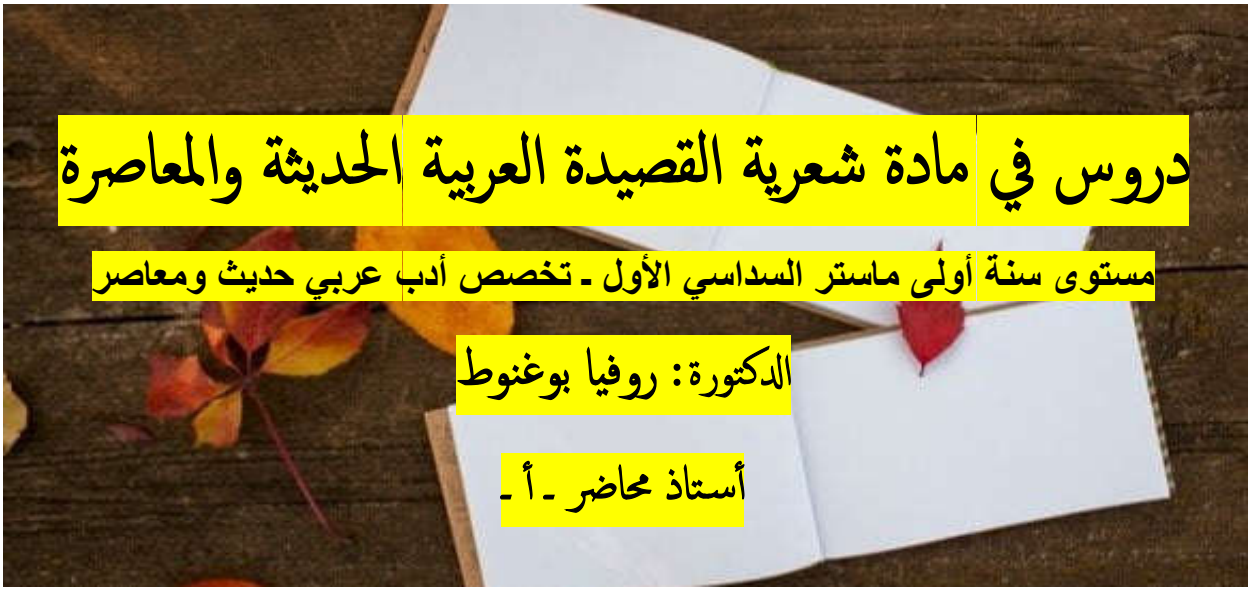
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أم البواقي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



دروس في مادة شعرية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة

مستوى سنة أولى ماستر السداسي الأول ـ تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

الدكتورة: روفيا بوغنوط

أستاذ محاضر ـ أ ـ

الموسم الجامعي 2022-2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-

كلية الآداب واللغات

الرقم: 18/ك.آ. 2023 أم البواقي في : 2023-06-07

مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

بتاريخ 07-06- 2023

الموضوع: المصادقة على التقارير الإيجابية للمطبوعة البيداغوجية

للأستاذ (ة) " بوغنوط روفيا "

صادق أعضاء المجلس العلمي على مطبوعة الأستاذة "**بوغنوط روفيا**" في مادة " **شعرية القصيدة العربية الحديثة و المعاصرة** " الموجهة لطلبة السنة أولى ماستر تخصص **أدب عربي حديث و معاصر** . وهذا بعد الاطلاع على محضر اللجنة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي المتضمن لتقارير الخبرة الإيجابية الواردة من السادة الأساتذة الخبراء:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية
حاتم كعب	أستاذ	جامعة أم البواقي
هشام تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة

رئيس المجلس العلمي

رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب و اللغات
د. كعب حاتم

بسم الله الرحمن الرحيم

مفردات المادة :

المادة شعرية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	السداسي الأول	المعامل:3	الرصيد:5
مفردات المحاضرة		مفردات التطبيق	
1	**مسار الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة وأهم روادها**	نازك الملائكة ، صلاح عبد الصبور ، نزار قباني	
2	**المرجعية الفكرية والثقافية للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة**	محمد بنيس ، صلاح بوسريف،عد الله العشي.	
3	**الثابت والمتحول في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة**	أدونيس	
4	الفلسفة والشعر	أدونيس	
5	الرمز التراثي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	أمل دنقل ، عبد العزيز المقالح	
6	جمالية التشكيل الشعري في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	عاشور فني ، الطيب لسلوس	
7	الكتابة وتداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	محمد بنيس ، منصف السرغيني ،	
8	المتخيل الصوفي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	عثمان لوصيف ،أمنة المريني ، محمد علي الرباوي ...	
9	شعرية الصورة	لخضر بركة ، مصطفى دحية	
10	شعرية القناع	أمل دنقل ، أدونيس ، عبد الوهاب لابياتي ، عبد العزيز المقالح ، محمد بنيس	
11	شعرية التفاصيل اليومية	صلاح عبد الصبور	
12	فلسفة الإيقاع	عبد القادر رابحي	
13	قصيدة الومضة	عز الدين ميهوبي ، أحمد مطر،	
14	تلقي القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	نماذج مختارة	

التعريف بالمادة.
1. أستاذ المادة: روفيا بوغنوط 2. وحدة التعليم: الأساسية 3. المعامل: 3 4. الرصيد : 5 5. الحجم الساعي : ساعة ونصف كل أسبوع 6. معلومات الاتصال : 7. البريد الإلكتروني: boughanoutrofia@gmail.com 8. أيام التدريس والحضور إلى القسم:
الفئات المتعلمة المستهدفة طلبة أولى ماستر المستوى : سنة أولى التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

مقدمة

أضع بين يدي طلاب سنة أولى ماستر ـ تخصص أدب عربي حديث ومعاصر دروس في مادة شعرية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة ؛ حيث اتخذت من مفردات هذه المادة فضاء لمعالجة وطرح العديد من القضايا والرؤى النقدية حول شعرية النص العربي الحديث والمعاصر كما كان الهدف الأساسي تقديم شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية وتكشف قوانينها وجمالياتها، بناءً على ذلك توقفت عند مسار الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة ،وتتبع مرجعياتها التي اتكأت عليها،وحققت عبرها تحولاتها وابدالاتها وهو ما يرصد ضمن ثنائية الثابت والمتحول ، كما أفضت مقاربة مرجعيات القصيدة العربية إلى الحديث عن علاقة الشعر بالعلوم الأخرى ، وقد تبدى ذلك عبر واحدة من أهم الثنائيات وهي الفلسفة والشعر وضمن موضوع جماليات القصيدة العربية وتقنياتها كان لي معالجة ظواهر جمالية عرفها الشعر العربي المعاصر وهي : الرمز التراثي ، التشكيل الشعري، المتخيل الصوفي، وشعرية الصورة،شعرية القناع، وشعرية التفاصيل اليومية، ينضاف على ذلك معالجة التداخل الأجناسي وعلاقة الشعري بالنثري ، وما نتج من أنواع شعرية كـ (قصيدة الومضة)، وأنهيت المحاضرات بطرح إشكالية تلقي القصيدة العربية المعاصرة ضمن إطار نقد الشعرية العربية رصدت عبره مقاربات بعض النقاد العرب للنص الشعري العربي المعاصر .

أتمنى أن تكون هذه المطبوعة البداغوجية التي حرصت فيها على تتبع مادتها العلمية بالبحث في مراجع لها علاقة وثيقة بموضوع شعرية القصيدة. في مستوى ما يبحث عنه طموح الطلاب.

عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم الشعرية
ثانيا ـ مسار الشعرية العربية وخارطة التحولات
ثالثاـ الشعرية العربية المعاصرة ـ الشعر الحر وحركة التجديد
رابعا ـ عوامل مؤثرة في الشعر العربي المعاصر
خامساـ الشعر العربي المعاصر

لا أحد ينكر ما لقيه الشعر من عناية في اثنين من أكبر الآداب العالمية ، وهما الأدب اليوناني والأدب العربي، فقد انصب الاهتمام فيهما على الشعر انصبابا كبيرا، فكل النقد كان نقدا للشعر ، وكانت كل الأراء ـ بالتالي ـ كل الأراء والتصورات المستنتجة من خلال هذا النقد قائمة على الشعر دون غيره، وهذا الاهتمام يفسر مدى تعلق الإنسان بالشعر؛إذ إنه يجد فيه إشباعا لحاجاته الروحية والمعرفية و الفكرية والجمالية، وقد دفعه هذا الاهتمام إلى التأمل في طبيعة الشعر ووظيفته وتكونه، وعلاقته بنفسه وبالناس والعالم[1]، هذه الأهمية تفضي بنا إلى طرح سؤالنا ما هي مسارات الشعر العربي المعاصر؟ وما هي التحولات والمنعرجات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة؟لكن بداية سنعلم على تحديد مفهوم مصطلح الشعرية .

[1]- عبد الله العشي: أسئلة الشعر بحث في آلية الإبداع الشعري،ط1، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، الجزائر/بيروت، 2009، ص9.

أولا- مفهوم الشعرية:

إن محاولة تحديد مفهوم الشعرية poétique /poetics شاقة وشائقة، ذلك أنها مرصودة بشكل هائل من التنظيرات المتضاربة حينا والمتكاملة حينا آخر، والشعرية مقولة تلتبس وتتعالق بكثير من المقولات التي من جنسها. فالمصطلح في النقد الغربي يضعنا أمامنا مفاهيم مختلفة، تجلى لنا هذا من خلال مجموع النظريات التي وضعت في إطار ضبط المفهوم والمصطلح مع اختلاف التصور عن سر الإبداع، كما هي الحال عند رومان جاكوبسن ونظرية التماثل، ونظرية الانزياح عند جون كوهن (John Cohen)، وربما النقد العربي يأخذ الإشكالية بوجهة معاكسة حين تبدو المصطلحات مختلفة والمفهوم واحد.

الشعرية هي ذلك العلم العجوز الحديث السن في الآن ذاته، الذي عهد إلى نفسه منذ أرسطو مهمة تكوين شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية كالمحاكاة والاستعارة، والبحث في الشعرية هو بحث عن نظرية داخلية للأدب تكون بمثابة نظام موحد يحيط بكامل الحقل الأدبي عن طريق «مجموع الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب وماثلة في الأبنية التعبيرية»[1]. بهذا فهو العلم الذي يبحث عن القوانين المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي عبر «استنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة، لا يشكل هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها»[2]. يمكن أن نلخص مجموع هذه الإجراءات ضمن « أصناف الخطاب وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»[3]. التي يقوم عليها كل نص متفرد.

لقد تطور مفهوم الشعرية poétique وتوسع مع بحوث الشكلانيين الروس، خاصة حين ربط بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية على يد اللغوي رومان جاكوبسن، الذي اختبر الأدب بوصفه عملا لغويا واستند إلى أن «جوهر الشعر هو الصوت، فهدفه ليس التوصيل مثل النثر، وإنما هو ينبني على الكلمة في حد ذاتها»[4]. وقد ربط حديث جاكوسبن عن الشعرية بحديثه عن وظائف اللغة معتبرا إياها ذلك «الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر

---

[1]–صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعدم النص، ط1، دار نوبار، القاهرة، 1996، ص187.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1994، ص17.

[3]-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت 1986، ص81.

[4]- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص61.

فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى»[1].

ومجموع الوظائف التي قال بها جاكوبسن هي الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة التأثيرية، الوظيفة التواصلية، الوظيفة الميتالغوية، الوظيفة الأيقونية (البصرية)، الوظيفة الشعرية، قد يوهم تعريف كهذا للوهلة الأولى بأن الشعرية تتعدى حدود الشعر لتشمل الخطاب الأدبي خصوصا أن جاكوبسن في تطبيقاته اعتد كثيرا بالشعر الموزون؛ لأن «المنطقة الشعرية التي رصدها تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى، التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، ربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكوبسن، وكذلك الأمر مع الكتابات الصوفية العربية»[2]، لعلّ إلحاحه على الشعر الموزون وإقصاء الأنواع الأدبية الأخرى يعود إلى طبيعة التصور الذي يبلوره لمفهوم الوظيفة الشعرية التي تكسب مبدأ التماثل وظيفة أخرى إنها «تحوله من عمله من محور الاختيار؛ حيث يجري تبني الإمكانات المتاحة إلى محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف، وأبرز ما يميز هذا النسق هو التوازن الذي ينتج في الأصل عن التماثل، وإذا ما تجاوزنا الإجراءات الجزئية للتماثل واتجهنا صوب السبب والنتيجة نرى الانطلاقة تبدأ من الوظيفة الشعرية وتنتهي بالتوازي، وما دام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، يمكن معاينته دون عناء»[3]. فكان بذلك الشعر المنظوم هو مجال البرهنة على فرضية جاكوبسن .

حاول رولان بارت تجاوز هذه الإشكالية عندما أطلق على الشعرية مصطلح البلاغة «إنه العنصر النوعي الذي سأسميه البلاغة، وبذلك أتجنب حصر الشعرية في الشعر وحده، كذلك أؤكد أن حقيقة ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعرا ونثرا»[4]

وعموما إذا كان رومان جاكوبسن قد ربط بين الشعرية واللسانيات فإنه في الاتجاه نفسه سعى إلى الربط بين الشعرية والأسلوبية، وظل «يلح عليه طيلة السنوات الخمسين الماضية مما أسس مفهوم الشعرية الحديثة وربطها بالبحوث الأسلوبية»[5].

وبذلك يتضح لنا أن الشعرية تحتوي الأسلوبية، ويعود السبب لاقتصار الأسلوبية على

---

[1]-رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، مبارك حنون، ط1، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، 1988، ص35.

[2]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص95.

[3]-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص95.

[4]-رولان بارت: الأدب بلاغة، ضمن اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة سعيد الغانمي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص55.

[5]-صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1995، ص75.

دراسة الشفرة دون السياق، مما يستدعي الحاجة إلى الشعرية التي «لا تسعى لدراسة الشعرية لذاتها، ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم، وكتبشير باحتمال آت»[1].

من هنا نجد أن الشعرية عند الشكلانيين الروس قد سعت إلى تجاوز آفاق البلاغة للتخلص من الأحكام المعيارية الجاهزة. في حين إن الشعرية عند تدوروف هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب ، أما عند جيرار جينت "Gérard Genette فالشعرية كانت تعني تشكل معمارية النص أو جامع النص إلى غاية سنة 1982، ثم عاد واعتبر المتعاليات النصية أو التعالي النصي Transtextualité إقرارا لنظرية عامة للأشكال الأدبية، ووصفها بأنها مجموع العلاقات الجلية والخفية التي تخلق بين النص وغيره من النصوص، وشعرية جيرار جينت امتازت بالعلائقية بين الأنماط الخمسة . في مقابل ذلك جاءت شعرية جان كوهن (Jean Cohen) لتتوسم في الخطاب الشعري نوعا من اللغة الممارسة، فالشعرية عنده هي حدود هذا النوع من اللغة، وجعل من نظرية الانزياح* صلب عمله، وعمل على توسيع مجال اشتغاله بغية تجنب البلاغة الغربية القديمة.وتبقى الشعرية كما يقول جيرار جينت «علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية»[2]. كان هذا ضبط لمصطلح الشعرية بوجهة عامة حتى يتضح في ذهن الطالب، وإن ما نسعى إليه في هذه المحاضرات هو شعرية الشعر العربي الحديث والمعاصر، بغية ذلك نستعرض مسار هذه الشعر ية العربية وأهم ما عرفته من تحولات .

ثانيا ـ مسار الشعرية وخارطة التحولات :

إن المتتبع لمسار الشعري العربية الحديثة والمعاصرة يدرك أنها عرفت أربع ثورات شعرية متتالية في مسافة قصيرة تاريخيا[3] :

1. بدأت بحركة الإحياء التي شرعها البارودي ،منذ نهاية القرن العشرين،ومضى في إثرها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، والزهاوي ،ومعروف الرصافي خلال العقود الأولى وحققت هدفها في بعث التيار الأصيل في الشعر العربيّ في حركة مزدوجة الاتجاه هي العودة إلى المثل لعليا في

---

[1]-عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص79.

*-الانزياح: Ecart هو أحد عشرات المصطلحات العربية التي تقابل المفهوم الغربي (Ecart, Déviation)، إضافة إلى: الانحراف، العدول، المجاوزة، التجاوز...

[2]-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص10.

[3]- صلاح فضل : تحولات الشعرية العربية ،دار الآداب ، ط1، بيروت،2002، ص6/5.

الشعرية العربية القديمة، وتطويعها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة، ولكن غلبة الطابع الخطابي الاجتماعي عليه.

2. قبل أن تطوي حركة الإحياء شراعها بعقود نشبت في الشعر العربي ثلاث حرائق وجدانيّة كبيرة هي الجناح المهجري (من جبران إلى مخائيل نعيمة وإليا أبي ماضي) وجناح مدرسة الديوان في مصر وعضوية (عباس محمود العقاد ،وشكري ،والمازني)، في محاولاتهم اعتمادا على النظرية الرومانسية للشعر الإنجليزي، ونقض غزل الاتجاه الإحيائي وظهر جناح مجلة أبولو التي أسسها (أحمد زكي أبي شادي ،وقدم أبو القاسم الشابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وإبراهيم ناجي وغيرهم إسهاما كبيرا إلى منتصف القرن العشرين.

3. ثورة الثالثة كانت مع شعر التفعيلة أو الشعر الحر ومواكبتها للمدّ القومي في العراق والشام ومصر،والمتمثلة في أبرز رموزها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ،وعبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد المعطي حجازي، وخليل حاوي..

4. الثورة الرابعة تمثلت في حداثة الشعر مع مجلة شعر وبدايات قصيدة النثر ،وغلبة الاتجاه التجريدي في شعر أدونيس ومحمد الماغوط ، وعفيفي مطر .

ويمكن القول إنّ الشعر العربي مر من حيث بنيته العروضية بثلاث مراحل هي[1]:

- **مرحلة البيت الشعري** :تمثلت كل القيم التقليدية (الجمالية والشكلية)، التي عرفها الشعر منذ بدايته.
- **مرحلة السطر الشعري** :تفتتت فيها البنية العروضية للبيت القديم واكتفت بالتفعيلة ،
- **مرحلة الجملة الشعرية:** وتعرف الجملة الشعرية بأنها بنية موسيقية أكبر من السطر ، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ، فالجملة تشغل أكثر من السطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ،الجملة بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة[2]

ينضاف إلى ذلك أن الشعرية العربية استطاعت أن تتشكل ضمن ثلاثة تيارات: التيار التعبيري، والتيار التجريدي،وتيار انقسم بين التعبير والتجريد، بصورة أدق عرفت شعرية تعبيرية

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ط5، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، 1994، ص79

[2] - المرجع نفسه: ص108

ركيزتها الإحالة على تجربة وإعادة إنتاجها،أما الشعرية التجريدية فتنفلت من التحديد اليقيني للمعنى؛ حيث يحتاج المتلقي بذل جهد في القراءة والتأويل، والحفر في الطبقات للكشف عن المعنى،والتيار الثالث كما وصفه صلاح فضل هو (تيار يقف على الأعراف) رهانه الجمع بين التعبير والتجريد؛أي المخاتلة والمراوحة بين الطرفين[1] .

ثانيا ـ الشعرية العربية – الشعر الحر /حركة التجديد:

إن ما يميز الشعر العربي المعاصر عن العصور السابقة هو لغته المستحدثة،وليس المقصود الألفاظ، ولكن نوعية التواصل الكيميائي بين الألفاظ، فقد كان من شأن التواصل الجديد أن نقل القصيدة من مملكة التشبيه والاستعارة إلى مملكة الصورة المتراكبة المكثفة، وقد غذت الصورة تنفلت من قبضة المنطق لتدخل في قطاع المجاز الأدبي وتتخطى تخوم المألوف ،وتلج في مملكة الغرابة[2].

شهد هذا الشعر بدايته مع ولادة (الشعر الحر)أو (البيت الحر) في العراق عام1947، وعرف تطورا متفاوت الأهمية طوال عشر سنوات،حتى تأسس مجمع (مجلة شعر) في لبنان عام1957،الذي كان نشاطه بصورة حصرية لقضية الشعر الحديث، وإذا كان هذا التجمع قد أسهم في نجاح القصيدة الجديدة على نحو حاسم،فإنه قد استطاع في الوقت نفسه، أن يخلق عبر مجلته حركة حداثة حقيقية ،ربطت التحوّل الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهوميّ جديد كان يتجاوز أحيانا مفهوم الشعر[3] .

والارتداد إلى بدايات المغايرة في الشعرية العربية تفضي للقول ، لقد عرف الشعر العربي المعاصر جدلا واسعا حول الرائد الأول في كتابة (الشعر الحر) ؛ إذ كانت الأسبقية للاهتداء إلى الشكل الجديد متنازعة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب هكذا كانت مساعي النقد والتاريخ لتحديد بدايات الحداثة بوصفها ظاهرة عروضية (محدثة) في المقام الأول ، في بلد (العراق) وبين شاعرين ـ كما ذكرنا ـ فكثير من الكتب والدراسات النقدية جعلت قصيدة (هل كان حبا؟ نظمت عام1946) منطلقا للشعر، وردت هذه القصيدة في ديوان (أزهار ذابلة) ، وقد جاء في هامش هذه القصيدة (في هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي ، وهي كأغلب

[1]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب ،ط1، مطبعة درا الآداب ، بيروت،1995، ص208.

[2]-يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1دمشق، 1980،ص 11.

[3]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر،ط1،مصر،1986، ص15.

الشعر الغربي (وخاصة الانجليزي) تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته ؛أي إن التفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت إلى آخر)[1].

و احتدم الصراع حول إمارة الريادة في كتابة الشعر الحر ،إذ أفادت نازك الملائكة (1923-2007)أنها سبقت بدر شاكر السياب (1926-1964)إلى ارتياد هذا النوع في قصيدتها (الكوليرا)،.حيث تقول إن أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة بـ(الكوليرا)،وهي من الوزن المتدارك،نظمتها في يوم1947/10/27، وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في أول كانون الأول1947 [2]، ونشرتها لاحقا في ديوانها (شظايا ورماد عام 1949) إلا أنه ما لبثت وظهرت التصويبات والتدقيقات ، ولم تشمل التصويبات الوقائع الزمنية فقط، بل القيمة الشعرية لهذه القصائد الأولى[3] ، حيث يرى إحسان عباس «أن للسياب قصيدة واحدة نظمها قبل عام1948يزعم فيها أنّه اهتدى إلى شكلٍ جديدٍ ،ولكنها قصيدة لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا، لا يوحي لأحد من الناس بالجدة،بينما أصدرت نازك (عام1949) ديوانا يجري أكثره على الشكل الجديد،وفيه محاولات عامة لابتكارات وتنويعات في داخل هذا الشكل نفسه، وفيه مقدمة نقدية دقيقة تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة، بينما مقدمة السياب لديوانه (أساطير،1950) خلطا صبيانيا وسطحية في الفهم للشعر الانجليزي، وليست نازك أقل ثقافة واطلاعا على الشعر الأجنبي من السياب ، فمن الغرور أن يزعم السياب لنفسه أنه هو الذي أوجد طريقة حاكاه فيها الآخرون ،»[4].

يخلص إحسان عباس إلى أن الشعراء الشباب في العراق كانوا يتململون سأما من الشكل القديم، وأن السياب عثر عفوا على قالب صب فيه قصيدته(هل كان حبا؟)، وأن نازك وضعت مخططا عمدا للخروج بالقصيدة إلى شكل جديد، وأن كلا منهما كان يعمل مستقلا عن الآخر، متأثرا ببعض أشكال الشعر الأجنبي [5]، في المقابل كذلك قدم أدونيس رأيا في قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة في كتابه (صدمة الحداثة) «إن أي شخص يعني عميقا بالشعر أو يمتلك خبرة في التذوق والنقد، لا يسقط هذا النص من إطار الشعر العربي الحديث وحسب وإنما يسقطه أيضا

---

[1] -شربل داغر :الشعر العربي الحديث ، القصيدة العصرية،منتدى المعارف،ط1،بيروت،2012، ص40/39.

[2] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، بيروت،2007، ص35

[3] - شربل داغر :الشعر العربي الحديث ، القصيدة العصرية، ص41.

[4] - إحسان عباس:بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،1996، ص87.

[5] - المرجع نفسه : ص.ن.

من إطار الشعر»[1] .ويرى أدونيس كذلك أن «بداية الشعر العربي الحديث قامت على تغيير في نسق التفعيلة، كما تزعم نازك الملائكة،وكما جرى وراء زعمها معظم الباحثين،في حركة الشعرية العربية الحديثة، إن أبا نواس أو أبا تمام أكثر حداثة من نازك الملائكة، لا في قصيدة (الكوليرا) وحدها، النموذج الأول المزعوم للحداثة ، بل في شعرها كله، وليس هذا الشاعران أكثر حداثة منها، في ما يتعلق بالتجربة وحسب ، وإنما أكثر حداثة كذلك في ما يتعلق باللغة الشعرية وبطريقة التعبير ، فالحداثة انقلاب شامل ليس وجود التفعيلة فيه ،بهذا النسق أو ذاك،أو عدم وجودها،إلا أمرا ثانويا»[2] .

بدر شاكر السياب(1926-1964)

نازك الملائكة(1923-2007)

ثالثا ـ عوامل مؤثرة في حركة الشعر الحديث :

التضامن الصامت: ظلت حركة الشعر الحديث بمنجى من الانقسامات الداخلية الصارخة ، وإذا استثنيانا بعض المواقف الفردية (كوقفة السياب ضد صلاح عيد لاصبور، أو وقفته ضد عبد الوهاب البياتي)، وموقف نازك الملائكة من العيوب التي لامست هذا الشعر ،وجدنا أن كل من مارس النظم على النحو الجديد، قد انظم إلى الحظيرة، وأصبح عضوا في (مدرسة التجديد) ضد العدو المشترك (المدرسة المحافظة)،وإنّ كان حظه من التجديد نزرا يسيرا،وهكذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف،التي كان يمكن ان تجر إلى انقسامات وتراشق بالاتهامات ملثما تفعل يحدث على الصعيد السياسي، وكان مما ساعد على ذلك

[1] أدونيس : الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،صدمة الحداثة، وسلطة الموروث ، ج4، دار الساقي،

[2] -أدونيس : زمن الشعر ، دار الآداب ،ط2، بيروت،1996، ص197.

عدم وضوح تلك الانتماءات والمواقف، على نحو ساطع،إذ كان الرواد الأوائل لا يبغون من انتحال شك لجديد التعبير عن موقف فكري أو انتماء سياسي أو عقائدي ، وإنما يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية،[1]

أهمية المجلة:لقد أثبتت (مجلة أبولو) قبل ظهور الحركة الأخيرة بكثير أن كل اتجاه شعري يبد أن يفرض وجوده في التاريخ الأدبي لا يجد لذلك وسيلة خيرا من المجلة، ونذكر كلذ من بين المجلات التي ساهمت بشكل فاعل مجلتي (الآداب وشعر) البيروتيتين ولما كان مجلة شعر وقفا على حركة الشعرية الجديدة فإنها استطاعت أن تكن أبلغ أثرا من سواها في تاريخ تلك الحركة وقد جعلت نفسها منبرا لاتجاهات متفاوتة في داخل تلك الحركة نفسها تبنت قصيدة النثر القصيدة ذات الإيقاع المنظم والتفعيلات المتفاوتة[2]

دور النشر : هذا العامل لديه صله وثيقة بالعامل السابق، ولهذا تقف دار الآداب ودار شعر في طليعة الدور التي أخذت على عاتقها تقديم الديوان الشعري الحديث بصورة منظمة وعلى نحو يغري القارئ بافتتانه ثم تجاوزت (دار العودة) مدى كل درا أخرى في هذا السبيل حين اعتمدت نشر الأعمال الكاملة[3].

رابعا ـ الشعر العربي المعاصر:

وضع الشاعر يوسف الخال أسسه النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في بيانه المعنون بـ (مستقبل الشعر في لبنان)، ويمكن استخلاص الأسس في ست قضايا : اللغة الشعرية متعددة/ الشعر صور ومعجم وإيقاع/القصيدة بناء يعتمد الوحدة/ أسبقية المعنى على المبنى/الشعر معرفة/ النص مشروط بالداخل نصية،وأشار محمد بنيس أن هذه الأسس تمدنا لدى يوسف الخال بوشيجة دفينة بينها وبين الأسس النظرية للرومانسية ن وما ينتقد به يوسف الخال الوضع الشعري في لبنان، كان سبق للرومانسيين ملاحظته، وفي طليعتهم جبران، وتظل وجهة التعبير هي الفاصلة بينهما حيث إن الوجهة التعبيرية عند الخال هي التجربة الحياتية على حقيقتها.إن يوسف

[1]- إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،ص18.

[2]- المرجع نفسه: ص19.

[3]- المرجع نفسه: ص20.

الخال هو أكبر شعراء الخمسينيات سنا فهو من مواليد1917، وتجربته التي اختبرها في نيويورك لمدة سبع سنوات ساعدت على بلورت أرائه حول الشعر وحداثته[1].

لم تكن الحداثة بالنسبة ليوسف الخال في مرحلة من مراحلها، ولا في حضارة من الحضارات حداثة شعرية فحسب، بل تشمل مختلف حقول النشاط الإنساني فالشعر منطلقا ومنتهى نتاج العقل ، ولا يمكن أن يتغير وتطور ويصبح حديثا ما لم يتغير العقل ويتحدث،هكذا ربط الخال بين العقل والشعر في محاولة منه لجعلها شاملة تمس الحياة في أبعادها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية على غرار الحداثة الأوروبية، ومن جهة ثانية جعلها كوني لا تقتصر على حضارة دون حضارة ولا امة دون أمة مادام العقل خاصية إنسانية[2]

أما أدونيس (علي أحمد سعيد) فأول القضايا التي صدرت عنه مفهومه للشعر المعاصر ،فقد قال أن (الشعر رؤيا) والحقيقة أنه لم يكن أول من قال بذلك في شعرنا المعاصر، فهناك السياب أيضا، رأى أدونيس أنه إذا أضفنا كلمة "رؤيا" فكريا وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر لحديث بأنه رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة،هين إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها،هكذا يبدو الشعر الحديث أول ماي بدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه ،التي استنفدت أغراضها»[3].ونشير إلى أن أهم الآراء والمفاهيم النقدية التي توصل إليها أدونيس حول جذور الحداثة الشعرية هي تلك التي أوردها في كتاب (الشعرية العربية)[4].

1- لغة الشعر العربي المعاصر:

كان التجديد هو الهدف الأساسي لحركة الشعر الحر ؛حيث كانت قناعة رواد التجربة بعصرنة لغة الشعر، لقد «أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة للحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، فليس من المعقول في شيء أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة ، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في

[1] -محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 الشعر المعاصر،دار توبقال ،ط3، المغرب، 2001، ص36/35.

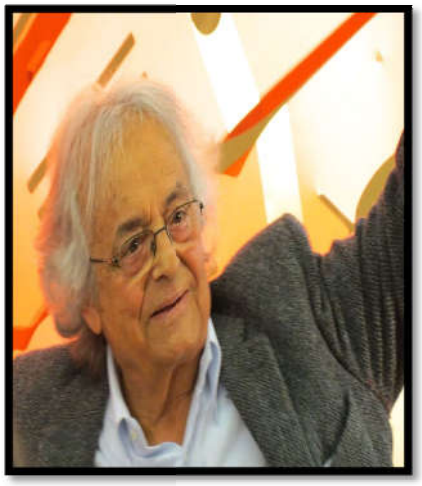
[2] - علي المتقي: القصيدة العربية بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش،2009، ص66

[3] - أدونيس : زمن الشعر ، ص7.

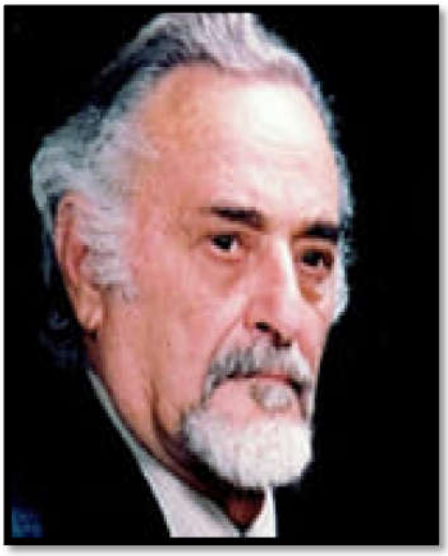
[4] - لنا عودة للحديث عن طروحات أدونيس حول الشعرية العربية والحداثة.

التعامل مع اللغة ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية »[1]،وقد أبانت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد عن ثورتها على اللغة التقليدية ، ونشير إن المقصود بالثورة على اللغة هو من منطلق أن «لغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أي عصر وهي لا تختل من حيث هي لغة مجردة فمازالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى ..بل تختلف من حيث علاقتها بظروفنا الراهنة ، بأفكارنا وتصوراتنا و أرائنا بمشكلاتنا وقضايانا بكل ما يمثل الجوانب الروية والمادية في حياتنا»[2] .

وبصورة أكثر تفصيلا حسب إحسان عباس فإنّ الشاعر لا يخلق اللغة مهما يحاول التحول بها وإفراغها من دلالاتها الثابتة، وأنّ هذه اللغة على اتساع نطاقها وتوسيع الشاعر لهذا النطاق تُخضِع الشاعر دون أن يدري في حيز التركيب المألوف والسياقات اللفظية المحدودة»[3]، ويوضح إحسان عباس موقف شعراء الحداثة الأوائل من اللغة بقوله إنَّ« الشاعر الحديث لا يريد أن ينكر اللغة وإلا لم يكن شاعرا عربيا ـ بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغوية ـ ولكنّه إنما يريد التحول بها إلى مستوى يحقق ذاتيته ويطبع على تاريخ اللغة ختمه»[4].

