدينامية البناء الذي يتحكم فيه القارئ بعينه،"[2]والذي ينهض كما سلف الذكر بملء الفجوات النصية.

لقد وظف الشاعر المعاصر الحوار في قصيدته بوصفه حوارا عاديا حينا، وبوصفه حوارا داخليا حينا آخر؛ وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل حين عدّه من عناصر التعبير الدرامي في الشّعر العربي المعاصر، إذ تأخذ شكلين:

"الشّكل الأول يتمثل فيما نسميه أسلوب الحوار (الديالوج).

والشّكل الثّاني يتمثل فيما نسميه بالحوار الداخلي (المونولوج)."[3]

استلهم الشّاعر المعاصر الحوار الدرامي في بناء النّص الشّعري بغية الارتقاء بالقصيدة بنائيا من جهة، وبحثا عن مستويات تعبيرية تتيح له التعبير عن أفكاره ومواقفه ورؤاه. وفي السياق، نجد الشّاعر **أمل دنقل** يوظّف هذه التقنية لتصوير جوانب من الحياة السّياسية المهمة من تاريخ مصر؛ إذ يكشف عنوان النص الشعري "**ميتة عصرية**" أنّنا بصدد موت سياسي:

من ذلك الهائمُ في البريّةْ؟

ينام تحت الشجرِ الملتفِّ والقناطر الخيريّة ؟

- **مولاي: هذا النيلُ ...**

---

[1]- ينظر، جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، ص6.

[2]- Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, trad .Evelyne Sznycer, Bruxelles, Ed.Pierre Mardaga, 1976, p.351

[3]- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص293.

نيلُنا القديمْ !

- **أين تُرى يعملُ .. أو يقيمْ ؟**
- **مولاي:**

كنا صبْيَةً ننددسُّ في ثيابه الصيفيّة

فكيف لا تَذْكُرُهْ ؟

وهو الذي يُذْكَرُ في المذياعِ والقصائد الشعريّة ؟

- **هل كان قائدا ؟**
- **مولايَ: ليس قائداً.**

لكنما السياحُ في مطالع الأعوامْ

يأتون كي يروه. [1]

واضح من خلال هذه الأسطر الشعريّة أنّ الحوار يهيمن على النص الشعري، فهو الذي يشيّد بناءه، ويحرك الأحداث، إذ رصد لنا السارد/الشّاعر من خلاله حديثه مع الشّخصية المحورية في القصيدة عن النّيل، الذي يعد حديث الشّعب المصري برمته، لأنّه يؤشر على حرية الشّعب وإرادته، فهو رمز وجوده وحياته لما يحمل من زخم تاريخي. والمهم هنا أنّ السارد/الشاعر يعبر عن ذلك كلّه من خلال الحوار؛ ولعل ذلك ما سمح له أيضا بالخروج من الغنائية، التي حل محلها الطابع الدرامي. ساعده في ذلك " طواعية الشّعر في التعبير عن الفرد من خلال النّوع واحتوائه الخاص والعام برؤية متميزة للشّاعر

[1] – أمل دنقل، تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ص215.

وقدرة على ترتيب الأحداث بعيدة عن النّقل الحرفي"[1] وعن المحاكاة الفجة المجهضة للجمالي.

وهذا ما جعل المقطع الحواري السّابق ذا دلالة عميقة، حيث بدا النّيل من جهة مسلوب الحرية والإرادة بخلاف صورته الأصلية، في حين اتخذ من جهة ثانية صورة سياحية، حيث يأتي إليه السياح من أجل رؤيته فقط في مطلع كل سنة جديدة؛ بينما يظل هائما على وجهه نائما في البرية دلالة على غربته. وفي خضم ذلك هذا النيل لا يذكر إلاّ في القصائد وفي المذياع، بمعنى أنّه بين أهله مجرد ظاهرة صوتية. وعلى هذا الأساس يبدي السارد/الشاعر اعتراضا على المخاطب/مولاي؛ لأنّ السلطة لا تلتفت إلى وضعية النيل المستلب. والمفيد في هذا المقام أنّ الحوار سمح بتعدد صوتي قائم على ثنائية ضدية.

على هذا النّحو استطاع الشّاعر أنْ يضع المتحاورين في جو درامي، ممّا أضاف للموقف الشّعري أبعادًا تجلّت من خلال خطابين متباينين يعكسان منظورين مختلفين للنيل/الوطن.

وفي الإطار، تستوقفنا نماذج من شعرنا الجزائري المعاصر، حيث نجد الشّاعر **يوسف وغليسي** يتوسل بهذه التقنية المسرحية ويوظّفها في نصوصه الشعرية. ونمثّل لذلك بقصيدة "**تغريبة جعفر الطيار**"، فهذه القصيدة تتوفر فيها الدراما الشّعرية، التي يجلّيها الفعل الدراميّ من خلال الصّراع المؤسس على علاقات محتدمة تستلهم زخم التراث، فـ"في بحث الشّعراء عن أسلوب درامي معاصر وجدوا في الأسطورة والتراث مجالاً واسعًا لموضوعات جديدة ودعما للأساليب المستحدثة."[2]

---

[1]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، ص21.

[2]– المرجع نفسه، صص27،28.

وعندما نتفحص النص الشعري نلفي أنّه قد استدعى التراث، واستلهم روحه وقيمه، إذ أصبح رموزا دالة، فضلا عن سندها التاريخي، الذي تجسد من خلال حوار متعدد الأطراف بين جعفر بن أبي طالب والنجاشيّ وعمرو بن العاص، ولا يخفى ما في هذه المحاورة من توظيف للحجاج في سبيل الإقناع دفاعا عن الحق والمظلومين المطاردين؛ والظاهر أنّ النجاشي استطاع أن يقتنع بالدعوة المحمديّة التي دافع عنها أصحابها فعلا وقولا؛ واللافت للانتباه أنّ هذا الاستدعاء لا يقف عند حد استكشاف التاريخ الإسلامي المضيء، وإنّما كان ذلك ترهينا لواقع جزائري شهد صدامات حادة في فترة التسعينيات، التي عرفت عنفا دمويا وسع من حجم المحنة. وفي هذا الصدد، نتفحص المقطع الشعري التالي:

جعفر:

إنّي أتيتك من بلاد النارِ ..

من وطن الحديدْ!

شيعت أحلامي وأحبابي .. صبايَ ..

وكل ما ملك الفؤاد .. وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديدْ!

النجاشي:

هل من مزيد ؟!

جعفر:

أنا " ذو الجناح "، كما ستعلم سيدي!

الليل عمّر موطني،،

والبرد لفّ جوانحي،،

وأنا هنالك في الضحى.[1]

إنّ تأمل المقطع السابق يكشف بجلاء تمثل الشاعر الواقع المتلبس بالتاريخ، حيث نستشف من ذلك أنّ وجهة نظره تستند أيضا إلى مرجعية سياسية تحاول أن تسلط الضوء على راهن يبحث عن إضاءة عتماته وفهم انكساراته؛ وهنا مكمن الصراع الذي يكثف البعد الدرامي في النص الشعري. والعمق الديني له أيضا دور في توسيع الاشتغال على هذه الدرامية التي يتماهى في ثناياها الزمن الحاضر المأساوي والزمن الماضي الذي يجسد غبنا إنسانيا لفئة مؤمنة. "والتفكير الدرامي هو ذلك اللّون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كل ظاهر يستخفى وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإنْ كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشّيء الموجب،"[2] ويبلور درامية النص الشعري.

من هذا المنطلق، لم تعد لغة الحوار في "**تغريبة جعفر الطّيار**"، ذات نزوع غنائي محض، ومع ذلك يرتفع صوت الذات في بعض المقاطع حيث التي لم تتخلص من غنائيتها، كما لم ينضبط الشاعر بالروح الدرامية؛ وإن قد تراوح المستوى اللغوي بين الشّعر والنّثر، وتعزز أيضا بصور مكثفة سدت هذا النقص " **بلاد النارِ، وطن الحديدْ، شيعت أحلامي، جئت كالطير، الليل عمّر موطني، البرد لفّ جوانحي.**"

---

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص51.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص279.

ما يمكن أن نسجلّه أنّ النص الشعري لم يوغل في التجريب؛ إذ ظل في حمى الشعر المسرحي، متأرجحا بين الدرامية والغنائية، فجمع سيماتهما رغم أنّه كان يتوق أن يتجاوز هذه الحدود التي تداخلت فيما بينها، إذ ظلت المسافة قائمة بين الذاتيّ والموضوعيّ. غير أنّ الشاعر لم يظل رهين الوصف الباهت المفرغ من الحياة، وإنّما اصطنع وصفا نابضا يرصد خلجات النفس وتوترات الجسد؛ وبلا شك الصور التي أتينا على ذكرها سابقا تكشف هذا البعد التصويري؛ والمهم هنا أنّه لم يعطل تبلور الحدث، ولم يطمس المواقف التي جلّاها الحوار بين جعفر والنجاشي.

فعلا عاينا من خلال الحوار مواقف مشحونة فكريا ووجدانيا وتاريخيا وإنسانيا؛ ولعل ذلك ما جعل الفعل الدرامي يتنامى بشكل تصاعدي. ثمّ إنّ المعين التراثي عمق ذلك أكثر. إذ إنّ "اتكاء الشّعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد يجمع بين بساطة الحديث اليومي، لا اللّغة الفخمة المصطنعة، واتّساع احتواء الشّعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له." [1] ويشدنا أيضا في الحوار انسيابيته؛ لاسيّما حين حفز النجاشي جعفر بقوله " **هل من مزيد ؟!**" ولا شك أنّ هذه الاستراتيجية تساعد على تدفق الأحداث؛ لأنّ جعفر سيشعر بالأمان أمام محاوره الذي لم تمنعه سلطته من السماع بانتباه إلى طالب اللجوء؛ وهذا الوضع يجعل وصية الرسول صلى الله عليه وسلم تتحقق فعليا. وهنا يتدخل عنصر آخر، وهو الزمن الذي جمع بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ب_ المونولوج: ثنائية الصوت

يعدّ الحوار من مكونات البنية الدّاخلية للنّص المسرحي، وهو ركيزة أساسية في العمل المسرحي إلى جانب الشخصيات التي تؤدي الحوار، فتكون إمّا منفردة أو مصاحبة لشخصيات أخرى، "وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته

[1]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي المعاصر، ص30.

الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الدّاخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنّه يبزغ على السطح من آن لآخر."[1] وهكذا، يكون الحوار الداخلي هو "ذلك التكنيك المستخدم...بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل بالتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود."[2] ثم إنّ "هذا الصوت الدّاخلي إذ يبرز لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشّعور أو التفكير إنّما يضيف بعداً جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى."[3] كما يرتبط الحوار وظيفيا باللّغة والشخصيات في المسرحية، **إذ** "هو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصّراع إلى غايته، ولا يكون الحوار موظّفاً إلا إذا كان صادراً عن الشخصية التي تستخدمه."[4] ثمّ إنّ الحوار يتلوّن بحسب تنوع وتعدد مواقف ونوازع الشخصيات في النص الشعري.

للشخصية دور هام في العمل الشّعري، وبخاصة إذا كانت مهيأةً للصّراع، واستطاع الشّاعر أنْ يرسمها من داخلها ويظهر تناقضاتها وتوترها، " وهو في هذا يختلف عن كاتب القصة الذي يتفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحيانا، كما يجوز له كذلك أنْ يطيل في

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص294.

[2]– روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1974، ص46.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص294.

[4]– خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير– تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1997، ص75.

الحـديث الفردي (المونـولـوج) لشخصيات قصصه، بخــلاف كاتب المســرحية في ذلك كلــه."[1] فالحوار الداخلي بما فيه من تكثيف يبلور البعد الدرامي في النص.

ولا شك أنّ الشّاعر يشتغل على هذه الحدود الفاصلة بين الحوار الداخلي والحديث العادي؛ فالحوار الداخلي ينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة؛ ولكنّه في الوقت نفسه ينتهك هذه الخطيّة بما ينطوي عليه من قدرة على انتهاك الأحداث المتعاقبة، وهذا النّمو هو مطلب أساسي لتطور الحدث، وصبغه بالدرامية. وإذا لم يقم الحوار بهذه الوظيفة لا يفقد دراميته فحسب، بل يخرج عن كونه حواراً مسرحياً. "كما تتطلب العملية أيضا انتقاء العبارات المسرحية التي تمد الشخصيات بما يمكنها من الكشف عن نوازعها، والتعبير عن ما تعيشه داخليا من معاناة نفسية، نتيجة تعارض وتناقض الأوضاع مع رغباتها وطموحاتها، وحسب ما حدد لها من وظائف درامية."[2] ممّا يطور الصراع الدرامي ويدفع الأحداث نحو ذروتها.

معنى هذا أنّ الحوار الداخلي يسهم في بلورة الحدث الدرامي ويعمقه، فضلا عن كشف نوازع الشخصيات العميقة وأفكارها. وهذا ما يمكن أن نتبيّنه في قصيدة "**حوار مكتوم**" للشاعر سعدي يوسف:

قلتُ:

أبعُدُ، هذي العشيّة، عن مهرجان المغنّين

مكتفيًا بالرنين الذي أتلمّسُ

في إبرِ النّحلِ

---

[1]– محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص50.

[2]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص53.

أو شوكةِ التمتمةْ

هكذا أبتني غرفةً

ليس فيها مكبِّر صوتٍ

وإذ يهبطُ الصوتُ حتى القرار

أحاولُ أن أرتقي سلَّمَهْ

أنت تعرفُ كيف يكون الأسى واضحًا

وهو منعقدٌ بين عينيكَ ...

لا بأسَ،

لكنْ ...

أتعرفُ أنَّ الأسى رعشةٌ، حسبُ

أنَّ الأسى لا يُكلِّمَ من كَلَّمَهْ؟

كيف نمضي، إذاً ؟

لا الطريقُ يؤدِّي

ولا ناسكُ الكهفِ يمنحنا في متاهتنا أسهُمَهْ.[1]

لجأ الشّاعر سعدي يوسف إلى تقنية المونولوج لتصوير مشهد من مشاهد الحياة المعاصرة في صورة هادفة، إذ يبرز الوعي الفكري لدى الشّاعر كاشفاً عن نفسه من خلال

[1]– سعدي يوسف، حانة القرد المفكر، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ج 4، صص134،135.

التعبير عن حالة التأزم التي تجذّرت في أعماقه، فلا يجد رفيقاً صادقاً غير نفيه التي تشظى إلى أصوات يحاورها ويخالفها ويتصارع معها يضعنا أمام شخصية تتحدث بصوت منفرد منطلقة من لحظة درامية تستند إلى حوار سابق لم يكشف عنه الشّاعر، " ومهما كان الأسلوب المتّبع في ذلك فلا بدّ من أنْ يحمل هذا الحوار دلالات عن أسلوب ومستوى التفكير عند كلّ شخصية حسب انتماءاتها الاجتماعية – الطبقية والاجتماعية – المهنية وكذا اعتقاداتها الإيديولوجية وصفاتها الخلقية، وبشكل أو بآخر كل ما يمكنّها من الإفصاح عن حدّة عواطفها وإحساساتها تجاه ما يدور حولها من أحداث في علاقتها (بالقضية– الموضوع)."[1] وهكذا، يجلّي الحوار الداخلي الكينونة الداخلية للشخصية.

ويعدّ توجه الشخصية إلى المتلقي انطلاقاً من موقف درامي أو لحظة درامية من أهم السّمات المميزة لبنية المونولوج، فيتجلى الصّوت الدّاخلي في القصيدة لحظة اتخاذ القرار ويرنو من ذلك كلّه إلى خلق جو من العزلة الاختيارية، ويبدو أنّ هذا الصّوت يكشف عن حقائق يحاول الصّوت الثّاني أنْ يكتمها هذا ما يشي به العنوان "حوار مكتوم" ممّا يولد لصراع بين الصّوتين: الأوّل يمتاز بالواقعية، والثّاني يحاول أنْ يتجاوز هذا الواقع.

فيحدث أنْ يقوم الشّاعر بإشراك إنسان آخر في همومه ومشاعره، وذلك ضمن حوار أحادي يصطنع في الشخوص المتعددة إلا أنّه يحركها ويعبر عنها جميعاً ويتحكم بها، بحيث يكون محور الخطاب هو ذلك الشّخص الثّالث الوهمي الذي يصنعه ليشكّل به صوتاً داخلياً ضدّياً.

وفّقَ الشّاعر في استخدام هذه التقنية في قصيدته، فالمونولوج يعتمد بدوره على مجموعة من آليات التّعبير التي تحدّد مقصدية الخطاب، والشّكل الطبيعي لهذا الخطاب يتجلّى في الحوار بكلّ خصائصه وعناصره.

---

[1]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص54.

وفي السّياق نفسه من تقنية الحوار الدّاخلي (المونولوج) يوظّفها الشّاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "**حلم ليلة فارغة** "، إذ يعمل الحوار الدّاخلي في القصيدة على تطوير الحدث الدرامي وتجليته، ويعبّر عمّا يميز الشخصية وجدّية التّجربة وصدقها من خلال الحوار الدّاخلي المصطنع، " وشيئا فشيئا اختفت طريقة حكاية القول، وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنّه جزء من مشهد مسرحي." [1] ففي القصيدة يحاور الشّاعر نفسه عن زيارة طائر الغرام، في مشهد درامي بغية إثارة متلقيه:

بالأمس طائر الغرام زارني،

جناحه أخضرْ

جناحه أخضر،

وبالندى، جناحه مبلول!

أليس حقاً ما أقولْ ؟

هنا وقفْ،

دار على منازل الحي، ودار وانعطفْ

تابعته .. كان فؤادي يرتجفْ

حتى وقفْ

هنا على الغصن الذي يميل نحونا

وبعد أن مَرّغَ في الأنسام منقارهْ

[1]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص299.

واسترجع السر الذي يودُ إسرارهْ

قال بصوت، سِرّه أنّي الوحيد سامعَه.[1]

نستشف من الأسطر الشّعريّة السالفة أنّ الحوار الدّاخلي مؤسس على مجموعة من الأسئلة، والملاحظ أنّ معظمها ورد في خطاب السارد/الشاعر، بمعنى أنّها جاءت على لسان الصّوت الأول الذي يحاور نفسه داخليا، بل يسائلها عن طائر الغرام الذي زاره بالأمس باصطناع صيغة الاستفهام التي تكررت مرتين في المقطع السابق: "**أليس حقاً ما أقولْ؟**" ومقابل صوت الشاعر الداخلي نعاين صوتا ثانيا هو أيضا صوت لا يسمعه سوى الشاعر: "**قال بصوت، سِرّه أنّي الوحيد سامعَه**". وبلا شك المتحدث هنا هو طائر الغرام؛ وفي الموقفين الصوتان صامتان داخليان.

وينبغي التنويه إلى أنّ ذلك كلّه يستفز المتلقي ويستدرجه نحو الإنصات إلى هذا الحوار الداخلي باهتمام. وفي هذا المضمار تنهض صيغة الاستفهام "**أليس حقاً ما أقولْ؟**" بوظيفة مزدوجة، فطورا تجلي حديث النفس إلى النفس، وتعطي هذا الحوار الداخلي مصداقية طورا آخر حين تسم خطابها بالصدق. ويتعزز ذلك كذلك بتكرار عبارة " **جناحه أخضر**"، التي توحي بخلود الحب.

وفي خضم تساؤل الشّاعر لم يكن حواره الدّاخلي مطية لاتجاه واحد فقط، **بل** ارتبط بتأمل باطني عميق، حيث صاغ الموقف بعبارات لها صلة بالموقف والحوار؛ "وعندئذ نجد الشاعر يعود ليؤكد صدق الرؤية بتكراره لنفس الجملة: "جناحه أخضر" وما يلبث الموقف أن يتكرر عندما يجترئ الشاعر على إضافة مزيد من الصفات لجناح ذلك الطائر."[2] وفي هذا

---

[1]– أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص172.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنية، ص297.

السياق، يتّخذ التساؤل الشّعري المكوّن للحوار الدّاخلي، الحضور الأساسي، فهو الذي يزيد الحدث الدرامي عمقاً من خلال مشاركة المتلقي في ذلك التساؤل. وعلى هذا الأساس، يسهم في " إحداث التفاعل فيما بين العناصر الدرامية في نسق فني منسجم مع متطلبات التشخيص الدرامي،"[1] الذي يبدأ من الداخل إلى الخارج، الذي يتلون بهذه الفيوضات النفسية المتوترة.

يمكن القول في هذا الأفق، أنّ الشّاعر المعاصر قد استخدم تقنيتي الحوار الخارجي (الديالوج) والحوار الدّاخلي (المونولوج) بشكل سمح له أن يحرر نصه الشعري من الرتابة الصوتية؛ من خلال استثمار الممكنات الحوارية التي كانت وصلا بين جنس المسرحية والنّص الشّعري، بوصفه "وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف ((في الرواية)) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات."[2] لأنّ التفات الشّاعر المعاصر إلى هذه الإمكانية التعبيرية جاء وفق الضرورة الفنّية التي دعته إلى استخدام أسلوب الحوار الخارجي أو الحوار الدّاخلي الذي يسميه عبد القادر القط "**تجوى النفس**"[3] وفي هذه الحالة يفسح الشاعر للشخصية بأن تتحدث إلى نفسها، فتكشف أحاسيسها وأفكارها.

2- الجوقة

لا يمكن فصل وظيفة الجوقة عن تنويع الحوار، كما أنّها تضطلع في التراجيديا بتوضيح الأحداث، والتّعليق عليها، انطلاقا من الموقف الدراميّ الذي يبلوره النص؛ وفي هذا

---

[1]- عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص.57.

[2]- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص35.