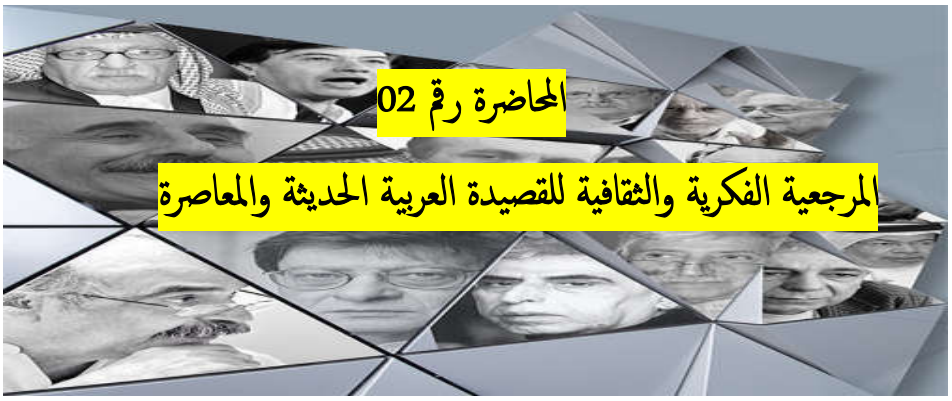


أدونيس (علي أحمد سعيد،1930- مازال حيا)



يوسف الخال (1917-1987)

[1]-عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط5، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، 1994، ص150.
[2]-المرجع نفسه : ص151.
[3]- إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص111/110.
[4]-المرجع نفسه : ص111.



المحاضرة رقم 02

المرجعية الفكرية والثقافية للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة

عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم المرجع والمرجعية
ثانيا ـ المرجعيات الثقافية 1- المرجعية التاريخية 2- المرجعية الدينية 3- مرجعية الحكايات الشعبية والفولكلور 4- المرجعية الأسطورية
ثالثا ـ المرجعية الفكرية والتاريخية

يقتضي منا العمل المنهجي للمحاضرة بداية قبل الحديث عن المرجعيات الفكرية والثقافية التي اتكأ عليها شعرنا العربي المعاصر أن نحدّد مفهوم المرجع والمرجعية .

أولا مفهوم المرجع / المرجعية Reference /Référence :

1- **المرجع** لغة من رجع يرجع رجعا ورجوعا ورجعى ورجعانا ومرجعا ومرجعة: انصرف. وفي التنزيل إنّ إِلَى رَبِكَ الرُّجْعَى) ؛أي الرجوع والمرجع ، مصدر على فعلى ، وفيه : (إلى الله مرجعكم

جميعا) أي رجوعكم راجع الشيء ورجع إليه ، عن ابن جني ، ورجعته أرجعه رجعا ومرجعا، وأرجعته[1].

لقد جاء مصطلح المرجع من اللغة الانجليزية (Referent) إلى اللغة الفرنسية التي لم يدخلها إلا سنة1820وهو يعني في معناه المعجمي : فِعل، أ وسيلة للتَّمَرجُعِ ، والتَّمَوقُعِ بالقياس إلى شيء آخر، مثل العلاوات التي تقرر لموظف بناء على المرتب الثابت الذي يبح مرجِعاً قاراً، إذن، لهذه العلاوات.وإذا كان المصطلح وظف في اللغة الفرنسية في منتصف لاقرن العشرين فلا أحد يدري متى استعمل في اللغة العربية مترجما إما عن الإنجليزية إما عن الفرنسية ؛ وذلك في غياب لامعاجم العربية المتخصصة التيس تعنى بتاريخ الألفاظ لانعدام المعلومات التاريخية لديها،لقلة الاهتمام بالمعرفة اللغوية الدقيقة لدينا[2].

2-**المرجعية** في مفهومها العام تّمثل«الفكرة الجوهرية التي تشكل أساس كل الأفكار في نموذج معين، والركيزة النهائية الثابتة له التي لا يمكن أن تقوم رؤية العالم دونها»[3] المرجعية هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تَّعبيرا مركباً، ويكون ذلك العالم إمّا واقعيا موجوداً حاضرا ، وإمّا متخيلا لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللّغوي، وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم أو يتمثله، ثم ينتج الدلالات التي يمكن أن يُعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير[4]». تكسر فكرة مرجعية النصوص الشعرية ما روجت له البنيوية حول قطع أي صلة للنص بما قبله، وكل ما هو سابق على إنتاج النص.

ثانيا- المرجعيات الثقافية :

1- مرجعيات / استدعاء الشخصيات التراثية:

يتجلى الاتكاء على المرجعيات التراثية من خلال استدعاء الشخصيات التراثية ، ويعود ذلك إلى إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية ، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها ، ولقد أدرك الشاعر المعاصر باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛

[1]- ابن منظور : لسان العرب ،دار المعارف ،مصر ، (مادة رجع)

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، دار هومة ،ط1، الجزائر،2007، ص392.

[3]- ذهبية حمو الحاج : لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب،ط2، دار الأمل ، الجزائر،ص104.

[4]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، ص392.

وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوع من اللصوق بوجدانها،لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة[1].

إنَّ نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية،أفضى به إلى استدعاء الشخصيات التراثية،فقد ظل شعرنا العربي ردحا من الزمن يعاني من طغيان الجانب العاطفي الذاتي عليه ؛ حيث كانت القصيدة العربية دائما تعبيرا غنائيا عن عاطفة ذاتية، ولقد أصبحت تجربة الشاعر في العصر الحديث أكثر تشابكا وتعقيدا من تلك التجربة الذاتية البسيطة التي تتسع لها القصيدة الغنائية وتستوعبها،فحاول الشاعر المعاصر أن يضفي على الشكل الفني لتجربته لونا من الدرامية والموضعية؛ حيث استعار بعض تكنيكات الفنون، كالحور وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمنولوج الداخلي والمونتاج،كما لجأ إلى استدعاء الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية[2].

2- المرجعيات الدينية :

تعدُّ أبرز المرجعيات في الآداب العربية والعالمية عموما ؛حيث إن الفلسفة« أسيرة معجمها الخاص واتجاهها الروحي، لا تصل إلى العامة حتى لو بسطت لهم، ومن النادر أن نجد قراء لا يحركهم الوازع الديني تاركين جانبا كل فلسفة دينية وتبريرية ، فالأفكار الدينية قبل أن تكون قومية هي ـ بكل بساطة أفكار إنسانية ،ومن هنا كانت حرية حركتها ذهابا وإيابا بين الغرب والبحر المتوسط والشرق»[3]، لقد عمل كثير من الأدباء والكتاب على وضع أفكارهم الدينية في كتاباتهم فتوظيف «النصوص الدينية في الشعر، يعد من أنجع الوسائل، فقد لعب توظيف التراث عامة،والمقدس الديني خاصة دورا مهما في هذا التنويع،، كما طرح التعامل معه أسئلة عن مدى قدرته على خلق النص الشعري الجديد»[4] .

تشتغل كثير من الخطاب الشعرية العربية المعاصرة على هدم سلطة الديني ، بالانطلاق من الخطاب القرآني نفسه، نجد طريقة التوظيف تختلف، فيتحلى قول الشاعر بكثافة، تضاف على

---

[1]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1،دار الفكر العربي، القارهة، 1997، ص20/19/16.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص20.

[3]- المرجع نفسه: ص12 .

[4]-أحمد زكي كنون:المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر،من النكبة على النكسة،ط1، أفريقا الشرق، المغرب، 2006ص25.

كثافته الأصلية،مما يعقد فعل القراءة أحيانا ،ويثيها أحيانا أخرى[1].و قد هيأ بذلك « التنوع الديني في المجتمع العربي الظروف للشاعر ليختار نماذجه الدينية- دون حرج من الديانات شاء لا يحدد اختياره إلا الهدف الذي رسمه لنصه ، حتى إن حريته في هذا الباب جرته للخروج عن بعض الثوابت في بعض الديانات ، كتوظيفه لصلب المسيح - مثلا- الذي وردت في نفيه نصوص صريحة في القرآن الكريم تؤكد عدم صلبه﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴿١٥٧﴾ ﴾ سورة النساء آية 157، ومع ذلك تعامل الشعراء المسلمون مع الصلب كواقع قائم ووظفوه لبسط واقعهم الخاص و العام؛ بل إن منهم من اتخذه أحيانا رمزا للبعث ، والإنقاذ ن والحياة الجديدة و، إلغاء للخطيئة وتخليصا وإحياء للآخر لأنه يرفض الطغاة ويفضل الهرب إلى الموت على أن يصبح ظلا في مملكة الطغاة[2].

بهذا فإن الاتكاء على المرجعية الدينية في الشعر العربي يتبدى عبر التجاوز والتجريب، فتحقق التجاوز على مستويين : مستوى أول كان بتحطيم مضمون المقدس الديني وقدسيته منتقلين بذلك من مرحلتي الامتصاص والحوار إلى إبداع الاختلاف والتغيير، والمستوى الثاني بتجاوز النموذج لإبداع حديث يتميز بالفرادة يضيف إلى الرصيد الإبداعي الشعري دون نسخ للسابق عليه، ومارسوا التجريب كفعل مرتبط بفعل الحداثة متعالين على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية، لما رأوه من محاصرة لقدراتهم ، وتغييم لرؤاهم التي تصبو إلى استيعاب الحاضر والغائب[3].

3- مرجعيات الحكايات الشعبية والفلكلور:

مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر..وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث المثولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة سواء الفولكلور القولي أو الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظلت لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات

[1]- فتيحة كحلوش : الخطاب الشعري العربي وسلطة المرجعيات،ط1،مركز الكتاب الأكاديمي،الأردن، 2017، ص361.

[2]-أحمد زكي كنون : المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص27

[3]-المرجع نفسه: ص30/29.

المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات[1]. إنَّ التراث الشعبي بوصفه معطى حضاريا وشكلا فنيا في بناء العملية الشعرية، لم يعرفه الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من القرن العشرين بظهور جيل جديد احتك بالثقافة الغربية وتأثر بها تأثرا قويا وعميقا[2]، بعض الباحثين رأى أن التراث الشعبي يشمل الشعب بأسره بمستوياته المختلفة، ومنهم من حدد الجماعة الشعبية داخل المجتمع وهي ما تربطها اهتمامات نفسية مشتركة، وليس شرطا تجمعهم رقعة جغرافية معينة، وفريق ثالث قال : الجماعة الشعبية هي التي تعيش في رقعة معينة لها عادات وتقاليد خاصة تعيش في إطار تكوين شعبي موحد[3].

المتأمل في شعر الرواد (بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور ، خليل حاوي، ويوسف الخال، وعبد الوهاب البياتي) سيدرك أن الأساطير والمعتقدات الشعبية كانت عند هؤلاء قاموسهم الثري الذي يستخرجون منه مفردات لغتهم، ويثرون به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجرون في نفوس قرائهم ـ من خلاله ـ طاقات من الإحساس بتاريخ البشرية عبر قرونها الطويلة، وبهموم الإنسان المعاصر، ومصير الأمة العربية الممزقة بين الماضي والحاضر[4].

فعلى سبيل التمثيل العودة إلى المعتقدات الشعبية الفلسطينية «تعد ركيزة في النص الشعري وشكلا من أشكال العودة إلى الجذور؛ فالشعر نشا أساسا في أحضان الأساطير والخرافات والمعتقدات التي كانت قادرة على تحريك المخيلة ، وهذا إن كان يظهر ارتدادا نحو القديم فإنَّ فيه من معايير الحداثة،ما يفي بتعميق التجربة عندما نتوجه إلى البحث عن لغة مناسبة تتجاوز النمط القديم، تكون قادرة على تشكيل وحدة مع الوجود ، فمادة المعتقدات الشعبية تمنح الشاعر انطلاقة نحو المجهول الذي تلفه اللذة»[5].

4- المرجعيات الأسطورية:

---

[1]- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي،ط1، دار الشروق،مصر،1992، ص12.

[2]- كاملي بلحاج : أثر التراث الشعبي في تشكل القصيدة المعاصرة ،قراءة في المكونات والأصول، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص26.

[3]- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3،دار المعارف ، القاهرة ،1993، ص11

[4]- المرجع نفسه : ص53.

[5]- أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب : استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني ، المعتقدات الشعبية نموذجا ، مجلة جامعة الأقصى،المجلد21، العدد1، فلسطين،2017، ص51.

إن من يتتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم، يلاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد نوع كثيرا توظيف هذه المصادر ورموزها، فالشاعر المصري على سبيل المثال لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية ، وكذلك الشاعر اللبناني أو السوري أو الفلسطيني أو العراقي ، ولم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية،لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له، ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنية، فردية كانت أم جماعية، وأكثر من ذلك لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية،أو غيرها من مختلف حضارات العالم ،ومن بين اهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعار تموز(Tammuz) أوأدونيس (Adonis) وعشتار(Ishtar) وإيزيس(Isis) و أوزيريس (Osiris) [1].

اتكأ الشاعر المعاصر على المرجعية الأسطورية وشكلت الأساطير على اختلاف مشاربها أرضا خصبة ليتعالق بها النص الشعري المعاصر فالأساطير تقترب بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفائها وعموميتها ورموزها رؤى شعرية عميقة، وصل بها الأول إلى جوهر الوجود واتخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أردية شفافة عن مقولاته الفكرية[2]، وأمدت الأساطير جميع الأجناس الأدبية بطاقات إبداعية وتخيلية، أسهمت في تشكيل نصوص جمالية،ما كان لها أن توجد لولا هذه الأساطير،وقد حظيت الأسطورة اليونانية باستخدام كبير في الشعر العربي، فقد قدّم الأدب اليوناني بملامحه وأساطيره غلى الأدب العربي مرجعية ثقافية مهمة جدا[3] .

خصائص الأسطورة ومميزاتها: تتميز الأسطورة ببعض الخصائص والمميزات [4]

- من الناحية الشكلية الأسطورة قصة، تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالبا يجري صياغتها في قالب شعري.
- الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإيحائية، أو تعديها.

[1] - خالد سليمان : ظاهرة الغموض في الشعر الحر ،مجلة فصول ، ملجد7،العدد1و2،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986،ص71.

[2] -أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس،مصر ، 1975، ص23.

[3] -محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها،ط1، دار الألمعية ، 2014،ص

[4] - فراس السواح: الأسطورة والمعنى ،ص14/13.

❖ الأسطورة لا مؤلف معين لها ؛ لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها، تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافا دينيا جذريا في بعض الأحيان.

❖ تتميز موضوعات الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، الموت والعالم الآخر.تلجأ الأسطورة إلى الخيال والعاطفة والترميز ،وتستخدم الصور الحية المتحركة.

❖ زمن أحداث الأسطورة هو زمن مقدس غير الزمن الحالي.

❖ ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسهن وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

ثالثا ـ المرجعيات الفكرية والتاريخية:

يقتضي البحث في المرجعيات الفكرية التي تستند إليها القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة ملاحظة أن المرجعيات الفكرية تخصب الأرضية للأدب فالأعمال الأدبية الكبرى عموما « تستطيع تحويل مجال أفكارنا المشتركة وتعديلها لأنَّ الإحساسات الكامنة فينا والوجه الجديد الذي تتقمصه الأفكار، و التيمات والميثات تلاحق عصر ووطنية الكاتب وتكتسي كل هذه العناصر ، أهمية خاصة»[1]، كما أنَّ المرجعيات الفكرية ـ هاهنا ـ هي الأفكار الأدبية والفلسفية «الخالصة من عقائد ومدارس واتجاهات وحركات،وهي كذلك الأفكار التي أخذت أسماء، وعرضت ونوقشت من قبل الكتاب أنفسهم ، وكذلك الأنظمة التي ابتكرها النقد»[2]، بهذا فمقاربة الأدب لا تستقيم دون التعرض للتيارات الفكرية، المثاقفة،الهجرات،و الاستعمار والحروب، تاريخ العقليات ،انتشار الأفكار وسرعة تطورها وتغيرها؛ إذ إنّ تاريخ الأفكار هو وحده الذي يملك الجواب، بدراسته لمكونات كلمة مثل (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية ، الوجودية، الحداثة ، ما بعد الحداثة..)،وبتسليط الأضواء على مصادرها،وصداها بمختلف الفضاءات،مقدما بذلك الإطار الضروري ،لكل معالجة أدبية عامة[3].

---

(1)- سعيد علوش :إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي(دراسة مقارنة)، ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت /الدار البيضاء،1986، ص10.

(2)- كلود بيشوا وأندريه .م.روسو: الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، ط3، مكتبة الأنجلو مصرية ، مصر ،2001، ص195.

3 - سعيد علوش :إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي(دراسة مقارنة)، ص12.

عاد الشعراء إلى مرجعيات فكرية كثيرة من بينها الصوفية وكان ذلك من أمكنة نظرية مختلفة،وقد كان لها أثرها في إعادة بنائهم له،خصوصا بعد أن أصبحت الثقافة العالمية منطلقا ضروريا لأسئلة الشعراء تصوراتهم، من ثم يصعب الحديث عن حضور التصوف في شعر المعاصرين بصيغة الجمع، لأن كل شاعر ينفرد داخل تقاطعه مع باقي الشعراء بملامحه الخاصة، وبإمضائه الشخصي، وكل تعميم هنا مهدد بإقصاء التفاصيل التي بها تتأسس المعرفة، وللشعر شغفه بالتفاصيل التي بها يكون، ولذلك كان من مهام الدرس الشعري مساءلة عودة الشعر العربي الحديث غلى قديم الثقافة العربية من خلال الممارسة النظرية والنصية.[1]

ينضاف إلى هذه المرجعيات المرجعية التاريخية ؛ حيث اتكأ الشعراء على المادة التاريخية، فاستدعاء الحوادث التاريخية في الشعر يدل على سعة الشاعر الثقافية ومعرفته بالتراث وهو ما يزود مقدرته الشعرية وحتى العلمية بما في التراث من قيم فنية[2].

وعلينا أن نعي أن الاعتماد على المرجعية التاريخية من خلال استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية، ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي انتهاء وجودها الواقعي، فإن لها دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد ـ امتداد التاريخ ـ في صيغ وأشكال أخرى[3] ، لقد قدم التاريخ يد العون «جماليا للشاعر الحداثي الاي يسعى غلى كتابة قصيدته الجديدة كلحظة مشتعلة تمتد بين الماضي والحاصر ، وتنفتح في الوقت نفسه لاحتضان المستقبل بما تمتلئ به من سحر ، ووعي ،وطاقة، إن ما يقدمه الماضي للشاعر الحديث يتجاوز الواقعة الزائلة، أو الحدث المنقضي ، ليشمل مدخراته من الأساطير والمرويات والرموز، والنماذج العليا، ومنجزات المخيلة الشعرية التي ما يزال الكثير منها أخاذا »[4].

تتداخل التجربة الشعرية مع النص التاريخي على سبيل التمثيل عند الشاعر العراقي سعدي يوسف الذي «يستحضر الشخصيات التاريخية التي تركت بصمات واضحة في ذاكرة الإنسان العربي أمثال (ابن خلدون،وعقبة بن نافع، ابن تيمة ، طارق بن زياد،وغرهم) فيقيم التفاعل النصي على التحاور بين الماضي والحاضر متخذا أشكالا عدة منها استحضار الحدث السلبي ليؤكد امتداد

---

[1]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي،ط1، دار توبقال، المغرب، 2000، ص59.

[2]- عاطي عبيدات و زين العابدين فرامرزي ويوسف نجات: الرمز التاريخي وحقوله الدلالية في الشعر الفلسطيني،مجلة اللغة العربية وآدابها،السنة10،العدد1435،03، ص406

[3]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص120.

[4]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ، ص41.

حضوره في الحاضر وأنه لا فرق بين الماضي والحاضر من حيث سيادة الظلم والقمع، ويتجلى ذلك في قصيدته(الوجوه والأقنعة)»[1].

نخلص إلى أن :

من أبرز المرجعيات التي اتكأ عليها الشاعر المعاصر نجد الأسطورة والحكاية والمثل والأغنية والمعتقدات والسير الشعبية ، وقد كانت الأسطورة أكثر هذه الأشكال عنابة لما تزخر بهمن رموز ودلالات فلسفية عامة، وتأتي بعدها الحكاية والقصة الشعبية ثم بقية الأشكال الأخرى ومنها السير الشعبية التي كان حظها قليل إذا ما قيس بثرائنا الفني والفكري وامتلائها بالأحداث والشخصيات المتنوعة ذات الاتجاهات المختلفة، وقد يعود السبب إلى طولها المفرط وعدم اتضاح بعض المواقف فيها في حين نجد الشعر يعتمد الكثافة والإيحاء واللمحة المركزة، وهو ما تركز عليه السير الشعبية[2].

يواجهنا في ظل هذا الاهتمام بالمرجعية التراثية والفكرية العربية سؤال على قدر كبير من الأهمية، هل كان هذا الاهتمام بالتراث والموروث العربي من باب الإعجاب والانبهار به؟أم من أجل خلق انفصال عن التراث؟ هناك من يرى من لانقاد أن استحضارهم للماضي وتركيزهم عليه وهم يوظفون التراث الديني المقدس لم يكن بدافع التقديس أو الإعجاب أ الانبهار بهذا الماضي ؛ لأن موقفهم منه واضح وصريح ، ألا وهو الرفض العام إلا ما كان من بعض الاستثناءات التي كان فيها هذا الماضي نقطة ضوء غامر، أو مرحلة تحول حاسم،لقد عبر كل الشعراء الرواد المعاصرين عن موقفهم من التراث، وحددوا تصورهم لقراءاته، في انسجام تام مع طموحاتهم وتصوراتهم واستشرافهم للمستقبل الأفضل،فجاءت هذه المواقف مع التراث بشرط حضور الاستلهام والتأويل لا التقديس[3].

لقد سعى الشاعر العربي الحديث، في نشاطه الشعري ، أن يفيد كثيرا مما يزخر به تراث الماضي من منجزات المخيلة والوجدان الشعبي التي ما تزال قادرة على الاشتعال ، غير أن كثير من الشعراء العرب ، في كتابتهم القصيدة الحديث ، لم يفصحوا دائما عن المعية الواضحة في استخدام ثراء الأسطورة والرمز والنماذج العليا[4] .

---

[1]-ائتمان عثمان الصمادي:شعر سعيدي يوسف دراسة تحليلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن،2001، ص243

[2]- كاملي بلحاج : أثر التراث الشعبي في تشكل القصيدة المعاصرة ،قراءة في المكونات والأصول، ص55.

[3]- أحمد زكي كنون : المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، ص47/41.

[4]- المرجع نفسه : ص42.

المحاضرة رقم 03

الثابت والمتحول في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة

عناصر المحاضرة
أولا ـ شعرية الحداثة 1- الحداثة 2 - ما بعد الحداثة
ثانيا ـ الحداثة الشعرية عند أدونيس
ثالثا ـ الكتابة الجديدة في الشعرية العربية المعاصرة

أولا- شعرية الحداثة:

1- مصطلح الحداثة:

ليست الحداثة حافظة وثائق تعيد محك التجربة الماضية أو تفسرها، بقدر ما هي انكفاء على قول الشيء في تماثله باختراق المعهود؛ فهي إجراء يجتهد في أن يخترق حدود الأحكام الجاهزة، المصنفة ويصرف عنايته إلى رؤى المعرفة، و إرادة القوة الفاعلة في خلق المبادرة ، وربما كان فكر الحداثة قائما على هذه المزاوجة في استمرارية تجاوز العتبة ، بل إن الحداثة تحاول أن تظل أمينة لما كان يتطلع إليه التراث[1].

بداية من الضروري التمييز بين مصطلح الحديث (modern) ومصطلح الحداثة (modernité)؛ حيث إنّ الحديث يقابل القديم ،أما (الحداثة فمهموم يعطي دلالة معرفية أكثر

[1] - خيرة حمر العين : جدل الحداثة ، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996،ص17.

من كونها زمنيّة، وبحسب ما ورد في (الموسوعة الفلسفية لالاند) فإنّ كلمة (modernité/ modernity) تعود إلى القرن العاشر في المسجلات الفلسفية أو الفكرية ،كما ربط بتاريخ سقوط القسطنطينية في سنة 1453،وذلك مع بداية فلسفة القرن السادس عشر والقرون التالية له، وهو ما ارتبط بفلسفة بيكون وديكارت[1].

جاء توظيف الحداثة في الغرب لتعني «مجموعة التيارات والمدارس و المذاهب الفلسفية والنقدية والأدبية المختلفة التي كانت تهدف إلى غاية واحدة وهي تقويض المرجعيات الفكرية القديمة التي عرفتها أوروبا (سلطة الكنيسة ، الإقطاعية ،الكلاسيكية ، وحتى الرومانسية والواقعية)، سالكة في هذا نزعات التجريب والفوضى والهدم ، فظهرت مدارس الانطباعية والتكعيبية والمستقبلية ،والدادية والسوريالية في الفن والأدب»[2]،بهذا فالحداثة هي «الانتقالي، العابر، الجائز، وهي نصف الفن الذي يشكل الأزلي اللامتغير نصفه الآخر »[3]

أ. **ما بعد الحداثة (Post modernism) :**

ظهر مصطلح ما بعد الحداثة أول مرة عند المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي (1959) فجعله يدل على إمارات ثلاث ميزت الفكر والمجتمع الغربيين بعد منتصف القرن العشرين ،وهي اللاعقلانية والفوضوية والتشويش،وقد نقل إلى مجال النقد الأدبي للتأسي على تسطح الحركة الحداثية،وكان ذلك في الستينيات على يد الناقدين الأدبيين (لسلي فليدر (Leslie Fielder) وإيهاب حسن ، فاكتسب المصطلح تداولا خلال السبعينيات ،وشمل العمارة أولا ، ثم اكتسح بالتدرج مجالات الرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى[4] .

انتقل العالم من عصر الحداثة إلى عصر ما بعد الحداثة بفعل عدد من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفية التي شهدها القرن العشرون،وبخاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ،أدت هذه المتغيرات إلى الشك في المشروع الحضاري للحداثة والتنوير الغربي،مما أدى إلى زعزعت الثقة في القيم والمثل التي دعا إليها عصر التنوير مثل العقل والحرية والعدالة

---

[1] - أندريه لالاند : الموسوعة الفلسفية ،ج2، ترجمة خليل أحمد خليل،ط2، منشورات عويدات،بيروت/ باريس، 2001، ص822.

[2] - سفيان زدادقة : الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف ، 2008، ص26.

[3] - آلان تورين: نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث ، ط1، المشروع القومي للترجمة ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1992، ص16.

[4] - محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة و ما بعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1996، ص10.

والمساواة،وظهرت منذ القرن العشرين فلسفات تشاؤمية في نظرتها إلى التاريخ والكون والحضارة،ومن أبرزها فلسفة المؤرخ والفيلسوف الألماني (أوسفالد شبينجلر،1880-1936) الذي رأى أن الغرب أفلس فكريا ،وظهرت بعد منتصف القرن العشرين تيارات فكرية وفلسفات أقامت منظومتها الفكرية والفلسفية على التخلي عن النماذج العليا والسرديات الكبرى التي اعتمد عليها الفكر الغربي ، فظهرت ما بعد البنيوية والتفكيكية والمادية القافية والتاريخانية الجديدة و النسوية وما بعد الكولونيالية والنقد الثقافي[1] .

يحمل مصطلح ما بعد الحداثة مفهوما هلاميا يصعب تحديده بدقة، يعرف بأنّه[2]:

- ما بعد الحداثة مصطلح تاريخي يقصد به المرحلة التي تتجاوز زمنيا مرحلة الحداثة ؛ فهي المرحلة التي تسم عالمنا المعاصر ، بما يحويه من تقدم تكنولوجي وإعلامي وثورة معلوماتية ، وتحول في القيم نحو التعدد و الفرعية.

- ما بعد الحداثة بوصفها حساسية جديدة دامجة للمتفاوتات وتدل هنا على رفضها لمعادلة المعيارية التي أتت الحداثة من تفضيل قيم ثقافية وعرق معينين على غيرها متمثلة بالدمج والانحياز؛ فهي تدمج العليا بالدنيا،(ثقافيا) ،والبالية بالمتجددة (قيميا)، والأبيض بالملون (عرقيا) لتنتج خليطا إنسانيا يحمل مشعل التعدد المطلوب لغرض التعايش في عالم التفاوت المعاصر .

- ما بعد الحداثة بوصفها نقدا للثابت والقواعد المتعالية فالموقف ما بعد الحداثي يفرض فهما جديدا للتاريخ والعالم والإنسان والمعرفة بنقده للموقف الحداثي إذ ليس ثمة ثابت يحكم المتحول ، وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا ، غير متحيز .

- ما بعد الحداثة تجعل النص الذي يكتب أو العمل الذي ينتج غير محكوم ،من حيث المبدأ، بأي قواعد راسخة أو قارة .

بهذا فحركة ما بعد الحداثة توشك على إلغاء فاعلية الذات إزاء الموضوع،وحركة ما بعد الحداثة فوضوية أولها قواعد تنحتها من اللاقواعد؛ إذ لا معنى لها للمنطق والعقلانية،ومع ذلك، فمن رماد الحداثة ، نهضت ما بعد الحداثة [3].

2- الحداثة في الشعرية العربية

[1]- أسامة محمد البحيري: معجم المصطلحات الأدبية والنقدية،ط1دار النابغة للنشر،مصر،2021، ص45/44.

[2]- تد هوندريش وآخرون : دليل أكسفورد للفلسفة ، ج1، ترجمة نجيب الحصادي ، ليبيا، 2003، ص274.

[3]- رضوان بن عريبة : مساءلات جديدة للشعرية العربية، في ضوء الثابت و المتحول لأدونيس ، المتقي برنتر، المغرب،2007،ص117.

بداية لابد أن نعي أن أدونيس على الرغم من اشتغاله اللافت في حقل الشعرية والحداثة إلا أنه لم يُقدِّم مفهوما علميا واضحا لمصطلح الشعرية ،وإن كان قد أفرد مُؤَلفه سنة1989 تحت هذا المسمى الشعرية العربية، الذي تطرق فيه إلى (الشعرية والشفاهية الجاهلية ،الشعرية والفضاء القرآني،الشعرية والفكر ، الشعرية والحداثة) ، إلا أنَّ القارئ لن يظفر بتحديد شافٍ .

تعود بدايات اشتغاله حول الشعر والحداثة ضمن ما تبنته مجلة شعر من حديث واشتغال وترجمة حول الحداثة الشعرية فقد شكلت « مجلة شعر منعطفا مهما في تاريخ تلك الشعرية؛ إذ إن وجودها الثقافي كان يقوم على دعم ما هو حديث والسير به إلى أبعد نقطة»[1] فجاء المخطط العام للمشروع الأدونيسي ضمن ثلاثة روافد هي : الحداثة والتراث ، الحداثة والغرب ، الحداثة والواقع ، حتى إن الفصل الذي أفرده للشعرية والحداثة في كتابه الشعرية العربية لا يكاد يخرج عن إطار الحداثة ، كما أننا«لا نجد ما يربط بين مفهوم الشعريات بوصفه مصطلحا نقديا ، والحداثة بوصفها رؤيا فكرية»[2] ، مما قد يجعل مصطلح الشعرية مقحما، فلم يتجل لنا عبره أي تحديد علمي بيّن للمصطلح.

يفتقر الحديث النقدي عن الشعرية عند أدونيس إلى الدقة الاصطلاحية للمفهوم ؛ولعل هذا ما يجعل المفهوم المنتشر في ثانيا العمل أقرب إلى الصنيع الإبداعي ،هذا ما بدا على الأقل في قوله الشعرية «تظل كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها منفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[3]. وحري بنا القول إن أدونيس في كل حديثه عن الشعرية لم يقابلها بالمصطلح الأجنبي ، إلا أنّ هذا لا ينفي أنه«كان من أكثر الشعراء اشتغالا على التراث ، وتأملا فيه ، وتفكيرا في هويته وتنظيرا له وصوغا لكلياته»[4]،كما خلق صدامية كبيرة مع التراث

استند مصطلح الحداثة عند أدونيس إلى الخلفية الفكرية الغربية والفلسفة الألمانية والشعرية الفرنسية، وقد بنى تصوراته حول مفهوم الشعر ونظريته على فكرة التمرد والخروج فأعاد إلى واجهة

[1] - حسن مخافي : القصيدة الرؤيا ، دراسة في التنظير الشعري ، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، 2003، ص05.

[2] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص295.

[3] - أدونيس : الشعرية العربية، ط1، دار العودة، بيروت، 1986، ص78.

[4] - عبد الله العشي: القراءة الحداثية للتراث ،موقع التراث في بيانات الحداثيين ، ضمن أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، جامعة الملك سعود (25-27 فيفري 2014)، ص753.

الشعرية العربية امرؤ القيس الذي رأى بأنه أكثر حداثة من أحمد شوقي[1] ، وقال بأن أبرز من مثل الحداثة الشعرية هو (بشار بن برد ، مسلم بن الوليد، أبو تمام)،[2] واجتمع هؤلاء على فكرة الخروج وعدم الوفاء للنسق المؤسساتي و النمط السائد .

تميز أدونيس بكثرة إنتاجه الشعري والنقدي ونوعيته و استمراريته،كما خصص جزءا كبيرا من كتاباته النقدية لنقد الواقع العربي ثقافيا ومعرفيا خصوصا في كتبه الثلاثة (الثابت والمتحول ، زمن الشعر، الشعرية العربية)، محاولا استخلاص القوانين الكلية المتمثلة في النظم المعرفية للثقافة العربية، كما قدّم قراءة مستفيضة للتراث الشعري،،وهو في كل ما يكتبه لا يكف عن إعلان انتمائه لفلسفي على تيار الحداثة،مستهدفا المناطق الأكثر تحريما و المسكوت عنها و اللامفكر فيها في دواليب الفكر العربي على امتداد تاريخيه[3].

كشف أدونيس في بيان الحداثة الذي صدر بين عامي (1979-1992) عن أوهام الحداثة والتي أوجزها في :

الوهم الأول الزمنية ، هناك من يميل إلى ربط الحداثة بالعصر،بالراهن، «هي نظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله، وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا على النص القديم »[4]، ويرد أدونيس بأن هناك ثمة شعرا كتب في زمن ماض ولا يزال مع ذلك حديثا.

الوهم الثاني المغايرة:يذهب أصحابه إلى أن التغير مع القديم هو ليل الحداثة،وهي حسب أدونيس نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض، فتحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد،وهذا ينافي الشعر والإبداع.

الوهم الثالث:المماثلة:المقصود به المماثلة مع الغرب وفي رأي أدونيس هو وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب،مقاييس للحداثة خارج الغرب،وهذا إقرار مسبق بتفوق

---

[1] - أدونيس : فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط1، دار العودة بيروت،1980، ص314.

[2] - ينظر :أدونيس : الشعرية العربية ، ص50-51.

[3] - سفيان زداقة : الحقيقة والسراب ، قراءة في ابعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر/بيروت،2008.

[4] -محمد لطفي اليوسفي: البيانات (أدونيس محمد بنيس ، قاسم حداد ،أمين صالح)، سراس للنشر،ط1، تونس، ص21.

الغرب،فتصبح المماثلة استلابا كاملا،يدعو أدونيس إلى كتابة الذات الواقعية الحية بفرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر.

الوهم الرابع: التشكيل النثري: وهو استغراق في وهمي المغايرة- المماثلة؛ إذ يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثرا أنّ الكتاب بالنثر،من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية،وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية،إنّما هي ذروة الحداثة،ويذهبون إلى نفي الوزن، ناظرين إليه كرمز يناقض الحديث،وهؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة،ذلك أن النثر كاوزن أداة ،ولا يحقق استخدم هذه الأداة بذاتها الشعر، فكما أنا نعرفكتابة بالوزن لا شعر فيها، نعرف كتابة بالنثر لا شعر فيها.

الوهم الخامس:استحداث المضمون:يزعم بعضهم انسياقا وراء وهم الزمنية أنّ كل نص شعري تناول والعصر وقضايا هو بالضرورة نص حديث ، فقد يتناول الشاعر الانجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية،الكتابة ـ: الكتابة أكثر اتساعا من النص ؛ لأنها تفتح ممكنات كثيرة ،ويحدد لنا أدونيس في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان "تأسيس كتابة جديدة" ما سماه "ملامح" الحداثة الشعرية، انطلاقا من مصطلح "الكتابة الجديدة". وهذه "الملامح" هي:[1]

1)**نفي المعلوم وإيجاب المجهول** : يسعى أدونيس، منذ البدء، لهدم أحد المعايير الرئيسة في الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة .فالإنحباس في المعلوم، شعرا وتفكيرا وكتابة، يؤدي مباشرة إلى وضع يجعلنا (لا نفكر في الواقع ولا نكتب).

2)**إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية :** إذ على الكتابة أن تتغير (تغييرا نوعيا) حتى تصبح الخريطة التي كانت (عليها حدود الأنواع .. بيضاء دون أدراج ولا رفوف). ويظل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب هو (**درجة حضوره الإبداعي**).

3)**الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري :** واتساع الزمن توق إلى تغيير (العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق) وهذا يعني أن التراث (لا ينقل بل يخلق) والماضي (نقطة مضيئة) لا بد من البحث عنها، و (جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها).

4) **الإنتاج حركة خلاقة** : بمعنى أن النتاج يكمن في حركة الإنتاج لا في النتاج ذاته، فهو صيرورة لا نهائية.

[1] ـ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ،ج3، الشعر المعاصر، ص49.

5)**الثقافة ابتكار** : وهذا الملمح ذو علاقة بالسابق، فهو يوسع الإنتاج كحركة دائمة تتجه نحو المستقبل.

6)**الكتابة سؤال لا جواب :** وبهذا يدعو أدونيس لاستبدال(مقولة الفهم بمقولة التأمل). فالشاعر الذي كان يكتب ما يعرفه من المعاني أصبح مؤسسا لمعان هي (نتاج الكتابة). وتكف الكتابة، بعد ذلك، عن أن تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة. وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها، وهي تسلك سبيل التأمل، ترى إلى القصيدة في فضائها لا في خطيتها.يمكن كما يقول محمد بنيس استخلاص ثلاثة أسس من هذا الطرح :

- **محو الحدود بين الأجناس الأدبية؛**
- **النص كفضاء؛**
- **القارئ منتجا لا مستهلك**

يرتكز مفهوم الحداثة في شعر أدونيس على شيئين : القصيدة الكلية / الكتابة ، والكتابة عنده (خلق) دائم لا ينفصل عن اللغة الفصحى ،ويأنس أدونيس إلى تفجير تراكيب اللغة تفجيرا جديدا بممارسة اشتقاقات جديدة ، فالبحث عن قصيدة جدية هو البحث عن الكتابة بلغة جديدة .تتداخل في نصوص أدونيس الشعرية عدة محاور دلالية – رؤيوية لها مرجعية في الخطاب الصوفي والشعري.ومحو التاريخ الإبادي من (سان جون بيرس) باستعارة مشهد المطر الغاسل ، ونكسة الضياع من (بودلير)، وتوق الجسد إلى الأرض /الأصل ليتحد بفعل الموت من المعري،[1]

الحداثة لدى أدونيس رؤية شاملة لمشروع ثقافي حضاري شامل، وهي حداثة على افتراض وجودها تهيمن عليها الثقافة الدينية ،هاجسها هو (دَيْنَنَة الدنيا)،بينما الحداثة عند الغرب ،هي دنيوية لا دينية ،فيقر أدونيس أن الحداثة غير موجودة في الشعر العربي في ظل غياب تاريخ حقيقي للشعر العربي[2] ،الحداثة تكمن في مساءلة مستمرة للأصول لا تكرارها،وإلغاء المساءلة هو إلغاء للتراث وللحداثة وللشعر.

وكتب في مجلة مواقف في العدد16 عام 1971،« ما نحاول اليوم في مواقف يتجاوز ما بدأته في مجلة (شعر)ويكمله في آن، فلم تعد المسألة أن نغير في الدرجة،أي في الطريقة،بل أصبحت

[1] - رضوان بن عريبة : مساءلات جديدة للشعرية العربية، في ضوء الثابت و المتحول لأدونيس)، ص 126.

[2] - حورية الخمليشي : الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير،ط1،لبنان،2014،ص82

المسألة هي أن نغير في النوع ،أي في المعنى ، لم تعد المسألة ، اليوم، **مسألة القصيدة**،بل مسألة الكتابة،كنت في (شعر) أطمح تأسيس قصيدة جديدة لكنني في مواقف أطمح إلى تأسيس **كتابة جديدة**»[1] . وبهذا كان الانتقال في منظوره من القصيدة إلى الكتابة

نشير إلى نقطة أساسية في مسار النصوص الشعرية الحديثة سواء كانت في التفكير الفلسفي أو في النقد أو في الشعر، تطرح ننفسها بشدة إنها تستبطن حشدا من مفارقات مدوخة ، فتوهم بأن مدارها ومحصل أمرها البحث تجديد أسئلة الثقافة العربية، لكنها تتشكل متلفتة إلى الوراء ، فتعيد إنتاج المخيلات والتشخيصات التي حفلت بها المتون القديمة، توهم بأنها تسائل القديم العربي وتفتح قدام الفكر سبل استكشاف ذلك القديم وطرائق تمثله وتخطيه، لكنها تخترع لذلك القديم صورة من التحديثي يرمي من ورائها حفز المتلقي على النظر إلى قدام والعزوف عن الماضي، لكن القديم العالق بوجدان ذلك المتلقي وجسده كثيرا ما يدفع به إلى العزوف عن تلك الصورة القاتمة والعزوف عن الخطابات التحديثية التي تبنت تلك الصورة واخترعتها حين تعرفها على القديم العربي[2]

[1] - سنعمل في محاضرة (الكتابة وتداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية) على الاستفاضة أكثر .

[2] - محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخيل،فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،2002، ص395.

عناصر المحاضرة
أولا ـ الشاعر والفيلسوف
ثانيا ـ الفلسفة والشعر / أفلاطون وأرسطو
ثالثا ـ الشعر والفلسفة ، أية علاقة؟
رابعا ـ حضور السؤال الفلسفي في الشعر العربي المعاصر

أولا ـ الشاعر والفيلسوف:

يحظى موضوع علاقة الشعر بالفلسفة و الأدب عموما باهتمام النقاد والباحثين والفلاسفة، فهناك من يرى بتناقضهما ؛حيث «أنكر باحثون التداخل والتفاعل، ورأوا أن ثمة فرقا كبيرا بين الإنتاج الفلسفي والإنتاج الأدبي،على اعتبار أن الأدب محكوم بالغلبة العقلية، والنظرة الشاملة لمختلف نواحي الحياة والوجود مثل أفلاطون، أرسطو»[1] من منظور مغاير رأى بعض الباحثين أن الفلسفة والشعر شكلان متجاوران من أشكال الإنتاج الفكري والإبداع العقلي محورها الإنسان وجوده وكينونته»[2] .إن الربط بين الفلسفة والشعر تجعلنا نطرح سؤالا كيف يمكن التوفيق بين الخطاب الفلسفي وهو خطاب عقلاني منطقي برهاني والخطاب الشعري الذي يتخذ من الخيال[3]

اللافت أن كل محاولة لإعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والفلسفة تقتضي العودة إلى اللحظة التأسيسية لنشأتها، وهي اللحظة اليونانية المرتبطة بالتوترات كما يصفها جون بيير فرنان

[1]- أحمد محمد عيلان : جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب، ص50/49.

[2]-المرجع نفسه : ص 51.

[3]- بسام قطوس:الفلسفة والشعر أية علاقة؟ ، ط1، وزارة الثقافة ، الأردن،2021، ص12.

(Jean pierre vernant) التي أكد على انفصال الميثوس عن اللوغوس،فثنائية أدب /فلسفة مرتبطة بثنائية ميثوس /لوغوس لاتصالهما بعالمي الخيال والحقيقة، وبذلك كانت الثنائيتان السابقتان مرتبطتين بإشكالية المعرفة المتمثلة بالعلاقات المركبة بين الفكر والواقع والحقيقة ، وقد ارتبطت هذه البداية بحضور المحاكاة (Mimesis) بوصفها الأداة التي تم من خلالها مقاربة عناصر الإشكالية[1] ، ومن أجل فهم المحاكاة نعود إلى لحظة تاريخية يونانية مع أفلاطون.

ثانيا- الفلسفة والشعر /أفلاطون وأرسطو:

إن السجال بين الشعر والفلسفة هو سجال ممتد منذ أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة؛ حيث ينقسم هجوم أفلاطون على الشعر إلى قسمين واضحين أحدهما أوجد الآخر ،ولكن هذا الآخر هو الذي برر تفكير أفلاطون الفلسفي، لقد أراد أن يحدد من مهمة الشعر تحديدا واضحا وأن يحكم على الشعر حكما قاسيا فأراد لحكمه سندا من التفكير المستقيم، فأخذ في درس طبيعة الشعر، والواقع أن كلامه عن طبيعة الشعر ممزوج بكلامه عن مهمته ، لقد رسم أفلاطون في الجمهورية مدينة مثالية بسكانها وما يجب لهممن إعداد وما يجب من سلوك، كان يسائل تلاميذه ماذا يمكن أن يقدّم الشعر في ميدان معرفة الحقيقة، ليتبين ما هي قدرته على تعليمها والكشف عنها لمن جعلوها هدفهم في الحياة وهم سكان المدينة المثالية[2].

أفلاطون: نظر أفلاطون من هذه الزاوية إلى فكرة الشعر أو الفن عامة، فخرج من ذلك بأن الشعر كسائر الفنون الجميلة صورة من صور التقليد أو المحاكاة ، وهو لذلك لا يؤدي شيئا في باب المعرفة، ومادام الأصل الذي يحاكيه قائما فهو أولى منه بعناية الناس واهتمامهم ونشاطهم، وهو لا يؤدي هذا الأصل تاما وإنما يحكيه حكاية ناقصة ويقلده تقليدا مبتورا، فهو يخدع ويضر لأنه يصرف الناس عن السعي وراء الحقيقة، إذ يخيل لهم أنهم وصلوا إلى المعرفة دون أن يكونوا وصلوا إلا إلى مشوه من صورها، وأفلاطون يحمل لفظ المحاكاة معنى التمثيل في العصر الحديث [3].

عرض أفلاطون طروحات فلسفية خطيرة ، ومبكرة في عالم الشعر ، ولعل أولى تساؤلات الفيلسوف كانت عن مصدر الشعر لدى الشاعر أهو الفن أم الإلهام ؟ فالشاعر في تصوره «كائن

[1]- جمال خلوفي: الفلسفة والأدب بحث في الأسس الأنثروبولوجية، مجلة إضافات ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ومركز دراسات الوحدة العربية ، العدد51/52، 2021، ص289.

[2]- سهير القلماوي : فن الأدب،1 المحاكاة ، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي ، مصر ، 1953، ص64.

[3]- سهير القلماوي : فن الأدب ، ص67/65/64

أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم،ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر،أو استجلاء الغيب ،ومادام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه ربة الشعر ،..لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين، حتى ندرك نحن السامعون أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم،وأن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم»[1].

ما قال به أفلاطون هو أنّ الفن أو الشعر لا ينقل حقيقة الأشياء وإنما صورها ومظاهرها، فالفن ما هو إلا لعب وعبث يقدّم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم وبين جوهر المعرفة،وقد دعا إلى أن يتصف الشمولية ويتسامى عن الجزئية،لذلك فهو يقتصر على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون الجوهر،فهو يوهم بالحقيقة لأنه يعتمد التشبيه والتخييل،فالحقيقة هي معيار الشعر عند أفلاطون،وبما أن الشاعر يقتصر في محاكاته على ظاهر الشيء دون جوهره محاولا أقناع الناس بما يريد، فأفلاطون يستبعده ولا يعده مبدعا لأنه لا ينشد الحقيقة[2]. لقد رأى أفلاطون أن «الفلاسفة وحدهم القادرون على تخفيف حدة الشرور وإقرار الخير ما لم يصبح الفلاسفة وحدهم ملوكا في بلادهم، أو يصبح أولئك الذين نسميهم الآن ملوكا وحكاما فلاسفة جادين متعمقين، وما لم تتجمع السلطة السياسية والفلسفة في فرد واحد، وما لم يحدث من جهة أخرى أن قانون ما يصدر باستبعاد أولئك الذين تؤهلهم مقدرتهم لأحد هذين الأمرين دون الآخر من إدارة شؤون الدولة ، ما لم يحدث هذا كله فلن تهدأ حدة هذه الشرور التي تصيب الجنس البشري بأكمله»[3].

ما يتضح لنا أن فلسفة أفلاطون« فلسفة بناء الفرد وبالضرورة بناء المجتمع، أكد بشكل كبير على ضرورة ارتباط الشعر بالغايات الأخلاقية، ولذلك رفض قصص الآلهة والأبطال الذين يقومون بتصرفات غير أخلاقية،وهذا ما يفسر مطالبته وإلحاحه على وجوب خضوع الشعر وكذا سائر الفنون للرقابة ، حتى لا يترك الشاعر أو الفنان حرية الإبداع إلا وفقا للحقيقة الأخلاقية»[4]، بذلك فدعوته انبنت على فكرة أن الفن يمثل موضوعات واقعية شرط أن يحمل رسالة اجتماعية وأخلاقية.والحقيقة أن «أفلاطون حمل بشدة على هزيود وهوميروس ، ولكن من المؤكد مع ذلك

[1] - غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط1، نهضة مصر، القاهرة، 1997،ص30

[2] - عصام القصبجي: أصول النقد العربي القديم ط1، مطابع أصيل، سوريا، 1981، ص45.

[3] - أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص355.

[4] - وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال ـ قضايا تاريخية ومعاصرة، ص26/25.

أنه هو الذي مزج الشعر بالفلسفة إلى أعلى درجة فضلا عن أن الأفلاطونية هي التي سمحت للكثير من الشعراء خلال العصور التاريخية المتعاقبة بأن يجدوا منفذا إلى الميتافيزيقا »[1]

أرسطو : أما أرسطو فقد شكل مصطلح المحاكاة محورا فاعلا في شعريته ، ومحركا نظريا جوهريا؛حيث يمثل الخيط الناظم لتصوراته الجمالية ، وإن كان بحسب بعض الدارسين لم يقدم تعريفا واضحا ودقيقا، فالمحاكاة عنده «ليست فعلا آليا، إنما هي إلهام خلاق به يستطيع لشاعر أن يوجد شيئا جديدا على من أنه يستخدم ظواهر الحياة وأعمال البشر، التي تتسم بالجدية والكمال، في لغة منمقة مع استخدام كافة أنواع الزخارف الفنية، وعلى الشاعر في محاكاته عند أرسطو ألا يقص ما حدث لكن ما قد يحدث، وبذلك فالمحاكاة تختلف في موضوعها عن التاريخ الذي يحاكي الجزئي، والمحاكاة أو فن الشعر يعود لدافعين طبيعيين في الإنسان هما ، الإنسان يهوى التقليد ويشعر بمتعة المحاكاة التي تصل شيئا فشيئا أن يتعلم منها معرفة،كأن يدرك مثلا في بداية أمره أن هذه الصورة صورة (كذا) أو يشعر بهجة المحاكاة عندما يحاكي الفنان ما قد كان ينفر منه في الواقع مثل الجيفة، لكن ما يضفيه من روحه وما يثيره من انفعالات، يؤكد أرسطو القيمة الجمالية فيها،وهو بهذا يكون أول من حاول فصل القيمة الجمالية عن القيم الاجتماعية والأخلاقية ويعارض بذلك أستاذه أفلاطون ، فالمحاكاة عند أرسطو محاكاة جميلة لكل ما هو جميل أو قبيح» [2].

قسم أرسطو « المعارف إلى علوم إنتاجية (كالشعر و الخطابة)وعلوم عملية مثل (السياسة والأخلاق) والإنتاجية والعلمية تختلف في جوهرها عن العلوم النظرية وهي التي تدرس الطبيعة وما وراء الطبيعة، وهذه العلوم كلها تهدف إلى معرفة الحقيقة لكنها تختلف في الغاية التي من أجلها تريد أن تصل إلى الحقيقة كما تختلف في نوع هذه الحقيقة»[3]، وبناء على ذلك جعل« من المحاكاة أساسا للتفرقة بين العلوم الإنتاجية وغيرها من علوم العلمية أو النظرية ، ذلك أن مجرد النظم لا يمكن أن ينقل نظرية فلسفية أو رسالة طبية من باب العلوم على باب الفن الشعري، لأن الشعر لايكون شعرا إلا بالمحاكاة وبغير المحاكاة لا يمكن ان توجد أي صورة من صور الفن»[4]، واستخدم أرسطو «مبدأ المحاكاة بمعنى الصناعة أو الصياغة ليصل إلى المشترك (السردي والدرامي) لكنه انطلاقا من الواقع الأدبي استخرج الأنواع الخمسة (الملحمة ، المأساة ، الملهاة، الشعر الغنائي ،

[1] - زكرياء إبراهيم : مشكلة الفلسفة ، ط1، مكتبة مصر، القاهرة ،دت،ص165.

[2] - وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال ـ قضايا تاريخية ومعاصرة، ص29.

[3] - سهير القلماوي : فن الأدب، 1المحاكاة،88، .

[4] - المرجع نفسه :،90.

الموسيقى) ثم عاد ودمج المأساة والملهاة تحت عنوان الدرامي ، لكن المشتركات بين الملحمي والماساة جعلته يركز على السرد أما وضع الموسقى على جانب الأنواع الأخرى فيدلنا أن أرسطو كن يقصد النواع الأدبية والنفية،خصوصا أن الموسقى ليست إلا أغنية كلامية »[1]، الشاعر عند أرسطو «لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب، بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم،والإنسان المحاكي إما أن يكون مثاليا عظيما أو أقل مستوى ، فالتراجيديا تحاكي المثاليين العظام، والكوميديا تحاكي الأقل مستوى، بالإضافة إن أرسطو يعد الشعر محاكاة لفعل الشخصية و ليس للشخصية بحد ذاتها»[2].

بنى أرسطو **مقارنة بين الشعر والفلسفة** ورأى أن «الشعر أكثر نزوعا إلى الفلسفة، وأكثر خطورة من التاريخ، وأنه يتعامل بالكليات بينما يتعامل التاريخ مع الخصوصيات وأن الشعر لا يهتم بما حدث وإنما بما يمكن أن يحدث ، وأنه يفضل الاحتمالات غير الممكنة على الممكنات غير المحتملة»[3]

ثالثا ـ الفلسفة والشعر ، أية علاقة؟:

برز في أدبنا العربي وغيره من الآداب القديمة والحديثة أسماء عديدة من الشعراء الفلاسفة والفلاسفة الشعراء وما من مثقف مهتم بالشعر والفلسفة إلا وقد قرأ أو سمع على سبيل المثال لا الحصر- عن زهير بن أبي سلمى والشعراء الصعاليك،، وأبي تمام والمتنبي وحيكم المعرة والصوفية الذين كتبوا الشعر كالحلاج وبن عربي وبن فارض، وشعراء العصر الحديث دمغوا بخاتم الفلسفة مثل جميل صدقي الزهاوي،وبعض شعراء المهجر مثل جبران خليل جبران،ومخائيل نعيمة،وبعض المجددين في شعرنا المعاصر كعبد الوهاب البياتي ،وصلاح عبد الصبور،و أدونيس في عوالم الشعرية الزاخرة بغرائب العجيب و التحول،وفي الآداب الأخرى ، نجد عمر الخيام في الأدب الفارسي،وطاغور ، ومحمد إقبال في الأدب الهندي، وهوميروس أب الشعراء الإغريق وشعراء التراجيديا من أيسخليوس إلى سوفوكليس مرورا بلوكريس صاحب القصيدة الفلسفيةالكبرى عن طبيعة اشياء، ودانتي في قصيدته الكونية الكبرى(الكوميديا الإلهية) وشكسبير، وهلدرلين وبعض

[1]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي،ط1، درا مجدلاوي، الأردن، 2006، ص42.
[2]- المرجع نفسه : ص35.
[3]- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة شكري عياد، دط، دار الكتاب العربي،مصر، 1967، ص140.

الشعراء الرومانطقيين في الأدبين الألماني والإنجلزي، وتيار كامل من الشعراء الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر في الأدب الإنجلزي[1] .

يتبدى الشعر والفلسفة خطابين معرفين، وكل منهما ممارسة إنسانية دالة على نشاط عقلي ووجداني، وكثيرة هي أسئل الفلسفة أو التفلسف، فسؤال الوجود مثلا سؤال فلسفي،والسؤال عن الحقيقة، والطبيعة ، والموت ، والحياة ، والحرية،والمنفى، والاغتراب، والمركز والهامش، وسواه كلها أسئلة منشأها التفكير في الكينونة، فهي أسئلة تحوز على قدر ما من الرؤية الفلسفية[2]

ولعل أهم خدمة أسدتها الفلسفة للشعر هي إعادة النظر في سؤال الشعر، لتصل إلى أن وظيفة الشعر هي التأسيس للوجود باللغة، أما على مستوى لغة الفلسفة فلا شك أنها لغة منطقية، وعلى الرغم من كثرة القائلين بنفي العلاقة بين الفلسفة والشعر ، إلا أننا لانعدم من حاول إثبات تلك العلاقة، من حيث اتكاؤها على الاستعارة بمفهومها الموسع ووظيفتها المعرفية[3] ، إن السؤال الفلسفي يدفع الملتقي إلى التأويل والبحث في الدلالة العميقة .

رابعا- حضور السؤال الفلسفي في الشعر العربي المعاصر :

تتمظهر الفلسفة محاولة لمواجهة الأسئلة والمقولات الكبرى والحقائق،كالحياة والموت و الألوهية وحقيقة الكون والإنسان ومصيره، إنها محاولة لتفسير شامل للوجود، وهي بنت العقل الخالص، العقل الذي يعلو بنا فوق ذواتنا، ويمنحنا الوعي بالوجود العميق، ويغل بنا إلى حقائق الأشياء، وهي أسئلة تضمنا الشعر العربي الحديث الذي يشكل سؤالا كبيرا يبحث في تفسير العالم والوقوف على أسرار الحياة والكون بكل تفاصيله[4] ، تتبدى أسئلة عن الحياة في **قول أدونيس:**

أتفهمني أنا كالحياة عميق بعيد؟/وكيف تحققت أني أحب و أني أريد/وفي رغبتي الرياح مقر وقطب/وفوق لساني حديد؟/أتفهمني ؟ ولون عيني شمس/ ولون خطاي جليد[5]

---

[1]- عبد الغفار مكاوي: الشعر والفكر،دراسات في الأدب الفلسفة،ط1، مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة، 2017، ص64.

[2]- بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة ، ص19.

[3]- بسام قطوس: الفلسفة والشعر ، أية علاقة ؟ ، ص80.

[4]- إسراء حسين جابر وصفاء عبد الحفيظ: تمظهرات السؤال الفلسفي في النص الشعري الحداثي ، مجلة رؤى فكرية، العدد05، جامعة سوق أهراس ، الجزائر، 2017، ص64.

[5]- أدونيس : الأعمال الكاملة أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى ، دمشق ،1996 ، ص113.

كما يطرح **فاضل العزاوي** تساؤلاته عن قيمة الإنسان في وطن يعيش تحت وطأة الظلم و القهر،وفي ظل أنظمة ديكتاتورية توصل الإنسان إلى الشعور الحاد بالاغتراب ، والنفي، وتخلق كائنا مأزوما.

«أصعد بين طريقين وأمسك وسغ الهضبة/ أتجول ليلا داخل أحلامي فألاقي قتلى يأتون من الماضي/ وجيوشا تزحف فوق جبيني /تتحرك قربي غابات موحشة/ فأضيء وأهرب من نفسي/أين الإنسان المطرود من الجنة؟/هذا الجالس في مقهى العالم يصطاد الألفاظ؟/ هذا القادم من حرب خاسرة؟/هذا الواقف عند بيوت المنفيين؟تعال إلي من النافذة المفتوحة في ليل حياتي/لنؤلف جيش العودة، حيث نقاتل في صف المنسيين/ونبني عاصمة أخرى للعالم »[1]

تتضاعف الأسئلة وتدخل ضمن تجاهل العارف، وما كانت تلك التساؤلات إلا تحفيزا لذهنية الملتقي،وتنبيهه على ضياع الوطن تحت وطأة السلطة الديكتاتورية،فضلا عما يحمله السؤال من دلالات تتضمن فقدان الأمل في العودة،فالضياع والجوع والموت والأسر هي صورة الشاعر التي يجدها صورة لوطنه المحترق:

«في هذا الوطن المقفر مثل قوارب مقتولة/أطرق أبوابا، أبحث عن جثة جيل/عن شهداء حلفاء /عن وجه صديقي العائد من جن السليمان/عن صوت الحلاج الواقف في مستشفى السل/ يحرس أمراض الفلاحين/أبحث عن حرية»[2]

تتعناق الفلسفة بالشعر في قصائد **محمود درويش** وتتبدى أسئلة درويش عن الحياة والموت: الكينونة والمصائر، والمحو و التشيؤ، أسئلة إيتيقية تتصل بفلسفة الأخلاق المنضوية تحت عالم القيم، يدمج درويش أسئلته الشعرية والفكرية بالفلسفة، وظل يطرح سؤال الوجود العميق بقوة والسؤال عن زمن الولادة والموت، وربط فلسفة الوجود والعدم بوجوده وفنائه وبوطنه وفقده ، فكأنه ولد محاصرا أو مسكونا بثنائيات من مثل الموت/ الحياة، والشك/ اليقين، الحلم/الواقع، الأصدقاء/الأعداء،الأنا /الآخر،النفي /الإثبات،الغياب/الحضور،الانكشاف/الاحتجاب، ليجسد

[1]- فاضل العزاوي : الأعمال الشعرية الكاملة، ج1،ط1، منشورات الجمل، بغداد، 2007 ، ص18

[2]- فاضل العزاوي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص24.

العلاقة الجدلية بين تلك الثنائيات؛ فكأن كل حضور مؤسس على غياب، وكل انكشاف مؤسس على احتجاب[1]

يعكس نص الجدارية هذه الرؤى الفلسفية في العلاقة بالموت؛ حيث يضع الذات في مواجهة وجها لوجه مع الموت:

«فيا موت! /انتظرني ريثما أنهي تدابير الجنازة/في الربيع الهش حيث ولدت../حيث سأمنع الخطباء من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين/وعن صمود التين والزيتون في وجه الزمان وجيشه/سأقول: صُبُّوني بحرف النّون/حيث تعبٌ روحي سورة الرحمن في القرآن/وامشوا صامتين معي/على خطوات أجدادي ووقع الناي في ازلي!../ولا تضعوا على قبري البنفسج/فهو زهر المحبطين/ يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه/وضعوا على التابوت سبعَ سنابلٍ خضراءَ إن وجدت/وبعض شقائقِ النعمان إن وجدت/وإلاّ فاتركوا ورد الكنائس للكنائس والعرائس[2]!...»

يقوم محمود درويش في مخاطبته الموت «بعملية (تذويت للموت)؛ فهو يتأمله، من رؤيته الذاتية وثقافته، ويحاوره في سياق الرؤية الفردية المدعومة بمرجعيات ثقافية متباينة ، وبتجارب الذات في مختبر الوجود، إنه الوعي الحاد الشقي بأن شعرية الوجود تكمن خلف ما هو موجود ، ومن ثم فهو يتوق بقصيدته إلى اللانهائي»[3]

إن اختيار تيمة الموت بهذه الوجهة التي انطلق فيها محمود درويش من تجربة واقعية مع المرض أثرا عميقا في وعيه الإنساني واللاوعي الشعري ، وقد «تجلى التأثير الرهيب لهذه التجربة(التي لامست فيها الموت وكادت تغدو إياه) في الدواوين الأخيرة التي تصاعد فيها هاجس الموت ، ملحاحا، متعدد المستويات والأبعاد، وذلك في توتر إيقاعي، سرعان ما تتحول دواله إلى مدلولات تغدو دوالَّ بدورها، لا تكف عن التكاثر. ولا غرابة ـ والأمر كذلك ـ أن تتحول التجربة إلى ديوان شعر كامل هو «جدارية محمود درويش» الذي يدور كله حول الموت المتربص بالحياة التي لا تملك سوى أن تصارعه بالإبداع الذي يهزم الموت، فينبعث الشاعر من بين براثن الموت كالعنقاء التي تتولد من رمادها، مؤكداً ديمومة الإبداع الذي يعني الحياة والتجدد والخصب والنماء. وكما أن الإبداع قرين الحياة في عنفوانها، وفي حضورها الذي ينفي الغياب، فالموت نقيض الحضور قرين الغياب؛

---

[1]- بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة،ص47.

[2]- محمود درويش : الجدارية ،ص

[3]- عبد السلام الميساوي: جماليات الموت في شعر محمود درويش،دار الساقي، بيروت، 2009، ص14.

حيث العدم الكامل اللاهنا واللازمان و اللاوجود، كلي الحضور، كأنه البياض المطلق، البياض الذي توحِّدنا النهاية فيه: بياض الكفن»[1].

تجعل هذه المواجهة للموت الواقعية التي انطلق منها درويش منه متميزا عن كل من سبقه من الشعراء إلى طرق هذا الموضوعة في نواح كثيرة ..لأنه هؤلاء الشعراء واجهوا المسالة بتصورات نظرية وافتراضية، وفي أحسن الأحوال بأحاسيس يتجاذبها قطبا الرهبة والرغبة تبعا للتكوين النفسي والجسدي لكل واحد منهم، أما بالنسبة إليه فقد عطّل إحدى المقولات التي ظلت الفلسفة الوجودي ترددها على امتداد فترات من تاريخنا الحديث،ومؤداها أن لا أحد يعيش تجربة موته الشخصي وإنما يعيش موت الآخر وبشكل خارجي وناقص،والتأكيد على حالة الموت الواقعية التي تحدث عنها محمود درويش في رسالته لا يعني الاطمئنان إلى كل مثل هذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقا، ولكن لأن هذه الحالة بالذات تشكل عنصرا مساعدا في فهم تجليات الموت كما تشكلت في وعيه وذهنه لتنتقل فيما بعد إلى التحقق الشعري[2].

من الموضوعات الفلسفية المهمة التي شكلت نقطة الالتقاء بين الفلسفة والشعر ، نجد موضوع (الإنسان) بكل تناقضاته وإشكالاته و تأزماته النفسية والاجتماعية والثقافية إلا أنهما اختلفا في طبيعة الاشتغال، ففي قصيدة (مذكرات الصوفي بشر الحافي) لصلاح عبد الصبور يتمظهر السؤال الفلسفي الذي يتضمن البحث عن الإنسان[3].بكل تساؤلاته عن ذاته ووجوده وكينونته وعلاقته بواقع مأزوم ومتأزم.