الصدد، أيضا، نجد أناشيدها تنهض بوظيفة تكميلية للمشاهد التمثيلية، وقد تقوم بأداء دور ممثل، حين تشترك في الحوار. "والكورس– أو الجوقة– هم جماعة المنشدين والمغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة، وقد كان للكورس شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح، وقبل أنْ يتعدد الأبطال في المسرحية، كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها."[1] وهذا يعني أنّ الجوقة أداة مهمة للمسرحية. فأحيانا كانت تتخذ دور البطولة كمجموعة، وتؤكد فضلا عن ذلك مكانة الشخصيات الهامة، كما أنّها تتجاوب مع الأحداث[2]، وكل ذلك في سبيل المساهمة في تطوير جوانب في المأساة. على أنْ يكون " تحول (الموضوع– القضية) إلى حدث حركة درامية نظريا. مقترن بعملية وضع مخطط درامي يقيد التصورات الأولية لمجرى الحركية الدرامية في علاقتها بالشخصيات، وهي تتعامل مع الحالات والأوضاع من خلال سلوكات وتصرفات، في سياق تطور وتعاقب الأحداث على نسق (قصصي – درامي) وفق حجم وأهداف (القضية – الموضوع) كفرجة فنّية."[3]

على أنْ تكون مهمّة الجوقة في خضم هذه الأحداث شرحها والتعليق عليها، وقد استعار الشّاعر المعاصر وظيفة الكورس في بعض القصائد ليكون صوتا خارجيا يراقب المسار العام للقصيدة، أو أنْ يقوم الشّاعر نفسه بالتعليق على بعض الأحداث والأفكار، ولم يكن دور الجوقة مجرد التعليق على الأحداث وإنّما إتاحة الفرصة لأنْ تكون فترات الإنشاء، وسيلة لتغيير الزمان والمكان[4] إنْ أراد الشّاعر الدرامي ذلك.

---

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص200.

[2]– فرد ب. ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مراجعة: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1406هـ_1986م، صص.68،69.

[3]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص103.

[4]– ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص200.

على هذا النحو يتحدّد الصوت والجوقة التي تنطلق في بنائها من الرؤية الدرامية والتأثير المفترض على المتلقي، فيعتمد على حركية درامية مستمرّة متحاشياً إيغاله في إشارات سردية وتمييعها وفق المتطلبات الدرامية، في مجال التشكيل الفنّي للمناظر والمركبات الفنّية والتدخل في تجسيدها، ولا يفتر شعوره في متابعة أحداثها، فيندغم أحيانا في جوهرها.[1] فالكورس هو اللّسان النّاطق الذي يعلّق على ما يجري من الأحداث. ومع تبني القصيدة المعاصرة لهذه التقنية أصبح الشّعراء يستثمرون إمكاناتها من أجل تشييد البناء الدرامي استنادا إلى فاعلية "الحوار بين الجوقة وبعض الأصوات المنفردة، أو بين الجوقة والخط الأساسي في القصيدة."[2] وعلى هذا الأساس، فإنّ الكورس يقوم بوظيفة خارجية حين يراقب مسار القصيدة، ويعلق عليها.

لا شك أنّ الجوقة في الشعر العربي المعاصر لا تقف عند حضورها في صيغة صوت خارجي يستحضر طقوس الاحتفال في المأساة الإغريقية، وإنّما تحيل أيضا على تعددية صوتية في النص الشعري. ومع ذلك، "1. أظهرت التجربة إمكانية تقديم قراءات إخراجية جديدة للنّص الإغريقي، بما فيها الجوقة وفق منطق العصر الحالي...2. أضاف المخرج بعداً جديدا للجوقة...به بعض التقاليد والثوابت في المسرح الإغريقي، فقد أشركها في الأحداث الدرامية، فأصبحت طرفا مناطراً في الصراع، وبهذه الوظيفة الجديدة تكون الجوقة قد خرجت عن المألوف التقليدي لطبيعتها الذي ينص على التزامها الحياد"[3] وبهذا الشكل تكون الجوقة قد أصبحت مشاركة في الحدث الدرامي بعد ما كان دورها مقتصرا على التعليق والشرح فحسب.

---

[1]– ينظر، عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص42.

[2]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص202.

[3]– عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، بغداد، العراق، المجلد 22، العدد3، 2014، ص688.

إنّ ما تقدم يجعل القصيدة المعاصرة بحاجة ماسة إلى رؤية تنهض على متصوراتها. هذه الرؤية تتبدى بوضوح من خلال "الهندسة العامة للمشهد. وكأنّ الفنان صانع يضع اللّبنات في أماكنها التي هي لها أصالة، طلبا للتكامل، والتجانس، والتناسق."[1] وإذا تأملنا الطقوس الدينية المحتفية بالآلهة نلاحظ أنّه قد "انبثقت من رحمها الدراما التي اعتمدت في ظهورها بالدرجة الأساس على الأداء الجماعي ثم تطور هذا التجمع تدريجياً حتى أطلق عليه فيما بعد اسم (الجوقة) التي سبقت ظهور الشخصيات الرئيسة في الدراما بوقت ليس بالقليل."[2]

ثمّ إنّنا إذا عدنا إلى المسرح الإغريقي نتبيّن أنّه " أصبح التعامل مع الجوقة كضرورة لا يمكن الاستغناء عنها... ولابد من التعامل معها على اعتبار أنّها تمثّل تقليدا ينبغي احترامه وتوظيفه داخل الإطار الدرامي. ونظرا لما تثيره الجوقة من تباين في الدّور والوظيفة من جهة، ومن تراكم الوظائف والدلالات في تكوين الجوقة في العرض المسرحي من جهة أخرى."[3] وهذا الدور الوظيفي المتعدد المقاصد يمنح الجوقة دينامية صوتية في النص الذي يتخفف بموجبها من وطأة الغنائية باعتبار أنّ " القصيدة الغنائية هي النّوع الأدبي الذي يدير فيه الشّاعر ظهره للجمهور،"[4] حين يعلو فيها صوت الذات.

---

[1]– حبيب مونسي، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص147.

[2]– عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل، صص.688،689.

[3]– المرجع نفسه، ص689.

[4]– نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص353.

على أنّ الشّاعر الحداثي لم يبق حبيس إكراهات الغنائية بالمطلق؛ إذ ألفينا عناصر ليست شعريةً تماما تتداخل في ثنايا القصيدة العربية المعاصرة، فمثلا الجوقة التي انبنت عليها بعض النصوص الشعرية ترصد مجموعة من الممثلين مشكلة جزءاً من الكلّ العام، ولها مشاركة فعّالة في الفعل الدرامي، ويمكن عن طريقها تجسيد تكوينات بصرية ذات دلالات يمكنها أنْ تكشف عن جماليات العرض والرؤية الفنّية،[1]فتكون إزاء ذلك قوة الشّعر متماشية وروح المسرحية.

وعليه، فإنّ هذا القلب الذي تحدثه ميكانيزمات القصيدة المعاصرة في استحضار الجوقة يمثّل لدى المتلقي تأثيراً بليغا من خلال تفاعله مع أصواتها. وهنا لا تصبح بلاغة النص الشعري متحددة فقط بلغته بل ببنيته الدرامية أيضا؛ فالشّاعر يخلق "أصواتا مختلفة من داخل عمل فني واحد، ولعلّ هذا هو أبسط صور الدراما، ولعلّه أيضا أصلها التاريخي العريق، فالعلماء يحدثوننا أنّ الصورة الأولى للدراما كانت في الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين أفراده، وليس أفراد الكورس عندئذ إلا أصواتا داخلية تنبع من وجدان قائد الكورس أو من صور وجدانه المتعددة المتآلفة."[2] وليس ذلك سوى تمظهر آخر للتعدد الصوتي.

ومن المهم في هذا السياق، أن نشير إلى أنّ الأغاني الراقصة، التي كانت تؤديها الجوقة في بادئ الأمر، كانت ذات طبيعة ارتجالية، غير أنّه عرفت هذه الأناشيد تطويرا حين أوكل إلى رئيس الجوقة مهمة الصعود إلى مائدة القرابين ليلقي على المستمعين قصة الإله ديونسيوس معتمدا على السرد، في حين ينهض أفراد الجوقة بوظيفة التعليق على أحداث هذه القصة من حين إلى آخر.

---

[1]– ينظر، محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص51.

[2]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص 32.

ثمّ تم الانتقال من مرحلة السرد إلى مرحلة الحوار والتمثيل من خلال إدراج الممثل في هذه العملية؛ "بعد أنْ كانت الأحداث تروى على لسان رئيس الجوقة، إذ كانت مهمّته الأساسية أنْ يعبّر عن آراء غيره، لقد أعطى هذا العنصر الجديد الفواصل الحوارية تأثيرا مهمّاً في الأحداث كون أنّ الحوار يشكّل جوهر الدراما الأساس، إذ أصبح لزاماً على هذا الممثل **أنْ** يؤدي جميع الشخصيات التي يقوم عليها الحدث الدرامي."[1] وهكذا، يكون الشاعر"قد جمع ... إلى هذه الوسيلة الفنّية المسرحية وسيلة أخرى للتفرقة بين صوته هو – الخاص الممثل لصوت الكورس."[2] وينم هذا الأمر عن تحول مفصلي في هذا الإطار.

وبناء على ذلك، فإنّ "الجوقة ظلّت تشغل حيزاً ومكانة بارزة وتتقاسم البطولة أو تأخذ دورا من أدوار الشخصيات الرئيسة... تشكّل الأساس الذي يتطور عنه الحدث الدرامي على الرغم من أنّها لا تأخذ على عاتقها مهمّة شخصية من الشخصيات المسرحية بالمعنى الدقيق."[3] ولكنّها لا تتوانى عن الاضطلاع بما أسند إليها من وظائف جديدة، ولاسيّما ما تعلّق بإغناء النّص الشّعري من حيث التعدد الصوتي.

ومن الشّعراء الذين نطالع في قصائدهم هذه التقنية الشّاعر أدونيس في قصيدته "**جنازة امرأة**"، ففي قصيدة "**جنازة امرأة** " تقوم الجوقة بدور رئيسي يتمثّل **في التعبير عن صوت الحقيقة المؤلمة** تقع مجريات أحداثها (مكان على ضفة نهر. قبر مغطى بسقف من القصب. حول القبر ثياب قطنيّة متعدّدة الألوان. جمهور نساء ورجال يجلسون بوقار

---

[1]– عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل، ص.691.

[2]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص200.

[3]– عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، صص.691،692.

حزين.)[1] وهنا يبرز صوت الجوقة الذي يتدخل بين الفينة والأخرى متحداً مع بقية الأصوات:

الرّجل الأسود: (يقف وسط الجمهور إلى جانب القبر، مشيرًا إلى الميت):

ماتَ وما حَولَهُ

ضَفيرةٌ عَالِقَهْ

بالأرض، محلولةٌ

والأرضُ رُمَّانَهْ

(صمت، إلى النساء)

مَات، منِ العَاشِقهْ

تلبسُ أجفانَهْ؟

الجوقة (غير منظورة):

ألموتُ وجهُ شاعرٍ، أو كَلِمَهْ

منْذورةٌ للأرضْ

ألموتُ حضنُ عاشقٍ.[2]

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص133.

[2]– المصدر نفسه، ص133.

يعبّر الشّاعر في المقطع السابق عن تراجيديا الموت، من خلال صوتين، الأول هو صوت الرجل الأسود الواقف بين الجمهور قريبا من القبر، مشيرا إلى الميت الذي مات عشقا إلى درجة أنّ العشيقة قد تلبسته؛ بينما في الوقت نفسه نسمع أصوات الجوقة المحددة لحقيقة الموت؛ موت متعدد الأوجه؛ فهو وجه شاعر، كلمة منذورة للأرض، وحضن عاشق. وعلى هذا النحو يتشكل لدى الشاعر المشهد الدرامي من خلال المفارقة التي تتبني انطلاقا من التضاد بين البياض والسواد، والحب والموت. فهذه الحوارية الماثلة في المقطع السابق بين الجوقة والرّجل المتأسي على القبر، في صوت متحد حزين ظلت مشفرة، إلى أن تدخلت الجوقة لفكّ شفرات خطاب الرجل الأسود الذي لفه الغموض.

اضطلعت الجوقة بتهيئة الجوّ العام في الجزء الذي جاء بعد المقدمة، وهي تدخل المسرح لأوّل مرة، ثم وهي تنشد، لأنّ " التقاليد الشعريّة السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أيّ تغيير."[1] وإذا كان يمنع على الجوقة أنْ "تتدخل في الفعل الدرامي أو تغييره لصالح شخصية دون أخرى، لأنّ الجوقة كانت بمثابة جمهور تدور الأحداث الدرامية أمامه فيعلّق عليها دون أنْ يقوم بصنعها."[2] ولعل ذلك ما يجعل الأحداث الدرامية أمام المتلقي مرئية. ومن ثمّ، يكون الشّاعر أدونيس قد استفاد بوعي كبير من فعالية الجوقة وطريقة أدائها للحوار، في علاقة ذلك كله بالأحداث.

بعد ذلك يسْترسل الشّاعر أدونيس في وصف المشهد الذي يحيل على التحوّلات التي طالت نمو الأحداث، فيصبح المتلقي أمام الزورق الذي يحترق بعدما وضعت المرأة السمراء

---

[1]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، ص19.

[2]– عادل كريم سالم، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، ص.695.

رفقة جثة العاشق، وفي نهاية هذا الحدث تعلو أصوات النشيد؛ احتفالا بجلال العشق في حضرة الموت المهيب والرهيب:

"المرأة الصفراء (تنحني وهي تتناوله):

(يحمل الرّجال الأربعة المرأة السمراء ويضعونها في الزورق، بعد أنْ يقبّلها كل منهم. تناولها العجوز كأساً من النبيذ تشربها. تناولها كأساً ثانية تشربها. تأمرها بالدخول تحت القبة في الزّورق حيث يتمدد العاشق الميت. يبتعد الجميع. تأخذ العجوز خشبة تشعلها وترميها في الزورق. يرمي الآخرون فوقها الحطب والزّهر والخبز. الزورق يشتعل وهو يبتعد جارياً على صفحة النهر. الجميع ينشدون)"[1]

لا شك أنّ عبارة " **الجميع ينشدون**" تؤشر على التعدد الصوتي وتناغمه في آن واحد؛ وبطبيعة الحال هذا الأمر يجعل النص الشعري رحما لمجموعة من الأصوات التي ترفع عقيرتها بالإنشاد؛ والأكيد أنّها تشكل مستويات متفاوتة الأداء بحسب وضعياتها النصيّة. وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ "معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدي الشّعراء أنفسهم في الاتجاه الدرامي."[2] إذن، إنّ المشهد السابق لا يقدم لنا مشهد الموت فحسب؛ بل يجلي لنا بنية المأساة من خلال حكاية امرأة، وبالأحرى جنازتها. إذ بعد المشهد السّردي الآنف الذكر تتدخل الجوقة؛ ويتعزز الاحتفاء الطقوسي بجميع تفاصيله التي تمظهر الموت في صورة جليلة. ولا يفوتنا في هذا المقام، التعبير الجسدي الذي ارتبط بالجوقة، ذلك أنّه يعطي حياة للمشهد.

الجوقة (جميع الحضور):

---

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص140.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص240.

دَخَلتْ في مقامِ الحريقْ

أللّيالي شموعٌ

ومزاميرُها طريقْ.

صارَ وجهُ الأثيرْ

وَطَنَ العاشِقَيْنْ

سَيَّجَتْهُ العيونْ

بالصدى، بالسكونْ

بضَفافَ اليدينْ

ورمت كوكبينْ

بين رأسيهما والسّريرْ.[1]

من خلال الحوار بين الجوقة والشخصيات في المقطع السابق تتشكّل رؤيا الشاعر حول "**جنازة امرأة**"، حيث يصبح الحوار حولها موضوعا مركزيا تتجاذبه الجوقة والرجل الأسود والمرأة السمراء والمرأة الصفراء، بينما العاشق الميت ممدد في الزورق. وهذا التعدد الصوتي يسمو بهذا النص من رتبة الشعر إلى تعبير درامي يستند إلى الشعر. " فالشّاعر المسرحي يحمل الجمهور أنْ يستمع إلى أسلوب تعبير درامي وليس إلى شعر محض."[2]

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، صص140– 141.

[2]– جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، ص22.

واستنادا إلى النص الشعري نلاحظ بجلاء أنّ أدونيس قد أسسه وفق بنية درامية، إذ إنّ الجوقة تنمي هذه البنية بما تبثه فيها من توتر شديد، وهنا يمثّل الموت محفزا على هذا الفعل؛ ثمّ إنّه لا يمثّل فقط من خلال اضمحلال الجسد، بل إنّه يطال الحياة نفسها بسحره العجيب والقاهر. والمفارقة في هذا المقام أنّ الحدث ينجز بجوار النهر علامة الحياة(الحياة) وعلامة الموت(احتضانه زورق الميت) في آن واحد.

ويتعزز هذا المعنى حين يحيل نشيد الجوقة[1]إلى تمظهر الموت في صور الحب والشمس والفضاء المفتوح. ولاشك أنّ هذا المآل يخيّب أفق توقع المتلقي مادام أنّ العنوان الرئيسي للقصيدة قد وعده باستقبال قصة "**جنازة امرأة**"، وممّا زاد في تقبل هذا المعنى مسبقا تنكير لفظ "**امرأة**"، وهذا بدوره جعل صورة هذه المرأة الغائبة، محفوفة ببياض مضاعف. هذه التعمية تتعارض أيضا مع حالة الحداد التي تنتجها وضعية الحداد المرتبطة بالجنازة وسواد الحداد.

وفي السياق نفسه، يوظف الشّاعر **أمل دنقل** "**الجوقة**" في قصيدة **(الحداد يليق بقطر النّدى)**، إذ تقوم الجوقة بتجسيد السقوط المأساوي للأميرة **(قطر الندى)*** رمز الأرض العربية المحتلة، وعلى أساس ذلك يتوزع الحوار بين الصوت والجوقة:

جوقة:

---

[1]– ينظر، أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص. 141.

* **قطر الندى** هي أسماء بنت خمارويه بنت أحمد بن طولون، أحد أمراء الدولة الطولونية، وقد زوج ابنته قطر الندى للخليفة العباسي المعتضد، " **كانت موصوفة بفرط الجمال والعقل...وماتت قطر الندى لتسع خلون من رجب سنة سبع وثمانين ومائتين، ودفنت داخل قصر الرصافة ببغداد.**" ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج:2، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1972، ص249.

قَطْرُ الندى .. يا خالْ

مُهْرٌ بلا خَيَّالْ

... ...

قطرُ الندى.. يا عينْ

أميرةُ الوجهين

.. ..

صوت:

كان (خماروِيهُ) راقداً على بحيرة الزئبقْ

وكانت المغنِّياتُ والبناتُ الحورْ

يطأن فوق المِسْكِ والكافورْ

والفقراءُ والدراويشُ أمام قصره المُغْلَقْ

ينتظرون الذَهبَ المبدور.[1]

نتبيّن من المقطع السابق أنّ الحوارية بين الجوقة والصوت تنشد تقديم مأساة قطر الندى التي سلطت الجوقة عليها الضوء؛ فهي الأميرة الجميلة، التي تفتقد العاشق المناسب، إنّها مهر بلا خيّال؛ بينما يجنح الصوت إلى تصوير داخل القصر المنيف المغلق، حيث يتمتع

[1]– أمل دنقل، تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ص201.

"**خماروية**" بالموسيقى والنساء الجميلات، والوقت نفسه يرصد مشهدا بائسا في الخارج حيث يقف الفقراء والدراويش منتظرين فتات ذهبه المبذول.

وكل هذه العناصر تتآلف بنائيا ودلاليا لتكتب هول المأساة من خلال حكاية الأميرة /الأرض المغتصبة، والصراع من أجل تحريرها، وإن ظل هذا المبتغى معلقا "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة."[1] وعلى هذا النحو حاول النص أن يكشف أنماط هذا الصراع.

وبعد أنْ رصد **الصوت** ما في القصر حمل **صوت الجوقة** خبر سقوط **(قطر الندى)** في الأسر بوصفه المستوى الأوّل لفقد الأمة العربية لكبريائها وحريتها:

قطر الندى .. يا عين

أميرةُ الوجهينْ

.. ..

قطر الندى ..

قطر الندى ..

صوت :

هودجُها يخترقُ الصحْراءْ

تسبقه الأنباءْ.

[1]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص279.

أمامها الفُرسانُ ألف ألف

وخلفها الخصْيانُ ألف ألف

تعبر في سيناء..

جوقة:

قطر الندى .. يا ليلْ

تسقط تحت الخيلْ

.. ..

قطر الندى .. يا مصْرْ

قطر الندى في الأسرْ.[1]

في هذا المقطع تسهم الجوقة في تطور الحدث ونمو الصّراع، إذ إنّها تعلن أوّلا سقوط "**قطر الندى**" تحت سنابك الخيل، وهذه صورة مشهدية مؤلمة لما آلت إليه، فهي لا تسقط فقط، بل تداس بقوة إمعانا في الإذلال؛ ثم في صوتها الثاني توجه الجوقة نداءها إلى مصر، لتخبرها بيقين: "**قطر الندى في الأسر**". والملاحظ أنّ صوت الجوقة سيتداخل ويتماهى مع صوت "الصوت"، ويطلقان لاحقا مجموعة من الأسئلة الحائرة عمّن ينقذ الأميرة قطر الندى من الأسر.

ومن ثم تكون الجوقة قد نهضت بوظائف النقل والشرح والتعليق. "ولكنّ تقسيم الفصل يتولاه الكورس عن طريق ربط تلك الأجزاء المؤلفة للفصل ببعضها، بين كل حادثة

[1]– أمل دنقل، تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ص202.

وأخرى."[1] وبالتساوق مع ذلك تتفاعل في رحاب النص عناصر الحوار والصّراع واللّغة والمشهد ممّا تتولد عنه نزعة درامية تتماشى مع طقوس الغياب التي تتجسد بوضوح من خلال وقوع "**قطر الندى**" في الأسر؛ ويتعمق ذلك حين تتماهى مع الأرض.

ولا شك أنّ هذا التوظيف ينم عن رؤيا تستثمر البعد المأساوي الذي تجلّيه وظيفة الجوقة. "وإنّما تتفجر الرغبة في الاتجاه نحو هذا التشكيل الجديد في نفس الشّاعر المعاصر وفقا لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنّي."[2] ثمّ إنّ تثبيت الزمن في المشهد، يحمل في طياته دلالة مضمرة تتعلق بتظهير الواقع النّفسي المأزوم والمأساة التي بسطت أثقالها على فضاء حكاية قطر الندى، المثقلة بالتوترات؛ لا سيّما حين ظلت مفتوحة النهاية بأسئلة معلقة باحثة عن أجوبة حاسمة:

"**الصوت والجوقة:**

.. كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة.

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا ترى ينقذها؟"[3]

وفي هذا الصدد، يوظّف الشّاعر **سعدي يوسف** "**الجوقة**" في القسم الأوّل من قصيدة "**قصّة الخليقة**"[4]، من أجل إحلال النزعة الدرامية، فيصبح الاستهلال مكثفا من خلال هذا

---

[1]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1،1987، ص90.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص142.