إن **الفلسفة والشعر** كل منهما ينشد الحقيقة، أو كل منهما مشغول، على طريقته، بفكرة الحقيقة و أسلوبه، ومن هنا يمكن الإشارة إلى الدور التنويري الذي لعبه فيلسوف قرطبة ابن رشد من أجل ترسيخ فكرة الاختلاف، مبينا أن هناك عدة طرق للوصول إلى الحقيقة،وأن الطريق الفلسفي هو أحد تلك الطرق[4]، بهذا نخلص أن الشعر والفلسفة أداتان للكشف عن الوجود

---

[1] - جابر عصفور: قراءة في جدارية محمود درويش: جدار الذات وجدار القضية، جريدة الحياة 22/8/2007

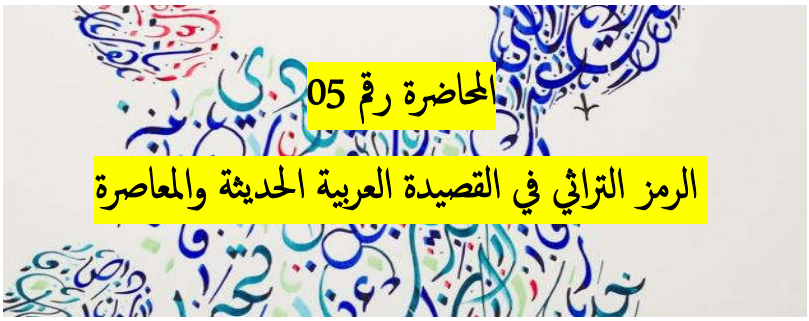
[2] - عبد السلام الميساوي: الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، مجلة عالم الفكر، المجلد35، العدد04، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ،2007، ص103.

[3] - إسراء حسين جابر وصفاء عبد الحفيظ: تمظهرات السؤال الفلسفي في النص الشعري الحداثي، ص67.

[4] - بسام قطوس: الفلسفة والشعر ، أية علاقة ؟، ص56.

إحداهما للتعبير عن الإمكان والأخرى للتعبير عن الآنية، والوجود إمكان و'نية معا، وبهذا التفسير لماهية الشعر تسقط كل المعارضات التقليدية بين الشعر والفلسفة[1] التي سبق وأشرنا إليها .

[1] - عبد الرحمن بدوي: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي،دار القلم،بيروت،1982،ص117.



عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم الرمز
ثانيا ـ سمات الرمز
ثالثا ـ أنماط الرمز ومستوياته
رابعا ـ الرمز التراثي وتوظيفه في الشعر العربي المعاصر

أولا ـ مفهوم الرمز:

يعدُّ مصطلح الرمز من المصطلحات التي تعرضت لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه،وذلك لاختلاف زوايا النظر،وتحدد مستويات أربعة كانت أساسا لدراسته مهما تعدد أوجه الخلاف هي : المستوى العام ،المستوى اللغوي، المستوى النفسي، والمستوى الأدبي .

نشير إلى أنّ كلمة الرمز(symbol-symbole) مشتقة من الكلمة اليونانية (sumbolein) التي تعني الحرز التقدير، ولهذه الكلمة (symbol symbole-) تاريخها الطويل في علوم اللاهوت(théologie-theology)؛إذ تترادف كلمة (symbole -symbol) مع كلمة (creed) التّي تعني (دستور الإيمان المسيحي)،كما أنها تستعمل من قديم في الشعائر الدينية، والفنون الجميلة عموما ،والشعر بخاصة[1]

يعرّف الرمز بمعناه العام بأنّه«الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري ،مع اعتبار المعنى الظاهر ي مقصودا أيضا»[2] ،يحدده أرسطو على المستوى اللغوي بأنّ«الكلمات المنطوقة رموز لحالات

[1]- فتوح أحمد فتوح : الرمز والرمزية ، دار المعارف،ط3،مصر،1993،ص33.
[2]- إحسان عباس : فن الشعر ، دار صادر،ط1،بيروت ،1996، ص200.

النفس،والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »[1]، وإذا كان أصحاب الاتجاه العام،قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة،فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق حدوده وقصره على (الرموز اللغوية)ولكنها تظل عنده مجرد إشارات[2].

لا يحمل الرمز هويته في ذاته، فهو يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده،فكل الإيماءات والإشارات و الملفوظات هي أشياء قابلة للإدراك، والفهم والتأويل ،وهي من مكونات الرمز ،ولا يمكن للرمز أن يستمد فعاليته إلا من مجموع هذه الأشياء[3] ، وبذلك فهوية الرمز «لا يمكن أن تكون شيئا سابقا في الوجود على تداول الناس له،واستعماله في تلك الصفة،لذا فإنّ حدود هذه الهوية لا يمكن الكشف عنها،إلا من خلال التعريف الذي يمكن أن يعرف به الرمز،فالرمز لا يتوفر على علامات خاصة به،ولا يستقل بموضوع محدّد كما هو الشأن مع اللسان مثلا،إنَّه في كل مكان و كل شيء صالح لأن يتحول إلى رمز،بدءا من السلوك الإنساني ومرورا بموضوعات العالم،وانتهاء باللغة بحروفها وأصواتها وكذا الإيماءات والطقوس الاجتماعية»[4].

ليس للرمز على المستوى النفسي قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية،يفهم هذا من قول فرويد(Freud)إن الرمز نتاج(خيالات اللاشعوري)، وعلى يد كارل يونغ (Carl jung) تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي ، فهو يرفض أساسا أن يكون الرمز قاصرا ، على منابع المجال الأدبي،فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور، كما يفرق بين الرمز (symbol) والإشارة (sing)،ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا،إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه[5].

أما الرمز الأدبي فقد كان (غوته)أول من حدّده بطريقة أدبية مفهوم الرمز سنة1897 ؛حيث يفهم غوته الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقيا مع نزعته

---

[1]- غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ،38/37.

[2]- فتوح أحمد فتوح : الرمز والرمزية،ص35.

[3]- محمد كعوان :التأويل وخطاب الرمز ،قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين/عالم الكتب، ط1، الأردن /الجزائر،2010 ص23.

[4]- سعيد بنكراد : الرمز والمجالات، موقع www.saidengrad.free.fr

[5]- فتوح أحمد فتوح : الرمز والرمزية، ص36.

المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للمشاعر[1]، وعموما «ينهض الرمز في الأدب على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز، وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري»[2] ،بصورة أدق إن أساس الرمز هو علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليه، وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة، ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح[3].

يمكن تعريف الرمز الفني بأنه صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلٍّ منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص. فثمة، إذاً، ثنائية مضمرة في الرمز. وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين. مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع. أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز. ولا بأس من الإفادة من تعريف مؤلفي نظرية الأدب للرمز[4].

تكمن جمالية الرمز في تشكيل الصورة الشعرية النابعة من « حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز ،من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصر »[5]، كما أن الشاعر المعاصر يتكئ على توظيف الرمز، فـ للرمز معنى ظاهري ومباشر ،وآخر باطني وغير مباشر؛ إذ إنه ثنائي،يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي ،الواقعي والخيالي،فهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه، هو تكثيف للواقع لا تحليل له،كشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق،تجريد كلي،وإيجاد خصب قادر على لابث المتواصل، والتفجير المستمر، والتأويل المتعدد، لا يتحدد ولا يتحجر، يتفاعل مع البنية الداخلية في النصوص والبنية الخارجية في العالم،ليجعل منها بنية واحدة غير قابلة للانفصال[6] .

ثانيا : سمات الرمز : هناك سمات عدة للرمز تم استنباطها من المفاهيم المتعددة للرمز [7]

---

[1] - فتوح أحمد فتوح : الرمز والرمزية،ص37.

[2] - المرجع نفسه: ص34.

[3] -إبراهيم رماني : الرمز في الشعر العربي الحديث ، ص32.

[4] - سعد الدين كليب : وعي الحداثة ،ص 69.

[5] -مفيد نجم : التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوى ، ع 59 ،سلطنة عمان، 2009 ، 114.

[6] - إبراهيم رماني :الرمز في الشعر العربي الحديث ، ص32.

[7] - سعد الدين كليب : وعي الحداثة، ص70.

9. **السمة الإيحائية:** إن سمة الإيحائية تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة، ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تتصدر إحدى الدلالات إن تعدد الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية والمعنوية التي يعبر عنها الرمز، ويقوم عليها. أي إن الإيحائية إذ تكون سمة للرمز، تكون أيضاً سمة للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوع. ولهذا فإن المجانية أو الاعتباطية في طرح الرموز، لن تؤدي، بحال من الأحوال، إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية ـ تعبيرية. فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء.

10. **السمة الانفعالية:** أما سمة الانفعالية، فتعني أن هذا الرمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة. وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية والمنطقية والعلمية والعملية التي هي مقولات ومفاهيم، لا انفعالات وأحاسيس.

ومن البديهي أن هذه السمة تأتي من طبيعة التجربة الجمالية التي هي طبيعة انفعالية بالضرورة. ولهذا فإن الرمز الفني لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي ، أو يطرح موقفاً فكرياً؛ وإنما يكثف انفعالاً، ويعبر عن تجربة.

11. **سمة التخييل أو التمثيل** : تعني سمة التخييل أن الرمز نتاج المجاز لا نتاج الحقيقة. ولهذا فإن ثمة تناولاً مجازياً للظواهر والأشياء، بحيث تتحول عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي. غير أن هذا التحول محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلفه الظواهر والأشياء في الذات المبدعة. بمعنى أن التخييل لا ينبغي أن يكون سائباً، في الرمز، من الكينونة الواقعية. وهذا ليس خاصاً بالرمز وحده. بل هو أساس التخييل في الفن عامة.

12. **السمة الحسية:** تحيل السمة الحسية على أن هذا الرمز يجسّد ولا يجرّد، بخلاف الرموز الأخرى، أي إن التحويل الذي يتم في الرمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيتها بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر، لم يكن لها من قبل أو لم نعهده فيها. وهو ما يتلاءم وصفة الحسية التي يتصف بها الفن عامة. غير أنه لابدّ من الإشارة إلى أن الحسية في الرمز لا تتنافى والإيحائية المعنوية فيه. فقد تكون عناصر النص الشعري كلها حسية، إلا أن دلالاته معنوية. إذ إن المعنوي، في الفن، لا يمكن إلا أن يتبدّى حسياً.

13. **السمة السياقية:** أما سمة السياقية التي يتّسم بها الرمز الفني، من دون الرموز الأخرى، فتعني أن هذا الرمز لا أهمية له خارج السياق الفني. إن السياق هو الذي يعطيه أهميته وكينونته المتميزة، ومضمونه الجمالي. ومن ذلك، فإن الظاهرة الطبيعية الواحدة يمكن أن يتولّد منها

عدد غير محدود من الرموز الفنية، بحسب عدد الآثار أو التحريضات الجمالية، فلا غرابة، إذاً، في أن يتناقض رمزان، على الصعيد الجمالي والإيحائي، وهما من كينونة واقعية واحدة، وفي الوقت نفسه يكون لكلٍّ منهما الأهمية ذاتها.

إن الرمز، بارتباطه بالسياق الفني، متغيّر ومتجدّد دائماً، من حيث المضمون. فكل سياق يفرض مضموناً خاصاً به. ولا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه، وكأن له كياناً عاماً مشتركاً بين النصوص الشعرية كافة، أو كأن الكينونة الواقعية ينبغي أن تفرض كينونة رمزية محدّدة.

ثالثا ـ أنماط الرمز ومستوياته في الشعر:

1- **أنماط الرموز:**

الرموز التي طرحها شعر الحداثة،هي الرمز الأسطوري، والرمز التاريخي والرمز الاصطناعي(*) والرمز الطبيعي، علاوة على البنية الرمزية العامة.[1] بصورة أكثر تفصيلا ظهر للرمز العديد من الأنواع ومن بينها

2- مستويات الرمز في الشعر[2] :

هذه المستويات هي المستوى التراكمي، والاستعاري، والإشاري المفهومي ، المحوري .

المستوى التراكمي : وكأن الشاعر اكتشف في الأسطورة نصاً فنياً معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه ، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه، مما جعل من بعض النصوص الشعرية مزدحماً بالرموز الأسطورية التي كادت أن تكون هي القول الشعري نفسه ، لقد بدت إن الأسطورة ، في هذا المستوى ، وكأنها الحامل للهاجس الشعري ، حتى تراكمت الرموز ؛بحيث لم تعد	من هؤلاء العابرون أحفاد (أوديب) الضرير ووارثوه المبصرون (جوكست) أرملة كأمس، وباب (طيبة) ما يزال يلقي (أبو الهول) الرهيب عليه، من رعب ظلال والموت يلهث في سؤال بدر شاكر السياب (من نص المومس

* ـ الرمز الاصطناعي هو كل ما اصطنعه الإنسان من أشياء وأدوات، عبر تاريخه، من مثل(المنزل والقطار والسفينة والراية...)ولاشك في أن هذه لا تكون رموزاً إلا إذا عاملها الشاعر كذلك.

[1] - سعد الدين كليب : وعي الحداثة،ط1، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1996، ص70.

[2] - سعد الدين كليب : وعي الحداثة : ص70.

رموزاً بقدر كونها إشارات إلى الأسطورة من جهة. وإلى الهاجس الشعري من جهة أخرى.	العمياء) وقد أشار **سعد الدين كليب** إلى : أنّ هذه الأسماء لم تستطع أن تتحول إلى رموز، بالمعنى المصطلحي، إذ إنها بقيت تحمل معناها الأصلي، ولم يضف المقبوس إليها أيّ بعد جديد. كما أنها لم تأخذ شرعيتها من النص، علاوة على أن المقبوس لم يترك لها فسحة، كي تتنفس، أو أن تعلن عن نفسها، وإنما جاءت متراكمة بشكل أفقدها الكثير من الدفق الجمالي، مثلما أفقدها الإيحائية
المستوى الاستعاري: لا يبدو الشاعر فيه معنيّاً بالرمز. بل بمضمونه الذي يبدو له جاهزاً، وذا إيحاء محدد نهائي؛ مما يدفعه إلى استعارته للتعبير عن حالة أو معنى ما، أو يدفعه إلى جعله مشبهاً به. ومن المعلوم أن المشبّه في عملية التشبيه هو الغرض من إقامة هذه العملية، وليس المشبه به الذي يكون الغرض منه التوضيح أو التأكيد أو التدليل على مضمون المشبّه. وهذا ما يتنافى وجمالية الرمز التي تؤكد أهمية الرمز بذاته، بوصفه موضوعاً يستحقّ الانتباه إليه بذاته ففي المستوى الاستعاري، إذاً، تقزيم للرمز، وتحويل له إلى إشارة محددة المضمون بشكل نهائي.	**وأبي يثني ذراعه** **كهرقل** **(صلاح عبد الصبور)** يختزل الشخصية الأسطورية أو التاريخية أو الواقعية بإشارة، ويختزل الإشارة بمقولة ناجزة، (فهرقل) ،مثلاً ،يمكن استبداله بآخيل أو أنكيدو أو عنترة ..الخ ، من دون أن يتأثر المعنى أو الحالة الشعورية . وذلك بما أن الغرض منه إبراز المقدرة البدنية الفائقة فحسب.

المستوى الإشاري المفهومي: يتبدّى باعتبار الرمز مقولة فلسفية، أو سياسية، أو أخلاقية. مما يؤدي بالرمز إلى الانحراف عن الحقل الجمالي إلى حقول أخرى ذات ماهية مختلفة. وهو ما يؤدي، بدوره، إلى الانحراف عن الشعري إلى الفلسفي أو السياسي أو الأخلاقي. غير أن الرمز ليس هو السبب في ذلك. بل الوعي الشعري الذي إذا ما انحرف عن نسقه الجمالي، انحرف النص بكامله عن الشعرية.	**فينيق ليس من يرى سوادنا** **يحسُّ كيف نمّحي** **فينيق، أنت من يرى سوادنا** **يحسُّ كيف نمّحي** **فينيق مت فدىً لنا** **فينيق ولتبدأ بك الحرائق** **لتبدأ الشقائق** **لتبدأ الحياة** **يا أنت، يا رماد، يا صلاة** **(أدونيس)** من الواضح أن فينق ينهض من مقولة الانبعاث ،وهي مقولة ناجزة ؛لأن استبدالها (بـ تموز مثلا لن يؤثر) ،الرمز الناجز، لا يحتاج من الشاعر إلا إلى إدخاله في السياق الفني. ولهذا فإن استبداله برمز آخر، له البعد الرمزي نفسه، لن يؤثر سلباً في ذلك السياق.
المستوى المحوري: إن هذا المستوى هو الذي ينطبق عليه مصطلح الرمز الفني بكل ما يعنيه المصطلح؛ حيث نلحظ الإيحائية والانفعالية والسياقية والتخييل والحسية،وقد توزع هذا المستوى في شعر الحداثة إلى شكلين هما: محورية الرمز في النص الشعري عامة ، ومحوريته في الصورة الفنية،أما بالنسبة للشكل الثاني فإن بنية الصورة فيه تنهض من أبعاد الرمز	**أهذه مدينتي؟ جريحة القباب** **فيها يهوذا أحمر الثياب** **يسلط الكلاب** **على مهود أخوتي الصغار ...والبيوت** لقد تعامل السياب مع الرمز (يهوذا) من المنظور الذي يخدم هاجسه الشعري

الإيحائية،بحيث إيحائية الصورة تقوم على إيحائية الرمز	وتجربته الجمالية، لقد رأى السياب في يهوذا رمزا للديكتاتورية، من منظور أن يهوذا قد أراق دم المسيح،أو كان السبب في إراقته، من خلال تسليم المسيح لجنود الطاغية هيرودس، فالعلاقة التي بين يهوذا وهيرودس هي التي أوحت للسياب بتحويل يهوذا إلى طاغية.

رابعا ـ توظيف الرمز التراثي في الشعر العربي المعاصر:

يحقق الرمز الانفتاح على دلالات لا متناهية،كما يكسبها حيوية، لتخرج من الماضوية إلى الحاضر؛ بها تتحقق الدرامية بدل الغنائية، كما يحقق الاقتصاد السردي، وعندما يتعامل الشاعر مع الرمز يخرجه من الدلالة الأحادية إلى دلالة مفتوحة تؤمن بالإيحاء في إشعاع معرفي،فالقارئ قد يجد صعوبة حين يحاول استخراج الرمز وإرجاعه إلى طفولته الفكرية لأنَّ قدرة الشاعر على التوظيف تحتاج لقراءة محترفة، تعي الرؤى الفكرية والفنية لإقامة علاقة بين الرمز والموز، ونشير إلى أن الرمز يتجاوز أن يكون وسيلة تواصل،فهو يستحضر الذاكرة لوعي المرجعية والجمالية لفهم الذوق الفنّي ولاستجماع القرائن[1]. يرى أدونس أن «الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة لا قصيدة،إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعتم،واندفاع صوب الجوهر»[2] .

إن ما يميز الشعرية العربية هو توظيف الرمز التراثي،وذلك بوصفه إحدى أدوات التعبير المهمة،لإبراز التجربة المعاصرة،لقد وجد الشاعر في التراث منبعا «فأقبل يمتاح من ينابعيه السخية،أدوات يثري بها تجربته الشعرية،ويمنحها شمولا وكلية،وأصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها غنى الوسائل الفنية،بالطاقات الإيحائية،وأكثرها قدرة على تجسيد التجربة، وترجمتها،ونقلها على

[1] - راوية يحياوي: شعر أدونيس ، البنية والدلالة، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص212.

[2] -أدونيس : زمن الشعر ، ص160.

الملتقي»[1] كما أن توظيف الرمز التراثي يضفي « في العمل الشعري عراقة وأصالة ، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر،وتغلل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية،إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان،ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر »[2] .

يعدُّ الموروث ـ إذن ـ أرضا غنية أغرت الشعراء فعكفوا « يستمدون منه مصادرهم المختلفة ،من موروث ديني، وموروث تاريخي، وموروث أدبي، وموروث أسطوري أو فلكلوري،عناصر ومعطيات مختلفة، من أحداث وشخصيات وإشارات، يبنون منها رموزهم ، كما يجرد الشاعر الرمز الواقعي من بعض دلالته الواقعية ليستطيع أن يحمله ببعض أبعاد تجربته، فإنه يسلك نفس المسلك مع الرمز التراثي حيث يجرده من بعض دلالته التراثية ليحمله الأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية ، كما يتولد المعنى الرمزي في الرموز المستمدة من الواقع من التفاعل بين المدلول الواقعي للرمز والمدلول الرمزي له، فإن المعنى في الرمز التراثي يتولد أيضا من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول المعاصر له»[3]

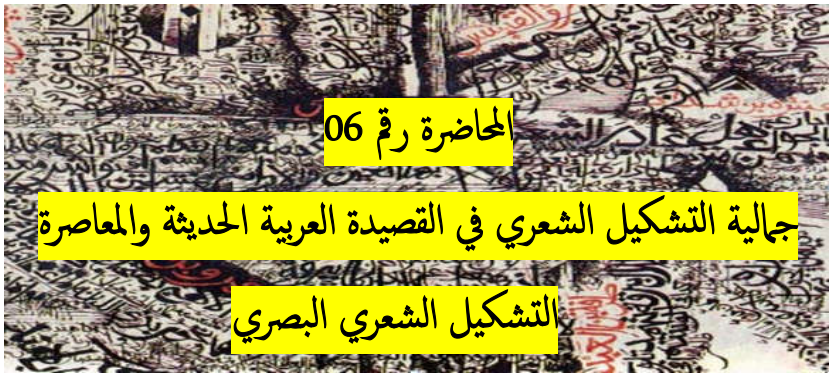
يعمل الشاعر على استخدام الرمز استخداما جزئيا ،يعبر عن بعد من أبعاد رؤيته الشعرية، كما يستخدمه استخداما كليا ،يستوعب رؤيته الشعرية في القصيدة بكل أبعادها ،وتتعانق في إطاره كل الأدوات الشعرية ،ويعد استلهام التراث في نظر الشاعر "أمل دنقل" ليس فقط ضرورة فنية ،لكنه تربية للوجدان القومي .يقول ، إنني عندما استخدم أو ألقي الضوء على التراث العربي والإسلامي الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها فإنني أنمي في الملتقي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي على حضارة عريقة ، لا تقل إن لم تزد عن الحضارات اليونانية والرومانية[4] .

بهذا نلخص إلى: أن الإبداع الشعري يتكئ على «المجاز التوليدي الذي يشمل أبعادا متنوعة متكاملة،يترأسها بعدان: هما البعد الأسطوري والبعد الترميزي ، وهذا المجاز يجعل اللسان الشعري

[1] -علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص73.
[2] -المرجع نفسه : ص111.
[3] - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص122.
[4] -حسن العرفي : أمل دنقل عن التجربة والموقف ،ط1، مطابع إفريقيا الشرق، المغرب،1985، ص33.

يقول أكثر مما كان يقوله عادة ،ويمنح الشاعر طاقات الكشف عن الجوانب الإنسانية المستترة والجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية»[1] ،إنه يثري الصورة الشعرية.

[1]-أدونيس : مقال في الشعرية ، مجلة الكرمل، العدد03، باريس ،1981،ص147.



عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم مصطلح التشكيل
ثانيا ـ مفهوم الفضاء النصي وآليات اشتغاله
ثالثا ـ الفضاء الصوري
رابعا ـ التشكيل البصري و نهاية الشكل التناظري في الشعر المعاصر
خامسا ـ القصيدة البصرية وجماليات التشكيل في الشعر العربي المعاصر

تهدف الثقافة البصرية من خلال التشكيل البصري إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق تصورات عنه؛ وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى للنص في غياب أي محفزات لتصور غير بصري،وهي المخرج من التمركز حول الصوت والتلقي السمعي والتسلط الناتج عن ثقافة الأذن[1].

أولا ـ مفهوم التشكيل:

التشكيل هو «ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تضطلع "التقنية" بتوليدها وتنويعها ونشرها وتعميق تأثيرها في مختلف مجلات الحياة الحديثة ومستوياتها ، حتى أصبح التمييز بين الواقعة الكتابية وغيرها ، وصورها ،السيمولاكرية أمرا متعذرا...ولا يطابق مفهوم التشكيل هنا مع مفهوم الكتاب؛ لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب؛ أي إنه يشمل الصوغ النحوي الأسلوبي للجملة والتوزيع المقطعي للفقرة والعبارة ،ويمتد إلى مجمل

[1]- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-204)،ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008، ص22.

عمليات هندسة النص على بياض الصفحة »[1] ، إن التشكيلي «صفة الأسلوب الذي يصوّر الأشكال بخاصة»[2].

يعرف التشكيل كذلك بأنه «شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و(تتمثل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر (الاندماج والتماسك) ، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير»[3].

أما الشكل فهو «قوالب مسبقة أو أوعية مُعَّدة سلفًا لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيه في جهة معينة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة ...وقد ترد كلمة شكل بمعنى شديد العمومية والشمول لتدل على تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل (الأنغام ،الخطوط ، الأحجام ...)وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما»[4]، بهذا فالشكل« هو الإبانة الحجمية ،أو الخطية عن أحد الموضوعات ،من حيث إبرازه في الأبعاد المحددة له ، وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان به»[5]

ثانيا ـ مفهوم الفضاء النصي وآليات اشتغاله:

يعرف الفضاء النصي بأنه «الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة... إنه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»[6]. يأتي تعاملنا مع الفضاء بوصفه تلك المساحة التي يتشكل من خلالها إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة (المسند)، لتأخذ شكلا كتابيا فهو «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق»[7]. وهو ما يتيح للشاعر حرية التصرف في نصه، فيستثمر الطاقات الفنية المتاحة له كلها، وقد يكون لأوزان الشعر الحديث القائمة على تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد، وما يمتلكه الشاعر من

---

[1] – معجب الزهراني : لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى ، مجلة فصول ، مج16، عدد1 تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1997، ص229.

[2] - جبور عبد النور :المعجم الأدبي ، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت ،1984،ص68.

[3] - محمد صابر عبيد :التشكيل مصطلحا أدبيا ، مجلة الرافد ،متاح على الشبكة العنكبوتية www.arrafid.ae/arrafid/p20_8-2010، تاريخ الزيارة 2023/02/14

[4] - عادل مصطفى : دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن ، ط1، دار رؤيا ، مصر ، 2014، ص87.

[5] - عبد النور جبور : المعجم الأدبي ، ص154.

[6] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص233.

[7] - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص55.

فرص التدوير أثر في استثمار هذا الفضاء، وإيجاد علاقة تقاطع بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني؛ حيث إنَّ « القالب في القصيدة المدورة يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد ألغى وجود الفراغ إلا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية»[1]. وهذا ما ولد تناوبا بين الشعر والنثر، فغدا الشعر فاعلا في النثر والنثر فاعلا في الشعر، وسمح الفراغ أو بنية المكان بتفجير العلائق المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري لنص الشعر.

تحول جسد الصفحة إلى فضاء حر يملأ الشاعر منه المساحة التي يحتاج وبالهيئة التي يرتضيها وتناسب رؤيته، دون أن يعني ذلك أن تتجول الكتابة إلى مجرد «تنظيم للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط»[2]. بل إنها قبل كل شيء «توزيع بياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة، إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات...»[3] ، لقد تحولت حياة النص إلى صراع حاد بين الخط والفراغ، أي بين السواد والبياض.

إن طرائق التعبير والكتابة للقصيدة العربية أو الكاليغرافة "Calligraphie" كانت وليدة شروط ثقافية وحضارية وفنية، ومحصلة تأثيرات الددائية والسريالية، وغيرها من التيارات الشعرية والتشكيلية التي وجدت فيما بعد طريقها إلى الشعر العربي الحديث، وإن كانت في الحقيقة تعود إلى الشعر العربي القديم، فالمكان النصي عموما «رحل نحو تجربته القصوى في حضارتين قديمتين هما الصينية والعربية»[4]، فقد اكتشف العرب القدماء أهمية صناعة الكتابة في بناء المجتمع المثالي، تحدث ابن عبد ربه استفتاح الكتب وختم الكتاب وعنوانه[5].

وعموما فذكر الموشحات والقواديسي والتشجير والتختيم، ليس بالشيء الجديد على القارئ، فهي صور لاستغلال الفضاء البصري، ومحاولة للخروج على سلطة النموذج المسبق، غير أنها لم يكتب لها النجاح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المألوفة، خصوصا أن بعض هذه المحاولات وقعت أسيرة النماذج المستحدثة، مما خلق سلطة النموذج من جديد، لاسيما الموشحات

---

[1]-عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص114.

[2]-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص103.

[3]-المرجع نفسه: ص103.

[4]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص114.

[5]- أبو عمر أحمد بن محمد عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، شرحه وضبطه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنباري، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983، ص158.

التي تحول فيها الفضاء البصري إلى طاقة محدودة الإمكانات لتشابه صورها إلى حد بعيد.

بخلاف ما كان في الشعر الغربي الذي انفتح فيه تأثيث الفضاء البصري على مداه، مقدما أهمية للعلامات اللغوية وغير اللغوية، في قدرتها على بناء استراتيجية الخطاب، فللعناصر المشكلة لهذا الفضاء أهمية لا يمكن إغفالها وهو ما أدى ببعض الدراسات لأن تجعله من أساسيات تشكيل النص الإبداعي، كما تكبد بعض الشعراء الجهد في الاشتغال عليه، مثلما كان مع "مالارمي" والعناية التي أعطاها لترتيب البيت الشعري على البياض، والمكان الشاغر الذي يحيط به[1].

أصبحت دلالة القصيدة لا تنفصل عن جسد النص الفيزيائي، ولا تقع بعيدة أو خارجة عنه، بل لها دلالة مرئية تتحقق عبر الحيز الفيزيائي للنص وتنبثق من مكوناته وتشابكها، وقد تمضي هذه العلاقة إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضفيه كل منهما على الأخرى، كهذا تصبح الصورة الحسية للكلمة أو كتلتها ووجودها الخطي بما فيه من بعثرة واكتظاظ، صورة مرئية لما نريد التعبير عنه لقد تغير شكل القصيدة «ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية، بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن»[2].

لقد تحول جسد الصفحة إلى أيقون دال «فلخطية الجملة النحوية في المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية تغيير كبير في المعنى»[3].إن الحديث عن الفضاء النصي يقتضي منا تقصي كل العناصر التي تساهم في بناء معماريته على جسد الصفحة المسند، والتي نرصدها ضمن خمس علامات نوعية.

1- الخط: علامة مقروءة رمزية؛
2- النبر البصري: علامة للرؤية البصرية، وعلامة مؤشرية وتندرج تحته الأسطر الشعرية؛
3- البياض والسواد: علامة أيقونية تخلق من صراع الأبيض والأسود؛
4- علامات الترقيم: ضابطة للقراءة كما تكون علامات أيقونية.

ثالثا ـ آليات اشتغال الفضاء النصي:

1- مستوى الخط:

[1]-جان فان ديك: علم النص، مدخل إلى متداخل الاختصاصات، ص82.

[2]-عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص112.

[3]-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص160.

لا يتكون الخط بمعنى الكتابة الحقيقية من مجرد صور، أي تمثيل الأشياء بل هو تمثيل القول، أي الكلمات التي يقولها شخص ما أو يتخيل أنه يقولها[1]، مع ذلك فإن هذا التمثيل البصري للمادة القولية في الفراغ لا يتم بصورة عشوائية، وإنما هي عملية لها نظامها الخاص بها، لها قوانينها المتعلقة بالبنية والحركة وهو ما يجعل شكل الخط دالا سواء تعلق الأمر بالمعنى أو بالكلمة، فقد تمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي معنى ودلالة في سياق معين يخالف المعنى الذي قد تعطيه الكتابة بخط مشرقي، فالرسم بالكلمات والحروف يشبه الرسم في معناه الاصطلاحي دلالة ومعنى[2].

وبذلك فالبناء الخطي ليس مجرد تقنية لتدعيم النص، بل علامة دالة على طبيعة بنائية، فالشاعر «وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة»[3]، هي الرؤية التي فتحت المجال واسعا، أمام إنتاج أنواع كثيرة ومتعددة من الخطوط العربية، وإبداع المزيد من التكوينات الخطية البصرية.

وتحدّد الكتابة عموما ضمن نسقين كتابة أفقية وأخرى عمودية، تتمظهر الأولى ككتابة عادية تبتدئ من اليمين إلى اليسار أو العكس، تستغل فيها الصفحة البيضاء استغلالا كليا تغطي هذه الكتابة الانطباع يتزاحم الأفكار والأحداث، أما الكتابة العمودية فيتم استغلال جسد الصفحة بطريقة جزئية، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار، وتأتي في شكل أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها[4].

2- مستوى علامات الترقيم:

تتمظهر علامات الترقيم بوصفها« مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط»[5]. ونحصر هذه العلامات بوصفها إشارة ضابطة للقراءة ضمن (الأقواس، الفواصل، النقطة، الفاصلة المنقوطة، علامات التنصيص، علامة الاستفهام، علامة التعجب، نقاط الحذف، النقطتان...).

يعمل حضور هذه العلامات في النص على تجسيد «الحالة العصابية للشاعر والتي تمنح

---

[1]-والترج أونج: الشفاهية والكتابية، ص166.

[2]-محمد مفتاح: دينامية النص، ص57.

[3]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص85.

[4]-حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

[5]-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص240.

النص مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم بنوع من اشتقاق للنص أو بالإيجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث صدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه»[1]. مما يعني وجود علاقة تلازم بين الترقيم ومعنى النص، فهذه «العلامات التي تعتبر من وجهة النظر اللسانية كتمية (discret) أي صامتة لكنها ناطقة من جهة الدلالة لأنها تخبر في السلسلة المكتوبة عما يوافق المنطوق، إن علامات الترقيم بأدائها وظيفة دلالية تصبح عبارة عن ألفاظ بلا ألفاظ»[2].

يبدو أن الترقيم أفصح من الكتابة، لأن حضوره يعمل على حصر مجال دلالة النص ويوجهها إلى مؤول فلا يقبل إنتاج النقيض«فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء والمرقم تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه»[3]، كما تعمل علامات الترقيم على الإفصاح عن الجانب الخفي للذات المبدعة، مما يتيح إمكانية لفهم الجانب النفسي للشاعر، فهي «أفشى لأسراره الشعورية الدفينة... وأصبحت علامات الترقيم تمثل بالنسبة إلى قارئ الخط حقل مشاهدة فذ، إذ هي على ضآلتها حجما يعتبر تحليلها في غاية الثراء من حيث المعلومات التي توفرها عن اللاشعور»[4].

وعلى عكس الحضور يتم الغياب ويمنح «غياب علامات الترقيم تفسيرا واحدا وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي»[5]، ويعمل الغياب على توسع الدلالة وإن وإن كان بشكل نسبي أو «على توليد معنى نقيض»[6]، وقد يكون لعلامات الترقيم أهمية ثانوية في بناء المقال، ذلك أنه بإمكاننا قراءة نص مكتوب خاليا من علامات الترقيم، كما هو الحال مع "مالارمي" الذي أنتج ديوانا خاليا من الترقيم متخليا بذلك على الوظيفة الأصلية لعلامات الترقيم.

يمكننا القول إن عمل علامات الترقيم يتم وفق وجهتين، جهة أولى تعمل فيها على إنتاج المعنى والإيقاعات وجهة ثانية تخضع لمقتضيات الدلالة، فهي دالة من جهة وضابطة للقراءة من ناحية أخرى.

---

[1] -عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)، ص179.

[2] -عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، عدد02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1997، ص227.

[3] -عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)، ص179.

[4] - عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص304.

[5] -محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص240.

[6] -المرجع نفسه: ص110.

3- مستوى البياض والسواد:

تعدُّ علامات البياض والسواد من العناصر المهمة في تشكيل الفضاء النصي، كما يعد توزيعها عاملا منظما للفضاء، ويتجلى ذلك في هامش الصفحة، بين الكلمات في الفقرة الواحدة، أو الجملة الواحدة أيضا من خلال نقاط الحذف (...) ولا يقتصر ذلك المستوى على ذلك فقط، بل يعمل على تقديم «دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقاته بالسياق النصي»[1].

يخلق توزيع البياض والسواد على الصفحة قدرة إيحائية تساعد القارئ على توليد «إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشعري الحديث يستثمر السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذا الفعل، فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة»[2]، كما بإمكان تلك التوزيعات أن تقود إلى تشويش التلقي والفهم على الأقل بالنسبة للقارئ العادي، فهي اللحظة التي تدخل فيها الذات الكاتبة مسكنا جديدا «يدخل فيه المشهد النصي غاية التعدد كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التفضية التي كانت حولتها من قبل إلى جسد خضوع لا يمتلك أي قدرة على الاحتجاج، فيكون المقيس والمعدود محددا بما لا يقبل القياس والعدد»[3]. يتجلى البعد الدلالي للمساحات البيضاء في موقعها أكثر من كميتها، فالبعثرة في التوزيع هي التي تخلق فضاءات تأويلية كثيرة وهو ما يتلمسه في قصيدة "ضربة نرد" لمالارمي.

يحتفي نص البياض والسواد إذا بقراءة جديدة مع كل قارئ جديد، فهو النص الغائب عن النص الأصلي الذي يستوجب جهدا لاستحضاره، كما أن توزيع البياض والسواد على جسد الصفحة يضطلع بدور مزدوج، فهو «من جهة يبني الفضاء النصي خطا وأسطر أو نبرا... ومن جهة أخرى يقدم صيغة عرض للنص في صورة متن وحاشية»[4]. إن تعانق الأسود والأبيض فوق الصفحة لتجسيد النص، هو الذي يشكل لعبة الخفاء والتجلي وهو الدعوة المفتوحة التي تمنح للقارئ المشاركة في العملية الإبداعية.

د-مستوى السطر والنبر البصري:

يرصد السطر في الفضاء النصي ضمن جهتين، جهة أولى تعمل على إنتاج المعنى

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص239.

[2] محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص222.

[(3)] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص127.

[4] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص260.

والإيقاعات، وجهة ثانية تخضع لمقتضيات الدلالة، فتضعنا بذلك أمام إلزامين «إلزام الدلالة أو المعنى المقول وإلزام المعنى التشكيلي، الإلزام الأول يقتضي درجة كبيرة من المقروئية في حين أن الإلزام الثاني يبحث عن مكانة في الطاقة الكامنة والمتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي»[1]. لتبدو بذلك الأسطر الشعرية لعلامة نوعية ضمن الفضاء النصي خاصة من زاوية تحكمها في توجيه عين القارئ وهي تتقدم ملتقطة العلامات الخطية، فبإمكان السطر أن يتحول من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ وإنما لتشاهد كعلامة نوعية بصرية.

يعمد العديد من الشعراء من أجل تحقيق هذا البعد الأيقوني إلى تكسير مسار السطر الشعري، والدخول في لعبة السواد والبياض وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين على المسند خالقة بذلك بعدا إيحائيا نتيجة لخرق الخطية المألوفة لأسطر النص الشعري، فتمنح النص متعة المشاهدة والإغراء بالتأويل.

يتجلى النبر البصري من خلال الوحدات الخطية بواسطة الحجم والسمك، المواقع فيشتغل على جهتين «من جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي»[2].

ترد الوحدات المنبورة على عدة أشكال، فقد تكون على شكل مقطع مندمج في سياق أو سطر مندمج في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها وسمكها داخل الفضاء، مما يمنح النبر البصري دلالة مؤشرية[3]. كما تساهم علامات الترقيم في تشكيل النبر البصري، وذلك من خلال وضع بعض الكلمات بين علامتي التنصيص من أجل إبرازها ولفت انتباه القارئ.

رابعا ـ الفضاء الصوري:

يتمظهر الفضاء الصوري مخالفا للفضاء النصي، إلا أنه «يعدُّ مكملا له من منظور أن ما نتلقاه لنقرأه بصريا... ليس نصا، فداخله يوجد سمك وبالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة، ولكن للرؤية... هذا الممنوح الرؤية داخل النص هو فضاءه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»[4].

---

[1] ـ محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص110.

[2] ـ محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص266.

[3] ـ المرجع نفسه: ص241.

[4] ـ المرجع نفسه: ص241.

يمنح هذا الاشتغال على الفضاء الصوري القصيدة المعاصرة بعدا بصريا أيقونيا، فيجعلها تخرج عن جغرافية النص المألوفة، باعتبارها طاقة فنية معطلة فيما مضى، إلى ديناميكية أتاحت لنا رؤية القصيدة الشعرية مكتوبة على هيئات مختلفة:

- الشعر المجسم (الكونكريتي) La poésie concrété وهو« محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات وربما تزيح الكلمات التي تتحول بدورها إلى مادة تشكيلية[1] »
- الشعر المشهدي La poésie cinétique،
- القصيدة المتعددة الأبعاد poèmes multidimensionnelle
- الشعر الميكانيكي La poésie mécanique ...إلخ، وهي أشكال مختلفة «تستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة: المعرضة للمسح البصري السريع وذلك من أجل تبيين الشكل لا تبيين العلاقات النسقية فقط»[(2)].

يتحول الفضاء إلى امتزاج بين الكلام والمرسوم، أو بين اللغة والتشكيل، الذي يأخذ عدة أوجه منها:

1. **التشكيل الخطي (الأيقونات المبنية):** تعتمد على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال لا تأخذ طابعا أيقونيا صرفا، لأنها تأتي في شكل مثلثات، دوائر، مربعيات...
2. **التشكيل الخطي (الأيقوني، الأيقونات المعطاة):** تعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء، إلا أن هذه الأشكال تكون ذات طبيعة أيقونية وهو يعتمد على الأسطر لبناء جسم الشكل.
3. **التشكيل الأيقوني:** تكون أدلته أيقونية تتماثل مع موضوع، يعتبر مرجعا، وهذه الأشكال ترد إما مستقلة أو تكون إطارا لمحتوى لغوي.
4. **التشكيل المجرد:** وهي مجموع الأشكال التي لا يكون لها طابع أيقوني، ولا توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها، فتأخذ شكل دوائر... وهذه الأشكال غالبا ما تقدم كإطار بصري يحتوي مقطعا أو جملة شعرية[3]، وقد وقع الاعتراف بالفضاء الصوري ووظائفه باندماجه في الخطاب

[1] محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، 2006 ، ص222.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص242.

[3] المرجع نفسه: ص244-245.

الشعري لتكوين نص واحد، سواء من خلال الرسم بالكلمات أو كان رسما مستقلا، مصحوبا بحروف أو كلمات توضيحية «وكل رسم بالكلمات، وذلك برسم بغيرها يدعي أيقونا هو كل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة»[1].

يهدف الفضاء الصوري أساسا إلى «الجمع بين العناصر الأدبية والصوتية إلى جانب الكلمات أيضا، وربما أزاحت الكلمة وحلت محلها، إن اللغة هنا ستفقد وظيفتها التعبيرية والمجازية لتكون مادة تشكيلية»[2]، إنه بحث عن التحرر من نطاق اللغة، وإيجاد نوع من التجاوب مع كل من القارئ والمبدع، ليبقى الفضاء الصوري ضربا إيقاعيا حداثيا.فالقصيدة التشكيلة ليست مجرد « إحلال أسلوب تقليدي ولكن المحاولة فتقت شرنقة التقوقع ، وانفتحت على الفنون لتفيد وتستفيد، ومن ثم عملت القصيدة البصرية بفعل التلقي البصري على تفكيك بنية الإدراك ، لانفتاح النص الشعري على الفنون الأخر[3].

لقد أعطيت أهمية كبيرة لاشتغال الفضاء النصي والصوري في الدراسات النقدية الحديثة، إذ ركز الدارسون بوجه خاص على «اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنظيم الأسطر الشعرية من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص لمجموع مكوناتها وهو يشتغل فضائيا»[4]. ويشير أمبيرتو إيكو إلى أهمية الكتابة الخطية ودورها في جماليات النص، ويربط التجلي بالعملية الخطية: «إننا ندعو التجلي الخطي في نص ما سطحه المعجماني، إذ يطبق القارئ على التعابير ونسقط منها القواعد اللسانية من أجل أن يحولها إلى مستوى مضموني أول»[5].

فكانت أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي، تلك الضربة التي تلقتها عيناه إذ اعتاد أن يرى القصيدة بشكل ثابت، فما تكاد تقع عيناه على الصفحة إلا وتستحضر ذاكرته الشكل التقليدي الجاهز.

خامسا ـ القصيدة البصرية /جماليات التشكيل في الشعر العربي المعاصر

عرفت القصيدة العربية الحديثة الاحتكاك بالرسم إثر ظهور ما يعرف بالقصيدة - الصورة مع أحمد زكي أبي شادي (1892-1955) الذي نشر في مجلة أبولو بين سنتي (سبتمبر 1932وأكتوبر

---

[1]–محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996 ص195.

[2]-إدهام حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني،مراجعة نصار منصور، ط1، دار المناهج، عمان، 1998، ص121.

[3]- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ص161

[4]-عبد العزيز المقالح: الرؤيا والتشكيل، ص114.

[5]-أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص92.

1934) نماذج وضعها في باب مستقلٍ سماه (شعر التصوير)، وقد انفرد بكتابة هذا الشعر ولم يشاركه غير شاعرين اثنين هما (إسماعيل سري الدهشان ، و "أحمد مخيمر)[1]، ولنا أن نقول إن «تجربة أحمد زكي أبي شادي تكاد تندرج في ما نسميه الصورة المصاحبة التي عادة ما تكون بعيدة عن القصيدة، فتحمل عبء المرافقة الصرفة ؛ إذ تخلو من الجانب الجمالي الفني، و بمراجعة هذه القصائد من الشعر التصويري نجد أنها تقف عند حدود التصوير بمعناه الوصفي التوضيحي المباشر لتفاصيل الصورة المنشورة معها»[2].

نجد من بين الشعراء الذين أسهموا في الاشتغال على الفضاء النصي للقصيدة العربية المعاصرة على المستويين(النظري والتطبيقي) ، الشاعر محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) عندما تناول (بنية المكان) في القصيدة المغربية الحديثة وما أسماه لعبة البياض والسواد؛حيث « إنّ الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) ، بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) ،وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه،إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ »[3].

كان لمحمد بنيس أن أبرز غياب العناية النقدية لبنية المكان فلم « يتطرق النقاد لبنية المكان في النص الشعري المعاصر بالمغرب ،وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا أو ترفا أو لعبة مجانية»[4] .

وقد تشكلت رؤية بنيس الشعرية البصرية من العشق الكبير للخط المغربي (ينظر الشكل رقم01) ، بل تبدو صورة من الانتصار للذات المغربية بكل خصوصياتها وثقافتها، بالخروج من نطاق المركزية المشرقية كتب يقول : «كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي ، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجها ،إنها عودة المكبوت ، حاولنا محق العشق تنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي وحدة الذوق وحدة الحساسية ، كنا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع

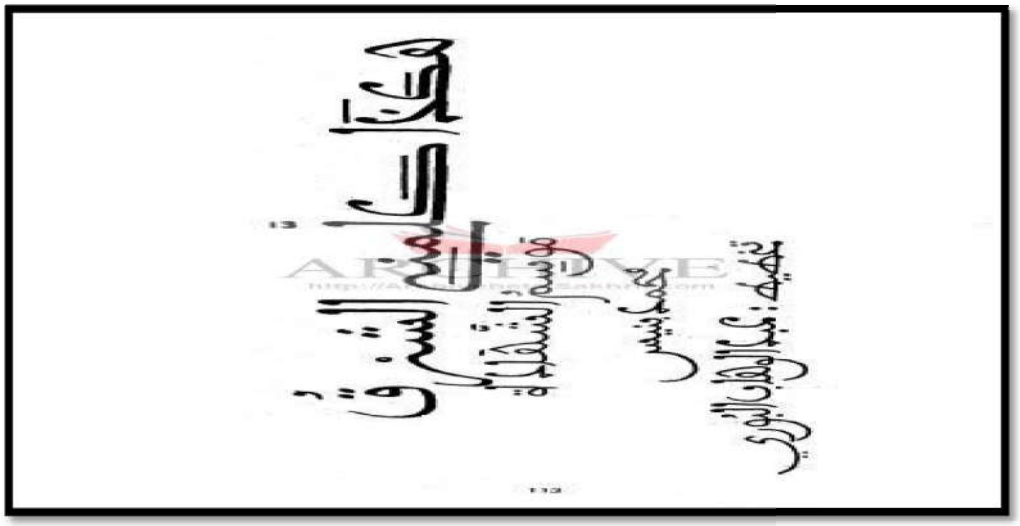
[1] - عبد الغفار مكاوي : القصيدة والصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة ،رقم 119،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، نوفمبر 1997، ص38.

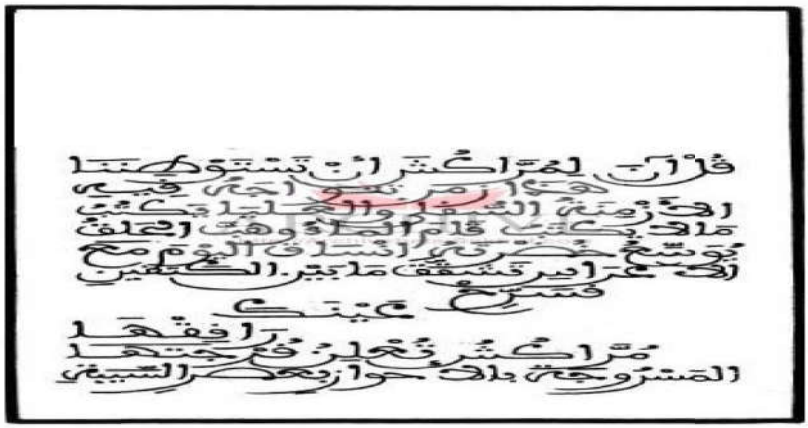
[2] - المرجع نفسه: ص38.

[3] - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، ص 101.

[4] - المرجع نفسه: ص 95.

المتصاعد لحاجاتنا ، كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة ،الصواب والخطأ ، ومع صدور(الاسم العربي الجريح) و(ديوان الخط المغربي) لـ"عبد الكبير الخطيبي"انفجرت العين وتاهت اليد ، كان الجسد يستيقظ على ذهوله ..حيث ينتفي استبداد المركز واستبعاد مختلف الإمكانات»[1] .





محمد بنيس ـ شكل رقم01 ديوان هكذا كلمني موسم الشرق "موسم الشهادة"، مجلة الثقافة الجديدة عدد12، سنة 1979)

[1] - محمد بنيس : بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ، عدد19، المغرب ،1979، ص47.

أما أدونيس فقد أبدى اهتمامه المبكر بما أسماه (الرُقَيْمة)، و الرقيمة في لسان العرب بمعنى (رقم): الرَقْمُ والتَرْقِيم تعجيم الكتاب ،ورَقَمَ الكتاب يرقمه رقمًا: أعْجَمَهُ وبيّنَهُ ،وكتاب مرْقُومٌ أي بيّنت حُرُوفه بعلاماتها من التنقيط، وجاء كذلك الرَّقْمُ بمعنى ضرب مخطط من الوشي[1] و الرقائم اشتغال يتوكأ على (الكولاج) ، ولم يكن مصطلح (الكولاج) مسعفا ومستحبا عند "أدونيس" ، وهذا على حسب رواية "خالدة سعيدة " «كان حين يضجر من الكتابة يشتغل من الأشكال واختراع الأشكال والخطوط فوق ألواح من ورق،وكلما سألته عنها أجاب :أتسلى وعلى مدى ثماني سنوات أو تسع لم يكن يسمح لأحد باستخدام كلمة رسوم أو لوحات أو كولاج، وكان يغضب حين أشير إلى العرض ، لكنني فوجئت عام 2000 بمعرضه في برلين في معهد العالم العربي بباريس، وبات هذا العمل الفني الذي يميزه الرسم رقائم يشغله ويأخذ من تفكيره أكثر مما تخيلت »[2].

ولعل هذا المعنى الجمالي هو الذي قاد "أدونيس" إلى أن ينتخب مصطلحا رآه أكثر إبداعية واختلافا هو (الرُقيْمة ،ينظر الشكل رقم 03) ؛ يقول عنها في إحدى حواراته الموازية «الرُقيْمة ما هي إلا قصيدة ، لكن بعناصر غير كلامية ، بعناصر أخرى من الحياة اليومية ،ليس لها قيمة ما: يعني خرقة من قماش ،أو قطعة من معدن ،أو ورقة ممزقة ،أو شيء مطروح أو مرمى في الشوارع لا أحد ينتبه إليه ، فآخذه وأعطيه قيمة أخرى ،أضعها في إطار اللوحة وأركب منها ،بالإضافة إلى الخط قصيدة أخرى بأشياء لا يمكن أن تخطر على بال إنسان »[3].

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رَقَمَ).

[2] - خالدة سعيد : أودنيس ملخص سيرة ، متاح على الشبكة العنكبوتية، www.onefineart.com/en/artists/adonis/arabic2.shtm

[3] - أدونيس : لغتان في لغة واحدة الشعر والتشكيل ، محاورة شاكر نوري ، جريدة الشرق الأوسط ،العدد 12267، صادر بتاريخ 29يونيو 2012. الكولاج(Collage):فن القص واللصق .

(الشكل رقم 02) رقائم "أدونيس "عرضت في برلين عام2000 ثم في باريس

من بين الإشكالات التي تطرحها القصيدة البصرية، وضعية الهُجنة السلبية التي قد توسم بها؛ أي في « موقع بين الأشكال العربية القديمة وبين التجارب الأوروبية »[1]، وهو ما سجله"محمد نجيب التلاوي" على تجربة محمد نيس؛حيث رأى أنها جمعت بين محاولتين تشكيليتين متباعدتين هما: إمكانات القصيدة التشكيلية العربية القديمة بمعطياتها التجريدية وخطوطها الهندسية،ثم ظاهرة التشكيل الأوروبي التي تستثمر بياض الصفحة لإقامة تشكيل شعري على نحو يمتزج فيه النص الشعري مع معطيات الفنون التشكيلية[2].

وباختصار مفيد عرف الشعر تطورا وأصبحت القصيدة مسكونة بالعلامات هو انتقال لافت من الأذن إلى العين ،وقد عرف تحولها وانتقالها الصيغ التالية[3] :

1. القصيدة الشفاهية(Le Poème Oral): خاصيتها سمعية أو سماعية (Auditive) ،الشعر في الطور الشفهي / ما قبل الكتابة : التركيز على توصيل الشعر شفويا، دون عرضه بأبعاده الجمالية الظاهرية
1. عملية الترصيع (Constellation) :وتزويق الدواوين والقصائد الشعرية بالتصاوير ، وبعض العناصر الزخرفية (دخول العرض الجمالي إلى الشعر).

[1] - عزالدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 2014، ص 266.

[2] - محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ، ص272.

[3] - المرجع نفسه : ص 158/157.

2. القصيدة الطباعية (Poème Typographique) والخطية أو الكاليغرافية (Poème Calligraphiques) المنسوخة باليد ،خاصيتها كتابية - بصرية (Scriptovisuel) (التمظهر الجمالي للشعر من خلال تنويعات الخط وشكل القصيدة.)

3. القصيدة التشكيلية(Le Poème Plastique) خاصيتها كتابية بصرية (Scriptovisuel) وأيقونية ـ تشكيلية (Icone- Plastique) وفي القوت نفسه (دخول وامتزاج عناصر تشكيلية محضة بالقصيدة : أشكال ، ألوان، علامات ، خطوط ...وغيرها...

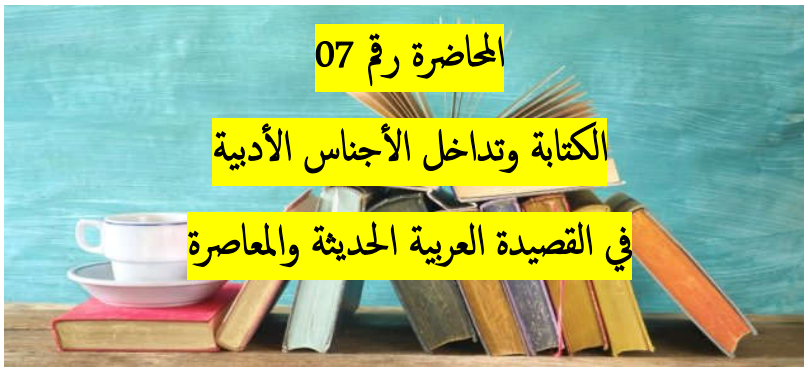
4. القصيدة الرقمية (Poème numérique) أو التفاعلية (Poème Interactif) أو التشعبية أو الترابطية (Poème hypertextuel) أو الافتراضية (Poème Virtuel) ،خاصيتها سمعية- كتابية- بصرية (Audio-Scriptovisuel)، ووجود عناصر متنوعة أخرى في القصيدة: موسيقى، تعدد الأصوات (polyphonique)، ألوان، صور، ضوء، حركة ثلاثية الأبعاد...).

نخلص على القول :

تكتب القصيدة للعين لا للأذن.وراهنت بذلك على جمالية البصري في التلقي ؛ حيث إن تنظيم «الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية ، والبنية اللغوية العامة»[1] و أصبح القارئ أمام الصفحة المتعددة «المكان النصي تُنظِمُه الدوال المتفاعلة مع بعضها ، وليس للعَرُوضِ وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي »[2] ،فالصفحة هي بالأساس مقدمة للبصر (للعين) ، فمادامت توجد صفحة فهناك إيقاع ،مما يقضي أن نبحث عن طبيعة هذا الإيقاع.

[1] - يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف، مصر ،1995، ص106.

[2] - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ،ج3 الشعر المعاصر. ص113.



عناصر المحاضرة
أولا ـ الأجناس الأدبية/ المصطلح والمفهوم :
ثانيا ـ الكتابة المسألة الأجناسية
ثالثا ـ مصطلح التناص (Intertexte)
رابعا ـ علاقة الشعري و النثري :
خامسا ـ مظاهر تداخل الأجناس في القصيدة العربية :

أولا ـ نظرية الأجناس الأدبية :

تعدُّ مسألة الأجناس إحدى أقدم مشاكل الشعرية، فمنذ القديم حتى يومنا هذا لم يكف تعريف الأجناس ، عددها ،والعلاقات المشتركة بينها عن إثارة النقاش «لقد احتل تصوّر الجنس الأدبي على مر العصور،مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها،وذلك أنّ الأدب لم يكن يوما، حاصل الآثار الفردية المجتمعة،بل كان هو ذاته يتكون من خلال العلاقات المتشابكة والمتنوعة التي تنسجها تلك الآثار»[1]

مفهوم الجنس والمصطلحات المتاخمة : الجِنْسُ في اللغة ، هو كل ضرب من الشيء ومن الناس والطير ،والجِنْسُ أعم من النَّوعِ[2] ،ووفق المنظور الفلسفي وحسب ما ورد في(موسوعة لالاند الفلسفية) فإن مصطلح (الجنس) يحمل التعريف التالي «عندما يكون هناك صنفان متعلقين

[1] - عبد العزيز شبيل : نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري،جدلية الحضور والغياب،ط1كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة/ تونس، 2001، ص5.

[2] - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (جِنْس).

بحيث يكون مدى أحدهما جزءا من أجزاء الآخر الذي ينقسم عليها، يسمى الأول (جنس) الثاني،والثاني النوع، الذي ينتمي إليه الأول ...ويقال شيئين إنهما من نوع واحد عندما يشتركان في بعض المزايا المهمة ؛ ويقال إنهما من جنس ذاته عندما يتشابهان أكثر»[1].

تطرح إشكالية (الجنس، genre)، مصطلحات متاخمة؛ هي مصطلح (الجنس،Genre) و مصطلح (النوع،Espèce) و مصطلح (النمط) و (الفصيلة ،classe)، و(الصنف ، Catégorie)، ليس لفظ الجنس (Genre) حكرا على ميدان الجماليات ولا على الأدب ، هو لفظ من ألفاظ المعجم يدل بصورة عامة على معنى الأصل. بحسب معجم الرواية فالجنس الأدبي «اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب ، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية»[2].

يحدِّد روني ويليك و أوستين وارين في كتابهما نظرية الأدب (Theory of literature) نظرتهما إلى (النوع) بوصفه «مؤسسة كما الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، هو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي، بل كما توجد المؤسسة إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها، أو يبتكر مؤسسات جديدة»[3].

لا يختلف النوع لغة عن تعريف الجنس ؛ إذ تتفق المعاجم على أنّ النوع وإن كان أخص من الجنس، يقصد به كذلك الضرب من الشيء أو الصنف منه، كما أنَّ الجنس يعدُّ أكثر شمولية واتساعا من النوع، فهو اصطلاحا التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري، إن لم يقتض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة السمات ،فالأدب يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع . بهذا الاعتبار فالنوع في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقوم كنوع أدبي تفرد بسمات أسلوبية خاصة .

يرتبط مفهوم الجنس الأدبي«ارتبطا وثيقا بنشاط نظري تحليلي عماده تبويب النصوص الفرديّة وتجميعها في أجناس محددة على السّمات المميزة لها، وانطلاقا من مصادرة أولية نقرّ بأن الأدب ليس

[1] - أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، مج1،ط2، منشورات عويدات ، بيروت/باريس، 2001، ص465.

[2] - لطيف زيتوني : معجم الرواية ، ص67.

[3] -رونيه ويليك و أوستين وارين: نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة حسام الدين الخطيب ،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص237.

ركاما من النصوص المفردة بل مجموع ما بينها من علاقات .فليس بالإمكان أن نتصوّر نصًّا أدبيا ما خارج أفق أجناسي يحيط به ويقدّم له مجموعة من الأعراف »[1] بصورة أخرى فإن (الجنس الأدبي) يتشكل من تراكمِ النصوص وانتظامِها وفق خصائص، فيغدو« بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه، كونا مجردا ،في حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه، كونا ملموسا ، وبعبارة أخرى، يغدو الجنس نصا غائبا، والنموذج المجسّد له نصا حاضرا ، ومن هنا يمكن للمرء أن يرى في الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محدّدة »[2].

من المعلوم أن للجنس الأدبي مصطلحات عدة مثل الجنس الأدبي عند تدوروف ، وماري شيفر، و روني ويلك، وأوستين وارين، ونظرية الأجناس الأدبية عند فان تيغم ، ونظرية الأشكال عند سبيتزر، والتصنيفات التجنيسية عند دومينيك كومب، والأشكال الثابتة عند أندري جول، والأنماط عند جيرار جينت. ويعد الجنس مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير (كالمضمون والأسلوب..)وعادة ما يظهر في عتبة التجنيس التي تتربع الغلاف الخارجي للعمل.

الجنس بطاقة تصنيفية تفرض نفسها بصفتها أداة إجرائية في الطريقة العقلانية التي تكمن في الانتقال من غير الدقيق إلى الدقيق، من غير المعين إلى المتعين ، من العام إلى الخاص ،ـ تعين مقولة الجنس بشكل مسبق محتوى الإنتاجات التي تنسب إليها ، إنها قسمة ثابتة عمدتها قواعد إلزامية .

بهذا لنا أن نقول إنّ : الجنس الأدبي هو مجموعة الأعمال الأدبية التي توحدها خصائص مشتركة تبعا إما لشكل خارجي (البنية والطول) أو داخلي (المضمون ، الأسلوب) ، فالملحمة نص منظوم شعرا والمأساة تتألف من خمسة فصول منظومة شعرا على البحر الإلكسندري وهو بحر شعري من اثنا عشر مقطعا صوتيا) ، لكن هذه الخصائص الشكلية ترتبط أحيانا بميزات أخرى كالتيمة ، فالملحمة تفرض عملا بطوليا بالضرورة .

ثانيا ـ الكتابة و المسألة الأجناسية :تظل مسألة الأجناس والأنواع «مسألة مفتوحة للنقاش الذي لا ينتهي ، مثلما كانت في الماضي ، ولن يستطيع أحد أن يحسم الأمر نهائيا بشأنها ، ولكن

[1] - محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات ، ط1، درا محمد علي للنشر ، تونس ، 2010، ص 130.

[2] - عادل فريحات: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم ،مجلة علامات في النقد ، عدد38،النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية ، 2000، ص248.

بطبيعة الحال ، ستظل مجموعة من المشتركات في مجال الاتفاق على العديد من القضايا ؛إذ يتعلق الأمر بـ يتعلق الأمر بما نسميه (درجات السيطرة) أو بمصطلح جاكوبسن (المهيمنة) ،لابد من القياس على الموروث ، أو المنجز النصي العالمي عند أمم الأرض .

1- **مصطلح المهيمنة(la dominante):** الشكلانيون الروس (شكلوفسكي (Chklovski) و أيخنباوم (Eikhenbaum) ، توماشيفسكي (Tomachevski)، تينيانوف (Tynianov) هم الذين أبرزوا هذا المفهوم وأخذه عنهم (رومان جاكوبسن) الذي ركز في « تصنيفه للأجناس الأدبية على خصائص البنية النحوية ، وفي هذا المنحى اتجهت الشعريات اتجاها نسقيا »[1] ، مما جعل تصوره ينبني على التشديد على الحساب الخاص(للرسالة) ، وهذا ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة لكن كيف تتجلى الشعرية ؟! وينطلق كتاب (قضايا الشعرية) من سؤال تقليدي ما الشعر؟ سيبدو للوهلة الأولى بسيطا غير أن هذا الأخير سيوضع بالضرورة بإزاء ما ليس شعرا ، وإن كان (ما ليس بشعر) من الصعب تحديده « فمحتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن،إلا أن الوظيفة الشعرية أو الشاعرية poéticité؛هي كما أكد ذلك الشكلانيون، إنه عنصر فريد،عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى ، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»[2].

قد تعرّف المهيمنة بأنها العنصر المركزي في العمل الفني ،وهي تحكم العناصر الأخرى وتعينها وتحولها، هي التي تضمن تماسك البنية ، المهيمنة تخصيص للعمل ، يهيمن عنصر لساني خاص على العمل برمته يفعل في العناصر الأخرى فعل الآمر الناهي الذي لا رادَّ له ، يكون تأثيره فيها مباشر، وينتسب عمل على جنس متى كانت (مهيمنة) فيه هيمنة كافية سمات خاصة بذلك الجنس : تستحق المأساة ذلك الاسم متى اجتمع فيها عدد بعينه من (قواعد) في (الأسلوب الموضوعة والمناخ العام) خاصة بجنس المأساة[3].

2-**الاندماج والاختلاط والولادة الجديدة** : حقائق في مجال تفاعل الأجناس والأنواع، لكن الولادة الجديدة لنوع جديد ، تحتاج إلى تحول هذا النوع الجديد إلى ظاهرة ، أي عدم بقائها في إطار التجريب (الصرعة الكرنفالية العابرة) كما في بعض منجزات ما بعد الحداثة ؛ إذ يفترض في

---

[1] ـ أحمد يوسف : القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ط1، الدار العربية ناشرون و منشورات الاختلاف ،2007.