[3]– أمل دنقل، تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ص203.

[4]– سعدي يوسف، عندما في الأعالي، ضمن الأعمال الشعرية، ج3، ص9.

الاصطناع بغية تقديم راهن يهيئ المتلقي لاستقبال ما سيأتي. ومن هذا المنطلق، نلفي النص مليئا بالمفارقات والتناقضات التي تستجيب لأجواء القصيدة. وعلى هذا الأساس نسجل حضورا مهيمنا للثنائيات المتضادة، التي أسهمت في توتير الأحداث واحتدام الصراع. وانسجاما مع هذا المنطق، تقابلت المشاهد، فلا يذكر المشهد إلاّ بنقيضه.

ممّا يعني أنّ الموقف الدرامي كان مركبا من مجموعة من العناصر التي شكّلت بنية القصيدة الدرامية، وذلك عبر تجلّياتها الدرامية المتمثلة بالموقف الدرامي الّذي يكشف عن الصّراع، والسّرد القصصي، والحوار وتعدّد الأصوات. وهذا يعني أنّ الشاعر يوسف سعدي قد بنى قصيدته على أساس جدل المتناقضات؛ وبالأخص بين قوى الخير والشر، وبين الأقوياء والمستضعفين؛ بحيث استحضر الشاعر التفاصيل لتلطيف أصداء الغنائية على "أنّ القصيدة العراقية الحديثة لدى نخبة ممتازة من شعرائها بدأت تسلك هذا المسلك في محاولة دائبة للتخلّص من أسر الغنائية المباشرة ، وإثراء القصيدة بأساليب تعبيرية تستقيها من الفنون الأخرى." [1] على إثر ذلك امتازت تجربة سعدي يوسف القصصيّة بالاختزال والتكثيف السّردي والقدرة على رصد تجربة الإنسان. وفي هذا السياق، يقول الشّاعر في مطلع قصيدة "**قصة الخليقة**" بادئا **بالجوقة:**

(فضاء. معالم مشوشة. موسيقى إلكترونية. ضباب. آلهة هائمة)

الجوقة: عندما في الأعالي

لم تكن زرقةٌ أو سماءْ

[1]– محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنّية في الشّعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنّشر، بغداد، العراق، 1982، ص37.

عندما في الدواني

لم تكن لمسةُ الأرضِ

كان العماءْ

العماءُ

العماءْ

لم يكن غيرُ ماءْ،

غير تهويلةٍ من ضبابٍ وماءْ

لم تكن غيرُ تلكَ الآلهةِ

تلك التي هي ماءٌ ضبابٌ

وماءٌ ضبابٌ

وماءٌ وماءٌ وماءْ.[1]

كما هو واضح بدأ الشاعر قصيدته بصوت الجوقة، الذي أعلن من خلاله مفارقة بين الأعلى والأسفل؛ ففي الأعالي تفتقد السماء وتحتجب زرقتها، وفي الأسفل تغيب لمسة الأرض؛ حيث تسيّد العماء بكثافة من خلال تكرار لفظ "العماء" ثلاث مرات؛ فضلا عن فضاء مشوش وضباب حاجب وآلهة تائهة. إذن، الجوقة ترسم مشهدا عجيبا ممتسخا وملتبسا. وفي هذا إحالة صريحة إلى زمن المسخ والقهر الذي انقلبت فيه الموازين وفقد كل شيء منطق وجوده.

[1]– سعدي يوسف، عندما في الأعالي، ضمن الأعمال الشّعريّة، ج3، ص11.

والظاهر أنّ التعدد الصوتي كان ملمحا بارزا في النص الشعري، إذ توزعت الفسيفساء الحوارية بين الجوقة وأصوات أخرى متعددة: الصوت الأول، الصوت الثاني، الصوت الثالث، والصوت الرابع. ولعل الأسئلة التي تجاذبت خطابات هذه الأصوات قد عمق الدرامية في القصيدة. ولهذا، كثيرًا ما نجد الشّاعر "يستعير الكورس أو الجوقة باسمها ووظيفتها معًا، وكثيرًا ما تقوم القصيدة على نوع من الحوار بين الجوقة وبعض الأصوات المنفردة."[1]ولهذا، ألفينا في النصوص السابقة، وعلى الأقل في بعضها توحدا بين الجوقة والصوت؛ ولاسيّما في تضمين خطابهما المتماهي بتحذيرات أو احتجاجات أو استشرافات تنبيهية. ولم يخل ذلك من توترات ساهمت في تصعيد الصراع نحو ذروته، التي لم تحسم في بعض النصوص مثل نص"**الحداد يليق بقطر النّدى**" للشاعر أمل دنقل.

وعلى هذا النحو، تشيّد البناء الدرامي استنادا إلى مجموعة من المشاهد المتصاعدة تدريجيا والمولدة للتوترات التي تضفي على عوالم النص الشعري درامية تتجاوب مع الموضوع الدينامي للقصيدة. وهذا الأمر بطبيعة الحال يجعل النص يبتعد عن المباشرة وعن رتابة التقريرية. ولو تأملنا الصوت لوجدناه غالبا ما يرتبط بالرفض والاحتجاج؛ ويتعضد ذلك حين يتّحد بالجوقة؛ فيتماهى صوت الفرد بصوت الجماعة بحثا عن تحولات راهنة أو مستقبلية.

لا ريب، إذن، أن يكون التعبير الدرامي من مقومات نص الخطاب الشعري المعاصر، وبالأخص حين يتعزز الشعر بالصراع والدرامية والدينامية. إذ تجاوزت وظيفة الجوقة في هذا الصدد، وظائفها التقليدية وتعضد دورها كما أشرنا إلى ذلك سابقا. " وإنّما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص202.

فيه مع ذوات أخرى."[1] وذلك ما أعطى للجوقة وظائف جديدة استثمرها الشاعر المعاصر؛ ولاسيّما منها الخطابات التي حمّلها إياها من أجل إثارة المتلقي ودفعه للمشاركة في النص.

وبناء على ما سبق، نستخلص أنّ "اقتراب الشعر من صيغة "**الكورس**" (الجوقة) هو في الواقع استدعاء اللغة الشعرية إلى اشتقاقها الأول، إلى الصوت الأول بوصفه نمطا بدئيا للشعائر الاحتفالية وطقوس الإنشاد، ومن ثم يلتقي الشعر في الوقت ذاته، بفحوى الإيقاع، لكونه يلبي الحاجة الجماعية أو الفردية تجاه التجربة المأساوية. من هنا، يتضح أنّ التقاء الشعر مع صيغ "**الكورس**" أو الجوقة هو في الواقع تناص اللغة بالصوت من جهة تعاليه البنائي الذي أظهرته المشاهد المسرحية أو الاحتفالات الطقوسية نظرا لكونه يؤدي صيغة التراجيدي المأساوي أو الملهاوي،"[2]لاسيّما حين تتجاوز الجوقة وظيفة الشرح والتعليق، فتصبح صوتا يفعل فوق ما هو صوت يراقب مسار النص الشعري.

3- تعدّد الأصوات

لاشك أنّ ما تقدم سمح لنا بمعاينة بعض المكونات البنائية في النّص الشّعري العربي المعاصر، حيث هي في الجوهر مستمدة من عناصر مركزية لأجناس أدبية أخرى. وفي هذا الصدد، أصبح للشخصية في إطار تداخل الأجناس الأدبية حضور فاعل في النّص الشّعري، وبالأخص في القصيدة السّردية والدرامية، ذلك أنّ كلّ نص حكائي لا يستغني عن الشخصيات، لاسيّما أنّها تتيح تعددا صوتيا في الشّعر.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص280.

[2]- ناصر اسطمبول، حوارية الصيغ الأجناسية في الخطاب الشعري المعاصر، (الصوت والصورة)، مجلة سيميائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، العدد:2، خريف:2006، ص149.

وهذا يعني أنّ القصيدة المعاصرة اغتنت بتعدد الأصوات؛ حيث لم يعد الصوت الواحد الأوحد يلبي آفاقها ويعبر عن أفكارها وخطاباتها وعوالمها المختلفة. فـ" إذا كان صوت الرّاوي في الخطاب الشّعري هو صوت الشّاعر نفسه مهما اختلفت صور حضوره وآلية تجلّيه، فإنّه ليس هو الشخصية الوحيدة التي تكشف عن ذاتها في بنية النّص السّردي، بعض النصوص الشّعرية قد تكشف عن شخصيات أخرى لها أدوار داخل بنية النّص."[1] لقد أصبح للشخصيات دور مركزي في النص الشعري بما تتمتع به من أبعاد فكرية وشعورية؛ وبخاصة حين تجسد الصراع، انطلاقا من الأحداث المرتبطة بها دراميا.

والملاحظ أنّ هذه الشخصيات كثيرا ما تتحول إلى رموز. "وفي الخطاب الشّعري تتجلى الشخصية إمّا عن طريق "الضمير" الذي يحيل إليها فحين تظهر الضمائر تظهر الشخصية، وإمّا عن طريق "الدور" الذي تؤديه، ويصبح كلّ منهما دالاً على الآخر."[2] وبطبيعة الحال، ستغتني هذه الوظائف مع تطور مسار الحكي في النصوص الشعرية التي تمازجت فيها سردية الشعر بشعرية السرد، إذ "تتآزر شعرية الزمن وشعرية الوصف وشعرية اللغة...من أجل تحقيق شعرية المحكي،"[3]بحيث لا يمكن أن نتجاهل علاقة الشخصية بهذه المكونات القصصية؛ بل وعلاقتها مع بقية الشخصيات في النص.

وعلى هذا النحو، يكون تعدّد الأصوات من تقنيات المسرح والرواية؛ وعندما تستحضرها القصيدة المعاصرة؛ نكون بصدد تداخل فعلي للأجناس. وبلا ريب هذا الاصطناع من الشاعر المعاصر هو سعي منه إلى منح الأصوات المتحاورة مساحة واسعة

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص87.

[2]– المرجع نفسه، ص87

[3]– جمال بوطيب، النص والمدار، سردية الشعر وشعرية السرد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.1، 2013، ص.31.

من الاستقلالية داخل النص، بعيدا عن سلطة ذاته. ومن ثمّ، يجري الحوار على ألسنة الشخصيات في بناء الصّراع، ونموّه وتطوّره في محاولة للكشف عن الأفكار والمضامين التي يود الشّاعر إيصالها للمتلقي، إذ يسهم تعدّد الأصوات في بناء القصيدة بناءً دراماياً، إذ يلجأ الشّاعر لذلك من أجل إضاءة الجوانب المختلفة للعملية الشّعريّة، فتختلط الأصوات داخل البناء الشّعري،[1]ومن خلال تصارعها وتحاورها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها.

ينمُ تعدّد الأصوات عن الأبعاد النّفسيّة للشخصيات التي تسهم في بلورة الحدث ونموّه، حيث يكون الحوار العادي وصلا بين الشخصيات؛ فهو "_ببساطة_ صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الوقف."[2] فالشخصية من خلال الحوار تستحضر شخصيات أخرى تقاسمها هذا التواصل، إذْ في فضاء النص الشعري تتنوّع الأصوات تبعاً لتنوّع الشخصيات الماثلة فيه، فيكون الصوّت أكثر أداء وتأثيراً؛ " فمن خلال التجاذب، والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتّضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته. وهذا هو سرُّ التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة."[3] وبهذا الشّكل تجعل الأصوات المتعددة تناغما وتنافرا من النّص مشهداً مسرحيّاً حيا.

وفي الواقع تعدد الأصوات تقنية استخدمها الشّاعر المعاصر من أجل تحقيق غايات جمالية ودلالية لها انعكاساتها على بناء النص الشعري دراميا. إذ إنّ التعدد الصوتي في القصيدة يمثّل "الأبعاد النفسيّة والشعوريّة المختلفة لرؤيته الشعريّة – بوسائل شعريّة خالصة كالموسيقى، ولكنّه لم يقف عند هذا الحد في محاولته إضفاء لون من الدرامية على رؤيته

---

[1]– ينظر، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، صص194،195.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص294.

[3]– المرجع نفسه، ص299.

الشعريّة، وإنّما تجاوز ذلك إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور،"[1] ممّا يعمق الدرامية أكثر.

ونستطيع القول انطلاقا ممّا تقدم **أنّ** تعدّد الشخصيات في النص الشعري يسمح بتوسيع نطاق الحوارية، وتفعيل الصراع نتيجة منظورات وخطابات متباينة ومتصارعة. ويتيح ذلك للشاعر أن يطرح أفكارا متنوعة لا يستطيع الصوت الأحادي عرضها. "وهذا يعني أنّ الأهم في الشخصية هو علاقاتها المتبادلة مع الآخرين، أي حركتها في مجتمع المسرحية، التي تتجسد عبر سلسلة من الحركات الخارجية والداخلية توضح سلوك الشخصية وردود أفعالها وتصوراتها."[2] ومن ثمّ لا يمكن فصل مواقفها الدرامية عن الحبكة. لذلك" غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الأوّل تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النّفسية وعلاقاتها الإنسانية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعاً يمثّل بعض القيم الإنسـانية الخاصة."[3]

وبطبيعة الحال، سيقوم الشاعر باستدعاء الشخصيات لدورها الفعال في بناء النّص الشّعري، لأنّها وعاء حي يتضمن ما يجلّي التجربة الفكريّة والنفسية التي يختبرها الشّاعر، وبعد أنْ تتوافق الشخصية الفعالة مع أبعاد التجربة الشّعريّة، يتكئ الشّاعر في بناء قصيدته على عناصر ومقوّمات دراميّة متعدّدة ومتداخلة، تتكاثف جميعها من أجل النّهوض بالتجربة

---

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص194.

[2]– مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط.1، 2013، ص100.

[3]– عبد القادر القط، من فنون الأدب – المسرحية–، ص21.

عبر بناء متصاعد، والبناء هو الإطار العام الذي يضمّ هذه العناصر، أو معمارية القصيدة على حدّ رأي عز الدين إسماعيل .[1]

بيد أنّ لجوء الشّاعر إلى إيجاد لغة تنطق بها شخصية من الشخصيات، تختلف عن لغة تنطق بها شخصية أخرى، أي تلك الحالة التي يبلغ فيها انفعال الشخصية بالحدث والوضعية القائمة حدّا يدفعها إلى توقيع كلامها، وإخراج عاطفتها بطريقة خاصة، هي ما نسمّيه الكلام الشّعري، فضلا عمّا ذكرناه من أنّ مستوى الشّعر الذي يوضع على لسان شخصيات مختلفة لا يمكن أنْ يكون واحدا وإنّما مصاحبا لشخصيات أخرى.[2]

وعلى كل حال يبقى تعدد الأصوات من أبرز مقومات العمل الدرامي، ذلك أنّه يناط بها كشف خلفيات وأهداف وجهات نظر الشخصيات التي تتبنى أفكارا متباينة بحسب حمولاتها الإيديولوجية والمعرفية والتاريخية والواقعية. "لأنّ وعي الإنسان شاعراً أو قارئاً يتشكل في جدله مع الواقع وارتباطه بالزمان والمكان المحددين. ورؤية الشّاعر، وتعبيره عن تجربته إنّما تعكس جملة منظومة من العلاقات تتداخل فيها طاقة الشّاعر الإبداعية مع تأثره بما يحيط به."[3]

على أنّ تعدّد الأصوات في إطارّ النّص الشّعري "هو الذي يحمل الصراع ويدافع عنه حتى النّهاية، حيث تستمد معظم الشخصيات وجودها نتيجة علاقتها، بالبطل فهو المحرّك للأحداث والحامل للفكرة والمدافع عنها، وهو المجسّد للصّراع الدرامي، وتكون هذه العناصر متداخلة، فالبطل يقابله النقيض أو البطل المضاد للدخول في علاقات صدامية، فيخلق

---

[1]– ينظر، عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، صص238،239.

[2]– ينظر، ضياء خضير، ثنائيات مقارنة (بحث ودراسات في الأدب المقارن) ، ص93.

[3]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص100.

الصّراع الدرامي من خلال علاقات الشخصيات وأبعادها."[1] ذلك أنّ الشخصية " تسخر لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها إنجازه."[2] ثمّ إنّ وظيفتها هذه تتحدد من خلال وضعها داخل النص، وعلاقاتها بالزمن والفضاء والأحداث وبقية الشخصيات.

هكذا، إذن، إنّ اعتماد الشّاعر المعاصر على تعدد الأصوات جعل القصيدة المعاصرة تزخر بأصوات متعدّدة في النّص الشّعري للخروج من قيد الغنائية، ومن النماذج التي تطالعنا في هذا السّياق قصيدة **(المحكومون)**[3] للشّاعر/السارد سعدي يوسف، الذي يتوارى خلف الأصوات المتعددة، بينما أفسح المجال أمام الشخصيات لتتحدث عن ذاتها، ويمكن أن نعاين ذلك من خلال خطاب العتبات؛ وتحديدا انطلاقا من العناوين الفرعية لقصيدة "**المحكومون**"،

وهي: **الصوت، المحكوم الأول، الصوت، المحكوم الثاني، الصوت، المحكوم الثالث، الصوت، المحكوم الرابع، الصوت، المحكوم الخامس:**

الصوت

في عَتمةِ الإعدامِ، كان على سلاسلهم جناحُ

أصواتُهم ينبوعُ أغنيةٍ تدورُ بها الرياحُ

الحارسُ الليليّ يشربها، ويفهمُها السلاحُ

في عَتمةِ الإعدامِ، كان على سلاسلهم صباحُ

---

[1]– جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2015_2016، ص169.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 240، المجلس، الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، صص.75،76.

[3]– سعدي يوسف، نهايات الشمال الإفريقي، ضمن الأعمال الشّعرية، ج1، ص277.

المحكوم الأول

إنّي أحدثكم، وضوءُ السّجنِ يشحبُ كالسنابلْ –

في غرفةٍ سوداءَ:

صوتيَ مثلُ جرحي

أبدًا عميقْ

إنّي أحدثكم، وفي عينيّ يرتجف الحريقْ

والليلُ، والحمّى، ويبتسم المقاتلْ.[1]

انطلاقا من المقطع السابق، والنص برمته "تعبّر التوقيعات المعنونة بالصوت عن صوت محايد يشبه إلى حد كبير صوت الجوقة، فتتجسد التوقيعات التي تحمل هذا العنوان حركة الحاضر المتمثل في حادثة الإعدام، ويأتي الصوت متقدماً المحكوم عليهم فرداً فرداً بإيقاع جنائزي نحس من خلاله **بقرع** طبول الموت وقسوة السّلاسل، وممّا يساعد على هذا الشّعور البناء الدائري الذي أقام عليه التوقيع"[2]المجسد في الصوت/الأصوات.

وعندما نتفحص الأصوات الأربعة نجدها مستمرة في "صدح اللّحن الجنائزي الذي يستمر في ذكر محاسن الشّهداء حتى نصل عند الصوت الرابع والأخير، فيكسر التوقع ويصدح بلحن مليء بالأمل "الموت لن يرث الحياة، ولن يكون، ولم يمرا". وهذه النهاية تعد

---

[1] – سعدي يوسف، نهايات الشمال الإفريقي، ضمن الأعمال الكاملة،ج1، صص278،279.

[2]– امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان، الأردن، ط.1، 2001، ص85.

طبيعية لصوت يكشف بين ثناياه عن شخصية الشّاعر نفسه التي تدخلت في مسار الصوت."[1] ونستطيع تبين ذلك من الصوت الرابع على النحو التالي:

الصوت

جرح أمام السور، يرفع قبضة للشمس كبرى

هذا النداء _ الجرح، يهدر، عبر صمت الليل أسرى

فعلى النجوم الشاحبات سنى، وكل الأرض ذكــرى

الموت لن يرث الحياة، ولن يكون، ولن يمرا.[2]

نستطيع أن نستخلص من خلال الأصوات التي وظفها الشاعر في قصيدته أنّه أوجد تعددا صوتيا تدرج من رصد رؤية تفاؤلية أمام حكم الإعدام المعتم (الصوت الأول)، ثم الحديث عن الموت في مدينة الدم التي يلتهمها الوحش (الصوت الثاني)، في حين نرصد من خلال الصوت الثالث مساندة للسجين الصامد رغم عذاباته، فهو في نظر الصوت الذي يتقمص ضمير النحن مصدر إلهام، وتضحية ترسم الطريق نحو الحرية (الصوت الثالث)، بينما جلّى الصوت الرابع صورة مشرقة، تسيّدت فيها الشمس والحياة (الصوت الرابع). ومعنى هذا أنّ الشاعر شيّد الحوار على أساس ثنائية الحياة/ الموت. وفي السياق نفسه، نجد أصوات المحكومين مترابطة ومتحاورة، ولنوضح ذلك نستحضر مقطع المحكوم الثاني:

المحكوم الثاني:

كان المساء دماً، وكنت أرى النساءْ

---

[1]– أمل دنقل، تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة، ص203.

[2]– سعدي يوسف، نهايات الشمال الإفريقي، ضمن الأعمال الكاملة، ج1، ص285.

يصرخنَ، والطلقاتِ تصرخُ، والرجالَ يزمجرونْ

والشارعَ المهتزَّ بالطلقاتِ، والدمِ، والمساءْ

ورأيت قتلانا هناك

أكفانهم بَرْدُ النجومْ

وشفاهُهم، ثلجيةٌ، كالشمع، ترقبها النجومْ.

.....

.....

لن يحفروا قبراً لقتلانا، فما زالوا هناك

أكفانهم برد النجوم

وشفاههم، شمعية، كالثلج، ترقبها النجومْ.[1]

يمثل خطاب المحكوم الثاني تنويعا آخر في التعدد الصوتي، تماما مثلما هو الحال مع باقي المحكومين؛ وهذا يعني أنّ هناك تناوبا بين الأصوات الأربعة وأصوات المحكومين الأربعة ثمّ إنّنا إذا تفحصنا مثلا خطاب المحكوم الثاني نجده يرصد مشهدا دمويا تؤشر عليه ملفوظات وطيدة الصلة بالموت: "**دما، الطلقات، الدمِ، قتلانا، أكفانهم، قبراً**"؛ ولعل ما يميز خطاب هذا المحكوم أنّه يقدم خطابا متحديا لساجنه؛ فالموت مرتبط دائما بألفاظ محتفية بالحياة، مثل " **النجومْ، شمعية، كالثلج**"؛ إذ تكرر لفظ "**النجوم**" **أربع مرات** في مقابل زمن المشهد الذي تحقق **مساء** متلونا بحمرة الدم وسواد الليل القادم.