[2] ــ المرجع نفسه :الصفحة نفسها .

[3] - إيف ستالوني : الأجناس الأدبية ، ترجمة محمد الزكراوي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت،2014، ص47.

التجريب أن يؤدي إلى نتائج متميزة ، تصبح ظاهرة عامة أما مبدأ الاختلاط فيضعف هوية النوع، ويجعله قابلا للتشكيك فالهوية تتضح في النوعي لا الكمي المتكرر.

ما يزال تصنيف الأجناس والأنواع يرتبط بتصنيفات شكلية ،وليس بمحتوى الشكل ؛ أي جدلية البنية والمنظور، وهذا التصنيف أضعف هوية الجنس ،وجعل الشكل هو المرجعية للنوع الأدبي، مما ولد ثنائية الداخل والخارج ،ثم تولدت ثنائية (وظيفة الأدب / ماهية الأدب)[1]

ساهم النقد الصحافي في ولادة ظاهرة التعصب للشكل والتعصب للمنظور ؛ أي الإعلاء من شأن الشكل أو المنافحة عن المنظور أولا،مما جعل تصنيف النوع تابعا للمرجعية الثقافية والإيديولوجية المسيطرة في زمن معين ، كما الحال في عصر العولمة ؛حيث صعد نوع قصيدة النثر ، فلكي يحصل كتاب قصيدة النثر على لقب شاعر ، ميزوا تمييزا حادا بين الوزن والإيقاع ، وهو أمر صحيح،لكنهم فشلوا في **تحديد** ماهية الإيقاع الشعري،على الرغم من أن الإيقاع هو المستند الوحيد الذي يمكن أن يستندوا إليه إلا أنه في قصيدة النثر هو إيقاع غير منتظم ؛ أي إنه إيقاع نثري ، والأمر المهم هو أن التعصب للشكل خلط الحابل بالنابل بين قصيدة نثر نوعية وقصيدة نثر رديئة فالكل تحت مظلة الشكل سواء »[2] ،ينبغي قبل الحديث عن تداخل الأجناس في الشعرية العربية أن نحدد مصطلح التناص .

ثالثا ـ مصطلح التناص (Intertexte) :

التناص**Intertexte** مصطلح نقدي وضعته منذ سنوات سابقة على طرح جيرار جينت،الناقدة البلغارية "جوليا كريستفاJulia Kristeva تحت مسمى (Intertextualité) من خلال تصورها لمفهوم النص الذي يحدد بأنه «قبل كل شيء نص غريب، ونص غرابة وآخر مخالف للسان الخاص والمبدأ الطبيعي وهو غير قابل للقراءة »[3]،ليقدم "جينت" لاحقا المصطلح بتكثيف أكبر.

بإمكاننا حصر أشكال التناص في نمطين «أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد؛ إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب

[1] - عز الدين المناصرة :علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ،2006، ص79.
[2] .- المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
[3] - جوليا كريستفا: علم النص،ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ،ط1، دار توبقال ، المغرب،1991، ص61.

في نفس الظرف الذهني...أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص»[1].

la citation	الاستشهاد	حرفي واضح	وجود المزدوجتين ، ذكر المراجع،
plagiat	السرقة	أقل وضوحا وأقل شرعية	إخفاء لكل ما يحيل على النص الغائب
l'allusion	التلميح	أقل وضوحا وأقل حرفية	تحتاج جهدا ذهنيا لإيجاد العلاقة بين الملفوظين

لا أحد من الدراسيين ينكر أن "جوليا كريستفا" قد استفادت استفادة معتبرة من جهود "مخائيل باختين" (Michail Bakhtine) في بلورة مفهوم خاص للتناص، كونه« أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدّد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا ممّا نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخيفة، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين – وتوجيهاتهم، بل يجسد كلمات تسكنها أصوات أخرى»[2].

يقدّم جيرار جينت في حديثه عن العلاقة بين تفاعل النصوص وتفاعل الأجناس عدة مصطلحات هي : الانحراف الساخر ، المحاكاة الساخرة،المعارضة[3]

الانحراف الساخر	الاحتفاظ بالمضمون الجدي للنص والاكتفاء بخلط و هللهة الألفاظ والعبارات والأسلوب
المحاكاة الساخرة	تحوي النص الجدي إلى نص هزلي ، وتغيير اتجاهه من حيث المعنى والسياق ، والبلاغة.

[1] - محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،1995،ص153.

[2] - تزفيتان تدوروف: الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ط1،دار توبقال ، المغرب،1990 ،ص41.

[3] -بسمة عروس : التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة، ط1،

المعارضة	محاكاة النص في أسلوبه،وبلاغته، ومضمونه، وهي تهدف إلى انجاز نص ثانٍ، يكون كالنسخة عنه أو أقرب منه؛ لكنها في الوقت نفسه ذات بعد أجناسي

رابعا ـ علاقة الشعري و النثري :

أ. **الشعر المنثور** (Prose poèms): جنس شعري متأثر بمحمولات حركة التحديث الشعري، لا يحيلنا على الشعر ولا على النثر ، ويجمع بين مكونين إبداعيين (الشعر والنثر)[1] ،الشعر المنثور (Prose poèmes) نمط من الكلام بين الشعر والنثر ، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسقة تنسيقا شعريا أخاذا، كما يختلف عن الشعر بتحلله من الوزن والقافية ، وللشعر المنثور أصل قديم في مقامات بديع الزمان الهمداني والحريري وتوقيعات الخلفاء العباسين [2]

ب.**النثر الشعري (Poetic prose) :**ذلك النثر الذي يتميز ببراعة السبك ويستخدم المحسنات والمجازات والأوزان الإيقاعية الشائعة في الشعر عادة،وفي النثر نجد مثل هذه الشاعرية في مقامات بديع الزمان الهمداني (293ه).وقد لعب السجع دورا هام في إضفاء الشاعرية على النثر الفني العربي[3] ، وقد وظف مصطلح النثر الشعري للإحالة على الشعر المنثور عند مجموعة من النقاد . لنا أن نقول إنَّ :

ج. **قصيدة النثر والنثر الشعري** : تختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بكونها قصيرة ومكثفة / مضغوطة ، وعن الشعر الحر في أنها ليست فيها تقطيعات متفاوتة للأسطر ، وتختلف عن المقطوعة النثرية القصيرة في أنها بها مزيد من الإيقاع الصوتي والتأثير الصوتي الرنان، ومزيد من اللغة المجازية التصويرية ، وكذلك الكثافة في التعبير ، إنها قد تحتوي حتى على قافية داخلية وبعض الدفقات الوزنية ، ومن ناحية الطول، تتراوح حتى على صفحة (فقرتان أو ثلاث) وثلاث إلى أربع صفحات، بمعنى إنها في متوسط الطول نفسه لقصيدة غنائية ، وإذا طالت قصيدة النثر فإنها تخسر الكثافة والتأثير ، وتصير بدرجة أو بأخرى نثرا شعريا / فنيا .

[1] - حورية الخمليشي : الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص146.

[2] -مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم مصطلحات الأدب ،،مكتبة لبنان ، دت، ص444

[3] - المرجع نفسه : ص421.

خامسا ـ مظاهر تداخل الأجناس في القصيدة العربية : من مظاهر تداخل الأجناس في القصيدة العربية نجد السيرة الذاتية في القصيدة، السرد القصصي في القصيدة. قصيدة المونتاج، البناء الدرامي في القصيدة ،فقد شكل انفتاح النصوص الإبداعية فيما بينها، إشكالا بالنسبة لمصنفي الأدب؛ إذ جعل مهمة التمييز بينها أمرا بالغ الصعوبة، وهدّم تلك الأسوار المنيعة التي بناها النقد الكلاسيكي، مما سبب خلطا كبيرا على صعيد المقاربة الاصطلاحية للأجناس، وسمح ـ في الوقت نفسه ـ ببروز ظاهرة جديدة تتمثل بالتهجين الأجناسي من خلال تماهي جنسين أو نوعين أدبيين، ليشكلا بذلك نوعا أدبيا آخر يستعير من كل منهما بعضا من آلياته، وميزاته[1] .

التداخل لغة: هو التشابه والالتباس ودخول الأمور بعضها في بعض ،أي هو الاندماج والاتحاد[2]،يذهب عديد المؤلفات النظرية في مجال الدراسات الشعرية أو في نظرية الأدب على اعتبار التناص المرحلة النهائية القصوى التي يبلغها البحث في الأجناس الأدبية بل البحث في النظرية الشعرية بصفة عامة وهو ما يعكس أهمية الأشكال التناصية في بلورة كيان هذه النظرية وفي تحويل وجهة البحث في الأجناس الأدبية [3] .

1- **الشعري والقصصي :**

الشعر القصصي هو اللقاء بين لغة الشاعر ولغة القاص ولد نصوصا وكتابة مشتركة تتنافى فيها الحدود بين الأجناس الشعرية والكتابية،وتنتصر حرية الكتابة التي هي حرية الإبداع عموما.يقول الشاعر البحريني قاسم حداد عن تجربته مع أمين صالح التي أنتجت (نص الجوشن) (أمين صالح وأنا صديقان متصلان ومنسجمان في الرؤى والتجارب والحساسية الفنية، وتجربة الكتابة المشتركة بيننا لم تولد عبر نقاشات ذهنية لكنها ولدت بشكل عفوي جدا ، بدأنا موت الكورس، جاء أمين صالح من تجربة الكتابة القصصية بروافد فنون أخرى هام بها من أهمها السينما، وجئت من الكتابة الشعرية متسلحا بحريات رؤيوية وفكرية وفنية لا حدود لها،

يتبدى الهدم الذي ينفي منطق القداسة للنصوص، وهي الرؤية التي يتبناها كل من (قاسم حداد وأمين صالح)، فلا قداسة للنص إلا في ما يقدمه المبدع من أشياء جديدة للعالم قابلة

[1] -خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية بينة النص وتشكيل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص15.

[2] -ابن منظور : لسان العرب، مادة دخل

[3] - بسمة عروس : التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة، ط1،مؤسسة الانتشار العربي،بيروت،2010، ص93.

للمساءلة والشك ،ويرى أمين صالح أن تجربة الجواشن تجربة استثنائية، يقول : «كنا مع الجواشن نختبر لذة الحرية..حربة أن نلهو بالزمن، بالأمكنة، بالسرد ، باللغة، بالمعنى، بالقارئ،ليس اللهو الصبياني، الفوضوي، العابث ، بل هو اللهو بصلصال العناصر من أجل أن نخلق شيئا لا تعرف شكله وملامحه غلا بعد اكتماله»[1] لا يؤمن أمين صالح بالنظرة التقليدية التي تنظر إلى النثر كنقيض للشعر لأن الشعر يتجلى في كل أشكال التعبير ، كما أن الروح الشعرية توجد في كل الأشكال الفنية[2].

ينزع الشعر المعاصر «نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد»[3] وبالنظر إلى مدونة الشعر العربي، نجده قد اغتنى بالعناصر القصصية منذ العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولعل وقفة مع واحدة من معلقات الشعر الجاهلي تنبئنا عما كانت عليه القصيدة العربية من غنى أسلوبي في مجال السردية الشعرية[4].

2- القصيدة السير ذاتية :

نشير بداية إلى أن فيلب لوجون (Philippe Lejeune) قدّم تحديدا للسيرة الذاتية بأنها «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ،وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة»[5]، وسيج هذا الحد التعريفي بعناصر أربعة تقوم على :

- شكل اللغة (حكي نثري) ؛
- والموضوع المطروق (ممثلا في حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة)؛
- وضعية المؤلف(يحيل اسمه إلى شخصية واقعية ويطابق السارد)؛
- وضعية السارد(التطابق بين السارد والشخصية الرئيسة، وفق منظور استعادي للحكي) [6].

---

[1] -حوار مع أمين صالح: مليحة الشهاب ، موقع جمة الشعر.

[2] -مدحت علام : حوار مع أمين صالح جريدة الرأي ، العدد03،10351/11/2007.

[3] - بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج4، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص40.

[4] - ينظر: عمر، رمضان: السردية في شعر محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيدا"أنموذجا

[5] - فيليب لوجون : الميثاق السير ذاتي ، ترجمة عمر حلي ،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت/ الدار البيضاء،1994، ص22

[6] - المرجع نفسه : ص22.

تسعى الكتابة السير ذاتية إلى« بناء هوية نصية موازية (معادل لغوي ذهني) لتجربة الحياة الفردية في الوجود،و لا تنتج من خلال لغة الكتابة إلا ما يضفي عليها أشد معاني الاعتبار رفعة،ومن طبيعة هذه العملية المركبة (السعي والإنتاج)، أن يكون المؤلف من خلال ضمير المتكلم الذي يجعل منه ساردا وشخصية في نفس الوقت، هو القائم بهذا العمل الخلاق دون سواه»[1]، كما أن «الشخص الذي يقوم بتحديد السيرة الذاتية يواجه مشكلتين: عليه أولا أن يتخذ موقف القارئ،لأن تاريخ السيرة الذاتية...هو تاريخ أشكال قراءتها أيضا، أما المشكلة الثانية فمرتبطة بالصيغة التي يقرأ بها تلك السيرة الذاتية»[2] لذلك كان ميثاق القراءة مرتبط بالتطابق بين المؤلف والسارد والشخصية. فالكاتب يتعاقد مع القارئ من خلال ميثاقين:

- الميثاق الواقعي = تطابق بين المؤلف والسارد
- الميثاق المرجعي= مصداقية المحكي ، نقل الحياة الفردية للكاتب في نطاق تاريخ التعاقب الزمني

بالإضافة على هذا «تعتمد السيرة الذاتية على نظامين : الأول هو النظام المرجعي الذي يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوغرافي قيمة العقد ، والثاني هو النظام الأدبي الذي لا تنشد فيه الكتابة الشفافية، وإنما تراوغ النظام المرجعي وتغير معطياته»[3]

حين يحدث التداخل الأجناسي بين الشعر والسرد السيرذاتي نلفي أنفسنا أمام القصيدة السير ذاتي التي تعرف بأنها القصيدة السيرة الذاتية ما هي إلا سرد استرجاعي لحياة منظومة شعرا، يروي فيها شخص حقيقي كِسَراً سيرية عن حياته ووجوده الخاص، مركزا حديثه على الحياة الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص ، مستنداً في كل ذلك على آليات المنظومة الذاكراتية[4].

يرى حاتم الصكر أن ازدهار السيرة الذاتية شجع «على ظهور السيرة الشعرية؛ أي تقديم سيرة الحياة منظومة شعرا،بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها»[5]، وقد ساهمت هيمنة ضمير المتكلم في في سرد السيرة الذاتية ، وعائدية الأحداث وأفعال السرد إلى المؤلف، في أن تجعل إمكان الشعر

---

[1]- عبد القادر الشاوي : المتكلم في النص ،ط1، منشورات الموجة، المغرب،2003، ص18.

[2]- عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود ، ص17.

[3]-فيليب لوجون : الميثاق السير ذاتي،13.

[4]- خليل شكري هياس : القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، ص13.

[5]- حاتم الصكر : مراسا نرسيس، ص140.

فيها واردا بشكل قوي؛ لأن (الأنا) الشعرية تجد قناعتها في (الأنا) السيرية وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام[1]، اللافت في تحديد حاتم الصكر أنه أغفل مسألة مهمة لابد من توافرها في أي نص سيرذاتي هو التطابق بين أنا المؤلف وأنا السارد، وأنا الشخصية المركزية[2].

3- القصيدة المونتاج :

التعريف المبسط للمونتاج هو وضع لقطات المادة الفيلمية في ترتيب معين، بحيث تلي اللقطة الواحدة الأخرى بغرض رواية القصة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي، وهذا الأمر ينطبق على أي عملية جمع بين لقطتين أو أكثر،سواء كان ذلك مشهدا قصيرا أو فيلما طويلا[3]، المونتاج(Montage) تقنية سينمائية، فرنسية الأصل،تقوم على القص واللصق،أي قطع اللقطات ثم لصقها، أما في اللغة الانجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية[4].

فكرة المونتاج بالأساس هي هو ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات ـ من خلال الترتيب ـ معنى لم تكن تعطيه لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة ،المونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب المادة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة، وعملية المونتاج في السينمات لا تتم للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقا للأثر الذي يريد أن يحدثه في المتفرج [5]. إن اللغة الأدبية أشبه بالمونتاج ولا سيما الضرب الشعري منها ، إن الصور التي يصورها الشاعر المعاصر ليست صورا متجسدة وثابتة دون حراك، بل هي دينامية تظل حية في خيال القارئ ومتحركة تماما كالشريط السينمائي الذي يظل كصورة متحركة ويسيطر عليه مونتاج واع؛غير أنّ الشاعر المعاصر لإفادة القصيدة الحداثية من المونتاج، جاء في بناء قصائده بتعاقب الصورة لكي يلقي في نفس القارئ تأثيرا عاطفيا معنيا أو باجتماع الصور وراء بعضها في الشعر

---

[1]- المرجع نفسه : ص142.

[2]- خليل شكري هياس : القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث،الأردن،2010، ص13

[3]-خالد المحمود: الصور المتحيزة في المونتاج السينمائي،ط1، وزار الثقافة والفنون والتراث القطرية، قطر، 2010، ص82.

[4]-صالح عبد الستار و حمد محمود الدوخي:المونتاج في ديوان محمود درويش مديح الظل العالي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد9، العدد، ص379.

[5]- علي زايد عشري: عن بناء القصيدة الحديثة ، ص215

يخبرنا عن الفكرة التّي تسيطر في نص القصيدة، وهذا ما جعله قريبا من الأسلوب السينمائي وخاصة من تقنية المونتاج السينمائي[1]

لجأ صلاح عبد الصور إلى ما يسمى المونتاج على أساس الترابط، يقول : «لون رمادي، سماه جامدة/ كأنها رسم على بطاقة/مساحة أخرى من التراب والضباب /تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة/كأنها مخدرفي غفوة الإفاقة/وصفرة بينهما كالموت، كالمحال/منثورة في غابة الإهمال»لا شك أن ترتيب هذه العناصر أو هذه اللقطات على هذا النحو قد أحدث تأثيره المطلوب،وترك إحساسا عميقا بالوحشة والكآبة والذبول،وهي المعاني التي أراد الشاعر إثارتها[2].

أنواع المونتاج في القصيدة[3]

نوع المونتاج	مفهومه
المونتاج التتابعي (الكرونولوجي)	يعطي انطباعا للمشاهد بأن الحدث مازال مستمرا ومتناسقا زمنيا ومكانيا،
المونتاج المتوازي	لقطات مجزأة وخلق حدثين في مكانين متباعدين، وحكايتين تسيران في الوقت ذاته،
المونتاج الإيقاعي	يلجأ إلى هذا النوع لإضفاء النشاط والحيوية والاتزان الزمني في النص، هو حركة داخل الكدر،يستخدم لتعزيز وتقوية الإحساس بالنبض

نخلص إلى التأكيد على نقاط أساسية :

النثر الشعري هو الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيء من العاطفة العالمية .لذا فهو يختلف عن الشعر المنثور في أسلوبه فأسلوب النثر الشعري قد يشبه

[1]- زينب دريانورد و رسول بلاوي: أسلوب المونتاج في شعر عدنان الصايغ، مجلة بحوث في اللغة العربية،جامعة أصفهان ،العدد1441،21، ص142.

[2]- علي زايد عشري: عن بناء القصيدة الحديثة، ص217.

[3]- استفدنا من الشرح الوارد في مقال زينب دريانورد و رسول بلاوي: أسلوب المونتاج في شعر عدنان الصايغ، مجلة بحوث في اللغة العربية،جامعة أصفهان ،العدد1441،21، ص128. وللاستزادة بالأمثلة ينظر كذلك دراسة علي زايد عشري : بناء القصيدة الحديثة ، ص219-224.

أسلوب المقالة المعتاد من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة ، ويمكن استخدامه في رواية كاملة .وهذا النوع من النثر استعمله (جبران) .

الشعر المنثور عادة أكثر انتقاء في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية لا يسترسل في الشرح ويختلف في بنائه وهيكله فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطره القصيرة (المقفاة أحيانا) ولغته الأكثر توترا وتقسيمه القصيدة إلى مقاطع، وقد كتب جبران، بالإضافة إلى ما كتبه من نثر شعري غزير ،الكثير من الشعر المنثور، وكذلك أمين الريحاني ، هو كذلك النثر المنثور في وقت مبكر من القرن العشرين [1]

وعموما لقد تمظهرت في أنواعية الشعر العربي الحديث عدة نقلات نوعية أساسية نجملها كالآتي [2]:

أ. الانتقال من النسق الأغراضي القديم إلى نسق أغراضي مغاير تخلقت فيه صيغ أغراضية جديدة .

ب.الانتقال من جماعية الغرض إلى فردانيته؛

ج. الانتقال من الغنائية إلى الدرامية؛

د. الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المشهدية؛

هـ. الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المحكي الهامشي البسيط تركيبا؛

و. الانتقال من قصيدة الصوت الواحد على القصيدة متعددة الأصوات.

[1] - سلمى خضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ط2، هامش رقم 188، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ص192.

[2] - رشيد يحياوي : الشعري والنثري،ص43/42.

المحاضرة رقم 08

المتخيل الصوفي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة

عناصر المحاضرة
أولا ـ الصوفية ـ وعي بالمفهوم
ثانيا ـ الفلسفة والشعر والتصوف
ثالثا التصوف وعلاقته بـ ـ الرمزية والسريالية والحداثة :
رابعا ـ اللغة الشعرية الصوفية في الشعر المعاصر :
خامسا ـ الشعرية الصوفية عند الشعراء المعاصرين :

أولا ـ الصوفية ـ وعي بالمفهوم :

يشكل التيار الصوفي مكونا أساسيا من مكونات الفكر العربي المعاصر؛ ومن ثم فهو يفعل فعله في أنماط التفكير والسلوك، بصرف النظر عن الموقف منه قبولا وردا، اطمئنانا وشكا، وعلى هذا لم تنقطع الدراسات المعنية بهذا التيار الفكري المهم وبخاصة أن النتاجات الصوفية المختلفة شكلت مادة ثرية وخصبة لعديد من الكتابات الأدبية الحديثة والمعاصرة وفق أساليب وتقنيات مختلفة اعتمدها الأدباء والمبدعون،وقادت بالنتيجة إلى أن تصبح المكونات الصوفية جزءا مهما في لحمة النص الأدبي،وقد ترقى في بعض الأعمال إلى المكون الأساس الذي يتماهى معه المبدع ويوظفه بكيفية ما.[1]

يوضع مصطلح التصوف في الفرنسية مقابلا لـ -Mystique وفي اللغة الإنجليزية مقابلا لـ -Mysticism أما في اللاتينية فمقابلا لـ Mysticus يعني مصطلح(Mystique) في اللغة

[1]-محمد علي كندي : في لغة القصيدة الصوفية ،ط1،دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2010، ص43

الفرنسية المعرفة أو الإيمان مضاد للعقل ، يرفض الذكاء والملاحظة، ويقوم على الإحساس والخيال.

أما في اللغة العربية فتعني الصوفية أو التصوف طريقة روحية دينية ، أو مذهب فلسفي خاص قوامه القول إن المعرفة اتصال مباشر بين الروح والمطلق ، دون استعانة بالعقل العلمي،أما الصوفية فمذهب ديني يرمي إلى إتحاد الإنسان بخالقه عن طريق التأمل والتوحد والوجود والفناء [1]

والتصوف معروف في كل الحضارات والأديان منذ قديم الزمان ويستخدم كلمة صوفية (Mysticism) في اللغات الأوروبية للدلالة على الصوفية بوجه عام، أما كلمة تصوف(sufism) فهي كلمة حديثة استخدمت أول مرة سنة 1821 ، وقد شهد القرن العشرين عودة الاهتمام بالصوفية في الغرب[2].

وتختلف الصوفية الدينية مع مفاهيم الفقهاء المعتادة،ولذا تسمى الصوفية علم الحقيقة في مقابل الفقه أو علم الشريعة،وقد هاجم الفقهاء الصوفية هجوما عنيفا،مثل هجوم (أبو الفرج ابن الجوزي) في كتابه تلبيس إبليس،و(ابن تيمية) في فتاويه،ومع ذلك استطاع كثير من الصوفية الجمع بين الفقه والتصوف،وقد جمع (القشيري) أخبارهم في رسالته (رسالة القشيرية)، أما (الغزالي) فلم ير تناقضا بين الفقه والتصوف. وخلف أغلب شيوخ التصوف موروثا شعريا غزيرا و «قد نجم عن الصوفية ازدهار أدب غني بالإشارة النفسية والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي وارتطامه بالواقع المحسوس»[3].

أما في الغرب فهناك الصوفية المسيحية ولها إبداعاتها المعروفة المتمثلة في أعمال القديسين من أشهرها اعترافات القديس أوغسطين، وهناك أيضا الصوفية غير الدينية كالصوفية البوذية التي تعادي الأديان السماوية ولا تؤمن بوجود الله[4] .

ثانيا- الفلسفة والشعر والتصوف

[1]- خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الصوفية ،ط1، درا الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص103.

[2]- إبراهيم محمود منصور : الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945-1995،ط1، دار الأمين للتوزيع والنشر، مصر ،دت، ص.21

[3]-عاطف جودت نصر: تراث الأدب الصوفي، مجلة فصولمجلد1، العدد1، 1980، ص106.

[4]- إبراهيم محمود منصور : الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945-1995، ، ص22.

تربط الصوفية بالفلسفة بشكل لافت وبيّن، «ويجوز أن نقول إن الصوفية في ذاتها فلسفة فطريق الصوفي غير طريق الباحث والعالم والفيلسوف،فالصوفي صاحب ذوق يتبع طريق الكشف والرؤية وهو يسلك طريق الحقيقة معتمدا على أدوات غير أدوات الآخرين فأداته الرياضة الروحية والتأمل»[1] .

لا يبحث الشعر « مطلقاً عن لغز الوجود، وإنما هاجسه الأعلى هو تأسيس وجود للوجود، وبناء معرفة أسمى خاصة ومفارقة للمعرفة المتداولة. فالشاعر المعاصر هو بؤرة التلهُّبات، ومَصهرُ الثقافات، ما ينفك - وباستمرار- يتفاعل مع التيارات الشعرية الكبرى في خرائط الشعر، لتوسيع الإمكانات الروحية للغة وللإنسان باعتباره كائنا منفيا في جنون اللغة،ولاختراق كثافة العالم، وعتماته النابحةِ، وحدودِ قيمِه المعيارية»[2].

ارتبط الشعر العربي المعاصر بالصوفية؛ حيث اهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف، وبرز في ذلك عند أدونيس وقبله الشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير، ومحمد الفيتوري، وصلاح عبد الصبور والشاعر المصري محمود حسن إسماعيل،وفي الشعر الجزائري المعاصر نجد عثمان لوصيف، الأخضر فلوس، عبد الله حمادي ، ياسين بن عبيد، عبد الله العشي، مصطفى دحية، حسين زيدان.

ويمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية وفي التجربة الشعرية بالضرورة، كما يدخل الحلم مكونا مهما من مكونات كل منهما، وفي التعبير تلجأ كل من التجربتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التجربتين أمرا متوقعا، في الغرب وفي الشرق على السواء ،ونذكر من شعراء المتصوفين قديما طائفة من أعظم الشعراء منهم : ابن الفارض(622ه)، محي الدين بن عربي(628ه)، جلال الدين الرومي (672ه).

وتنتج هذه العلاقة بين الشعر والتصوف من بعض الرؤى والمسائل ينبغي توفرها نذكر منها أولا - رؤية مالا يرى : في منظور أدونيس «على الشاعر أن يرى ما لا يراه غيره »[3]،إذ ينبغي أن يسلك طريقا حدسية إشراقيا رؤياويا ،بمعنى « إن تفرد الشاعر بالرؤية وامتيازه على غيره ، ونزوعه الحدسي الإشراقي عند أدونيس، مؤداه أن الشاعر يُعطى ويُمْنَح ، ويستمد قدرة الكشف

[1]- إبراهيم محمود منصور : الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.24

[2]- احمد بلحاج اية وارهام: كفراش يشرب المصباح عشر رؤيات للشعر والتصوف تاريخ الزيارة الزيارة 1جانفي،2020 https://ourham.blogspot.com،

[3]- أدونيس : زمن الشعر ، ص284.

من الغيب»[1] وهو أيضا ما أشار إليه محمود حسن إسماعيل حيث اعتبر الشاعر رائيا ،يرى ما لا يستطيع غيره أن يراه[2]

ثالثا ـ علاقة الشاعر بالكون تحدده الطبيعة ،حيث إن الإنسان ابتعد عن ذاته، عن عالمه الداخلي الحميم ، منذ ابتعاده عن الطبيعة،..أن يحيا الإنسان في الطبيعة يعني أنه يجهل الفروقات وأن بين ذاته والطبيعة وحدة هوية،هكذا تكون الأشياء امتدادات له تكون أشكالا أخرى لجسده وفكره،لا يشعر أنه منفصل،[3] ،فالشاعر والطبيعة في حالة امتزاج قصوى [4]

إنَّ التغلغل في الكون والطبيعة ،يجعل الشاعر ناطقا وحيا داخل أجزائها،ومتحركا فيها يعي شاعريته في الطبيعة ويعي الطبيعة في شاعريته،وهكذا فهي دعوة بمواجهة الشاعر لغموض الكون والطبيعة وهذه المواجهة تكتسي صبغة الاكتشاف، والبحث والمساءلة.[5]

رابعا- اتصال الشعر بنفسية الشاعر «**المبدع** يجب أن يكون في حياته نموذج نتاجه، ونتاجه لا ينفصل عن وسطه الاجتماعي الثقافي،وعن نظرته إلى الحياة والحب والطبيعة ، إن نتاجه ليس شيئا دون هذا المركب من الأبعاد والانفعالات والرؤى،فهذه تملأ نتاجه بقوة التفجر و الإشعاع، وتوصل الهيام الشعري إلى أوجه»[6] والمراد هو أن الشعر يحمل رؤية الشاعر للكائنات والكون ، والمكون، الذي تنصهر فيه مختلف عناصر حياة المبدع الروحية ، والوجدانية،والفطرية،ومن الجدير أن ينظر إليه بمنهج ينسجم مع محموله المتصل بالروح والفكر، والحدس و الاستبصار،وهو ما سماه عبد العزيز الدسوقي متحدثا عن شعر محمود حسن إسماعيل، بمنهج الوجد الفني»[7] ،

نشير إلى أن « ثقافتنا البيانية تعهدت النص الشعري البليغ ـ بالرعاية والعناية ، لأنه يثبتها يمنحها الاستمرار ، كما أنها أيضا تثبته عن طريق حمايته بالذوق الشائع، وتمنحه الاستمرار، والعلاقة بينهما، علاقة القاعدة بالتطبيق ومجالهما معا، اللغة في مستواها البلاغي والبياني وفي مستواها العروضي أيضا، أي إن الصلة التي تربط بين تلك الثقافة والنص الشعري ، كلية لا

---

[1] - محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر والتوزيع المدراس، ط1، المغرب ، 2001،ص163.

[2] - المرجع نفسه : ص163.

[3] - أدونيس : زمن الشعر ، ص271.

[4] -محمود حسن إسماعيل : ديوان أغاني الكوخ، ط2دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1967، ص227

[5] - محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص272.

[6] - أدونيس : زمن الشعر، ص173.

[7] - محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص177

تتجاوز ذلك، ومن ثمة أهمل النص الصوفي لأنه المناهج التي استخدمتها ثقافتنا القديمة ، لم تكن ملائمة لطبيعة النصوص الشعرية الصوفية التي تحمل رؤية كونية وهواجس وجودية ، وتجتمع فيها حياة الشاعر الصوفي، وأشواقه الإلهية ، واستبصاره، وتحديقه في ما وراء الأشياء » [1] بالإضافة أيضا إن التصور الوجودي للشعر لم يترسخ في قراءة الشاعريين القدماء ؛ إذ بقي في حدود الإشارات المقتضبة، لأن الانشغال بالتقعيد للشعر من الزاوية البلاغية والمنطقية غالبا ما حال دون الالتفات لصلته بالوجود، ومن هنا تبتدئ أهمية القراءة الصوفية للشعر قراءة قاربت الشعر بوصفه تجربة وجودية بامتياز [2] .

خامسا ـ التصوف وعلاقته بـ ـ الرمزية والسريالية والحداثة :

1. **الرمزية الصوفية :** هي رمزية دينية ، لا تتطابق تطابقا كليا مع الرمزية كما عرفتها الآداب الغربية الحديثة ، وما عرفت في الشعر العربي المعاصر ، ففي الشعر الصوفي كان الشاعر يستخدم رموزا مثلما كانت الديانات والكتب المقدسة والشعوب البدائية تستخدم رموزها، فكانت الرمزية الصوفية مرتبطة بالدين والأسطورة،أما الرمزية الشعرية المعاصرة فعلى العكس تماما ، نشأت بعد أن غابت الأسطورة،وغاب سلطان الدين في الغرب وعند من تأثروا بشعرائه، وصار الشاعر يبحث عن أسطورته الخاصة . هذه المغايرة والاختلاف بين رمزية الشاعر المعاصر والرمزية الصوفية لا تنفي ما بينهما من تشابه واشتراك في طبيعة التجربة ، وفي نتيجة ما يصل إليه كل منهما من غموض في التعبير،وقد ناصب كلا من الصوفية والشعر العقل العداء ، أو لم يتركا له الفرصة لكي يحكم أو يتحكم.

2. **علاقة التصوف و السريالية :**

بداية نطرح سؤالنا هل هناك علاقة بين التصوف والسريالية ؟ جاءت **السريالية** «حركة تفاؤلية تعبر عن رغبة أفرادها من شعراء وكتاب وفنانين في المضي إلى ما وراء الواقع الظاهري نفسه.السعي إلى تنوير الفكر من خلال طريقة فهم جديدة للأدب والفن»[3]، السريالية (Le Surréalisme) أو ما يصطلح عليه كذلك (ما بعد الواقع)؛ هي مذهب أدبي فني فكري، أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، .وفق وجهة ترى أن فوق هذا الواقع أو بعده واقع آخر أقوى فاعلية

[1] - المرجع نفسه : ص177

[2] - خالد بلقاسم : الكتابة في الخطاب الصوفي ،ص146.

[3] - أمين صالح : السوريالية في عيون المرايا،ط2، دار الفارابي /دار الفراشة ، بيروت /الكويت، 2010، ص16.

وأعظم اتساعا،وهو (واقع اللاوعي)،و إذا كانت «السريالية تتعامل مع اللاواقع فذلك لكي تلقي بنظرة جديدة على الواقع نفسه؛ حيث تعمق معرفتنا به ،وهي تنطلق من منطقة اللاوعي لكي تبلغ الوعي»[1].ومن بين مبادئ السريالية:

1)**تغييب رقابة العقل :** يقول أندري بريتون السريالية «اسم مذكر (بالفرنسية) ،آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير،إن قولا، وإن كتابة، وإن بأية طريقة أخرى،عن السير الحقيقي للفكر ،هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج اهتمام جمالي أو أخلاقي»[2]

2)**اللجوء إلى الحلم :**ترتكز السريالية على« الإيمان بأنَّ الأحلام أقوى من أي شيء آخر ، وبأنَّ بعض أنماط التداعي الذهني التي لم يعرها أحد اهتماما من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل والمنطق»[3] ،ترى السريالية في الحلم «منبعا غنيا خصبا من منابع العمل الفني، فالحلم هو الذي يتيح للفكر أن يحطم أشكاله التقليدية المنطقية،وأن يتخذ الرموز الفعالة التي تتجسم فيها نزوعاته الأصلية والسريالية تجد في هذه الرموز على الأخص نواقل الطاقات الديناميكية ، والجسور التي يعبر عليها الانفعال من وعي إلى وعي ، فتتحقق للفن علته الغائية:المشاركة الوجدانية التي تقوم بها قيمة العمل الفني،ومع ذلك ليست السريالية فرارا من الواقع إلى الحلم، وليست لواذا بالجنون من العقل ، ولا انطواء على النفس بغلقها على العالم ؛ بل هي تحاول وحدة إيجابية بين التيقظ والحلم ، بين الوعي والغفو ، بين العقل والهذيان،بين الذات والموضوع »[4].

3) **الاتكاء على اللامنطق:** يقيم «الأديب السريالي عمله ـ مثله في ذلك مثل الفنان التشكيلي السريالي ـ على أساس لا منطقي،لا يهتم بالتسلسل الظاهري القائم على السبب والنتيجة؛ بحيث يحطم قيود المنطق التقليدي،ويقترب إلى أقرب مسافة ممكنة من منطقة العقل الباطن داخل القارئ»[5].

---

[1] - نبيل راغب : الموسوعة الأدبية ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ،2003، ص343.

[2] - أندريه برتون: بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 1978، ص41

[3] - نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،دت. ص62.

[4] - إدوارد الخراط : من الصمت إلى التمرد دراسات ومحاورات في الأدب العالمي ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ص409.

[5] - نبيل راغب : الموسوعة الأدبية ، ص348.

قد تتشبه مصطلحات السوريالية بمصطلحات الصوفية،لكن الكتابة الآلية التي قالت بها السوريالية هي رسالة اللاوعي لحما ودما، حيث الاستبطان كل دينامي وحرك يعبر عن فرادة الحواس بتغيير المحيط الاجتماعي الذي يخنقها،وبما أنها تعبير عن اللغة التي أعطيت للإنسان لكي يستفيد منها سوريالي فهي تحريض لقوى الإنسان الباطنة على التحرك خدمة لميوله المضطهدة، بينما الشطحة عند الصوفية وهيج وساوس التفكير بيوم الحشر يتراءى في مجاهدات النفس لتغييب الأنا في أنا مطلقة اسمها الله[1] ،على الرغم من هذه الفروقات الموجودة وأخرى كثيرة بين الصوفية والسريالية إلا أن أدونيس عمل على الجمع بينهما في كتابه (الصوفية والسريالية)،ويدافع عن هذا الجمع بقوله:

الاعتراض الذي يمكن أن ينشأ، هو أن الصوفية تدين،وأنها تتجه نحو الخلاص الديني، بينما السريالية حركة إلحادية،ولا تهدف إلى أي خلاص سماوي،فكيف يمكن الجمع بين متدين وملحد ؟ يقول ومثل هذا الاعتراض صحيح ظاهريا،إلا أنه لا يلغي عميقا،إمكان التقارب وإمكان التلاقي في نقاط عديدة،على الطريق التي تسلكها معرفيا ، كل من الصوفية والسريالية،ثم إن الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية،كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدي أو الإيمان التقليدي بالدين[2]

اللافت أن أدونيس خلط بين التصورين وجعلهما يشتركان في الهدف والنتيجة،بل في الوسيلة وهي الحلم والغياب عن الوعي ، بالفناء،وهذا التوحيد بينهما فيه تجاوز لخصوصية التجربة الصوفية،كتجربة دينية وجودية،ولو حدّد كلامه وقصره على لون من الصوفية اللادينية،أو استبعد التصوف الإسلامي تحديدا ، لكان أقرب إلى الموضوعية.[3]

أشار عبد القادر الجنابي إلى خلط أدونيس اللافت ومزجه بين الصوفية و السوريالية،فقال له «الأغرب أن كتابك مليء بعبارات غائمة لا تدل إلا على فهم عامي لعلاقة السوريالية لتنجيم

[1] - عبد القادر الجنابي : رسالة مفتوحة إلى أدونيس،الصوفية و السوريالية ومدارس أدبية أخرى، ط1، دار الجديد،بيروت، ص29/28.

[2] - أدونيس : الصوفية والسريالية، ص28.

[3] - إبراهيم محمود منصور : الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص95

مثلا، بينما هي علاقة على مستوى شعري وليس أبعد من ذلك، وهذا ما وضحه أندري بروتون في مقابلة أجرتها معه مجلة علم التنجيم الحديث في منتصف الخمسينيات[1].

ج. التصوف والحداثة :

إذا كان الانفتاح على الخطاب الصوفي ، وعلى المعرفة الوجدانية عموما من داخل الحداثة الغربية مبررا بعنف العلم والتقنية وقحطها- فإن انفتاح الخطاب الإبداعي عليه في الثقافة العربية الحديثة كان ممكنا من داخل البنية العربية، وخاصة أن التصوف جزء من ثقافتها القديمة، غير أن لقاء المبدعين العرب بالتصوف تم بدافع بتأثرهم بالثقافة الأوروبية الحديثة[2]،

كانت بداية الانفتاح على الخطاب الصوفي، في الحداثة العربية من داخل الرومانسية،حقق إبدالا في الحساسية الشعرية، وفي معرفة قديم الممارسات النصيّة، فالرومانسية العربية لم تكن قطيعة مع الماضي، وإنما جزء منه، فرهانها على المستقبل جعلها تبني القديم و تتعالق معه بعيدا عن كل تقديس، وقد أسهمت حركة الاستشراق كذلك في التعريف بالنصوص الصوفية،ضمن انشغالها بتحقيق كتب الثقافة العربية القديمة[3].يشترك التصوف والحداثة في مساحات عديدة من بينها :

1- **المخالفة** : تمثل التجربة الحداثية والتجربة الصوفية نشوزا صريحا عن المنظومة الفكرية و الجمالية التي أنتجت فيها ، فالتصوف الإسلامي لم ينشأ من حيث مفاهيمه ومنهجه على تراكم الاجتهادات الفقهية،أو اندمج مع الصراع،والجدل العقدي الذي خلت فيه الفرق الإسلامية و خاصة ذلك الجدل الذي دار بين اهل الحديث و الأشاعرة ،أو بين الأشاعرة والمعتزلة،بل كانت منطلقاته مختلفة تماما،وبعيدة عن هذه الدوائر[4] ،فالتصوف ثورة على كل شي، فعلى المستوى الأدبي « لم تكن التجربة الصوفية في إطار اللغة العربية مجرد تجربة في النظر،وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك تجربة في الكتابة إنها نظرة أفصح عنها بالشعر،أو بلغة شعرية،إضافة إلى لغة البحث النظري والشرح،وهي في ذلك على صعيد الكتابة حركة إبداعية،وسعت حدود الشعر مضيفة على

[1] - عبد القادر الجنابي:رسالة مفتوحة إلى أدونيس،29.

[2] -خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي ، ص55.

[3] -المرجع نفسه : ص58/57.

[4] - عبد الله شنيني : الوعي الصوفي الحداثي، رسالة ماجستير ، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2003-2004، ص56.

أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية،نجد فيها الشكل الذي اصطلح علي تسميته في النقد الشعري الحديث ـ قصيدة النثر »[1].

أما الحداثة الغربية فقد انطلقت في صورتها الاحتجاجية مع (فديريك نشته) مرورا بـ(مارتن هايدغر) وصولا إلى (جاك دريدا)، إن الخروج والمخالفة التي يشترك فيها التصوف مع الحداثة جعلت كلا النصين الشعريين الصوفي و الحداثي يحدثان تشويشا في أسلوب التعبير عن الأشياء،من خلال البحث عن لغة أكثر شفافية وعمقا ونفاذا إلى كوامن الأشياء،[2]

2- الذاتية /أو الفردية:

تفتح التجربة الصوفية المغامرة صوب الروح الفردية بكل تطلعاتها،و«الأدلة على أن التصوف مباحث ذاتية المنهج والغرض و فردانية التوجه من خلال التسميات التي اصطلحها المتصوفة على أنفسهم وعلى معرفتهم،فمنها علم القلوب ، نظرا لأن القلب هو موضع المعرفة،وسمّوا علم المعرفة وعلم الأسرار على أن الصوفي يبلغ المعارف الحقة، ويطلع وحده على الأسرار الإلهية،هي معرفة وأسرار قلبية..ولعم المكاشفة والمشاهدة وعلم البواطن »[3] لقد تأسس التصوف فرديا كشغب معرفي وطموح عمق لاحتواء الفكرة المطلقة للوجود،والتي عدت عند المتصوفة محل مساءلة دائمة،وهذا الشغب المعرفي نفسه الذي تبناه مفكرو الحداثة ومبدعوها، فمادام العالم إمكانية فقط يمنك خلق عالم جديد باللغة ،بحيث تحتويه بمنطقها الخاص[4].

إذا كان التأكيد على الذات والاهتمام بذات الفرد ومشاعره وحريته، وإسقاط الذات على المجتمع من أهم خصائص الحداثة، فإن الحداثيين العرب قد اعتبروا الربط بين التجربة الصوفية في التراث العربي والتجربة الحداثية أمرا لازما، وذلك لما تنطوي عليه التجربتان من إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها[5]،

3- التجاوز :

ترتبط الحداثة بمفهوم التجاوز المستمر والتخطي الدائم للسائد ،والتجاوز في التجربة الصوفية يستحيل إلى بحث عن الوارد الجديد، واقتراب مستمر من حالة مطلقة ،والتجاوز في الحداثة

---

[1]- أدونيس : الصوفية والسوريالية ، ص22.

[2]- عبد الله شنيني : الوعي الصوفي الحداثي، ص59.

[3]- علي زيغور : العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1، درا الطليعة، بيروت، 1979، ص82.

[4]- عبد الله شنيني : الوعي الصوفي الحداثي، ص62.

[5]- إبراهيم محمود منصور : الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص96.

مسلك للتجريب المستمر والكتابة،وفي كليهما هو إرادة لتحقيق أبعاد جديدة للمعنى وطرائق مختلفة للعبارة .

سادسا ـ اللغة الشعرية الصوفية في الشعر المعاصر :

شكلت اللغة الصوفية بما انطوت عليه من طاقة روحية وفاعلية رمزية وقوة حدسية أداة للبحث عن الجوهر المنفلت خارج القيود والأطر التي تحد من حرية الفكر والروح، وسمحت للشعر بالانفتاح على عمق التجربة الإنسانية، مما سمح للشاعر العربي المعاصر من التزود بالمبادئ الشعرية التي اعتمدها الخطاب الصوفي، ومنها مجاوزة السياق العادي في اللغة باستخدام طاقة اللغة الرامزة المفتوحة وجعل الشعر تجربة كشفية ونوعا من المعرفة القائمة على الاكتشاف والإدراك الذوقي والشعوري في السمو بالتجربة والنفس إلى آفاق فنية أرحب،فكان من نتيجة هذا التواصل الفني أن اعتمدت الشعرية العربية الحديثة في تحرير رؤيتها لمفهوم الشعر على الإرث الصوفي في تعميقا لطابع الذاتي للشعر، والانتقال بالقصيدة من عالم الرؤية والوضوح إلى الغموض [1].

يعرف أدونيس الشعر بقوله «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة »[2] إن هذا التعريف الذي نعت الشعر بالرؤيا يصدق على التصوف، لأن التجربة الصوفية عمادها الرؤيا ،والكشف ، والاستئناس بالغيب ،دون اللجوء للحواس والعقل والمنطق، والرؤيا لديه هي «تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»[3]، وهو لا يتأتى إلا باختراق ما تحجبه الألفة والعادة بالانتماء إلى المجهول، وقد اقترنت الرؤيا لديه بالغموض والتردد و اللامنطقي،وباللغة- الإشارة[4]

إن لفظ **الرؤية والرؤيا** أوردهما شراح الحديث ، واتخذوا منهما لفظين لإثارة مسائل متصلة بمشاهدات الذات الإلهية في المنام ويوم القيامة، وكذا رؤية النبي عليه الصلاة والسلام في اليقظة ورؤيا النبي في النوم، وقد اعتمد أدونيس في توظيف المصطلح على المرجعية الصوفية (الأصول)[5]

---

[1]- عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1999، ص79.

[2]- أدونيس : زمن الشعر ، ص9.

[3]-سياسة الشعر:ص71

[4]-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي،ص80

[5]- محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر،ص205.

ما نستشفه أنّ «الشحنة الميتافيزيقية / الروحية للرؤيا الشعرية هي التي تميزها عن الرؤية ، فإذا كانت الأولى تفذ إلى ما وراء المرئيات من أجل خلق عالم موحد ومنسجم،فإن الثانية تقف عند القشرة السطحية للمحسوسات والأحداث ،فالشعر الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة أو على سرد الأحداث والمجريات ،يكاد لا يعدو نطاق الرؤية»[1]

حضر المعجم الصوفي في لغة القصيدة العربية المعاصرة ، وأقبل الشعراء المعاصرون على استعماله،واستدعيت الشخصيات الصوفية في النصوص الشعرية واتخذها الشاعر المعاصر قناعا ـ وكل شاعر اختار شخصية وفضل أن تكون لسان حاله ، وتعاطف الشعراء مع أئمة وشيوخ التصوف مثل التعاطف الصوفي لصلاح عبد الصبور مع الحلاج ، الذي رأى فيه إنسانا صوفيا يبحث عن الكمال في العلاقات الاجتماعية.أما نازك الملائكة فكانت تستدعي في بعض قصائدها رابعة العدوية دون أن تسميها ، فكانت نازك هي رابعة المحبة التي تسعى إلى الله وتطلب القرب، وارتبط أدونيس بشخصية (النفري) الذي افتتن بطريقته في الكتابة النثرية المتوهجة المتصلة بتجربة الوقوف والمخاطبة،كما استحضر مفاهيم (الإشراق السهروردي) دون إن يشير إلى ذلك [2]

فتح محمود حسن إسماعيل أفقا جديدا له صلة بمفهوم الصوفية للشعر، الشعر أفق مدهش، كما أن التصوف أفق مدهش ،والشاعر سالك يبحث عن امتلاك الحقيقة،ويقوم بحركتين مختلفتين تؤديان إلى غاية واحدة ، الدخول إلى أعماق النفس عن طريق الاستبطان،والخروج على العالم الكوني والاندماج فيه،متوخيا اكتشاف الحقائق في صورها الجوهرية ،بذلك كانت وظيفة القصيدة أن تدخلنا عالم الدهشة ومدن الغرابة ،لقد تغيرت نظرة الشاعر إلى الشعر،كان فهمه مقيدا بالنظرة القبلية،أصبح فهمه عميقا تصوغه علاقة الترادف بين المعاناة والتعبير عنها،وقد أدى به هذا على أن يماثل بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية،لأن التجربتين تتشابهان في تطلعها إلى الغيب من جهة وفي محاولة تخطي السطح نحو العمق،واستشراف الحقائق العليا. كما أن كل من الشاعر والصوفي عاجز عن أن يفسر تجربته، لذلك لجأ الشاعر المعاصر إلى تفسير تجربته الشعرية عن طريق مماثلتها بالصوفي ، تفسير تجربة غامضة بتجربة غامضة[3] .

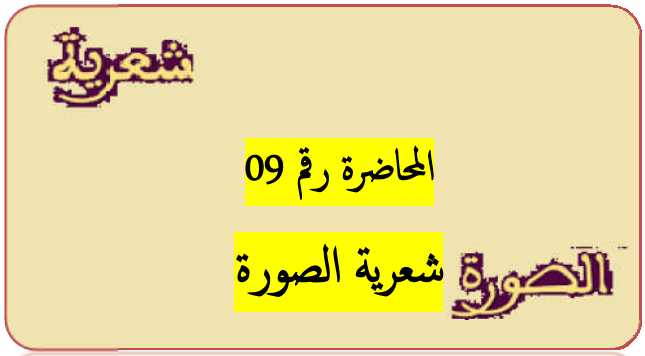
---

[1]-حسن مخافي : القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير الشعري،، ص89

[2]- محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر،ص356/355.

[3]- المرجع نفسه : ض356.

عموما لنا أن نقول إن اقتران التصوف بالشعر خدم القصيدة الشعرية ونقل الشعر من مفهوم الصناعة إلى مفهوم التعبير عن التجربة، والشعر المرتبط بالتصوف هو شعر حي، مستمر، لأنه مرتبط بالوجدان الإنساني،وهو شعر عميق لأنه متصل بتجربة عميقة،مضيئة.



عناصر المحاضرة
أولا ـ الصورة الشعرية مفهومها
ثانيا ـ أنماط الصور الشعرية
ثالثا ـ مصادر الصورة الشعرية
رابعا ـ مصطلحات في الشعرية 1- الجملة الشعرية 2- المفارقة الشعرية

أولا ـ الصورة الشعرية مفهومها :

1-مفهوم الصورة :

ورد في لسان العرب ص.و.ر الصورة في الشكل والجمع صور وقد صوره فتصور ، وتصوره الشيء توهمت صورته فتصور لي والتصاوير : التماثيل ، قال ابن الأثير : الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته فيقال : صورة الفعل كذا وكذا ؛ أي هيئته وصرة كذا وكذا ؛ أي صفته[1]

لا يحيل لفظ (الصورة) على مفهوم معين ؛ فهي تعني الإدراك الفيزيائي ،كما تعني التمثل الذهني وطورا تعني التخيّل، بالإضافة إلى أنّ الصورة تتجاوز حضارة القرن العشرين فقد عرف

[1]- ابن منظور : لسان العرب مادة ص .و.ر، ،ص494.

الإنسان الصورة منذ القدم، ولم يكن التواصل الأيقوني (communication iconique) حكرا على إنسان القرن العشرين فحياة الإنسان لم تتجرد من الصورة في الأزمنة السابقة.

2-الصورة الشعرية

الصورة في الأدب هي «الصوغ اللساني المخصوص ، الذي بوساطته يجري تمثيل المعاني،تمثلا جديدا ومبتكرا،بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك صوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر ، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية،تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، ومت تثيره الصورة في حقل الأدب ،يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي،إلى المحسوس ،وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور»[1] ،تعرف الصورة الشعرية بأنها « تشكيل لغوي تشترك فيه عناصر الألفاظ والكلمات والقيم الفنية لإنتاج الهيئة الجمالية الخاصة بالمعنى في طبيعته التصويرية الجمالية بقصد التأثير في المتلقين وحثهم على القراءة والاستماع.»

كما تعرف الصورة بأنها «تجسيد لذات الشاعر، تجاربه وإبداعه الفني،وهي صورة شعورية تعدّ مرآة تعكس الحاجة و الانفعال والعاطفة وكل ما يتصل بوحدات ذلك الشاعر،وكأنما هي وسيلة اتصال بينها وبينه من خلالها ينقل تجاربه ، وقد تنبه النقاد القدماء لذلك كثيرا فرأوا علاقة الشعر بالتصوير الفني وما يبرزه من الجمال والإبداع الشعري»[2] .

أما علم الأسلوب فيتبدى من خلال أبحاث جون كوهن الذي عمل على تقديم دراساته للصورة الشعرية ؛ حيث رأى كوهن أن الصورة «ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك أسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه»[3]، وقد انطلق كوهن في تحليله للصورة الشعرية من اللغة، كما أن مشروعه في كتابه الكلام السامي يتعارض تعارضا شبه تام مع مشروع الشكلانية « فالشعر الذي اعتبر عند الشكلانين وكأنه مصاب بالعمى والصمم عمّا يدور حوله، نجده عند "جون كوهن" في حالة من اليقظة والبصيرة التامين إزاء العالم ، بل إن الشعر يبزُ النثر في هذه الحلبة ،وهو جاد الرؤية يرى

[1] - بشرى صالح: صور الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الرباط، 1994، ص3.
[2] - جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت،1992، ص133.
[3] - جون كوهن : الكلام السامي نظرية في الشعرية ، ترجمة محمد الولي ،ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت ، 2013،ص64.

مالا يراه النثر،الشعر حسب جون كوهن ممارسة لغوية ، ولهذا فهو أداة تواصل ، إلا أنه كونه شعرا، فهو ضرب خاص من التواصل »[1]،

أشار جون كوهن إلى أن الحديث عن الصورة بوصفها انزياحا قد بدأ منذ أرسطو، و إن «الانزياح لا يكون إلا مركبا ولا يتشكل إلا بدءًا من التطبيق غير الصائب لقواعد تأليف الوحدات اللغوية»[2]، ويقتضي الانزياح معيارا فالوظيفة الشعرية «ليست متسامحة وحسب بل إنها تتطلب الخرق المنتظِم لهذه المعايير، ليس الكلام العادي هو الكلام المثالي ، إن العكس تماما هو الصحيح ،إذ على أنقاضه يقوم كما يسميه مالارميه " الكلام السامي "»[3]كما أن الانزياح لا يكون شعريا إلا ضمن الخروج إلى اللامعقول . ولا ينبغي أن يتعدى درجة معينة يستعصي معه التأويل، إذن يخرق الانزياح «قانون اللغة في اللحظة الأولى ، وما كان لهذا الانزياح أن يكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحدِّ، إنه لا يُعَدُ شعريًا إلا لأنهُ يعودُ في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامَه ووظيفته التواصلية»[4].

قدّم "جون كوهن" في طرحه لنظرية الصورة فكرة قائمة على فهم الاستعمال وفهم دوره في موت الصورة أو حياتها «فالاستعمال في نظر كوهن آيل حتما إلى موت الصورة »[5]، بمعنى أن الوقوع في استعمال الصور كفيل بزوالها وموتها ،وهذا ما «أوقع المُؤلِف حقًّا في أحكام قاسية بشأن البلاغة العربية القديمة إلى اعتبارها متناقضة مع نفسها حين تحدث عن صور الاستعمال ، انتصاره لأشعار الرومنطقيين الغنية بالاستعارات الجديدة ورغبته الملحة في إثبات الشعرية في هذه الأشعار، وجعلها حركة صاعدة في الزمان »[6] ، وكأننا به يحصر (الشعرية) أو (الكلام السامي) في الشعر الرومانطيقي ويقصي الشعر الكلاسيكي رغم أن هناك «شواهد البلاغة في مصنفات البلاغيين عندنا وعند غيرنا تؤكد فكرتنا ، فالكثير منها مستمد من أشعار الكلاسيكية ،ومن

[1] ـ جون كوهن : الكلام السامي نظرية في الشعرية ،ص 24.
[2] ـ المرجع نفسه : ص 68 .
[3] ـ المرجع نفسه: ص 70.
[4] ـ المرجع نفسه: ص 6.
[5] ـ أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صفاقس ، تونس ، 2004، ص 346
[6] ـ المرجع نفسه: ص347.

قصائد كبار الشعراء الذين رسخت السنة الشعرية نماذج من أشعارهم دون أن تعتمد في تخيرها لها حجة العدد والكثرة وارتفاع النسب»[1].

ثانيا- أنماط الصورة الشعرية : وضع كثير من النقاد وتحديدا في النقد المغربي ثلاثة أنماط للصورة الشعرية هي[2] :

أ ـ النمط البلاغي : وهو الصورة البيانية التي عرفها المجال الشعري «وتعني ما يستعين به الشاعر في عمله الشعري من التعبير بالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ونحوه»[3] وإذا كانت «الصورة بطبيعتها الحسية القديمة هي مصدر الفن والجمال في الشعر التقليدي الموروث فغن تحول الشعراء الجد على ألوان حديثة في مجال التصوير كان بدافع التحديث، ومجاراة التطور الفني والجمالي»[4].

ب ـ النمط الخيالي : نال العنصر الخيالي حظه من البحث بعد أن ثار الرومانسيون على النظرة القديمة للتصوير، وكانت ثورتهم في الخيال ، لأنهم اعتقدوا أنه المصدر الأساسي للإبداع في الشعر وقد درس الناقد الإنجليزي كوليريدج الخيال وتناوله مدفوعا برغبة البحث عن الإثارة والتشويق في عالم الصورة الشعرية؛ لأنه حاول ربط عنصر الخيال وفعل الإدراك من أجل الفصل بين الخيال والوهم داخل البنية الفنية للنص .

ج ـ النمط العقلي: هو النمط الحديث في التصوير الشعري ، فالصورة المدركة بالحس تختلف عن الصورة العقلية المنبثقة عن الإدراك الذهني العميق، فهي استحضار للعقل[5] وهذا «الاستحضار «الاستحضار أو إعادة إنتاج المدركات الحسية مجال اختلاف بين البشر تبعا لاختلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء»[6].

الصورة بنية فنية تتكون من عناصر جمالية،وقيم شعورية وذهنية ، غير أنها منفصلة عن الفعل المنطقي[7]، لأن «ما يضعف الصورة الشعرية أن تكون برهانية عقلية،لأن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، و التصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصية من خصائص التعبير الفني»[1]

---

[1] ـ أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ،ص 347.

[2] - مفتاح محمد عبد الجليل : نظرية الشعر المعاصر في المغرب، ط1، مكتبة الآداب ، القاهرة، 2008، ص218.

[3] - علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ،ط1، دار الأندلس، بيروت،1981، ص21.

[4] - مفتاح محمد عبد الجليل : نظرية الشعر المعاصر في المغرب،ص212.

[5] -المرجع نفسه : ص220.

[6] -شفيع السيد : التعبير البياني ، ص22.

[7] - مفتاح محمد عبد الجليل : نظرية الشعر المعاصر في المغرب، ص222.

نظر جون كوهن إلى الصورة الشعرية من زاوية التفريق بين النثر والشعر ؛ حيث ميّز بين وظيفتين للغة، الوظيفة العقلية (أو الذهنية) والوظيفة الانفعالية، الوظيفة الأولى تقوم على المطابقة، والثانية على الإيحاء ، فالمطابقة وظيفة النثر ، والإيحاء وظيفة الشعر[2]، واللغة الشعرية هي خرق القانون المطابق للواقع ولقواعد اللغة لتحقيق البعد الإيمائي الإبداعي .[3].

الوظيفة العقلية أو الذهنية	**تقوم على المطابقة- للواقع وقواعد اللغة**
الوظيفة الانفعالية	**تقوم على الإيحاء - تحقيق البعد الإيمائي**

ثالثا- مصادر الصورة الشعرية[4] :

1- **حقل الطبيعة :** كانت الطبيعة منذ القديم ولا تزال في مختلف الثقافات الإنسانية أحد المصادر الأساسية التي تستقي منها الشاعر مواده الأولى ، فقد تفنن الإنسان في وصف ظواهرها الحية والميتة ، من العناصر الموظف نجد مثلا (الزمن الليلي والزمن النهاري) ، وظفت بعد أن جردت من الدلالة المعجمية وشحنت بدلالات سياقية مجازية ورمزية ، فقد صورته نازك ممتدا ومطبقا على الكون للدلالة على زمن الوحدة والحيرة في قصيدة مر القطار :

(الليل ممتد السكون إلى المدى / لاشيء يقطعه سوى صوت بليد/لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد، / والساعة البلهاء تلتهم الغدا / وهناك في بعض الجهات /مر القطار /عجلاته غزلت رجاء بت أنتظر النهار /من أجله...مر القطار)

2-**حقل التراث الإنساني والقومي :** يعد التراث أحد مصادر الصورة ومعلوم أن استدعاءه وتشغيله وفق تقنيات محددة في قصيدة معاصر ة يقتضي إعادة إبداعه من جديد حتى يتحول إلى وحدة دلالية تشكل من وحدات دلالية أخرى غير تراثية تمطيطا لنواة النص الدلالية، ومن بين التوظيفات التراث الديني والتاريخي والأدبي ، والأسطوري .

---

[1]- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب، ص58.

[2]- جون كوهن : الكلام السامي نظرية في الشعرية، ص196.

[3]- حسين تروش : تكامل إجراءات التحلل النصي للصورة الشعرية بين علم البلاغة وعلم الأسلوب ، مجلة الآداب ،العدد136، 2021، ص9.

[4]-المرجع نفسه :ص10.

3-**الساحة العربية المعاصرة** : استثمر الشعراء كل الوسائل الممكنة التي يتيحها الواقع العربي والإنساني، لخلق صور شعرية بسيطة صياغة وغنية دلالة، ومثال ذلك قصيدة (شنق زهران) لصلاح عبد الصبور ،الذي بنى القصيدة على حدث مأساوي هز قرية دنشواي ، مبرزا المفارقة المأساوية بين حياة زهران(سبق الإشارة إلى ذلك في محاضرة سابقة) الغلام الوديع و الشاب المحب للغناء والحياة وبين النهاية المأساوية التي فرضها عليه أعداء الحياة ، وعلى الرغم من طابع القصة المباشر وسرد الأحداث اليومية البسيطة فقد أضفى عليها الشاعر الطابع الشعري معتمدا الصور الجزئية (ثوى في جبهة الأرض الضياء ،مشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع، نمت ف قلب زهران زهيرة، نمت في قلب زهران شجيرة).

رابعا. مصطلحات في الشعرية:

1- الجملة الشعرية:

مفهوم الجملة في اللغة «جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره، ويقال: أجملتُ له الحساب والكلام، قال الله تعالى :﴿ وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ عَلَيۡهِ ٱلۡقُرۡءَانُ جُمۡلَةٗ وَٰحِدَةٗۚ كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِۦ فُؤَادَكَۖ وَرَتَّلۡنَٰهُ تَرۡتِيلٗا ٣٢ ﴾ (سورة الفرقان : آية 32.)، وقد أجملتُ الحساب إذا رددته إلى الجملة »[1].

اصطلاحا : الجملة الشعرية« هي كل قول أدبي ، جاء على شكل شعري من حيث إنّه يقوم على إيقاع مطردٍ على أي نظام فنّي لأي جنسٍ قائمٍ مثل الشعر العمودي أو الحر المنثور أو قصيدة النثر »[2]، ويشترط في هذه الجملة أن تكون شاعرية بحسب قول الغذامي ؛ فهذا شرط أساسي لاستحقاقها الشعرية ، فالجملة الشعرية لابد ان تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها ليست لباسا للمعنى ، ولكنها إشارة حرة (عائمة / سابحة)[3].

وتعرف الجملة الشعرية بأنها بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من السطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ،الجملة بنية

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (جمل)

[2]- عبد محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ط4،الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص96.

[3]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة [1]، فالجملة الشعرية هي الصورة المتطورة عن السطر الشعري، الذي يعرف بأنه بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة .يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان في أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات.[2]

تُعرّف الجملة الشعرية بأنها الجملة التي وضع ضوابطها النحاة ،وحين وظفها الشعراء أضفوا عليها قدرا من المرونة كي تستوعب دفقتهم الشعرية، فلم يلتزموا أحيانا بأن تكون القافية نهاية للبيت والجملة، تجاوزوها إلى الأبيات التالية لينهوا الجملة التي بدؤوها في البيت الثاني أو الثالث، بل ، ووصلوا إلى البيت السابع بغض النظر عن مقولة: إنّ البيت هو الوحدة الدلالية المتكاملة ، وأنّ القافية قفلها .وهمُّ الجملة الشعرية أن تحافظ على الصورة التِّي رسمها الشاعر مهما تعدّدت الأبيات ،[3] يرتبط الامتداد في الجملة الشعرية بالدفقة الشعورية التي لا يكفيها سطر شعري واحد وإن امتد إلى تسع تفعيلات[4] .