---

[1]– سعدي يوسف، نهايات الشمال الإفريقي، ضمن الأعمال الكاملة، ج1، ص281.

إنّ توظيف تقنية تعدّد الأصوات التي تستثمر عنصر الدراما في القصيدة، يضع المتلقي بصدد قصيدة مبنية على مواقف متضادة متصارعة، " فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشّاعر على بناء عمله الشّعري بناءً فنّيا فحسب بل نعاين كذلك – وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله– مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها،"[1]عبر المفارقات التي تنزاح بالنص عن الغنائية، وهذا ما قرب القصيدة المعاصرة من العوالم الدرامية التي يحتد فيها الصراع بشكل لافت.

وفي هذا الإطار، نعاين تعدّد الأصوات في قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" لدى الشّاعر الجزائري " **الأخضر فلوس**"، من خلال حوار تتحكم في زمامه ثلاثة أصوات، هي: **الشاعر، الصاحب، الحارس، الحديقة، الصوت الأول، الصوت الثاني، الصوت الثالث.** والملاحظ أنّ السردي يتمظهر في الغالب في خطاب الشاعر، لأنّه هو الذي يتحكم في مقاليد الحكي.

ولكن ذلك لم يمنع من أن تعبر بقية الأصوات والشخصيات عن مواقفها المتضادة؛ إذ دفع ذلك الأحداث إلى الأمام، بحيث تنامت بشكل حاد، وقد وعد بذلك العنوان الذي استدرج المتلقي نحو "**حديقة الموت الخصيب**". ثمّ إنّ هذه الشخصيات والأصوات قد خلع "عليها الشّاعر معطيات جديدة طبقًا لتصوراته هو وفلسفته."[2]هذا ما نلمسه على سبيل المثال من خلال خاتمة المشهد الثاني، الذي تتحاور فيه أصوات متعددة:

صوت أول : متّهم .. وحقّ عقابه..

الشّاعر : (مستجديا)

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص285.

[2]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص89.

أنا شاعر غفت الكواكب فوق أفق

حروفه .. أنا عاشق تندى برائحة الحنين

ثيابه !

الحديقة : (للمحيطين بها)

ما حكم من طالت يداه لتلمس الشجر

المرصع بالندى ؟

الصوت الأول : القتل ..

صوت ثان : نصلبه على جسر الأسى ..

صوت ثالث : تفرى على حد المدى أعصابه ![1]

عندما نتأمل خطابات الأصوات نلفيها تصور ما يعتري النفس من صراعات وتوترات وانفعالات؛ وكل ذلك مسخر لتكثيف الزخم الدرامي. " وعلى هذا نستطيع أنْ ننظر الآن في (قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**") لنتمثل صورة متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقض ونستطيع أنْ ننظر في قصيدة واحدة لنتمثل فيها مفردة من مفردات ذلك الصّراع"[2] الحاد.

ومن هنا كان تعدّد الأصوات في قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" مدخلا لتجلية محنة الشاعر/المثقف في زمن تنكر له بفظاعة؛ ولكنّه يفعل المستحيل من أجل أن يبلغ الحديقة

---

[1]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002 ، ص.22.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص285.

من أجل أن يتوجها. والمفارقة أن يسم الشاعر حديقة الحلم بحديقة الموت الخصيب. وكأنّ الشاعر تقصّد أن " يسبغ عليها ضربًا من التصوير الذي يجعلها بين الواقع والخيال في الوقت الذي يتحرك فيه على أرض الواقع، مفجرة في نفس القارئ تماهياً إنسانياً خصباً قادراً على إحداث النّشوة والاندهاش"[1] والإعجاب.

بالإضافة إلى النصوص السابقة التي تشتغل على تعدد الأصوات، نجد نص "**النبيّة تتجلّى في وضح اللّيل**"[2] للشاعرة ربيعة جلطي يستند أيضا إلى هذه التقنية، حيث يصبح صوت النبيّة هو المركزي حين يتحكم في مقاليد الحكي، وهي بذلك تستعير صوت النبي كما هو الحال في نص "**النبي**"[3] لجبران خليل جبران، حيث حل المصطفى المختار الحبيب في مدينة أورفاليس مترقبا عودة سفينته لترجع به إلى الجزيرة التي ولد بها بعد اثنتي عشرة سنة من الغياب. وإن كانت النبيّة تهيمن على السرد، فهي في الوقت نفسه منفتحة على أصوات أخرى تتفاعل معها إنصاتا واستفسارا وتعليقا. وانطلاقا من ذلك يبرز صوت النبيّة من خلال مجموعة من الأحاديث تدرجت على النحو التالي:

_ حديث الليل.

_ حديث الخوف والحرب والسلطان.

_ حديث أهوال الحرب ومنازل الهوى ومراتب أهله.

_ حديث زعانف الوقت وبئر الانتظار والغيرة والغواية.

_ حديث الحرب الثانية وأختها التوأم الكراهية.

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص92.

[2]– ربيعة جلطي، النّبيّة تتجلى في وضح اللّيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط.1، 1436هـ-2015م.

[3]– جبران خليل جبران، النبي، ترجمة موازية للنصّين الإنجليزي والعربي، ثروت عكاشة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.9، 2000، ص.1.

_ حديث الحب.

_ حديث السفر والوحدة والطفولة.

_ حديث البحر والأمهات وأصل الحب.

_ حديث اللغة والشعر والحياة الناطقة.

_ حديث الموسيقى والغناء والرقص. [1]

غير أنّ هذه الأحاديث المتسلسلة تتعرض إلى كسر تتابعها نتيجة تدخل أصوات متعددة، سواء أكانت فردية أم ثنائية أم جماعية؛ حيث أسهم ذلك في تصعيد الحدث الجامع بين هذه الأحاديث، فضلا على بلورة الحوار بين المتحاورين.

من الواضح أنّ رصد بعض تجليات التعدد الصوتي لم يكن عملا هيّنا؛ لأنّه_مرتبط بأكثر من عنصر يتكلم داخل النص الشعري/السردي، فهناك البطل والشخصية من جهة، والسارد والمؤلف من جهة أخرى؛ إذ إنّ العلاقات بين هذه الأطراف هي التي تحدد الصوت السردي[2] ، الذي يضطلع بالحكي.

وعندما يتوسل الشاعر المعاصر بالأصوات التي تأخذ بزمام المحكي، إنّما يسعى إلى بناء نصه بناء دراميا، لتقديم موضوعه من زوايا متعددة؛ وعلى هذا النّحو تصبح القصيدة على تخوم النص المسرحي؛ بل متداخلة معه.

4- الصراع الدرامي

يمكن أن نرصد تعالقا آخر بين الشعر والمسرح انطلاقا من خاصية الصراع الدرامي، التي لامسنا بعض تجلياتها من خلال الصّراع بين الشخصيات والأصوات التي

---

[1]– ربيعة جلطي، النّبيّة تتجلى في وضح اللّيل ، صص. 7،47،89،99،149،167،217.

[2]– ينظر، منصوري مصطفى، سرديّات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث، صص.274_327.

تضمنتها النصوص الشعرية التي تم الاشتغال عليها سابقا. "وليس من السّهل أنْ يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة."[1] لذلك التداخل بين الشعر والمسرح ليس عملية شكلية فحسب؛ وإنّما هي عملية مركبة؛ عميقة، تطال البنيات النصية.

هكذا، يصبح الصراع عنصرا مركزيا في النص؛ ولاسيّما حين تتوسع وظيفته، فتتضح من خلاله "رؤى الشّاعر ومواقفه وعلى ضوئه ترسم الحبكة، وبناءً على ذلك فإنّ ماهية الصّراع قائمة على التضاد والتنافر بين اتجاهين: الاتجاه الأوّل: القيم، والاتجاه الثّاني: الشّر وبذوره، ومن هنا تشتعل شرارة الأحداث، حيث تنمو الأحداث وتتطوّر، وإذا ما وصلت الأحداث بتطورها إلى التأزم والتعقد فإنّ ذلك ناجم لا محالة عن ذلك الصّراع، وإذا ما انفكّ الصّراع فإنّ ذلك يدلّ على حلّ العقدة، ومن جانب آخر، فإنّ فهمنا الصحيح بماهية الصراع داخل النص الشعري الحديث، هو الذي يوصلنا إلى الفهم الدقيق لأسلوب الشاعر،"[2]والمقاصد التي يتوخى تبليغها من خلال الصراع الدرامي.

ومادام الصّراع هو محرك الأحداث، فإنّه يستجلب المتعة والإثارة للمتلقي، فهو" ارتباط مجموع التناقضات والتباينات في المواقف والأوضاع، بشكل متّصل يؤدي إلى التأزم والتعقيد وحدوث الانقلاب المفاجئ في المواقف عبر تطور الأحداث."[3] فينأى به عن الرتابة المملّة، ويجعله يعيش تجربة الشّاعر ورؤيته.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص284

[2]– صدام علوي سليمان الشياب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ،صص.124،125.

[3]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص107.

وعلى العموم يتحقق الصراع من خلال تقابل فكرتين أو عاطفتين متباينتين ممّا يجعل " الأداء المسرحي (الدراما) هو قمة الصّراع لأنّه يستهدف المثل الأعلى لحياة الإنسان في هذا الكون."[1] ذلك أنّ الصراع هو بؤرة الحدث الدرامي، والذي لا يمكن فصله عن الشخصية التي تحرك عناصر الحبكة برمتها.

ثمّ إنّ تغير المنظور إلى علاقة الإرادة بالصراع الدرامي أفرز اشتغالا مغايرا على الصراع نفسه، فبعدما كان من الضروري سعي الإرادة نحو هدف محدد لتوفير الصراع الدرامي؛ لم تلتفت الدراما الحديثة إلى ذلك، فأصبحت "الشخصية المسرحية لا ترسم الآن كشخصية لها هدف محدد تسعى إليه _ بل كشخصية تسيرها عواطفها على غير هدى.. وتؤثر فيها مؤثرات باطنية ونفسية لا تعيها الشخصية."[2] وهذا بطبيعة الحال يجعل الصراع الدرامي أكثر حدة.

وضمن هذا الإطار، يتبلور الصراع بعمق حين يرتبط بالداخل، لأنّ هذا الأمر يكثفه دلاليا من الناحيتين النفسية والفكرية. لذلك التمظهر الخارجي للصراع بدايته الباطن وما يعتمل فيه من توترات وتجاذبات. " ففكرة الصراع في المسرحيات الحديثة تمثل صراع الوجود في مختلف مظاهره، سواءً من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة، أم من خلال الوعي الجماعي جملة،"[3]كما هو الحال في المسرحيات التي تصور مأساة الإنسان المعاصر.

---

[1]– محمد الطاهر فضلاء، المسرح .. تاريخا .. ونضالا ،ج1، دار هومة، الجزائر، 2000، ص31.

[2]– ينظر، رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، صص 196،197.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص593.

بناء على ذلك تصبح الذات المتأزمة مركز الصراع، إن على مستوى النفس أو الذهن؛ ثم يتم تصعيده إلى خارج الشخصية ليصبح متقابلات من الصّراع في الميل إلى التعصّب لفكرة في الذّهن مثلا وبروزها إلى الخارج تقابلا مع شخصية تحمل نفس الازدواجية، لكنّها تبرز الوجه المقابل. ومن باب التقاء متعصبين مثلا وكل واحد منهما في جانب مختلف، فإنّ الخصمين في الغالب يرجعان إلى صراع داخلي أحدهما معارض متوارٍ والآخر بارز من الشخصية ليواجه صورة مقابله الباطني.[1]

ونسجل في هذا السياق، أنّ الصراع لا يتخذ دائما وتيرة واحدة في النص؛ إذ إنّ الشاعر يتحكم في تمظهره وتصاعده بحسب الحالات والمواقف المختلفة من مقام إلى مقام. " حيث لا يستطيع البعد الزمني المحدود لتقاليدها – والذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موضع جدل ومناقشة – أنْ يلعب الدور التقليدي للإمتاع، ومن هنا فإنّه يلقي عبئا أكبر على بعد الرافد الخاص: " درجة ما تحت الصفر" والذي يتمثل في الوسائل الفنية المتبعة في كل قصيدة على حدة، والقدرة الخاصة للشّاعر على إدارة الصراع داخل حقول المتناقضات التي يمر بها."[2] لذلك، عندما تغيب هذه السمة يتسطح النص.

ومن هذه الزاوية نجد " كثيرا من الشّعراء يعتمدون على رافد السمات العامة و"درجة ما فوق الصفر" وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى "القواعد النظرية " استقراراً نسبياً، ومن ثم فهم لا يلتفتون إلى القدر الذي ينبغي أنْ يبذل على مستوى "السمات الخاصة " أو "درجة ما تحت الصفر" ومن ثم يضيع المذاق المتميز لأعمالهم ولا يتوفر فيها القدر الكافي من الإغراء للعودة إليها مرّة

---

[1]– ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، صص592، 593.

[2]– أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص10.

ومرّة، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها."[3] وبناء على ذلك تظهر فعالية الصراع عندما يرتبط في النص بالسمات الخاصة، التي تحرره من برودة السائد.

إذن، إنّ الصّراع هو العنصر الدينامي الذي يخرج العمل الفني من رتابته، ويحدد معالم بنيته. ثمّ "إنّ التسلسل القصصي الدرامي لتعاقب الأحداث، قائم في ترتيبه الزمني على الصراع المبني على التوترات الدرامية."[1] والصراع في النّص الشّعري " نوعان: الصراع الخارجي والصراع الدّاخلي. أمّا الأول فهو الذي يدور خارج الذّات الإنسانية. ويتكوّن من عدّة أشكال منها الصّراع الدائر بين شخصين...وأمّا الثاني فهو الصراع الداخلي الذي يدور داخل الإنسان. أي بين الإنسان ونفسه. كأن يكون بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين أو بين العقل الواعي والعقل الباطن."[2] ويأخذ هذا الصراع حدته حين يكون بين الشّاعر والمجهول، الذي يحاول أنْ يستكشف كنهه. " وليس من السّهل أنْ يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها. وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة."[3] ولا شك أنّ هذا الصراع سيزداد حدة عندما تحتدم الأوضاع والعواطف والأفكار والمواقف تناقضا وتباينا.

ومن النماذج الشّعرية التي يطالعنا فيها الصراع الدرامي بأقصى حدوده، قصيدة "**جدارية** " للشّاعر محمود درويش التي تتخذ من الموت موضوعا ديناميا، حيث لم يجل الصراع توترات تجربته النفسيّة الداخلية فقط؛ بل لامس جوهر الحياة من خلال أسئلة الموت والخلود والغربة الوجودية.

---

[3]– المرجع نفسه، ص10.

[1]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص59.

[2]– فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ط1، 1989، صص.145،146.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص284.

وأنا الغريب بكُلِّ ما أُوتيتُ من

لُغتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف

الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،

وللكلمات وَهْيَ بعيدةٌ أرضٌ تُجاوِرُ

كوكباً أَعلى، وللكلمات وَهْيَ قريبةٌ

منفى، ولا يكفي الكتابُ لكي أقول:

وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب.

وكُلَّما فَتَّشْتُ عن نفسي وجدتُ

الآخرين. وكُلَّما فتَّشْتُ عَنْهُمْ لم

أجد فيهم سوى نَفسي الغريبةِ،

هل أنا الفَرْدُ الحُشُودُ ؟ [1]

تُظهر هذه المقاطع أنّ الشّاعر، دخل في صراع مع ذاته بسبب الغربة التي عاشها وأحس بها، فمثلما عاش غربة نفسية، نجده يعيش غربة تجاه الكتابة، ويتأكد ذلك من خلال إحالته على اللّغة الكلمات التي تنتمي إلى حقل الكتابة، فلو كانت حاضرة أثناء غربته المرضية لما كان لهذا الصّراع أنْ يسيطر عليه، والشّيء ذاته بالنسبة للمقطع الثّاني، إذ يستمر الصّراع مع غربته النفسيّة، يقول:

[1] – محمود درويش، جدارية، ضمن الأعمال الجديدة الكاملة، صص.454،455.

وأنا الغريبُ. تَعِبْتُ من" درب الحليب"

إلى الحبيب. تعبتُ من صِفَتي.

يَضيقُ الشَّكْلُ. يَتَّسعُ الكلامُ. أفيضُ

عن حاجات مفردتي. وأنْظُرُ نحو

نفسي في المرايا.[1]

يكشف المقطع السابق صراعا حادا يكابده الشاعر/السارد؛ إذ يعلن بأسى غربته "أنا الغريب"، ويعزز ذلك بإعلانه عن تعبه، وهذا ذروة البوح بالوجع الداخلي، ويمتد التعب إلى الذات بعمقها الوجودي؛ ومع ذلك يستمد السارد/الشاعر قوته من هذا الضيق، حين يتسع لديه الكلام ويفيض عن حاجات لغته. والصّراع الذي مرّ به الشّاعر ذو فاعلية إيجابية استطاع بفضله أنْ يهزم حالة النفي والانتصار عليها بفضل الإبداع.

يوظّف الشّاعر **بدر شاكر السياب** الصّراع في قصيدة " **المومس العمياء**" التي يتابع فيها القضية العراقية المعاصرة، فيهتم فيها بدرامية الحوار الدّاخلي ليفضح أوضاعا اجتماعية فاسدة، وعلاقات مختلة. يتجسد ذلك كلّه من خلال صّراع دّاخلي مزدوج بين العقل والعواطف، تختبره المومس العمياء؛ ويتمظهر اجتماعيا ونفسيا انطلاقا من إعراض الرّجال عنها بسبب فعل الزمن الذي قهر جسدها وجمالها بعدما كانت قبلتهم:

كان الزبائنُ بالمئاتْ، ولم يكونوا يقنعون

بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيره

---

[1]– محمود درويش، جدارية، ضمن الأعمال الجديدة الكاملة ، صص. 455،456.

لترشّ أفئدةَ الرجالِ بها، وكانوا يلهثونْ

في وجهها المأجور، أبخرةَ الخمور، ويصرخونْ.[2]

ويزداد الصراع تأجّجا حين تظن المومس أنّ جارتها ياسمين حاقدة عليها وتفسد زينتها؛ وهنا تغدو عاطفة الغيرة محفزا نفسيا على تصعيد الصراع؛ لأنّها تكشف نوازع الإنسان الدفينة رغم أنّ لهذا الصراع موجهات ومحركات أخرى:

ولعلّ غيرة " ياسمين" وحقدها سبب البلاء:

فهي التي تضع الطلاء لها وتمسح بالبذور

وجهاً تطفّأت النواظر فيه ...

- " كيف هو الطلاء ؟

وكيف أبدو .؟"

- وردةٌ .. قمر .. ضياء!"

زورٌ .. وكل الخَلق زور،

والكون مَيْنٌ وافتراء.

لو تبصر المرآةَ – لمحة مقلتيها – لو تراها

- لمح النيازك – ثم تغرق من جديد في عماها!

برقٌ و يُطفأ ... ثم تُحكم فرقها بيدٍ، وفاها

---

[2]- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن الديوان، ج2، ص161.

بيدٍ، وترسم بالطلاء على الشفاه لها شفاها.[1]

عندما نتفحص مطلع قصيدة " **المومس العمياء**" نلاحظ أنّها بدأت بوصف الوضعية المأساوية للمومس، ومن ثم تحولت إلى وسيط يعبر من خلاله الشاعر عن موقفه من المدينة؛ موقف يشخص مشاعر الحزن التي كابدتها المومس من خلال علاقاتها المتوترة مع الليل والوحدة؛ لذلك يصبح المتلقي بصدد حالة درامية يتماهى فيها الشاعر/السارد والمومس والمدينة استنادا إلى الحوار الداخلي، " كونه أداة تأثير من حيث مخاطبة الفكر والمشاعر، بشكل يجعل المتلقي يستخلص الغايات الترفيهية والبيداغوجية للعرض المسرحي، وذلك لما له قدرة إقناع وضغط سيكولوجية على ذهنية المتلقي، حيث يعيش الوقائع المسرحية بكامل وجدانه وينفعل معها ويندمج فكريا مع حياة الشخوص،"[1]حد التماهي في بعض الحالات والمواقف.

وفي هذا السياق، يوظف الشاعر خليل حاوي الصّراع الداخلي في قصيدته "**البحار والدرويش**"، إذ يصبح مفتشا عن اليقين، حيث يحيل البحار على البحث والمغامرة والسفر، لاسيّما أنّ البحر هو فضاء حركته المواجهة للمخاطر والأهوال والمجهول والظلمات، بمعنى أنّنا بصدد حالة إنسانية رافضة للسلبية والجمود والتقليد والجاهز؛ لذلك غايته المطلق.

وفي المقابل يمثل الدرويش حالة إنسانية مختلفة، حيث إنّه يتخذ من القلب مجالا لتجربته؛ أي أنّه ينطلق من الباطن. وهنا، يتبدى الصراع بوضوح لأنّهما في الجوهر ذاتا واحدة منشطرة على نفسها؛ فالبحار مثلما هو شغوف بالرحيل المستمر، هو في الآن ذاته يتمنى السكينة الداخلية التي يتمتع بها الدرويش؛ ولذا فهو يجمع بين ذاتين، الأولى ظاهرة والثانية كامنة. ومع ذلك سيحافظ كل واحد منهما على هويته.

---

[1]– بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن الديوان، ج2، صص161،162.

[1]– عبد الكريم الجدري، التقنية المسرحية، ص65.

واللافت هنا أنّ الصراع مرتبط بمكون الزمن لأنّ التجربتين متصلتان به في بعده المطلق؛ سواء من منظور البحار أو الدرويش. "والقصيدة تنمو إلى ذروة وتنتهي عن شبه يقين غيبي تنطفئ به أحداق المنارات وأضواء اليقين ويغدو التجوال حالة رمادية حائلة لا نهوض للكائن فيها من أكفانه ومن دوامة الصيرورة والكون والفساد."[1] وعلى هذا النحو، تقدم قصيدة "**البحار والدرويش**" وجهين للصراع قائمين على المفارقة.

ومن الواضح أنّ الصراع في قصيدة "**البحار والدرويش**" قد يأخذ بعدا آخر؛ حين ننزاح قليلا عن وجه الصراع الوجودي الذي رصدناه سابقا؛ فيصبح صراعا حضاريا عندما يؤشر على مآزقنا الفكرية والاجتماعية والحضارية، فيغدو الدرويش معادلا للثبات والجمود والخروج عن حركة التاريخ؛ بينما يمثل البحار الحركية والسؤال والبحث عن المجهول. وهذا يعني أنّ الصراع يتحرك من الداخل نحو الخارج والعكس. " فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئـــيات هذا البناء، أعنـــي مفردات الحياة ذاتـها."[2] وعلى هذا الأساس، يقترح الشاعر خليل حاوي بديلا يتجاوز إكراهات تجربتي البحار والدرويش؛ بديل أكثر انفتاحا وتحررا من الإرغامات النفسية والفكرية والسكونية التي تجذرت فيها رؤى الدرويش:

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات،

---

[1]– إيليا حاوي، خليل حاوي، في مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.1، 1984، ص12.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص279.

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق.

غائب عن حسه لن يستفيق.

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق. [1]

ثمّ إنّ الحوار بين البحار والدرويش سيكشف البعد العميق لمأساة الإنسان، فيبرز الصّراع بين البحار والدرويش بعد أنْ تكون ملامح البحار أكثر تحدّدا؛ وفي الوقت نفسه يتبدى الوجه الآخر للمفارقة حين يقرر المضي إلى المجهول؛ وبالأحرى إلى حيث

لا يدري:

أترى حملت من صدق الرؤى

مالا تطيقْ ؟

– خلّني ! ماتت بعينيّ

منارات الطريق

خلّني أمض إلى ما لست أدري

لنْ تغاويني الموانئ النائيات

[1]– خليل حاوي، ديوان نهر الرماد، ضمن ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، صص43،44.

بعضها طين محمى

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمّى

آه كم متّ في الطين الموات

لن تغاويني الموانئ النائيات،

خلّني للبحر، للريح، للموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق.[1]

هي إذن نهاية فاجعة للبحار؛ حيث ماتت في عينيه منارات الطريق، ليمضي حيث لا يعرف، فهو محروق في طين مدنية لاإنسانية، بل يموت مع هذا الطين الميّت، لذا أسلم نفسه للبحر والريح والموت، بعدما مات ضوء الحياة في عينيه، ولم يعد يخلصه شيء من مغامراته وصلواته. غير أنّ خليل حاوي يقدم صورة أخرى للصراع؛ فتكون نهايته منفتحة على التغيير كما هو الحال في قصيدته "ضباب وبروق"، إذ "يستعيد إيمانه بالبطل الذي يفد، فيعرّي الفعل عن اسم وظرف وقناع." وبطبيعة الحال، هذه الرؤية تعدل طبيعة الصراع.

استعان الشّاعر المعاصر بتقنية الصّراع الدرامي للتعبير عن حالته وفي الوقت نفسه قام بكسر أفق توقع القارئ، بتعددية الأصوات التي تعمل على تصعيد الأحداث، وإبراز وجهات النظر المتضادة. " وفي مستوى هذه الصراعات العالية (...) عن سوء النظم الاجتماعية، من سياسية وخلقية، ودينية، وفيها صراع داخلي بين الإنسان والفكرة،

[1]– خليل حاوي، ديوان نهر الرماد، ضمن ديوان خليل حاوي، صص.48،49.

وصراع خارجي بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف."[1] وبهذا فإنّ معمار النّص الدرامي الشّعري العربي المعاصر قد شهد تغييرا إلى حد بعيد، ويظهر هذا التغيير جليا في تنويع مكونات النص الشّعري انطلاقا من الانفتاح على أجناس أدبية مختلفة.

5- المشهد الدرامي

تطورت الحياة المعاصرة بشكل جعل ثقافة الصورة تهيمن على شتى المجالات المعرفية. فبها تصنع الآراء والأفكار، وعليه كان لكثافة الصورة إلحاح كبير على ذاكرة المبدع والمتلقّي لشتى الأنواع الإبداعية، ومن ذلك النّص الشّعري " فاحتلّت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين "المتخيّل الشّعري" ، بحيث تعززت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفنّي في الشّعر. "[2] وبطبيعة الحال، هذا التحول انعكس على بنية النصوص الشعريّة؛ ولعل من أهم تمظهرات ذلك تصدر القصيدة المشهدية المشهد الشعري استجابة لمتطلبات جديدة لها علاقة بالكتابة مفهوما وممارسة.

وإذا تفحصنا ذلك بعمق نصبح إزاء مستوى آخر من مستويات تداخل الأجناس؛ ذلك أنّ هذه المشهديّة تجسيد بشكل ما لخصائص المسرحية. ذلك أنّ القصيدة المشهدية لم تقف "عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية، من تعدد شخصيات، وحوار، وكورس، وغير ذلك من الأدوات المسرحية، وإنّما تجاوزت ذلك إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته."[3] من هنا يمكن النظر إلى أهمية المشهد الدرامي في الخطاب الشعري المعاصر لأنّه من صميم التشكيل الأجناسي.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص592.

[2]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص34.

[3]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص206.

وعلى أساس ذلك يصبح التصوير المشهدي آلية لبناء القصيدة؛ وضمن هذا الإطار، نلفي الشاعر " ينشئ المشهد المصور الكفيل بالتعبير المرئي عنه، فالشخوص تتحاور أمامنا وتتحرك بشكل تمثيلي، ويتلاشى الظل بها تدريجيا فلا نستبين ملامحها. وهي في حركتها تمضي لتحضر أشياء هي التي تكوّن صلب المعنى"[1]وهذا ما يجعل المشهدية طافحة بالدرامية؛. لأنّها في هذا الصدد قائمة على الحركية؛ إن على مستوى ما هو مادي؛ أو على مستوى ما هو باطني؛ وفي الحالتين التصوير يمس المرئي واللامرئي.

ومن هذا المنطلق، يشيّد الشاعر المشهد الدرامي متوسلا بالوصف والسرد والصور والإيقاع واللغة النابضة بالإيحاءات؛ حيث تشتغل هذه العناصر "بوصفها (كاميرا) شعرية محورية – بعدسة ملونة ذات حساسية تصويرية عالية – تصوّر في الاتجاهات المتاحة كافة، في اليمين والشمال، والأمام والخلف ، والأسفل والأعلى، بحركة لولبية كاشفة ومستوعبة وضامّة...لا تكتفي برسم الصورة والتقاط مدياتها ووضع حدودها بوصفها كيانا تشكيليا منتهيا ومحسوما، بل تسعى إلى رعايتها واستمرار رفدها بما تحتاجه من أدوات النمو والصيرورة والاستكمال والترميز والأسطرة."[2] وكل هذا يجعل المشهد الدرامي غنيا دلاليا ومتحركا في آن واحد .

وهذه العملية تضع المتلقي أمام مشاهد متتابعة تحقّق التصوير المشهدي، من خلال رسم المشاهد، وتفعيل التصوير، وفسح المجال للخيال الشّعري، وما تتيح إمكانياته الذهنية من خرق لأفق التوقع. وذلك ما ينتج مشاهد تصويرية في عالم القصيدة الشعريّة، قد تعجز

---

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص48.

[2]– محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 1430هـ–2009م، ص.128.

الخشبة عن تجسيدها والكاميرا عن تصويرها في كثير من الأحيان.[1] وعلى هذا النحو، تنهض القصيدة المشهدية على آليات الصورة والمسرحية والسينما؛ ممّا يجعلها متوهجة بصريا ومشهدية.

يعتبر التصوير المشهدي الذي يتجسّد "على هذا الاعتبار يمكننا أنْ نتصور اللّغة كلَّها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء."[2] من النماذج الشعريّة للإبداع، لما تميزت به من التفاعل بين كل العناصر البنائية للنّص الشّعري. إذ يحضر فيها الحوار، والشخصيات، والفضاء، والبناء الدرامي، وما ينشأ بين كل ذلك من تفاعل يحقق المشهدية. نجد الشّاعر يوسف وغليسي يوظّف ذلك في قصيدة " **تغريبة جعفر الطيار**":

- **المشهد الأول:**

النجاشي:

من أنت يا هذا المسربَل بالشكوكْ ؟

جعفر :

أنا " جعفر الطيار"، جئت مع

الرياح على جناح الرعبِ،،

يا ملك الملوكْ...

النجاشي:

---

[1]- ينظر، عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، صص74،75.

[2]- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص4.

من أين جئت ؟ وما تريدْ ؟![1]

يؤسس الشاعر هذا المشهد على خلفية الصراع المأساوي في تسعينيات الجزائر؛ بما فيه من دماء وحرائق وخيبات. وفي هذا الصدد، بني المقطع المشهدي بالصور الناطقة والمتحركة؛ ويمكن أن نستحضر منها: " **المسربَل بالشكوكْ، أنا جعفر الطيار، جناح الرعبِ.**" والملاحظ أنّ معظم هذه الصور تحيل على الارتياب والخوف، ممّا يكشف الصراع النفسي الذي يستبطن مشهدي النص، الذين تتصادم في ثناياهما رغبات الشخصيات. وفي هذا السياق، يكون الشاعر قد صعّد الصراع انطلاقا من رؤية تاريخية أسقطت الماضي على الحاضر من أجل قراءته وفهم ما طاله من صراعات تاريخية وسياسية وثقافية ودينية؛ ويمكن أن نرصد ذلك بوضوح من خلال الصراع المتعدد الجوانب لدى جعفر الطيّار.

في الحقيقة هذا الصراع لا يرتبط فقط بجعفر الطيّار بوصفه حامل رسالة الإسلام المضطهدة والمطاردة؛ وإنّما نلفيه يتصاعد من احتدام المواجهة مع الأطراف المضادة لسلام الدين الجديد؛ وهذا يجلّي طبيعة ودوافعه الحقيقية. وفي هذا المستوى اغتنى النص بالحركية المتعددة الروافد؛ ممّا أسهم في تشكل المشهد الدرامي من خلال رؤيتين متعارضتين؛ الأولى مضادة للإسلام والثانية منافحة عنه؛ في حين يمثل النجاشي الآخر المساند لجعفر الطيّار وما يمثله. وعند هذا الحد، يسدل الستار على المشهد بعدما أجاب جعفر الطيّار عن سؤال النجاشي: "**من أين جئت ؟ وما تريدْ ؟!**"؛ وكأنّ المشهد الأوّل قد عرّف بالقضية التي هاجر من أجلها المسلمون بحثا عن نصير من الظلم:

"–**(جعفر والنجاشي يستسلمان للنوم)**

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص50.

– ستار –" [1]

والملاحظ بعد المشهد السابق أنّ التسلسل السردي للأحداث من خلال الحوار قد تكسر بواسطة الحلم؛ حيث نستشف من حوار جعفر الطيّار عندما نتلقى الأسطر الأولى أنّه مفزوع بما رأى؛ وهذا الانخطاف يتعدى الرائي فيشرك الملك النجاشي في حلمه الذي أيقظه، ثم سافر في الكرى. وهذا ما نعاينه في المشهد الثاني، بعد فاصل النوم الذي توسط المشهدين؛ الأوّل والثاني:

2- المشهد الثّاني:

جعفر: (يهب من نومه مذعورا)

يا سيدي .. يا سيدي .. يا ..

قم ترَ ..

النجاشي:

ماذا أرى ؟

جعفر:

آهٍ أيا ملك الورى ...

النجاشي:

ماذا جرى ؟

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص62.

جعفر:

حلم تخطَّفني،،

فأيقظني، وسافر في الكرى!.[1]

لعل من أبرز ما يستوقفنا في نص "**تغريبة جعفر الطيار**" ليوسف وغليسي هو حوارية المسرح والشعر والسيرة النبوية(التاريخ) والسينما؛ حيث تفاعلت فيما بينها بشكل خلاق ممّا سمح بتشكيل أجناسي منتج دلاليا وبنيويا؛ لاسيّما من حيث تشكيل المشهد الدرامي. واللافت للانتباه في هذا الصدد، أنّ هذا الأمر قد تجاوز الصورة الجمالية للمشهد المسرحي؛ إذ انفتح النص أيضا على تشكيلات متنوعة: التشكيل الشعري، التشكيل السردي، التشكيل السيرذاتي، والتشكيل الدرامي؛ ومن ثمّ يضعنا هذا التفاعل في صميم حوارية الأجناس الأدبية.

وفي السّياق نفسه، يوظّف الشّاعر الجزائري **الأخضر فلوس** هذه التقنية في بعض من قصائده، ويطالعنا ذلك في ديوانه "**عراجين الحنين**"، ففي قصيدة " **حديقة الموت الخصيب**" يبنى المشهد الدرامي انطلاقا من المفارقة التي نرصدها من خلال غربة الشاعر في مدينة محاصرة بالأسوار وهو السائر إلى حديقة الحلم؛ بل حديقة الموت الخصيب؛ في حين يتجلّى الوجه الثاني للمفارقة من خلال خيبة الشاعر الذي انهار عرش حنينه أمام الحديقة التي تنكرت له، ولم يشفع له أن جاءها متنكرا عابرا جرحه وأهوال الغسق وتقلبات الزمن والأشواق المؤجلة.

وبهذا الشكل يكون المشهد الدرامي مركبا من مشهدين فرعيين؛ حيث امتزج فيهما الواقع بالحلم، الداخل والخارج، والرجاء بالخيبة؛ وفي نهاية المطاف ت تجسيد مشهد درامي تراجيدي رغم ما انطوى عليه من أمل كاذب؛ والمهم في ذلك كلّه ما عرفه المشهد من تحويل

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص63.

في مادته وبنائه. وهذا يعني أنّ " الأدب وإنْ استعان بالوجود العيني واقعية، أو استنجد بالوجود المتخيل إنشاء، لا يوجد حقيقة إلاّ حين عمليات التحويل، التي تصب المشهد في الوسيط. حينها فقط تتكوّن حقيقة الأدب، فيتراجع الوسيط تاركاً للمشهد الفني مجال الحضور المدرك إدراكا جماليا. ولهذا السبب اعتبرنا الأدب في جوهره أدبا مشهديا. كما اعتبرنا الكتابة في كل أحوالها كتابة مشهدية" [1] فيها الكثير من التكثيف والحركية والايحاء.

ذلك ما نلمسه أيضا في **المشهد الأول** من قصيدة " **حديقة الموت الخصيب**"،**إذ** تتبدى كثافة المشهد الدرامي بدءا من العنوان نفسه الذي يقدم لنا مشهدا لحديقة تجمع بين نقيضين: الحديقة التي تحيل على الحياة والاخضرار، والموت الخصب الذي يؤشر على الفناء المضاعف. ويتعمق هذا المعنى من خلال ما يعرضه المشهد التالي :

" المشهد الأول "

الشاعر (لصاحبه): إن المدينة كعبة للزائرين فلا تدع

حراسها يقصون من دخلوا فهم عمري

الذي خبأت أحلامي له من ألف عامْ!

... وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع

لها من غيمة الأشعار مركبة وقنديلاً

من الأشواق يخترق الظلامْ!

الصاحب : (في أسف)

[1]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص5.

يا شاعري دخلوا جميعاً كالرؤى إلا

الحديقة .. إنّها حملت على أشجارها

ثمر المواسم .. والغمامْ!

الشاعر : (في لهفة)

أرأيت عينيها ؟

الصاحب : أجل. قد كانتا خيطين من ضوء وأفقا

رائعا ثملا بتصفيق الحمامْ!

الشاعر : (متأهبا للخروج)

هيا إذن نمضي إليها![1]

يشكل **المشهد الثاني** صدمة كبيرة للشاعر، حيث توج ذهابه إلى الحديقة/الحلم بالخيبة؛ فكانت هذه النهاية غير المتوقعة ذات تأثير كبير عليه؛ بل القارئ نفسه لم يكن ينتظر حدوث ذلك. إذ إنّ الحديقة تنكرت له، بعدما كان مشدودا إليها شوقا وحنينا. وفعلا، أصبح أمام حقيقة مرة؛ احتجبت حديقة الأحلام والحنين؛ وتصدرت المشهد حديقة الموت الخصيب. أليس ذلك قمة المأساة.

على هذا النحو، يتم الانتقال في بناء المشهد الدرامي من بنية حلم اليقظة إلى تراجيديا الواقع؛ حيث تم التدرج من هدأة الحلم إلى الموت الذي هيمن على فضاء الحديقة. ونستطيع أن نتبيّن من ذلك التقابل بين النور/الحلم والظلام المدمى/حديقة الموت. ومن ثمّ، "فلعبة

[1]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص13.

الإضاءة التي يوظفها الشّاعر لا تكشف عن الأشياء المادية فحسب، بل تغمر بظلالها المرهفة منطقة الحلم والشهوة لتجسد المشروع الإنساني العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود. وهي تصور كل ذلك بأدوات وتقنيات بصرية ولغوية تبرز إيقاع حياته الباطنية وجوهر إحساسه بالكون في بؤرته الكلية الشاملة."[1]

ولعل ما يعمق المشهد الدرامي هو كثافة صيغ الاستفهام التي تحيل على الحيرة والقلق؛ وبالأخص ما ورد منها في المشهد الأول الذي كان يفترض أن يغلب عليه الهدوء انسجاما مع حالة حلم الشاعر ببلوغ الحديقة المأمولة؛ هذا السعي الذي ارتبط بالشوق والحنين؛ ولكن تلاشى ذلك أمام واقع مرير. ولم تكن صيغ الاستفهام في المشهدين الأوّل والثاني سوى تعبير عن البعد الدرامي الذي تكثف استنادا إلى بؤرة الموت المهيمنة: "**أرأيت عينيها؟، ماذا تقول؟، هل هذا يليق!؟، أتحبها؟، ما حيلتي والأرض تنكر خطوتي؟، لماذا يجئ بلا موعد، هل أنا متعب؟، هل تراني أسير؟، فلم قطعتني مسافة هذا الطريق؟، من أنت؟، ماذا تريد؟، هل تعرف العنقاء؟.**"[2] من الواضح، إذن، أنّ هذه الاستفهامات لم توظف مجانا؛ ذلك أنّ هذه الأسئلة تجعل المشهد الدرامي أكثر حدة وعمقا.

ولا غرابة أن تكون معظم الأسئلة بلا أجوبة؛ ممّا يعني أنّ المتلقي بصدد أسئلة مفتوحة على احتمالات متعددة؛ وأمّا الأجوبة التي تضمنها النص، فنلفيها مشحونة بالقلق والحيرة والكآبة والخيبة والتفجع؛ وهذه الدلالات كلها من عناصر الدرامية.

ولاشك أنّ حالة الانتظار التي كابدها الشاعر بوصفه الشخصية الرئيسية جعله مركز حالة الدرامية في البناء المشهدي للنص؛ ثمّ إنّ المفاجأة التي صدمته في النهاية دفعت

---

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص48.

[2]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين، صص.13_20.

المشهد الدرامي نحو ذروة الفاجعة. وكما قلنا سابقا هي مفاجأة مزدوجة؛ فمن جهة طالت الشاعر داخل النص؛ ولم يسلم من وقعها المتلقي من جهة ثانية:

– المشهد الثّاني –

... قريبا من خيمة (الحديقة)

الحارس : من أنت؟

الشاعر : (ينتبه)

إنّي فارس جاب السماوات العريضة

واقتفى أثر الكواكب والنجوم وجمعت

كفاه منها باقة ثم انثنى للبحر يجمع من

حناياه اللآلئ .. والدررْ!

الحارس : ماذا تريد ؟

الشاعر : أرى الحديقة كي أتوج رأسها !

أدري بعجزي عن بلوغ القمة العذراء

لكني أحاول ربما ابتسم القدرْ ...[1]

نتبيّن من المقطع السابق أنّ الشاعر داخل النص كان ما يزال واثقا من نفسه لأنّه مؤمن بحلمه؛ لاسيّما أنّه بلغ مراده، وأصبح على عتبة الحديقة؛ لذلك عرف نفسه لحارسها

[1]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين، صص19،20.

بأنّه الفارس "**الذي جاب السماوات العريضة، واقتفى أثر الكواكب والنجوم، التي جمع منها باقة في كفه، ثم انثنى للبحر يجمع من حناياه اللآلئ .. والدررْ.**" ومع ذلك يظل الشاعر مترددا؛ فهو يعترف بعجزه عن بلوغ هدفه السامي؛ وفي الوقت نفسه يقر بمحاولته آملا في ابتسامة القدر.

وما يشد انتباهنا في المشهدين الذين ينهض عليهما النص هو وجه آخر للمفارقة؛ حيث كان الشاعر هو المهيمن بحضوره؛ بينما كانت الحديقة/الحلم في وضعية غياب؛ غير أنّ ذلك ينقلب من حيث الفعل؛ فيخيّب الشاعر حين يتبدد حلمه ويصبح زمام الكلمة الفصل بيد الحديقة؛ التي صدمته بصيغة الأمر: "أفق يا أيها النزق.."، وتم ذلك بعد أن قاطعته بكبرياء؛ ولا يخفى ما يحمل هذا الفعل من استعلاء.

ونعاين توظيف المشهد الدرامي أيضا في نص "**حكاية ثورة** "، للشاعر الجزائري محمد الأخضر عبد القادر السّائحي، حيث يؤشر العنوان على قصة الثورة الجزائرية؛ إذ إنّ المشهد الدرامي سيتشيّد من خلال تعدد صوتي؛ يكون في المشهد الأوّل غير محدد، يتجسد من خلال الصوت1 والصوت الثاني وصوت الجماعة؛ بينما تصبح الأصوات أكثر تحديدا في المشهد الثاني حين يمثلها الثائر1 وصوت الثأر وصوت الجماعة. وهذا يعني أنّ هناك إعلانا صريحا عن الفاعل (**الثائر**) بعدما كان ثائرا ضمنيا من خلال لفظ (**صوت**).

المشهد الأوّل :

صوت 1 – أبا لراح أم بالقريض تهيم وتهوى حبيبا أتاك يهيـــــــم ؟

أنا لا أهيم بخـــــمر وحـب ولكن هيامي أمــر عظيـــــم

أروم الحياة وأهوى حبيبي ولكن جنوني بأرضـــي صمــيم

وحبي لقومي يخلد قومـــي فيا بؤس نفسي إذا لم يقــومـوا

صوت 2 – لم يعد في الأرض ضعف لم يفد في الهـــــول وصــف

كل ضـــــعف هو عســف كل هـــــــول هو قصــف

يا رفيقي يا صديقـــي، قل معـــي هيـــا بـــــــــنا

لنكـــــــــــون اليوم جـندا لأمـــــــــاني شعبنـــــا ![1]

نلاحظ انطلاقا من المشهدين الأوّل والثاني أنّ النص يبنى مشهديا على موضوعتين أساسيتين، هما الأرض والثورة. لهذا لا يجد غضاضة في التعبير عن حبه لأرضه؛ هذا العشق الذي وصل إلى درجة الجنون " **جنوني بأرضـــي صمـــيم**"، ومن ثمّ الفعل الثوري هو الذي يعيد لها حريتها: "نحن فيك الثائرون/نحن فيك العادلون"؛ بينما يصدح مصلع المشهد الأوّل بالثورة صراحة: "أنا الثائر الجبار أردي وأرهب/عدوا لدودا في نكود يغرب" وتكشف هذه الملفوظات بوضوح تنامي الدرامية في النص.

ولكي نوضح ذلك بجلاء نستحضر المقطع الذي تصدر المشهد الثاني، والذي أصبح فيه صوت الثائر هو المهيمن:

المشهد الثّاني :

الثائر 1 – أنا الثائر الجبار أردي وأرهب عدوا لدودا فـــــــي نكود يغـــرب

أثـــــور إذا ما حان يوم لطــرده وإنّـــي لثوار ... يثـــــــور ويغــلب

[1]– محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، شعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، صص115، 116.

إذا ما أرى الأعداء عـــبـر بلاده تجــور وتطــغى بالحقــوق وتلــعب

أراني علـــى النار اللهيــبة قائـــما ونفــسي من الــنار الدخيـــلة تلــهب

سأرمي عدايا بالنـــكود مـــقتـــلا جــنود العــدا ..جلاد قــوم تألـــبوا

سأطغى على الأعداء حتى أبيدهم من الأرض ..أرضي يا عدايا ترقبوا. [1]

نلاحظ أنّ المقطع السابق يهيمن عليه ضمير المتكلم "**أنا**"، ويتحدد بملفوظ "**الثائر الجبار**"، إذ يحيل اسم الفاعل "**الثائر**" على الثورة؛ في حين يتعزز الفعل الثوري بالقوة، من خلال استعمال صيغة المبالغة "**الجبّار**". وهذه الملفوظات تجعل المشهد الدرمي يجد مدده من الموضوع الثوري الذي يتأسس على عنصر الصراع ضد المحتل. ومن هذه الزاوية يستعمل الشاعر حرف "**السين**" الذي يدل على المستقبل القريب، وعلى تحيين الفعل الثوري: " **ســأرمي، ســأطغى،**" وفضلا عن ذلك نرصد الأفعال الماضية بكثافة " **يغـــرب، أثـــور، يثـــــور، يغــلب، تجــور، تطــغى، تلــعب، تلــهب، تألـــبوا، ترقبوا.**" والتي تجعل المشهد الدرامي متحركا باستمرار.

وفي الواقع كان للتصوير الحيّ أيضا فاعلية في إنجاز هذه المشهديّة. ورغم أنّ الفاعل في المشهد الأوّل كان غير محدد بوصفه صوتا فقط؛ فإنّه يتحدد كما الفاعل/الثائر في المشهد الثاني من خلال الفعل الثوري؛ لذلك نجد المشهدين يختمان بلازمة متشابهة مع فارق واحد هو اضطلاع الثائر بترديد ما نطق به الصوتان الأول والثاني في المشهد الأوّل تأكيدا على صوت الثورة الذي لا يعلو عليه صوت؛ في حين كان ملفوظ الجماعة نفسه في خاتمة المشهدين؛ وبذلك يكون قد اندغم ضمير المتكلم الفرد/الثائر في النحن/صوت

[1]– محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، شعر، صص119،120.

الجماعة، الذي يقدم صوت الجزائر على كل صوت، ويمكن أن نعاين ذلك من خلال صيغة اللازمة في المشهدين:

لازمة المشهد الأوّل:

صوت1 _ من أعالي الجبال شع النضال

من زنود الرجـال كان القتــال

صوت 2_ من دماء الجراح لاح الكفـاح

من نشيد السلاح جاء النجاح

الجماعة _ وغدت في أرض الجزائر ثـورة

همها أن تــرى الجزائـر حـــرة[1]

لازمة المشهد الثاني:

الثائر1 _ من أعالي الجبال شع النضال

من زنود الرجال كان القتال

من دماء الجراح لاح الكفاح

من نشيد السلاح جاء النجاح

الجماعة _ وغدت في أرض الجزائر ثورة

[1]– محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، شعر، صص.118.

همها أن تــرى الجزائـر حـــرة[1]

لعل ما يهمنا ممّا تقدم أنّنا لمسنا ملمحين للدرامية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، أوّلهما هو إزاحة الحدود بين الشعر والدراما والسرد؛ وثانيهما هو التفاعل الخلاّق بين هذه الأجناس الأدبية، وما ينجم عنه من تأثير نتيجة ما تحمله من أسئلة، وهواجس القلق، وارتياب وحيرة تشحن النص بتوترات تصّعد وتيرة نموه.

وهذا يؤكد أنّ الشعر "ليس تهويما خالصا، أو انفعالا منفلتا، أو تأملا محضا. بل هو يشتمل، رغم كثافته اللفظية ونزوعه الداخلي، على بذرة درامية كامنة. بذرة الصراع بين الأطراف وارتطام العناصر ببعضها، في بنية لا تقوم على الملفوظ اللساني المكتفي بذاته فقط، أو المفعم بجذوة المجاز وحدها، بل تستند، أيضا، إلى تلك الحركة المحتدمة، والتي يؤججها تناقض أطرافها، أو ما بينها من علاقات الغياب أو الحضور، التنافر أو الانضمام."[2] وبلا ريب سيسهم ذلك في التخفيف من الغنائية؛ ويجلّي في الوقت نفسه جمالية الدراميّة في النص.

ذلك أنّه متى توفرت السمات السابقة. تكون قد أضافت "إضافة درامية توكيدية وجمالية خالقة لهذه الصورة خلقا جديدا، ممتعا ومقنعا ولا أقول مجرد تفسير للموقف كما صوره النص."[3] ثم إنّ الأهم في المشهد الدرامي هو ما ينتجه من معنى؛ وبالطبع ذلك ما حاولنا أن نستكشفه من النصوص السابقة. وهكذا، تكون القصيدة العربية المعاصرة قد اتجهت

---

[1]– محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، شعر، صص.120،121.

[2]– علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص.153.

[3]– هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط.1، 2006 ص.206.

"اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني."[1] وعلى هذا النحو، تشتغل الدرامية بناء ودلالة.

فهذا ما سعى إليه الشّاعر المعاصر من خلال نصه الشعري وعبر تقنية المشهد، إذ حاول جاهدا تصوير المشاعر والأحاسيس، ورسم الأفكار بكل وجدانه وفيض روحه بمشاهد تأسر أفق المتلقي، من خلال توظيفه للّغة الشعريّة بأعلى مستوياتها، وما تفسح له مخيلته الشعريّة من انتقاء للمشاهد وترتيبها ترتيبا موحيا بالصّورة والمشهد. وفي هذا الصدد، يرى صلاح فضل أنّ " الشّعر دائما "صورة الكلام" الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، بحيث تأتي مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة، ومحقّقة لبعض اللّمحات المتخيلة كأنّها مرئيّة."[2] لأنّ الشّاعر يحوّل كلماته إلى صور بحيث تجعل متلقيها طرفا فاعلا في عملية إنتاجها تأويلا وبناء.

إنّ تقنية التصوير المشهدي، بناءً على ما تمّ التأسيس له نظريًّا وتطبيقيا، تمثّل ملمحا بارزا لتداخل الأجناس الأدبية في النّص الشّعري الجزائري المعاصر. وعليه يمكن القول إنّ قصيدة المشهد التي يتجلّى في فضائها التّصوير المشهدي نص لا يحاور المسرح فحسب؛ بل يتفاعل معه بشكل يذيب الحدود بين هذين الجنسين.

6- القناع

يمثل القناع وسيلة مهمة بالنسبة إلى الشاعر المعاصر؛ ذلك أنّه يعبر من خلالها عن ذاته؛ وعن مواقفه وأفكاره؛ رغم أنّه ينسحب إلى الخلف تاركا الصدارة لأقنعته قولا وفعلا. ولم يكن ذلك سوى نتيجة سعي" الشّاعر الحداثي في محاولته لتحديث تقاناته الشّعريّة

---

[1]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص.189.

[2]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص34.

وإنجاز مشروعه الفنّي الجديد القائم على المغايرة وهجر المألوف والمباشرة والتقريرية، والتخفيف من حدّة الغنائيّة أحادية الصّوت المترتبة على هيمنة" أناه"، إلى البحث في التشكّلات السردية ذات الطبيعة الدرامية المجافية للغنائية، فوجد في القناع معادلاً سرديا زاخرا وممتلئا."[1] وبطبيعة الحال، هذا الاستعمال سيزحزح بشكل ما نمطية مألوفة لبنية القصيدة العربية.

ولا غرو، إذن، أن يكون تمثل الشاعر المعاصر للقناع في نصّه الشّعري محاولة منه للوقوف "على آليات اشتغاله على هذه التقنية وما حقّقه بها من شعريّة وسمت إبداعه بالتميّز، سواءً بتفنّنه في استخدام الرموز العامة، أو بابتكاره رموزه الشخصية، أو بمحافظته على الدلالات التاريخية القارة للشخصية المستدعاة للتقنع بها في الضمير الجمعي، أو بمحاولته صدم القارئ ببنية الدلالات المشتتة نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التي يحاورها. أو بتوشيحه الشخصية المستدعاة بلبوس غير لبوسها، ممّا يجعل التقانة تنسحب للطرف الآخر فارضة قناعا للمتلقي أيضا، ليوقّع كل شاعر شعريته وتفرده في استخدام هذه التقانة."[2] فـ" القناع من أبرز التقنيات الّتعبيرية المعاصرة (...) فهي مظهر لازدواج المرسل في الرّسالة الشعريّة، كما أنّ توّتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح (...)قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريا من أهمّ دلائل كثافة الرّسالة ذاتها،"[3]بوصفه وسيلة درامية للّتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، من أجل خلق موقف درامي أو رمز فّني يضفي على صوت الشّاعر نبرة موضوعية من خلال شخصيّة من الشخصيات التي اتّخذها قناعا.

---

[1]– سميرة قروي، جمالية القناع في الشعر العربي المعاصر، قصيدة النص الغائب، مجلة فتوحات، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد الأول، جانفي2015، ص90.

[2]– المرجع نفسه، ص90.

[3]– صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، صص100،101.

وفي الواقع ليس القناع مجرد وسيلة لحجب الشاعر، الذي يقول خطابه بشكل غير مباشر؛ إنّه تجسيد فعلي لرؤاه التي تجلّي موقفه الدرامي؛ وكثيرا ما يتم ذلك من خلال حوارية الأصوات المتصارعة. ويعود ظهور القناع بمعناه الفني في الشّعر العربي المعاصر منذ "الثورة التي قام بها الشّاعر المعاصر–على الشّكل الشّعري،"[1]من خلال اختبار أشكال جديدة، واستثمار النصوص الغائبة، والانفتاح على حساسيات جمالية مغايرة

وفي هذا السياق، يصبح القناع تقنية سردية في علاقتها من جهة بالضمير الذي يتقمصه؛ والزمن الماضي الذي يحيل إليه؛ هذا الزمن الذي يستعيده الشاعر من أجل نقد واقعه الهجين. ذلك أنّ "من بين ما لجأ إليه من تكنيكات – ... استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره."[2] وفضلا عن ذلك، فإنّ القناع عندما يحيل في الوقت نفسه على الماضي والحاضر، لا يفقد قيمه الرمزية، ولكنّه يتلون دلاليا بحسب رؤيا الشاعر، والمعاني التي يريد أن يستلهمها من القناع الذي يستدعيه.

وفي هذا المضمار، "يستدعي استلهام الشّاعر للشخصية المتقنّع بها أمرين هامّين: تحوير بعض ملامح الشخصية المستلهمة لتتناسب وتجربة الشّاعر المعاصرة، ويتجلّى ذلك بالقرائن الإشارية التي تظلّ تذكّر القارئ بأنّ القصيدة تعبّر عن واقع معاصر وتجربة معاصرة، وكأنّها المحطّات الهامّة التي يمرّ بها المسافر في رحلته، وهيمنة الحاضر على الماضي والشّاعر على قناعه، وهما أمران متلازمان في كلّ قصيدة قناعية ناجحة."[3] وفي

---

[1]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص109.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، صص20،21.

[3]– خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، العدد336، نيسان1999، ص.2.

سبيل ذلك يجنح الشاعر إلى "تغذية نصه بشتى الرموز والأساطير والأقنعة، متدرجاً في استخدامها من الوعي البسيط بها، ووضعها هامدة مجتزأة في النّص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقري للنّص ودخولها في لحمة نسيجه البنائي."[1]

وعلى هذا النحو، "تنتمي قصيدة القناع إلى الأداء الدرامي، ذلك أنّ الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنّه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقا جديدا، وسيحملها آراءه ومواقفه، تماما كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به."[2] وبناء على ذلك تتعزز العلاقة التفاعلية بين القناع والدراما، ولذلك فإنّنا نكون بصدد تسرب بيّن للأجناس الأدبية؛ حيث تحضر المسرحية بشكل صريح في النص الشعري.

على أنّ "قصيدة القناع تنتمي إلى الجنس الغنائي الدرامي، أو هي وسط بينهما، وحركة هذه القصيدة تتجه من الدرامي إلى الغنائي، وهي تسير من التعبير اللاّمباشر إلى التعبير المباشر، أو هي تعبّر باللاّمباشر عن المباشر، فالذّات الشخصية في القناع تُحيل على ذات الشّاعر، وتجربة القناع تحيل على تجربة الشّاعر، وما القناع وصاحبه وتجربته سوى وسيلة يتوسّل بها الشّاعر للتّعبير عن ذاته، والمعنى الصّريح علامة على المعنى الضمني، ولذلك هما مرتبطان متفاعلان: القناع/الشاعر _ الماضي/ الحاضر_ المعنى الصريح/ المعنى الضمني، ولذلك يجيء القناع والماضي والمعنى الصريح على السّطح، في حين تتركّز ذاتية الشّاعر في العمق، وهي الأصل والأساس، ولذلك تكون قصيدة القناع غنائية أولاً ودرامية

---

[1]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص106.

[2]– محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص103.

ثانيا،"[1]وفي هذا المقام يحيل ضمير المتكلم على الشخصية المقنعة؛ بينما يفصل الشاعر نفسه عن قناعه.

ويذهب الشاعر العربي بالرمز المقنع إلى حدوده القصوى " حين يبتكر (القناع) بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبس، وانسحاب الشّاعر من النّص، ليخلي مساحته لأنا أخرى، يظلّ على مبعدة منها ظاهرياً أو أدائياً، لكنّه في الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي والوجودي والنّحوي في هيئة النّص وتشكله النهائي."[2] وفي هذه الحالة يغدو القناع شكلا من أشكال الوعي بالتراث، سواء أكان شخصية تاريخية أم مدينة يتوارى وراءها الشاعر من أجل التعبير عن مواقفه استشرافا لما سيكون؛ أو تعرية لعيوب الواقع.

في ضوء ما سبق، يكون الشاعر "قد استطاع... أنْ يعبّر من خلال القناع تعبيراً غير مباشر عن أفكاره السياسية والاجتماعية، فامتزج الذّاتي بالموضوعي، وتوحّد الشّاعر بقناعه، فأبدى له هذا الصنيع وجوهاً فنيّة جديدة، واستطاع أنْ يوظّف الموضوع توظيفاً معاصراً."[3] وعلى هذا النحو، يكون القناع قد اتّخذ صورا متنوعة، تجسيدا للموقف الدرامي، من خلال خلق مسافة بين الأصل والقناع، وهنا يغدو القناع استحضارا للماضي،[4]وبشكل ما هذا الاستدعاء هو إعادة قراءة للتاريخ.

على أنّ لجوء الشّاعر إلى تقنية القناع كانت " للتّعبير عن تجارب، تتصل على الأغلب بالواقع السّياسي، ولم يكن من السّهولة التّعبير عنها مباشرة، وقد قاد استخدام القناع إلى إغناء القصيدة العربية وتطويرها، ولكنّه قاد في بعض الحالات إلى طولها وغموضها

---

[1]– خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص4.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص106.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص74.

[4]– ينظر، إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، صص.154، 155، 160.

وتشعّبها، كما قاد إلى تكرار أقنعة اتخذ الشّاعر العربي المعاصر القناع وسيلة تعبيرية في بناء القصيدة الحديثة، يدفعه إلى ذلك دوافع شتى: فنّية، وسياسية، واجتماعية، ويصعب ترتيبها تبعاً لأهميتها؛ لأنَّ ذلك يختلف من شاعر لآخر، كما أنّها قد تكون مجتمعة عند واحد، وقد يكون بعضها عند آخر."[1] وتبعا لذلك تكون " تقنية القناع قد غطّت مساحة المنظومة التواصليّة في الشّعر باتّجاه حداثي يبعده عن الغنائيّة بقدر ما يشدّه إلى الاحتدام والدراميّة."[2] ومن الطبيعي أن تسهم هذه الوظيفة المزدوجة في تخصيب النص الشعري.

ولهذا يعدّ التّراث مصدرا ثرياً للأقنعة المجسدة للموقف الدرامي، كما تشكل رموزه سيرورة للتواصل الحضاري بين الأجيال، ولذلك كانت شخصياته الملاذ الرئيسي لعدد كبير من الشّعراء المعاصرين، يستوحون دلالاتها ويتقمصون ذاتها قناعا، من أجل التعبير عن أفكارهم ومواقفهم. "ويمكن مبدئيا تصنيف المصادر التراثي التي يستمد منها الشاعر المعاصر إلى ستة مصادر أساسية، هي: **1_** الموروث الديني. **2_** الموروث الصوفي. **3_** الموروث التاريخي. **4_** الموروث الأدبي. **5_** الموروث الفلكلوري. **6_** الموروث الأسطوري.[3]وهناك، من غير شك تداخل وتفاعل بين هذه المصادر من حيث وظائفها واشتغالها داخل النصوص الشعرية.

ولهذا، نلفي معظم الأقنعة مستلهمة من التراث، إذ تتبدى من خلال شخصيات تراثية لها دلالاتها، التي يمكن أن تتقاطع مع تجربة الشاعر وما يريد استجلاءه أو يروم قوله عبر عمق القناع وإيحاءاته المتعددة؛ وتعالقه الوثيق بالراهن ؛ حيث يتماهى الماضي بالحاضر،

---

[1]– خالد عمر يسير، الدوافع إلى القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوية، العدد340، آب 1999، ص1.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص101.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص73

فتتحرك الأسئلة داخل القصيدة وفي الواقع الذي تكتبه. "فتأتي الأسئلة كما لو أنّها لحظات إعادة نظر في كل ما كتب ويكتب، تحاكم الحركة الداخلية للقصيدة. تفجرها على لا أجوبة...لا يحمل السؤال هنا، جوابا، أو مؤشرات جواب. إنّه مجرد تفجير لبنية القصيدة الداخلية...يؤسس زمنا داخليا جديدا في القصيدة. في هذا الزمن الجديد، سوف تنفجر بنية القصيدة وتصبح محاولة جمعها، إطارا مؤقتا لتناقضات سوف تكسر بعضها."[1] وبناء على ذلك، يغدو القناع بالنسبة إلى الشاعر فتحا لأسئلة الحاضر التي تؤرقه.

وفي هذا الصدد، نلفي "أنّ كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية، ومن ثم فسوف تصادفنا شخصيات في شعرنا المعاصر استمد الشّاعر ملامحها من أكثر من مصدر من مصادر التراث، ولكن برغم كلّ ذلك فإنّ لكلّ مصدر من هذه المصادر ملامحه وصفاته الخاصة، التي تميزه_ على المستوى النظري على الأقل _ عن بقية المصادر."[2] ولكن ذلك لا يمنع الشاعر المعاصر من أن يمنح هذه الأقنعة المتنوعة المصادر روحا جديدة؛ تتجاوز الإسقاط الآلي، والإحالات الجاهزة.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ القناع الذي اتّخذه الشّعراء وسيلة لانتقاد الوضع العربي بما فيه من حالات اليأس والذل والجمود، قذ استطاع لحدٍّ بعيد في التعبير عن ذلك عبر شخصيات كان لها الأثر العميق في وجدان الوعي العربي، وأيضا لما تنطوي عليه من دلالات تاريخية وفكرية وثقافية. " أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر يعبّر

---

[1]– الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،، ط.1، 1979، ص97.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص74.

من خلالها _ أو "يعبّر بها" _ عن رؤياه المعاصرة."[1] وفي هذا السياق نسجل ملاحظتين مهمتين، فالأولى تؤكد رؤيا الشاعر التي يحمّلها القناع؛ في حين تؤشر الثانية على الخصوصية الجمالية للقناع نفسه من خلال توظيفه في النص الشعري.

تجدر الإشارة إلى أنّ القناع يستمد أيضا حيويته وعمقه من فاعلية المتلقي؛ ذلك أنّ القارئ هو الذي يعطي للقناع امتدادا دلاليا انطلاقا من طبيعة استقباله وتأويله. إذ "للشخصية الدرامية دورٌ هام في الفن، وتصبح أكثر أهمية حينما تكون مستمدّة من التاريخ؛ لأنَّ الشخصيات التاريخيّة التي يتّخذها الشّاعر قناعاً تملك رصيداً غنياً من المعرفة والانفعال لدى المتلقين، وحين يستدعيها الشّاعر أو يتّخذها قناعاً يستند إلى مثل هذا الرّصيد ليكون تأثيره في المتلقين كبيراً"[2] وعلى هذا النحو، تتبيّن دينامية القناع من خلال استدعائه من قبل الشاعر واستقباله من طرف القارئ.

ومن النّماذج الشّعرية التي تطالعنا في شعرنا العربي المعاصر قصيدة "**السماء الثّامنة (رحيل في مدائن الغزالي)**"[3] ، للشّاعر أدونيس الذي اتّخذ من جبريل قناعاً؛ "فهو رمز للقوة التي تصل الإنسان بالسماء، ففي قصيدة "السماء الثامنة" التي يستغل فيها أدونيس حديث المعراج النبوي يجعل جبريل رفيقا لمحمد عليه السلام في رحلته_ كما هو في حديث المعراج_ حيث: "كان البراق يقوده جبريل، وجهه كآدم، عيناه كوكبان.....الخ".. ويصعد معه جبريل إلى السماء، وكلما لفت نظره شيء يسأل عنه جبريل، كما فعل محمد عليه

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص13.

[2]– خالد عمر يسير، الدوافع إلى القناع في الشعر العربي المعاصر، ص2.

[3]– أدونيس، الأعمال الشّعرية، ج 2، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص.167.

السلام في معراجه، حيث كان جبريل هو مرشده ودليله."[1] والمهم، هنا، ليس فقط استدعاء القناع من الموروث الديني فحسب؛ بل تتعزز قيمته الفنية بالدلالات الجديدة التي سيحملها.

...(ها هو بيت المقدس _ المعراج

يمد لي. يجيئني جبريل

باكؤس ثلاث...

_ خذ أيها تشاء

أخذت، كان لبنا، شربت."[2]

كان المقطع السالف مطلع استعادة واقعة الإسراء والمعراج، إذ كان كما يظهر من خلال النص جبريل عليه السلام دليلا للرسول صلى الله عليه وسلم في رحلته السماويّة، غير أنّ الشاعر أدونيس يستكشف بالموازاة مع ذلك قضايا إنسانية ومعرفية ووجودية.

وفي السياق نفسه، يوظف أدونيس قناعا تاريخيا هو "**صقر قريش**" المعروف بعبد الرحمن الداخل، الذي كان له فضل تأسيس الدولة الأموية في الأندلس. ويمكن أن نتبيّن ذلك بوضوح من خلال قصيدته "**تحولات الصقر**" [3] التي كشفت ما يكابده عبد الرحمن الداخل من معاناة تبدت من خلال علاقته التراجيدية بالزمان والمكان؛ لاسيّما حين يكون شاهدا على ذبح أخيه الطفل على مرأى من عينيه؛ ثم تمزقه وجدانيا بين أمجاد قومه، وتفكيره في الخلاص من مطارديه. "وعند هذا الحد ينتهي الصقر التاريخي ليبدأ الرمز، وتبدأ

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص96.

[2]– أدونيس، الأعمال الشّعرية، ج 2 – هذا هو اسمي وقصائد أخرى –، ص174.

[3]– المصدر نفسه، ص95.

من ثم تحولات الصقر، : كانت هناك أصوات تنادي الصقر أن يرجع، ولكنها هدأت، وتضاءل صوت الماضي، لكنه لم يتضاءل في الواقع لأن الصلة بالماضي قوية، ويحاول الصقر أن يشدد من عزيمته ليقتل الماضي...ولكن صورة دمشق (حبيبة أدونيس.) لا يستطيع الصقر أن ينعتق منها بسهولة."[1] ومرد ذلك ارتباطه المتين بدمشق/ماضيه الحميم.

لذلك، يتماهى أدونيس بصقر قريش، ثم يتصدر الشاعر المشهد، فيبدو متأرجحا بين ماضيه وإقباله على التحوّل، بل التحوّلات التي أعلن عنها عنوان القصيدة. ومع ذلك، لا يقدم أدونيس دلالات قارة وجاهزة للمتلقي. إنّه "لا يستطيع القارئ معها أنْ يبني حدثا متخيّلاً، ولا يمسك بعاطفة محدّدة، ولا يجد قولاً متماسكاً بالرّغم من شذرات الإشارات المتّصلة بمنظومات دلالية مسبقة، مثل تساقط النخلة على العذراء (...) لكن لا شيء من ذلك يتم استحضاره كاملاً، ولا تشغيل إيحاءاته بذاتها، بل تظلّ مجرّد تداعيات حرّة غير منتظمة تنتثر على سطح النّص في اتجاهات متضاربة، فتعوق ببساطة فهمه، وتجبر قارئه على محاولة صناعة قواعد لعبته بالتأمّل والمشاركة في اقتراح المعنى الممكن."[2] وبناءه أيضا انطلاقا من ملء بياضاته.

وفي كل الأحوال تظل تحوّلات الصقر تجسيدا لمأساة الإنسان العربي المعاصر، الذي يعاني أزمات متعددة الأبعاد والأوجه؛ لاسيّما حين يحضر الماضي بأمجاده ومآسيه في حاضر أكثر سوءا؛ ذلك ما نطالعه في قصيدة "**الصقر**" لأدونيس:

هَدَأَتْ فوق وَجْهِيَ بَينَ الفريسةِ والفارس الرِّماحْ

جَسَدِي يَتَدَحرَجُ والموتُ حُوذيّهُ والرّياحُ

---

[1]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص104.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص191.

جُثَثٌ تتدَلّى ومَرْثِيّةٌ،-

وكأنَّ النَّهارْ

حجرٌ يثقبُ الحياةْ

وكأنَّ النَّهارْ

عَرَبَاتٌ من الدّمعِ،

غَيِّرْ رَنِيْنَكَ يا صوتُ،

أسمعُ صوتَ الفراتْ:

- ((قُرَيشْ ...

قافلةٌ تُبْحرُ صوبَ الهِنْدْ

تحملُ نارَ المجدْ.)) " [1]

يرسم لنا المقطع السابق مشهد الموت الذي يحاصر عبد الرحمن الداخل، فالرماح تلاحقه، وجسده متدحرج بين رياح الأهوال، بينما الجثث من حوله تتدلّى، في حين تحوّل النهار إلى عربات محمّلة بالدموع، هكذا يطمس سواد الأحزان بياض النهار، الذي تحوّل إلى

[1]- أدونيس، الأعمال الشّعرية، ج 2، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص87.

ليل من المآسي؛ في هذا الموقف الجلل لا يملك سوى أن يصرخ متفجعا متوجعا، طالبا من الفرات أن يكون له جسرا وقناعا[1] ليعبر نحو ضفة الخلاص.

لاشك أنّ قصيدة "**الصقر**" لأدونيس تصور حالة مأساويّة بطلها عبد الرحمن الداخل، ولكنّها في الوقت نفسه تحيل على الانبعاث، بل بناء مجد من الدرجة الصفر. لذلك "تُظهر القصيدة العلاقة بين السّلطة والمواطن في ذبح الطفل وملاحقة الصقر، كما تُظهر قدرة الإنسان العربيّ الجديد على الخروج من المأساة وبعث حضارته، ويتّخذ الشّاعر تجربة الصقر ركيزة ليعبّر بواسطتها عن إحساساته وطموحاته وتجربة الاغتراب التي يعيش فيها الإنسان العربي المعاصر.

نجد الصقر في القسم الأول من القصيدة "أيام الصقر" هارباً يطلب النجاة، ويتداعى في رأسه صوتان: صوت الطغيان الّذي حلّ بأخيه على نهر الفرات، وصوت قريش في مجدها السّالف، ويتصارع هذان الصوتان في داخله، وهو يجتاز_المسافات، وتتنامى في مخيلته فكرة بناء دمشق جديدة وإعادة الحياة إلى الأرض العربية."[2] كل ذلك تحقق عبر اختبار فجائع الموت، الذي ظللته الغيوم الجريحة، والدماء النافرة من الجراح العميقة، والطريق يضيق بأهواله العظيمة؛ ولكنّه لم يفقد عزيمته، ظل ملكا ينجز بإباء فتوحاته، غارسا النخيل في الجرح الكبير، وباعثا الفضاء القتيل، بانيا في الغرب أندلس الأعماق، ورغم هذا الفتح ظل الإنسان فيه يبكي أخاه الذي مات بلا غسل ولا قبر ولا صلاة:

لو أنّني أعرفُ كالشّاعر أنْ أغيّرَ الفصول

لو أنّني أعرفُ أن أكلِّمَ الأشياءْ،

---

[1]– ينظر، أدونيس، الأعمال الشّعرية، ج 2، هذا هو اسمي وقصائد أخرى ، ص.88.

[2]– خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، ص7.

سحرتُ قبرَ الفارسِ الطّفل على الفراتْ

قبر أخي في شاطئ الفرات

(ماتَ بلا غسْلٍ ولا قَبْرٍ ولا صَلاةٍ)

وقلتُ للأشياءِ والفُصولْ

تواصلي كهذه الأجواءْ

مُدّي ليَ الفُراتْ

خَلّيهِ ماءً دافقاً أخضَرَ كالزَّيتونْ

في دَميَ العاشقِ في تاريخيَ المسْنونْ.[1]

وعليه، يكون أدونيس قد استحضر شخصية عبد الرحمن الداخل في نصيه السابقين "**الصقر**" و"**تحولات الصقر**" فأضفى " الشاعر على شخصية الداخل أبعادا حضارية، وفنية، وسياسية، وعلى الرغم من أنّه استخدم الكثير من الملامح التراثية لشخصية الداخل – حتى إنّه ليستخدم مقاطع كاملة من شعره – فإنّه أضفى على هذه الشخصية ملامح شديدة المعاصرة، وشديدة الغرابة في الكثير من الأحيان."[2] ولعل ذلك يمثل خرقا لوظيفة القناع الذي يكون في الغالب رمزا تاريخيا؛ إذ تمّ ترهينه في نصوص أدونيس، فكشف عن المأساة الروحانية والوجودية للإنسان المعاصر.

---

[1]– أدونيس، الأعمال الشّعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص91.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص.130.

وقد استطاع أدونيس بذلك أن يجسد قلقا إنسانيا يبدأ من داخل الشاعر، فيتجاوز البعد النفسي، ليلامس جوهر البعد الفكري، فيغدو القناع بما يحمل من ثقل تاريخي رمزا مفتوح الدلالات. وبناء على ما تقدم يكون القناع في شعر أدونيس قد تنوع من حيث مصادره، فكان دينيا وتاريخيا، وفي نصوص أخرى يستلهم الموروث الأدبي والأسطوري والصوفي.

وفي السياق نفسه، نرصد لدى السياب تنويعا آخر فيما يخص توظيف القناع، إن على مستوى الجانب التقني، أو على الصعيد الدلالي. إذ "استطاع...أنْ يعبّر عن مشاعره الكامنة بواسطة هذا الفن فجعل من شخصية أيوب وتموز والمسيح وسيزيف أقنعةً في شعره ليبرز من خلالها تارةً يأسه واستياءه وضجره من الدّنيا وحيناً أمله بالشّفاء والخلاص والانبعاث من جديد... ألبس الشّعر رداءً جديداً قد استلهمه من الشعراء الرمزيين في أروبا...فابتكر رموزا شخصية أو اتخذ أقنعة شعريّة عبّر من خلالها عن أزمته وأزمة وطنه."[1] وهكذا يتوضح بشكل جلّي أنّ القناع في شعر السيّاب يتجاوز التعبير عن الذات ليغوص في أعماق الضمير الجمعي، فيبرز العطب الاجتماعي بأبعاده النفسية والمعرفية والثقافية والحضارية والإيديولوجية.

وبموجب التمثل السابق للقناع من قبل السيّاب، نجده "في "قصيدة "**رسالة من مقبرة** " "يتحدث السّياب عن لسان حال أحد الشّهداء الجزائريين بعد انتصارهم على الفرنسيين المحتلين...فهنا يرتدي الشاعر قناعين في آن واحد معا؛ قناع الشهيد وقناع سيزيف. يشير السياب_ بواسطة نداء (المخبرون) له _ إلى نفسه ويجعل من شخصية سيزيف الأسطورية قناعاً، ليصوّر خطورة الطّريق لنيل الانتصار والحرية فالمخبرون أو الّذين يعيشون على موت الآخرين، يهوّلون الموقف للثوار (الشهداء)، ويصفون وعورة الطريق حتى

[1]– غلامرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد15، 1389هـ–2010م، صص.1،2.

(سيزيف/السياب)، الذي مهمته تكون حمل الصخرة إلى قمة الجبل."[1] وكذلك كان تحدي الثوار/الشهداء الجزائريين الذين حملوا الصخرة إلى ذروة الجبل متحدين المحتل.

لذلك هذا الشهيد/الشهداء يصرخ من أعماق قبره، فتهتز الأرض الموات، رغم الشمس التي تأبى الدوران؛ يظل من ضريحه يؤكد صارخا حتمية الميلاد والبعث. هذا ما يطالعنا به المقطع التالي:

من قاع قبري أصيحْ

حتى تئنَّ القبورْ

من رَجع صوتي، وهو رملٌ وريح

من عالمٍ في حفرتي يستريح،

مركومةً في جانبيه القصورْ،

وفيه ما في سواه

إلاّ دبيبَ الحياه،

حتى الأغاني فيه، حتى الزّهور

والشمس، إلاّ أنها لا تدور

والدّود نخار بها في ضريح.

---

[1]– غلامرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب ، صص.17،18.

من عالم في قاع قبري أصيح:

"لا تيأسوا من مولد أو نشور!"[1]

لعل اللافت للانتباه في قصيدة "**رسالة من مقبرة** " ارتباط القناع بتعدد الأصوات، فالشهيد هو سيزيف، ومن وراء ازدواجية الصوت هذه يتوارى صوت الشاعر، ولكن يشرئب من حين إلى آخر. "ويستلهم الأحداث الايجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي، ما يلائم مواقفه المعاصرة، ممّا يكسب قصيدته أبعاداً شموليةً، ورحابةً إنسانيةً عامة."[2] فقد تماهى في شخصية سيزيف/القناع مبشرا بتخلصه من الإكراهات، حيث تحرر من أثقال الصخرة القدريّة؛ واستقبل الشمس بشغف:

وعند بابي يصرخ الأشقياءْ:

" أُعصرْ لنا من مقلتيكَ الضياء

فإنّنا مُظلمون! "

وعند بابي يصرخ المخبرون:

"وَعرٌ هو المرقى إلى الجلجله،

والصَّخرُ، يا سيزيفُ، ما أثقله.

سيزيف ... إنّ الصخرةَ الآخرون! "

---

[1]– بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن الديوان، ج2، ص58.

[2]– محسن أطميش، دير الملاك، ص104.

لكنَّ أصواتاً كقرع الطبولْ.

...

هذا مخاض الأرض لا تيأسي؛

بشراك يا أجداث، حان النشور!

بشراك .. في "وهران" أصداء صور.

سيزيف ألقى عنه عبء الّدهور

واستقبل الشمس على "الأطلس"! [1]

لاشك أنّ استلهام بدر شاكر السياب للأسطورة قد أكسب قناع سيزيف حيوية وخصوبة في خطابه الشعري. ذلك أنّه انتهك الدلالة المألوفة لهذا الرمز؛ إذ تبرز أمام المتلقي صورة جديدة لسيزيف، فيتحول من معذب بحجره إلى منعتق من العقاب الأبدي حين يتخلص من أعبائه، ويتقمصه الثائر الجزائري. "ففي قصيد (رسالة من مقبرة)، يرمز إلى معاناة الثائر بالجزائر وبأقطار الوطن العربي بالصعود إلى جبل الجلجلة، الذي صعد إليه المسيح عليه السلام حاملا على كتفه صليبه، كما يرمز إليها أيضا بصخرة سيزيف في الأسطورة اليونانية التي تروى أنّ الآلهة اليونانية حكمت عليه بالعذاب الأبدي المتمثل في حمله لصخرة ضخمة ورفعها من الوادي إلى قمة الجبل، حيث تفلت من يديه وتتدحرج إلى

[1] – بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ضمن الديوان، ج2، صص.59،60.

أسفل الوادي، فيعيد تصعيدها، وهكذا دواليك."[1]وبوسعنا من خلال ذلك أن نعاين فجيعة سيزيف/الثائر الجزائري وإرادة تحرره في آن واحد

وعلى هذا النحو، يغدو القناع صعودا نحو القمة، وتحررا من قيود الاحتلال؛ تحرر فردي (وهران) وجماعي (الأطلس). وهذا من شأنه، أيضا، أن يحيل على تعدد الصوت في قناع سيزيف، الذي اتخذ امتدادات صوتية متعددة، فمرة يبدو ثنائيا حين يرتبط سيزيف بالثائر الجزائري، ومرة ثانية يكون ثلاثيا عندما تتفاعل ضمنه شخصية الشاعر (السياب) والثائر الجزائري وسيزيف، بل يغدو رباعيا حينما يؤشر الثائر على ثوار المغرب العربي من خلال لفظ "**الأطلس**".

وإذا عدنا إلى ديوان الشاعر الجزائري عبيد نصر الدين "**غادة تعلن الحب ضدي**"، نجد أنّه يوظف القناع بشكل يجعل زمن الماضي زمنا حاضرا، في حين يتماهى الزمنان بشكل عكسي في الوقت نفسه. والملاحظ أنّ الشاعر عندما يستدعي القناع يتعرى أمامنا الراهن، فنصدم بعوراتنا وخطايانا التي كثيرا ما نطمرها بنفاقنا الذي يلمع، وبالأحرى يسوّد سطوح ذواتنا المتصدعة نتيجة مآزقنا الأخلاقية والمعرفية.

ويمكن في هذا السياق، أن نستحضر قناع امرئ القيس الذي استدعاه عبيد نصر الدين بشكل لافت في ديوانه، وأيضا لأنّه لا يمثل له مجرد قناع مستمد من الموروث الأدبي فحسب؛ بل هو موقف ورؤيا، وتتسع أبعاده لتشمل العطب الفكري والتاريخي للإنسان العربي.

[1]– عثمان سعدي، الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط.2، 1985، ص33.

يمكن أن نعاين ذلك في نص "**هامش من سيرة الملك الضلّيل**"، إذ من العنوان يظهر بجلاء ملمح من ملامح التداخل الأجناسي حين يلوح أمام القارئ التاريخ والسيرة. وفي هذا النص يتّخذ الشاعر من امرئ القيس قناعا يكشف زوايا من حياة الملك الضلّيل، فيصبح الهامش سدا لبياض تمّ السكوت عنه قصدا. ذلك أنّ هذا العالم بما فيه من خبرات شعرية وحياتية وإنسانية يختصر في بعد واحد تحقيري، هو المغامرة الجنسية. في هذا المعنى، يقول الشاعر:

"**بالجسد المنذور للغواية.. والصّخب..**

تختصر الحكاية."[1]

من هذه الزاوية يضعنا النص الشعري أمام مكاشفة سرديّة، فيتدرج السارد/الشاعر في حكيه، كاشفا جوهر الملك الضلّيل المتماهي مع أيّ إنسان مهمّش ومظلوم، ولو بلغ مقام الملك، فتتراجع صورة الشهواني النزق إلى الخلف لأنّها مجرد صورة سطحية؛ بينما تتصدر صورته الجديدة المشهد الحكائي، فيبدو مهووسا بالمعرفة(النار) والسؤال والكتابة والحلم.

"**في البدء كان اللّهب..**

الحرائق وشم يعرّي المكان،

والتّساؤل

أبجدية كلّ الحقب..

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، منشورات Graphique – Scan، الجزائر، 2004، ص14.

في البدء، خطّ رسائله الفتى..

صوّر جسما،

وصلّى لكي يتّقد..

سمّاه..

وأطلق عطره في الحلم..

رقّص الوقت غبطة،

وراح يمشهد بالجنون طقسه.."[1]

إذن، فتى القصيدة، الملك الضلّيل إنسان مسكون بجنون الحرف، ومحاط بهالة العشق المستحيل، مقيم في الحدود القصوى للظمأ، لا يتردد في نحر زمنه قربانا للجسد، إنّه يسعى جاهدا خلف المحظور، ينتهكه بجرأة، في حين تظل الكتابة شهوته ومشتهاه الأكبر:

ويحيا في القصيدة هاجسا،

ويزهر في السّفر..

فترصده الغواية في هذيها،

وتصحبه الفجاءة بالخطر..

يشرّده الوقت المنفلت..

---

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، ص14.

ويرسمه الشعر في المتاهة،

إسما لا ينحاز إلى جهة..

فيفتح صدره للخطيئة.. والمغفرة.."[1]

ويبدو امرؤ القيس/القناع في خاتمة القصيدة حرّ الإرادة، متجاوزا الصورة التي رسمتها له المخيّلة الهائمة بالمبالغة والتحريف؛ ليظل الإنسان الذي تفتنه غواية الكتابة وكتابة الغواية في آن واحد. ذلك ما يطالعنا به ملفوظ النهاية:

يدعو الدّهشة حكمته المفردة،

ويسمّي اليقين، رغبة محبطه..

يجرح خجل الأبجديّة،

قائلا ما أتاه،

ويوغل في الغواية،

لا يطلب المعذرة.."[2]

يستدعي الشاعر عبيد نصر الدين مرة ثانية قناع "الملك الضلّيل/ امرئ القيس" في قصيدته "**من تراتيل الملك الضلّيل**"، ويتأكد هنا أيضا، اشتغال الشاعر على المسكوت عنه،

---

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، ص.17.

[2]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، صص.17،18.

إذ إنّ حرف الجر "من" يدل على التبعيض؛ بمعنى أنّ هناك تراتيل أخرى ما زالت في طيّ الصمت.

والملاحظ أنّ بداية تراتيل الملك الضلّيل تحيل على حالة الانسداد في الحب الذي يكابده؛ فالمعشوقة غير محددة في المطلع، وفضلا عن ذلك شرفتها مغلقة؛ غير أنّه يقاوم هذا الاحتجاب بالكتابة مثلما رصدنا ذلك في النص السابق. وفي هذا المعنى يقول:

"**أوزّع قلبي على أصداء النّشيد..**

أحاول جرّ النّسائم

صوب شرفتها المغلقة..

أهذي.

أرتدي الكلمات لا أملك غيرها،

...

وقليلا من الحب يكفي

لأمسك الجمر بكفّي،"[1]

ويظل هاجس الملك الضلّيل باحثا عن شطره الثاني، ولو في الغمام الهش المحلّق في الأعالي. إنّه في ذروة الفقد، مبعثر ما بين الأغاني وبقايا ذكرياته المطفأة، حالة تشتت رهيبة، لا يرتب سكينتها سوى عاشقة تلبي رغبته المتأججة إلى جسد أنثوي يمتعه بضفائره

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، صص.17،18.

وأساوره وقلبه. ولكن تبقى هذه الرغبة الحارقة، حتى الآن مجرد سؤال بحاجة أن يلبى في زمن محدد، هو الآن/الليلة. يقول الشاعر/السارد:

"وأعياني الحياد.

فهل من عاشقة تشاركني – اللّيلة – بعض الغوى"[1]

ورغم غياب العشيقة يصر الملك الضلّيل/القناع على الذهاب إليها، مشرّدا، مشتتا، وحالما عسى النهار يتحرر من صدّها:

"وأمشي إلى وجه الّتي شردّتني

سرب ضياء،

أقبله..

وأحضن غيم البلاد..

ومزيدا من الحلم لينعتق النّهار..

ويرى القلب نبضه على مرايا الميّاه، وبين الصدى..

فيا وجهها الحلو،

تجلّى.."[2]

---

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي ، ص.55.

[2]– المصدر نفسه، صص.56،57.

إذا كانت الحبيبة غائبة، متوارية وراء شباكها المغلق، لا يقطع الملك الضلّيل الأمل في انكشافها، فهو يرجو بتحبب أن يتجلّى وجهها، يكفيه أن يراها لعلّ ضياءها يغسل صمت المدى، ويكتبه. ثمّ إنّه لا يتردد في البوح بضعفه أمام سلطان العشق. ومع ذلك، لا ينقطع عن وعود المستقبل؛ فالأسئلة ستزهر، والعشيقة سيجدها؛ والغد سيفي بوعوده للأطفال والعشّاق:

".. **لتزهر اللّحظات بالأسئلة..**

فأنتمي للندى،

واسقط غيمة تخصب سنبله..

لعلّي أجد طفلتي العاشقه ..

وأرى الغد الّذي وعد الأطفال باللّعب

والعاشقين بالقبلة الحارقة."[1]

وبناء على ما تقدم يكون القناع/الملك الضلّيل الباحث عن العشيقة باحثا عن المعنى الذي سلك إليه سبيلين غاصين بالأهوال والعقبات والمحظورات: العشق والكتابة. وما صوت الجسد الصارخ في القصيدتين سوى غطاء مخادع يضمر خطابا يحتج على اللامعنى الذي تغلغل في تفاصيل الحياة.

إلاّ أنّنا نجد القناع في ديوان "**مدارج العتمة**" للشاعر الجزائري ميلود حكيم يتّخذ مظهرا مختلفا عن تمظهراته المألوفة، إذ يتجاوز أن يكون رمزا تاريخيا أو أسطوريا يحيل على

[1]– عبيد نصر الدين، غادة تعلن الحب ضدي، ص.57.

شخصية أو مدينة فقط؛ بل يصبح تجسيدا للموت بكل علاماته المراوغة ودلالاته المفتوحة. في هذا الديوان يتبدى الموت من جهة قناعا للشاعر/السارد من أجل العبور إلى المعنى، وأقنعة للآخرين الأحبة الغائبين. هكذا، يتحرك القناع بين الغياب والحضور، بين الحياة والفناء، وبين النور الظلام، وبالدنيوي والمطلق.

وتأسيسا على ذلك، "تشكل استراتيجية الكتابة بانضمامها الحاشد والكثيف إلى منطقة الذات رؤيا شعرية عميقة وكاشفة، من تلك الرؤى التي يقترب فيها الكاتب /الشاعر من الموت ويبتعد عنه في الوقت نفسه، فهي ساحة للانشغال والاكتراث والتوغل في عمق المتاهة وظلالها وجيوبها وخباياها، ينغمر فيها نحو فضاء النسيان لإبعاد شبح الموت وتنحيته وعزله حينا عن دائرة التفكير، وهي تمثّل _ فضلا على ذلك _ مناخا صالحا لتمثّل هذه الرؤيا الغافية في طيّات اللغة وباطن الإحساس النبوئي بالأشياء."[1] بهذا المعنى يوغل القناع/الموت في الميتافزيقا، ولكنّه في الوقت نفسه خلاص من التلاشي عبر مدارج عتمة الذات المضيئة.

يبدو القناع/الموت تجربة حتمية لا مفر منها، يتّضح لنا ذلك منذ القراءة الأولى لعنوان قصيدة "إنّها حتما ساعتك"[2]، إذ رغم الموت القدري الذي يختبره المخاطب في النص الشعري، يبعث بين الأحياء من علياء محمله، يسعل، فيهرب المشيّعون، مفزوعين من حقيقة الموت الكامن في قلب الحياة. إنّ الموت هنا، تجربة داخلية، تبدأ في أعماق الذات، التي تحاور ذاتها، التي تحيا الموت رؤيا وسؤالا ونبوءة؛ رغم أنّ فاجعته غير قابلة للتأجيل:

---

[1]– محمد صابر عبيد، سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 1430هـ–2010م، صص.29،30.

[2]– ميلود حكيم، مدارج العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، ط.1، 2007، ص.35.

"وهو الآن يلفظ آخر أنفاسه

ينزف الدم والبخار من مناخره

وفي عيونه المفتوحة على آخرها

المحدقة في فراغ قد يكون كل عمره

أو قد يكون رجفته الباقية من ذكرى نزو

منح له كل اهتباله

...

وكلما توغلت في السهو رأيت جنازتك

يحملها أطفال ملثمون

ينشدون مواويل عشاق قدامى

ومراثي من كتاب الموتى التبتيين"[1]

يبدو ممّا تقدم أنّ استثمار الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر كان تجلّيا لاستراتيجية الكتابة نفسها، التي كان من طموحاتها تجاوز الشعرية العربية التقليدية، وذلك كلّه جعل "الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية

[1]– ميلود حكيم، مدارج العتمة، صص.35،36.

متجددة."[1] وهذه نتيجة طبيعية لذلك التّلاحم الذي سطّره الشّاعر في بوتقة القصيدة المعاصرة، حيث تعالقت وتفاعلت العناصر الشعرية والسردية والدرامية.

ومن ثمّ لمسنا التفاعل الخلاّق بين الشعر وأجناس أخرى، فكان التداخل أكثر عمقا على صعيدي البناء والدلالة؛ ممّا يعني أنّ هذه السمات الحداثية تنم عن خطاب شعري يضع سؤال الكتابة من استحقاقاته وأولوياته.

[1]– محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996، ص.173.

لاشك أنّ ما قدمناه حول تداخل الاجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر قد سمح لنا بالوقوف على بعض الاستنتاجات في هذا الصدد سواء من حيث التنظير أو الإبداع. وعلى هذا النحو، أكون قد استخلصت مجموعة من النتائج، هي كالآتي:

نلفي في هذا السياق، تلاحما وثيقا بين نظرية الأجناس ومفهوم الأدب، فثمة دراسات عديدة في هذا المضمار لتفسير هذا الارتباط، ولعلّ ذلك يعود إلى دراسات أفلاطون وأرسطو، الذين طرحا الإشكالية المتعلقة بماهية الجنس الأدبي، وما يحيط بها من قضايا متعددة.

وفي ضوء ذلك، نستخلص أنّ المعاجم تعرف الجنس بكونه الضرب من الشيء. وذلك ما يوحي بأنّ الجنس يضمُّ ما يندرج فيه وفق مبدأ المجانسة والمشاكلة. إنْ كانت معظم المعاجم تشترك في هذه الدلالة، فإنّ الدلالة الاصطلاحية تكاد تغيب عنها لأنّ هذه اللفظة استخدمها الفقهاء والفلاسفة، في حين أنّ لكلّ جنس خصائص وسمات تهيئ له صورته الفنية.

وفي هذا الإطار، عاينا مصطلح النّوع في بعض المعاجم العربية مرتبطا بمصطلح الجنس، إذ أصبح النوع عند ابن منظور أخصّ من الجنس. بل أصبح مصطلح النّوع متواترا لدى جميع المعجميين العرب التراثيين، واعتمد عليهم كل من ألّف بعدهم. إذْ تتفق غالبية المعاجم على أنّ النوع أخصّ من الجنس، وعلى دلالته على الضّرب من الشيء أو الصّنف منه.

ومن ثمّ نجد الأدب ينقسم إلى أنواع تتشابه وتختلف استنادا إلى بنية كل نوع، ومن هذا المنطلق، فالنّوع في إطار الأدب يشترط فيه ليكون نوعا أدبيا أنْ يتّصف بسمات أسلوبية خاصة تميّزه. وبهذا الشكل تكون المعاجم الأدبية قد وضحت إلى حد ما الحدود الفاصلة بين مصطلحي الجنس والنّوع لغة.

غير أنّ دلالة المشاكلة والمجانسة التي ينطوي عليها "الجنس" يقابلها دلالة التمايل في النوع، وقد تنصرف دلالة النوع إلى معان أخرى لا تمت بصلة أصلا إلى المجانسة مثل الجوع والعطش. وإن أكد ابن فارس أيضا في هذا الصدد على أنّ النوع يدل كذلك على المماثلة والحركة. ولعل هذا التنوع الدلالي يكشف لنا بعض الجوانب المتعلقة بالجنس الأدبي ماهية واصطلاحا.

لاشك أنّ مسألة الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها في تاريخ الأدب، لذلك كانت العلاقة وطيدة بين الجنس والنص الأدبي، ومن ثمّ عرفت قضية الأجناس تبلورا في إطار نظرية الأدب من حيث تصنيفها وتحديد قوانينها، ثم نظرياتها ومناهجها بعد ذلك. وفي هذا الصدد، نستطيع القول بأنّ وصف أرسطو للخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، وتمييز أفلاطون بين السرد والحوار كان له أثر كبير في التنظير للأجناس الأدبية. وعلى هذا الأساس، تكون الشعرية الغربية قد اهتمت منذ القديم بتاريخ الجنس الأدبي وخصائصه النوعية.

وفي الحقيقة الإجابة عن بعض أسئلة الأجناس الأدبية المتعلقة بالتجنيس والتنويع والتصنيف ارتبطت أيضا بأفق المذاهب الغربية، إذ استند كل مذهب من المذاهب الأدبية الكبرى: الكلاسيكية، الرومانسية، والواقعية، إلى نظريّة أدبية محددة كان لها الدور الحاسم في الخوض في مسألة الأجناس الأدبية، من حيث التجليات النظرية والمصطلح والتصنيف والخصائص.

لا ريب أنّ النظريات الغربية الحديثة كان لها أيضا باع كبير في التأسيس لنظرية الأجناس الأدبية بأدوات إجرائية ومفاهيم شكلت حجر زاوية إزاء ذلك. وفي هذا الإطار نرصد إسهامات عل المستويين النظري والتطبيقي لمجموعة من النقاد، منهم: فلاديمير بروب، ميخائيل باختين، فراي، تودوروف، أوستين وارين، رونيه ويليك، ماري شايفر،

جيرار جينيت؛ وغيرهم. بل إنّ بعضهم ثار على التحديد الأجناسي من أمثال بارت وموريس بلانشو نظرا لتصورهم المغاير لمفهوم الكتابة.

وفي هذا الصدد، من المفيد الإشارة إلى التعدد المصطلحي للجنس الأدبي في حقل النقد الغربي، وهذا يكشف عن تعدد الرؤى النظرية وتنوع الممارسات النقدية المتنوعة المرجعيات.

وفي هذا السياق، نسجل انتقال الجنس الأدبي من طور النّقاء النوعي الذي رصدناه في الشعرية اليونانية، إلى طور توحدت فيه الأجناس الأدبيّة مع الرومانسية. ليكون الطور الموالي هو طور التداخل والتهجين؛ الذي يمثل بحق مرحلة الانفتاح على خصائص الأجناس الأخرى.

وفي هذا المسار، نسجل بأنّ النقد العربي قديمه وحديثه قد اهتم اهتماما كبيرا بنظرية الأجناس الأدبية، من حيث التجنيس والتصنيف الأدبي. وفي هذا الإطار التفت النقد العربي القديم إلى مسألة الأغراض الشعرية. وفي هذا الأمر عناية بعملية التجنيس، لأنّ في ذلك تمييزا بين الشعر والنثر. وتم أيضا تصنيف جملة من الأجناس والأنواع الأدبية، مثل الخبر والنادرة والرسالة والمقامة والخطبة والوصية، وغيرها من الأجناس.

ومن المفيد التنبيه إلى أنّ العلاقة بين الشعر والنثر ظلت محورية في الشعرية العربية القديمة، إذ تأسست هذه الثنائية على التعارض، وبالأخص حين حرص النقاد على الحدود الفاصلة بينهما. ولكن مع ابن طباطبا، ثم حازم القرطاجني عرفت صرامة التصنيف السابقة تغيرا متدرجا، من خلال الإشارة إلى التداخل بين الشعر والنثر، فأصبحت الثنائية موضع خرق. ونستطيع القول بأنّ ما هز التصنيف الأجناسي القائم على ثنائية شعر/نثر هو قضية الإعجاز القرآني كما حدث مع الباقلاني.

كما لم يقصر النقاد المحدثون في هذا المجال ترجمة وتنظيرا وتطبيقا. وإن كنّا نجد بعض النقاد قد أغرق في استلهام المفاهيم والإجراءات الغربية حد الذوبان؛ ولاسيّما فيما يخص دراسة الأجناس الأدبية التراثية من منطلق التسليم المطلق بالمقاييس الغربية في هذا المجال. ومع ذلك، سمح هذا التنوع بتعدد المناهج التي قاربت الأجناس الأدبية العربية.

ذلك ما نعاينه من خلال انفتاح الشعر العربي المعاصر؛ إذ ارتبطت الحداثة الشعرية العربية بهذا الانفتاح، من خلال مجاوزة الثابت، ورفض السائد لما فيه من نمذجة، وكل ذلك من أجل التحرر من سلطة ما هو تقليدي، واستنادا إلى ذلك أصبح المتلقي بصدد خطابات شعرية متعددة على مستوى الأشكال والدلالات. وهنا لم يكن بد من اختبار شعرية الانفتاح لما تنطوي عليه من إمكانات تخييلية ورؤى متجددة.

وطبعا لم تكن مسألة الكتابة والأجناس بعيدة عن ذلك، فقد عاش الشعر العربي الحديث تجربة الكتابة والأجناس برؤية وتجربة منفتحتين على المستقبل. وينسحب ذلك أيضا على تلقي وتأويل القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ القصيدة العربية الحداثية قد تفاعلت بوعي حذق مع التراث، ولكن دونما أن تضحي بهامش السؤال ومساحة الاختلاف مع بعض عناصره المعطوبة. وضمن هذا الأفق سعت أن تكون مغايرة لما هو جاهز على صعيد الرؤيا واللغة والبناء والدلالة.

وفي هذا الصدد، استطاعت قصيدة النثر أن تؤصل هويتها في وسط احتدم فيه السجال بين التقليد والحداثة؛ من خلال اصطناع لغة خاصة وشكل شعري مختلف عن النموذج التقليدي. ومن ثم، تكون قد استفادت من الإبدالات التي طالت مفهوم الشعر؛

حيث لم يصبح المتلقي أمام قصيدة مألوفة؛ ولاسيّما ما تعلق بقصيدة النثر التي تداخل فيها الشعري والنثري.

ومن هذه الزاوية، يكون الشعر العربي قد تعرض في رحاب التجريب إلى خلخلة في تشكيله اللغوي حين تمازجت عناصره اللغوية بعناصر أجناسية مختلفة، وبمقتضى ذلك تم في سياقه كسر الحدود بين الأجناس، من أجل أفق شعري مغاير عمّا هو سائد، ولكن دون أن تفقد القصيدة التقليدية حضورها وخصوصيتها. وهنا لمسنا في العديد من النصوص امّحاء الحدود بين سردية الشعر وشعرية السرد.

وفي هذا المضمار، نستطيع أن نستشف من خلال الكتابة الشعرية المعاصرة أنّها في معظمها ضد الأجناسية وحدودها الفاصلة بين الأشكال الأدبية. لذلك كانت قصيدة النثر مثلما أشرنا سابقا اختبارا لها من هذا الجانب، رغم ما رافق ذلك من جدل. ومهما يكن من أمر، فإنّ كلّ جنس أدبي يتحدد بأسيقته اللغوية والثقافية والمعرفية والاجتماعية. كما يمكننا في هذا السياق، أن نؤكد على مفهوم الكتابة الذي كان له دور مهم في مسألة الأجناس الأدبية وما شهدته من تحولات مفاهمية، وتأثير ذلك على الكتابة الشعرية نفسها.

وهذا الأمر يبرز أكثر البعد الشائك والمعقد في موضوع الأجناس الأدبية، ومن هنا وفود المفاهيم الجديدة المتعلقة بنظرية الأجناس قد سمح للنقد العربي الحديث والإبداع الشعري خاصة بتجاوز التصورات القديمة والإبداعات التقليدية فيما يخص الأجناس والأنواع؛ إذ أصبح المتلقي أمام كتابة عابرة لهذه الأجناس؛ إذ أضحى الشعر فضاء لتراحم وتداخل وتفاعل عديد الأنماط والأنواع السردية والدرامية.

وبناء على ذلك، وجدت القصيدة المعاصرة نفسها تعتمد بشكل كبير على السرد والحوار والخبر والاستغراق في تصوير الجزئيات وتفاصيل الحياة، والتركيز على المفارقة،

والتنويع في الضمائر، ووضعية الراوي المتماهي بمرويه، لتكون في مثل هذا السياق أكثر حميمية وإقناعاً للمتلقي.

وفي هذا السياق، ألفينا الشاعر في نصوصه الشعرية يتلاعب بالزمن، فيمزج بين السرد الاستذكاري(الاسترجاع)، والسرد الاستشرافي (الاستباق) بوصفهما تقنيتين زمنيتين لهما دور مهم في بناء الزمن السردي، وتكسير الخطيّة السرديّة. وعلى صعيد آخر نلفي للسيرة الذاتية والشعبية حضورا بارزا في هذا التداخل بين الشعري والسردي. وأيا ما يكن الشأن، فإنّ السردي أخذ حيزا كبيرا في بنية القصيدة المعاصرة، حيث أصبحت الأشكال السرديّة تطبع هذه النصوص على مستويات بنياتها ودلالاته.

من الواضح أنّ تداخل الشعري والسردي في النص الشعري العربي المعاصر قد كشف لنا عن الآليات التي ينهض عليها، إذ أبانت كيفيات اشتغاله في النص الشعري العربي المعاصر؛ أنّه يشتغل ويتشكل ضمن تجربة جمالية لها طابعها الخاص رؤية وإبداعا؛ سواء تجسّد هذا التداخل والتفاعل بين الأجناس الأدبية في الخطاب الشعري العربي المعاصر على صعيد السارد والشخصيات، والحوار، والزمن من جهة، والتقارب بين السرد والقصيدة السير ذاتية، والسير شعبية من جهة أخرى. ثمّ إنّ هذه الخصائص الشعرية السرديّة لم تستقر على صورة جاهزة، مادام الشعري والنثري في الأدب العربي الحديث قيد التجريب إبداعيا، والانفتاح على مقترحات نقدية عربية معاصرة.

وفي المضمار نفسه، وجدنا أنّ معظم النصوص الشعرية المعاصرة قد تضمّنت الأشكال السّردية والدرامية المختلفة، ولعلّ سبب هذا النزوع، هو اتجاه الشّعر العربي المعاصر إلى استخدام هذه التقنيات، فمجمل الشّعراء المعاصرين قد انتهجوا هذا النهج؛ من أجل تعزيز وإغناء رؤاهم وتجاربهم الشّعرية، لذلك رصدنا حضورا لافتا للدراما في الشعر العربي المعاصر. من خلال توظيف الحوار الدرامي، الجوقة، تعدد الأصوات، الصراع الدرامي، المشهد الدرامي، والقناع.

وهكذا، نخلص إلى أنّ الشعر قد شهد تحولا في هويته الأجناسية، فأصبح المتلقي أمام تسريد الشعر، وشعرية السرد. كما لم تكتف القصيدة في تحولاتها بذلك، إذ غدت معبرا للدراما بتجلّياتها المختلفة. وبلغ ذلك ذروته من خلال شعرية الانفتاح المتحققة في الشعر العربي المعاصر انطلاقا من فاعلية الكتابة والأجناس.

من كل ما تقدم أحسب نفسي قد وصلت إلى فكّ بعض الشفرات التي راودتني في بداية بحثي حول مسألة تداخل الأجناس الأدبية. وعموما يمكن القول أنّ تداخل الأجناس الأدبية ساهم في تطور القصيدة العربية، فبهذا التعالق تشكل خطاب يزخر بالأدبية والجمالية.

وفي الأخير نرجو أنْ نكون قد وفقنا في إنجاز هذا العمل، ويبقى الباب مفتوحا على أسئلة أخرى. وما كان من صواب فمن الله عز وجل، وما كان من خطأ فمن نفس مقصرة ومن الشيطان. وهذا مبلغ جهدنا، والله المستعان.

قائمة المصادر والمراجع

إهداء.....
كلمة شكر.....
مقدمة..... أ_ ر
– مدخل:..... 01
1_ الجنس الأدبي: الماهية والمصطلح 02
.....
2_ انفتاح الشّعر العربيّ 07
المعاصر.....
3_ التّداخل الأجناسي في الشّعر العربيّ 12
المعاصر.....
الفصل الأول: النظرية الأجناسية من المنظور 25
الغربي.....
1_ النّقد اليوناني القديم : الإرث الأرسطي والجنس 26
الأدبي.....
2_ النّقد اليوناني القديم : الجنس الأدبي في الحقل 42
الغربي.....
3_ الجنس الأدبي: تعدد المصطلح 53
الغربي.....
4_ المذاهب الأدبية وتصنيف 64
الأجناس.....
أ_ الكلاسيكية 65
ب_ الرومانسية..... 71

ج _ الواقعية..... 74
د _ الرمزية..... 78
الفصل الثاني: انتقال المفاهيم الغربية إلى النقد العربي..... 82
1 _ التصنيف الأجناسي في النقد العربي:.....
أ_ عند القدامى..... 83
ب_ عند المحدثين..... 88
...
2_ التداخل الأجناسي في النقد العربي..... 97
3_ أثر ترجمة المفاهيم الغربية على مفهوم التداخل الأجناسي..... 109
4_ الكتابة العربية و تماهي الأجناس الأدبية..... 113
الفصل الثالث: الشعري والسردي في الشعر العربي المعاصر..... 123
_ تقديم..... 124
1_ السارد في الشعر العربي المعاصر..... 126
2_ الحوار في الشعر العربي المعاصر..... 140
أ_ الحوار الداخلي..... 141
ب_ الحوار الخارجي..... 150

.....
3 _ الزمن..... 160
أ_ الاسترجاع..... 161
ب_ الاستباق..... 170
4 _ الشخصية..... 179
أ_ الشخصية الدينية..... 182
ب_ الشخصية الأدبية..... 187
5 _ القصيدة السير ذاتية..... 192
6 _ القصيدة السير شعبية..... 209
أ_ قصيدة البطولة..... 212
ب_ قصيدة المغامرة والمتعة..... 221
الفصل الرابع: تجلّيات الدراما في الشعر العربي المعاصر..... 230
_ تقديم..... 231
1 _ الحوار الدرامي..... 235
أ_ درامية الحوار..... 236
ب_ المونولوج: ثنائية الصوت..... 244
2_ الجوقة..... 251
3_ تعدّد الأصوات..... 269
4_ الصراع الدرامي..... 281
5_ المشهد 293

الدرامي.....
6_ القناع 308
خاتمة..... 336
قائمة المصادر 344
والمراجع.....
الفهرس..... 370