يرى عز الدين إسماعيل أن كل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول،المغلق بقفل القافية،كما لا يكفيه السطر الشعري الواحد وإن امتد زمنا إلى تسع تفعيلات ، وقد كان الشاعر – بحكم تحركه في إطار البيت - مضطرا لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات،أي عدة وحدات موسيقية ،ينفصل بعضها عن بعض ويستقل[5]

أوضح سلطان منير مسائل متعلقة بالجملة الشعرية في الشعر العمودي إثر اشتغاله على قصائد لأبي تمام، نجملها في الجدول الأتي [6]:

الجملة الشعرية	لا توجد الجملة الشعرية إلا في العمل الفني، ذلك المسموح فيه بما لا يسمح به الخطاب العادي .
الجملة الشعرية	توضح أن للشعر سَبْكَهُ، وللشاعر لغته وللفنّ أسلوبه الذي قد يصطدم مع

[1] - المرجع نفسه : ص108.
[2] - المرجع نفسه : الصفحة نفسها.
[3] - منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام الكلمة والجملة ،ط3، منشأة المعارف ، الإسكندرية/ مصر ، 1993، ص174/173.
[4] - مسعود وقاد :البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مخطوط ماجستير، جامعة ورقلة ، 2004/2003 ، ص30.
[5] - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص109.
[6] - منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص174

	الضوابط النحوية
الجملة الشعرية	تلتزم بوزن البيت ،ولا تفرط في إيقاعه، فالإيقاع الصوتي وأمواجه جزء من تشكيل البيت،لكنها في سبيل الحفاظ على الإيقاع النفسي تتجاوز البيت وقافيته،وتنطلق إلى نهاية التشكيل حتى تكمله
الجملة الشعرية	توضح المفارقة بين إنشاد الشعر وقراءته، فإنشاد القصيدة العمودية يعلي من شأن الإيقاع ،المرتبط بالبيت على حساب المدلول،فيقطع الجملة الشعرية الممتدة إلى أبيات،يقطعها إلى وقفات عند القافية ، أما القراءة الصامتة فتقلق من ضجيج القافية بغية الوصول إلى نهاية الجملة الشعرية ، لتكتمل الفكرة في ذهن القارئ
الجملة الشعرية	مع الجملة الشعرية تلعب القافية دورين ، دورا إيقاعيا وأخر دلاليا ،الإيقاعي بكونها قفلا للبيت ، والدلالي بكونها جزءا من جملة طويلة

1-1 **الجملة الشعرية القصيرة والجملة الشعرية الطويلة :**

تبدأ الجملة الشعرية القصيرة بثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة ومازاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة ، شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة أو أن تتناوب عليها مع عدد من الأسطر والجمل الشعرية القصيرة [1]،

مثال للشرح والتوضيح : قدم أحمد المعداوي[2] مثالا توضيحيا نورده كالآتي : من مسرحية (اخناتون ونفرتيتي) ترجمه احمد باكثير عام 1943

1. طالما كانت تستيقِظ في السحار فتكتُم أنفاسها
2. وتقبل ما بين عيني في رفقٍ حتى لا توقظني
3. و أسارقها الطرف حينا فحينا فألمحُ في عينيها ارتعاش صبي
4. قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء
5. وفي عينيها اغتباط الطفل تملى من ثدي أمه
6. ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل

[1]- أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ،ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة ، المغرب، 1993 ص58.

[2]- المرجع نفسه : ص59.

7. ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل
8. إلى جانبي وتعود إلى نومها في طمأنينة و غراره

البيت الأول والثاني سطران شعريان يتكون كل منهما من ثماني تفعيلات (من المتدارك[1])

- طالما كانت تستيقِظ في السحار فتكتُم أنفاسها
- وتقبل ما بين عيني في رفقٍ حتى لا توقظني

أما الأبيات (3،4، 5) فجملة شعرية طويلة تتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة (وقد تم صب البيت الأول منها في الثاني ،والثاني في الثالث ، عن طريق التدوير)

- و أسارقها الطرف حينا فحينا فألمحُ في عينيها ارتعاش صبي
- قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء
- وفي عينيها اغتباط الطفل تملى من ثدي أمه

أما البيت (6) فسطر شعري يتكون من أربع تفعيلات ـ

- ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل

أما البيت (7و 8) فيؤلفان جملة شعرية قصيرة من ثلاث عشرة تفعيلة وقد تم صب البيت السابع في الثامن عن طريق التدوير

- ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل
- إلى جانبي وتعود إلى نومها في طمأنينة و غَرَارَهُ

يتكون المقطع الشعري بهذا من ثلاثة اسطر ، وجملتين شعريتين إحداهما قصيرة والأخرى طويلة

---

[1] - للتذكير تفعيلة بحر المتدارك هي:
في التّام الصحيح له عروضٌ واحدة وضربٌ واحدٌ صحيح (فَاعِلُنْ)
صيغته :فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ ***فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ
في المجزوء لهُ عروضٌ صحيحة، وضرب إمّا: (صحيح، مُذيّل، مُرفّل)
يجوز أن تكون تفعيلة العروض والضّرب مخبونة أو مقطوعة.
ونشير إلى أنّ التدوير لا يتعلق بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام الوحدة الوزنية؛ أي التفعيلة بين بيت وبيت آخر يليه.

2-1 **الجملة الاستغراقية :** هي الجملة التّي تستغرق القصيدة كلها ، إيقاعيا ـ فلا يبقى ثمة مجال لمساهمة كل من السطر الشعري ولا الجملتين القصيرة والطويلة ،وقد وقع الانتقال إليها في الشعر العربي الحديث بعد أن أثبتت الجملتان القصيرة والطويلة جدارتهما منذ أوائل السبعينيات، وسميت بالقصيدة المدورة ،وقد نضجت وأخذت شكلها النهائي على يد الشاعر العراقي (حسب الشيخ جعفر)،ولأنها قد ظهرت في أوائل السبعينيات، فقد تلقفها ناشئة الشعراء ،في هذه الحقبة، من كل أنحاء الوطن العربي لينقلوا غليها كل مساوئ التجريب[1] ، وتتميز قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى[2].

وقد تلتبس الجملة الاستغراقية أحيانا بالجملة الشعرية الطويلة ،التي يمكن أن يفوق حجمها قصيدة متوسطة الحجم ، إلا أنّ الفرق بينهما بيّن ؛ لأن الجملة الطويلة يجب أن تتكرر في القصيدة الواحدة عدة مرات ، لكن الجملة الاستغراقية هي القصيدة كلها [3]، أو ما يطلق عليه (الجملة المدورة) ، والقصيدة المدورة تتيح فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة ،كما تستفيد من القص ،والبعد الملحمي[4].

2 المفارقة الشعرية

نشأت المفارقة في أجواء فلسفية يونانية، ويتأكد إذا علمنا أن الكلمة (Paradox) يونانية الأصل تتألف من مقطعين: البادئة (Para) وتعني المخالف، أو الضد، ومن الجذر (doxa) ويعني الرأي ،فيكون معنى الكلمة : ما يضاد الرأي الشائع.

وقد جاء في معجم المصطلحات العربية أن المفارقة في الفلسفة هي إثبات لقول بتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما . أما في المعجم الأدبي فإن المفارقة تعني رأيا غريبا مفاجئا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به، لذلك فالصلة وشيجة بين المفارقة والانزياح ؛ فكلاهما يعني ابتعادا عن المألوف. ووضع النقاد للمصطلح (paradox)

---

[1]- أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر الحديث ،ص59.

[2]- محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية ا إيقاعية ، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينيات ، ط1، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001، ص180.

[3]- مسعود وقاد : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع ، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة ،2011/2010 ، ص122.

[4]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ،ط1دار الوفاء ، الإسكندرية ،2001 ،ص 239.

مقابلات منها التناقض ، التضاد ، المفارقة،المفارقة الضدية،أما نصرت عبد الرحمن فيضع المفارقة ترجمة للمصطلح (Irony)، والتناقض ترجمة لـ (Pradox)، ويشرح المفارقة عند الغرب تفيد التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه الموقف، وتعني المفارقة أيضا حدوث ما لا يتوقع، أما التناقض فهو أن يكون في العبارة تعارض ظاهري، ولكنها بعد تفتيشها تظهر منسقة ، كأن تقول لسائق مندفع : تمهل لأصل مبكرا، يحسب سامعك أنك وقعت في تناقض حقيقي،لكنه إذا دقق في العبارة وجد السرعة تقود للمعاطب والتأخير[1].

وقدّم دي سي ميويك تعريفا جديدا للمفارقة فهي طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود،فثمة تأجيل أبدي للمغزى ،ويضيف أن التعريف القديم للمفارقة أنها قول شيء والإيحاء بقول نقيضه تجاوزته مفاهيم أخرى،فأصبحت المفارقة تعي قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات[2]

1-2 أنواع المفارقات:

أ ـ المفارقة اللفظية : تعد المفارقة اللفظية نمطا كلاميا يكون المقصود فيه مناقضا للمعنى الظاهر مثلا قول إبراهيم نصر الله **(لأن المدائن خضراء يانعة كالعفن)**، الأخضر اليانع لا ينسجم مع العفن ،وهو ما يدفع القارئ إلى التفكير و التأمل، إذ توحي الصورة بالخراب واليباس[3] ، وفي قوله مثلا **(سأبدأ هذا الصباح / وأهتفُ/عمت ظلاما)** ، استخدم لفظ الظلام المخالف لمجيء الصباح والإشراق. وفي قوله (شيء ما أغضب الغيمة/ شيء ما لا نعرفه/كلما مرت من هناك/أمطرت للأعلى) حدث انحراف في السياق الطبيعي فكانت المفارقة أن أمطرت إلى الأعلى ، وولدت الصحراء من عدم هطول المطر.

ب ـ المفارقة التصويرية : تقوم المفارقة التصويرية على الإثارة الحركية التي تحققها بنية الصورة عبر التضاد اللغوي بين طرفي التشبيه أو عناصر الصورة المجسدة ليعبر عن حدة التكثيف الدلالي الذي يحرك الدلالات ويحفز مداليلها وحركتها النصية[4] ،وتعدُّ المفارقة التصويرية الكاشف الفني عن

---

[1]- دي سي ميويك وآخرون :موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،مجلد4، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1993،ص15.

[2]- دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ،ص20.

[3]-إسراء سلامة محمد مقدادي: المفارقة في شعر إبراهيم نصر الله ،رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2017 ص 121.

[4]-عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري ـ البصري،ط1، دار غيداء للنشر، الأردن،2014، ص15.

التوتر النفسي-؛ إذ يكتسب التوتر النفسي- شدته من أثار التضاد التي تعصف الذات؛ وتبدد استقرارها، وتشنج فيها الأحاسيس إلى درجة إثارة الغضب، وهي حالة إن سكنت الذات المبدعة، تصعدت إلى لغتها تجعلها أشد حرارة وتوقدا وتعتري عبارتها فتحيلها إلى لغة مضطربة، قصيرة النفس وكأن الصدر يضيق بها عند انطلاقها ؛ فلا تخرج إلا مهشمة ، متلاحقة على دفعات..تقصر- وتطول..سريعة الالتفات، كثيرة التحول ، وكأنها تتساءل عن سرها ، عن وصفها، وعن هيئتها[1].

ج المفارقة السردية: مكمن هذه المفارقة تقوم على تقنية السرد بوصفها التقنية الأبرز في تكثيف حدة التوترات والصراعات الداخلية في بنية التشكيل الشعري.وهي آلية من آليات إنتاج الشعرية؛ تعدُّ واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية.وتعد تقنية المفارقة السردية من محفزات القصائد الشعرية الحداثية ذات الجدل الفني؛ في اعتمادها على أسلوب القص والحوار؛ وعليه تتميز قصيدة السرد بوحدتها العضوية التي تجعلها متماسكة ؛ لأنها تصدر عن نفس شعري واحد، يلف أجزاء النص بأكمله[2].

د ـ المفارقة المفاجئة /الصدمة: تقوم على استفزاز القارئ بصدمتها اللغوية المثيرة؛ التي تخلق كثافتها الدلالية؛ بحيث تعبر عن قدرتها على جذب المتلقي من خلال الصدمة التي تحدثها إزاء المفاجأة والدهشة التي تتولدها من خلال حدة المفارقة وجمالها و عجائبيتها الإسنادية؛ و ارتيادها لفضاء دلالي مبتكر[3].

وتعتمد هذه التنقية على استجلاب كلمة في آخر القصيدة تحدث صدمة نفسية لما فيها من صفات أبرزها كونها أجنبية عن السياق غير متوقعة ومحملة بشحنة نفسية بذاتها اعتمادا على ما يختزنه وعي القراء من انطباعات مشتركة تجاهها،ولهذا تكون هذه الكلمة (عامية في الغالب)[4].

هـ- **مفارقة الحقيقة المقلوبة:** تعتمد هذه التقنية على تقديم صورة مقلوبة لحقيقة ما ،كما في قصيدة (التقرير) لأحمد مطر: **(كلب والينا المعظم/عضني اليوم،مات/فدعاني حارس الأمن لأعدم/بعدما أثبت تقرير الوفاة/أن كلب السيد الوالي/تسمم)**، المفارقة المحورية في القصيدة تأتي مع

---

[1]- حبيب مونسي :توترات الإبداع الشعري، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص89.

[2]- عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري ـ البصري، ص48/47.

[3]- المرجع نفسه: ص52.

[4]- ثائر العذارى : في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية،ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق، 2010، ص19.

الكلمة الأخيرة (تسمم)، لكن هذه المفارقة مبنية على قلب حقيقة قارة هي أن عضة الكلب تؤدي إلى التسمم، والإصابة بداء الكلب[1].

[1]- ثائر العذارى : في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية،ص21.

المحاضرة رقم10

شعرية القناع

عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم القناع
ثانيا ـ القناع في النقد العربي والتجربة الشعرية العربية
ثالثا ـ تقنية القناع في قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

أولا ـ مفهوم القناع

أ. **القناع لغة :** مادة قنع في لسان العرب: المِقنَعَة وَالمِقنَعُ: مُا تَغَطِّي بِهِ المَرأَة رُأَسَهَا. والقِنَاع أوسع مَنِ المِقنَعَة وَقد تَقَنعَتِ بهَ وقَنَعَت رأَسَهَا. وقَنَعتُهَا: أَلبَستُهَا القِنَاعَ، فَتَقَنَّعَت بِهَ. قَالَ عنَترَة:**إن** تُغَدِّفِي دُونِي القِنَاع فإنِي // طَب بأخذ الفَارِس المُستَلِّم ، والقِنَاعُ وُالمِقنَعَة مَا تُغَطِّي بِهِ المَرأَة رأَسَهَا وَمَحَاسِنَهَا من ثوب،

ب. **القناع اصطلاحا :** «القناع تقنية عني بإستخدامها شعراء هامون في العالم مثل ييتس و إزرابِوند و الُيوت إن القناع رمَز يُخَذ ُشكل الشخِصيّة التّاريخِيّة غِالًبا الّتي تُنُجِز حدَيثَهَا بَضِمِير

الْمُتَكَلِّم[1] » يعد القناع «أحد وسائل التشخيص الفنية التي تتصل بها المظاهر المادية للشخصية في ملبسها وتأثيثها وتسميتها.. مع جوهرها النفسي»[2]

ورد في المعجم المسرحي أن كلمة قناع مأخوذة من فعل قنّع بمعنى غشّى وغطى ؛ أي : ألبس [3]، أما كلمة(Masque) و(Mask) فتنحدر من الإيطالية Mschera، التي تعني أسود وقد تكون متأتية من اللاتينية المتأخرة (Mascha) التي تعني ساحرة ، وولهذا علاق بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر. أما القناع المستخدم ف يالتراتجيديا فكان يطلق عليه باللاتينية persona) ، وهي كلمة مأخوذة عن التعبير اليوناني pros-opn الذي يعني ما يواجه الوجه، والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية (prosopon) التي كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا حين يضع القناع الخاص به خاصة وأن الممثل كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة[4]، استخدم القناع في التقاليد الدينية المغرقة في القدم في كل الحضارات القديمة ؛ حيث كان وسيلة للتماهي مع الآلهة أو استحضار قوى غيبية من خلال تقليد هيئتها المتخيلة وقد حافظ القناع في المسرح على جوهر وظيفته الطقسية هذه لأنه الأداة التي تسمح باختفاء الممثل وراء الشخصية التي يؤديها[5]

القناع مصطلح مسرحي بالأساس؛حيث يعد الممثل اليوناني تيسبيس Thespis(525-456ق.م)،أول من لجأ إلى التنكر في العرض عن طريق تلطيخ الوجه بالسواد، ومن بعد قام أسخيلوس (525-456ق.م) بإدخال القناع لأول مرة في مسرحيته (ربات الانتقام)ولقد كان القناع في التراجيديا اليونانية يعطي صورة نموذجية وموحدة للوجه الإنساني[6] ، يستعمل الشاعر القناع ليضفي على صوته نبرة موضوعية[7]

---

[1]- على جعفر العلاق : بنية القناع، مجلة علامات في النقد مجلد ، العدد25، ص74.

[2]- عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،ط9،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 9999، ص.97

[3]- ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي ـ أنجليزي ـ فرنسي)،ط1، مكتبة ناشرون، بيروت،1997، ص355

[4]- ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص355.

[5]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[6]-المرجع نفسه : ص356/355.

[7]- خليل موسى : بنية القصيدة المعاصرة ،ط1، اتحاد كتاب العرب،سوريا ،2003، ص209.

استمر القناع في التطور وأخذ أبعادا ودلالات مختلفة حسب كل زمان ومكان ، وحسب ثقافة كل شعب واستمر توظيفه في العروض المسرحية ،وتعدى ذلك إلى أن خرج عن المسرح إلى العروض الشعبية والاحتفالات الكرنفالية، في إنجلترا وإيطاليا وغيرها من البلدان، ثم غاب القناع عن المسرح مع تطور النزعة الواقعية، مع بقائه في الحفلات التنكرية والكرنفال، وعندما عاد للظهور في القرن العشرين ، صار يستخدم كخيار واع [1]

ورد في المعجم الأدبي أن " القناع أو قناع المؤلف persona للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي ، و يكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه ، و الأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة.

ثانيا ـ القناع في النقد العربي و الشعرية العربية :

يعدُّ الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أول من أشار إلى تقنية القناع في الشعر وهذا ما صرح به في كتابه تجربتي الشعرية ، حيث كان يبحث عن إيجاد أسلوب شعري جديد ،«وتطلب هذا معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة و المدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال(قناع) عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاختيار طارئا علي ، فلقد كان نتيجة رحلة طويلة مضنية» [2] .

ويتحدّد القناع بالنسبة للبياتي بأنه «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه،متجردا من ذاتيته،أي إن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته،وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية،التي تردى أكثر الشعر العربي فيها» [3] ، كما اشترط البياتي على الشاعر الشاعر أن يكون ملما بالتراث والتاريخ لاستخدام تقنية القناع ويجب عليه البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة ، وأن يربط ربطا مؤقتا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار ويراعي في ذلك أيضا الحداثة والسمة المتجددة،التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصح موضوعا معاصرا على الإطلاق ،

[1] - ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،ص355

[2] - عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ، ص40/39.

[3] -المرجع نفسه : ص40.

وذلك لانعدام السمة الدالة فيها [1]، والقناع عند البياتي يشمل الأشخاص (الحلاج ، المعري ، طرفة بن العبد، أبو فراس الهمداني،هملت ، ناظم حكمت)ويشمل المدن (بابل، دمشق، نيسابور، مدريد غرناطة،) وقد كثر استعمال القناع في الشعر الحديث فمن أقنعة أدونيس مهيار الدمشقي (شخصية متخيلة) وصقر قريش، ومن أقنعة محمد عفيفي مطر (عمر بن الخطاب ....، ونجد الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع للتعبير عن دواتهم، فعمر بن الخطاب يعبر عن الموقف من الجوع وصقر قريش يعبر عن التحول التاريخي وعمر الخيام يعبر عن الحيرة المستبدة تجاه الوجود[2]

يرى خلدون الشمعة أن تنقية القناع هي شكل من أشكال التناص الأسطوري في حديثه عن تجربة الشاعر عمر أبي ريشة ، ويعد تقنية القناع متمخضة من المنولوج الدرامي أ الحوار الداخلي الدرامي سواء في المسرح أو الشعر، كما أكد على كون تقنية القناع قد اعتمدت اعتمادا كبيرا على فكرة المعادل الموضوعي التي أثارها إليوت [3]. تهدف تقنية القناع إلى تحقيق المعادل الموضوعي ، وهي وجه من أوجه التوظيف التي يتحقق فيها ، ولكنه ليس مقصورا عليها، بحيث لا يمكن تحققه إلا من خلالها، بل يمكن تحقيق المعادل الموضوعي بأساليب فنية أخرى تجعل العواطف موضوعية بخق عناصر وأحداث ومواقف مساوية لها [4]

حصر خلدون الشمعة الأسباب والعوامل التي أدت إلى ظهور تقنية القناع في[5]:

1- كان الالتفات إلى القناع على يد الشعراء الرواد (خليل حاوي، أدونيس، السياب، يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا)، ومع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث،التي في سعت نحو إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة.
2- العودة إلى التراث ويقصد به ما قبل التراث الإسلامي ،
3- الاعتماد على فكرة المعادل الموضوعي،وقد كان أثر فكرة المعادل الموضوعي على الشعر ملحوظا ولهذا لجأ الشاعر العربي بتأثير من ذلك إلى موضعة عواطفه أي جعلها موضوعية وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تميز بين أنا الشاعر والأنا الفنية وهكذا وجد نفسه

---

[1]- المرجع نفسه : ص41/40.

[2]-إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 1978، ص121.

[3]- خلدون الشمعة : تنقية القناع دلالة الحضور والغياب ، مجلة فصول ،مجلد16، العدد1، الهيئة المصرية للثقافة ، 1997، ص75/74.

[4]- محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر ، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت،2003، ص77.

[5]- خلدون الشمعة : تنقية القناع دلالة الحضور والغياب، ص74.

يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المنولو ج الدرامي ، وينبغي التفريق حسب ما قال خلدون الشمعة بين الإلماعة (Allusion) والقناع(persona) ، فالإلماعة هي إشارة عابرة في القصيدة إلى شخصية أو حادثة أو أسطورة،ليست مشروع قناع بالضرورة،أو ليست قناعا ناقصا،هي تقنية إشارية .

4- تقنية القناع حصيلة لعلاقتي المثاقفة والتناص بين الشعر العربي الحديث والمصادر الأنجلوسكسونية،ويعني بالمثاقفة والتناص التلاقح الفكري والمعرفي الذي كان بين الأدبين الغربي والعربي

5- غابت تنقية القناع في الشعر الربي الحديث بدءا من عقد التمانينيات،ويعود ذلك حسب خلدون الشمعة إلى أن الشاعر اكتشف فجأة إفلاس مفهوم البطولة الذي يتربط مباشرة بتقنية القناع، كما يرجع انحسار تقنية القناع إلى غياب التنظير للأجناس الأدبية، مما أثر سلبا على تقنية القناع والتنظير لها.

ـ القناع في الشعر العربي المعاصر:

وظف بدر شاكر السياب القناع الديني ؛ حيث اتكأ عليه في رسم معاناته مع المرض .وتمثل قصيدته (سفر أيوب) أبرز القصائد التي اتحد فيها صوت الشاعر بصوت النبي أيوب عليه السلام يقول: شهور طوال و هذا الجراح/ تمزق جنبي مثل المدى/ و لا يهدأ الداء عند الصباح/ و لا يمسح الليل أوجاعه بالردى/ و لكن أيوب إن صاح صاح :/ لك الحمد إن الرزايا ندى/ و إن الجراح هدايا الحبيب [1] .

استعان أمل دنقل كذلك بتقنية القناع في مجموعة من القصائد و هذه الأقنعة هي: زرقاء اليمامة ، عنترة ، سبارتاكوس ، كليب ، اليمامة ، سفر التكوين ، أبو موسى الأشعري[2]. أما "صلاح عبد الصبور" فجعل من القناع آلية درامية خالصة ؛ حيث جسد كل معاناته و آهاته من ورائه، و تمثل أقنعة صلاح عبد الصبور نماذج للقناع الدرامي لما فيه من توتر و حوار و تعدد الأصوات و تجاذب في الخطاب [3] ، كما تعد مسرحيته " مأساة الحلاج " من أجود ما نظمه متخفيا وراء شخصية "الحلاج " و في هذه الشخصية يكمن التوتر الذي يميز القصيدة الدرامية

[1] - بدر شاكر السياب: منزل الأفنان، ط1، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1963 ، ص 36 .

[2] - محمد سلمان : الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية ، د ط ، دار اليازوردي العلمية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص115 .

[3] - على قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز المقالح ، ص 218 .

حين يقودنا إلى الماضي من حيث إشارته إلى أحداث تقع في الحاضر ، أو تحمل بصماته أو تدل عليه بأكثر من علامة ، خصوصا في الدائرة التي يتشابه بها الحاضر و الماضي أو العكس[1] .

نخلص إلى أن توظيف القناع في الشعر العربي المعاصر كان وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة ، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي، لخلق موقف درامي أو رمز فني، يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع، ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصر بضمير المتكلم غلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تمييزا جيدا صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية[2]

رابعا ـ تقنية القناع في قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

يعد الشاعر الجزائري يوسف وغليسي من أكثر الشعراء توظيفا للقناع، تبدى ذلك في ديوانه (تغريبة جعفر الطيار)[3] ؛حيث وظف في قصيدته (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) عددا من الأقنعة من (أنباء، وشخصيات تراثية) بدءا بتقنعه بشخصية النبي محمد عليه الصلاة والسلام يقول «**تبعثرني الريح إلى السَّمُرات التي/ بايعتني شتاء وصيفا../ وشاخت..تهاوت..وماتت / ولا شاهد يذكر المرتين/أنا لا أذكر- الآن ـ إلا الظلال التي / باركت بيعتي ،،/ والدماء التي أشعلت شمعتين/ من ترى يشهد اليوم / أني أنا سيد "البيعتين"؟**»[4]

تتوسع دائرة التقنع في قصيدة (تجلياتُ نبي سقطَ من الموتِ سهوًا) والتي بدا فيها جليا استلهام التراث والنص القرآني ،فتوظيف «الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر ، يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ؛ أي أن تصبح وسيلة تعبير وإيجاد في يد الشاعر ،يعبر من خلالها- أو يعبر بها ـ عن رؤياه المعاصرة »[5]؛هي رغبة الذات في الهروب

---

[1] - جابر عصفور : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،2008 ، ص 218.

[2] - خليل موسى : بنية القصيدة المعاصرة، ص209.

[3] -يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ط2،دار بهاء الدين ، قسنطينة/الجزائر، 2003.

[4] -المصدر نفسه: ض25.

[5] -علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ط1، درا الفكر العربي مصر ، 1997، ص 13.

والتملص من العار الذي ألحق بالوطن ، فولدت اللاجئ المسربل بالهموم ، الهارب من (بلاد الجبهتين) .«**آه نعم ...أنا من بلاد الجبهتين .../أنا من بلاد قيل تفتح مرتين!**»[1]

خلق الشاعر نصا/فضاء يقاوم به زمن التلاشي والموت، وشكل بالتقنع مسلكا يتبع فيه الأنبياء،يستمد روحه من عمق الواقع ، ومن آلام الوطن ، يصر به على الوجود والتواجد والإقامة على عتبات الموت ، فالتجليات لحظات للتحول المستمر عبر الأزمنة دون استقرار. تمثل ذلك في معايشة النصوص القرآنية و الاجتراء على التناص ؛ حيث إن «التوظيف الرامز للتراث قصد التعبير عن الواقع السياسي المعيش ومن ثم محاولة التنبؤ والاستشراف»[2] ، بصورة أخرى تسريد الواقع للتعبير عن الراهن السياسي و التطلع إلى راهن أفضل.

تتمظهر مع نص (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) هوية الروح المهشمة التي تسعى إلى تعويض هذا التغييب و الألم بابتكار رؤى محرضة تدخلها في حالة لجوء وهروب من زمن الموت وإن تجاوزته سهوا.فيغدو (يوسف) الشاعر حامل القضية و اللاجئ إلى أهل الحضرة، بغية تحقيق هذه الكينونة الهاربة تعيد الذات الشاعرة بناء القصص الديني من مكان التحويل ،ممّا يجعل منها معادلا موضوعيا لالتقاط عقدة زمن الموت، إنه فضاء للتجلي والاحتماء بمن هم على شاكلتها في الألم أقام "الحضرة" للأولياء و الصالحين والأنبياء ،فغدا الدخول إليها مشروط بالتشابه في الألم ذاته فأنا الشاعر توازي هذه التجليات بما تملكه من قوة لرفض الموت ونار الفتنة .

يمكننا الظن أن هذه الذات تحاول أن تجعل من نفسها بؤرة الحدث فعلى الرغم من التقنع بأكثر من نبي وشخصية إلا أن صوتها لا يغيب . وكأننا بها في حالة تسريد وحكي لآلام ذاتها و وطنها .الذي تعرض لهزة ضربت أركانه الاجتماعية والثقافية والأمنية ، مما جعل جُلَّ مبدعي جيل الثمانينيات يميلون إلى حسُ الغربةِ والفجائعية.

«إنني "العربيُّ" الشهيد الذي لم يمت/ في ربيع الغضب ،،!../أنكرتني القبيلةُ حين تلونت بالاخضرار../كفرتُ بلونِ اللّهب!.»[3]

---

[1] - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص 40.

[2] - المصدر نفسه : ص09

[3] - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار، ص23 .

تتوسل (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) ببركة الأنبياء والأولياء الصالحين ، لتشكل خطابا يذهل القارئ فالذات الشاعرة تسمو إلى المقدس (الحضرة) تبتغي لها زمننا آخر، أقل دموية وأكثر سلما. «**سبحتُ باسم دمِ الشهداءِ ،،/باسم ما في دمي من هوى لترابِ بلادي ،،/للرملِ و النخلِ ،، سبحتُ ..سبحتُ../ناديت كل ولي من الخالدين ، وكل/ الصحابة والأنبياء :/إنني هاهنا لابث../مدحض ومليم ، فأي رياح ستحملني للسماء؟!/أيُ موج – أيا أيها الريح – يَنبُذُني بالعرَاءِ؟!..**»[1] ثم تعود في حالة نزول إلى الأسفل/ المدنس آملة بنبرة استشرافية ظهور وطن لها يشتهيها

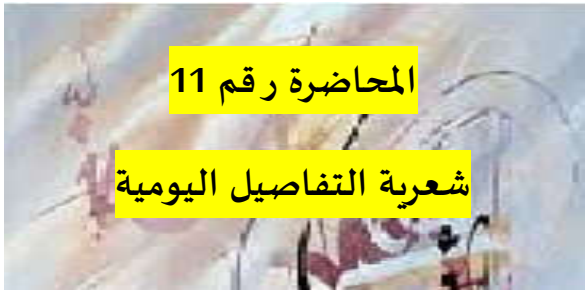
«**أتسامى كما الروح ، فوق الرّياح ، وفوق الزمان./وفوق المكان ، وفوق الحكومة و البرلمان .../ وسوف أحط من الملكوت ،،/سأعودُ غداةَ تزلزلُ تلكَ الممالكُ زلْزالها/وجبال " الزيربر " تخرج أثقالها/ ويعود الحمام إلى شرفات البيوت.**»[2]

ينصهر صوت الشاعر المتحدث (بضمير المتكلم) داخل الشخصيات المستدعاة من (أنبياء وأولياء صالحين)، يحدث ذلك لذات تشعر بتقارب بينها وبين معاناة الأنبياء ،وضمير المتكلم يدل على كمال الاتحاد بين الشخصيتين،وقد يصل إلى حد التصريح بأن حلم الذات الأزلي هو احتراف النبوة. يعلن للأرض أني (**عيسى /بن مريم) أسري بي من "سَدُوم" الخطايا/ إلى سدرة الصالحين** [3].

[1] - يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيّار،ص22.

[2] -المصدر نفسه: ص32.

[3] - المصدر نفسه: ص 17/16.



عناصر المحاضرة
أولا . مفهوم اليومي والمألوف
ثانيا . القصيدة اليومية
ثالثا. حضور النغمة الشعبية في قصيدة اليومي والتفاصيل :
رابعا . شعرية اليومي والتفاصيل

عرفت الشعرية العربية تحولات في خارطتها ؛ حيث «انقطعت عن"أنواع الشعر المعهودة؛بل اقترحت "**أنواعا"جديدة** اجتمعت عموما تحت مسميات:"المخترعات" وأحوال ومشاهد الحياة الجديدة، إلا أنها تعدتها لتشمل علاقة باتت مختلفة بين الشاعر وموضوع القصيدة»[1]،هكذا أضحى النص يحتفي بتعاليم جديدة ويستأنس بالعرضي والهامشي،فقد تشكلت نصوص تشي باختلاط الخرائط الجغرافية وبرزت في ظلها مصطلحات(حداثة الكتابة،الكتابة الجديدة، ما بعد قصيدة النثر ، الكتابة المضادة. اللاقصيدة)[2].

أولا- مفهوم اليومي والمألوف :

اليومي هو نتاج البحث المتجدد في الحياة اليومية المتحركة ، وهو ليس نتاجا للحياة الساكنة،و التكرار في الحالات التي تشكله ليس إلا حركة زمنية متصاعدة فيه،يتداخل فيها ماضي الحال يحاضرها،فنجده متمظهرا في الشائع الجماعي، وفي النادر الفردي،أما المألوف فنتاج الخبرة العملية للناس هو الصيغة التي يأتلف فيها المعنى مع الدلالة ،ويعد المألوف نتاج تال لليومي،؛ حيث لا يعتمد تطورا متسلسلا، وإنما حركة تموجية وقفزات نوعية،فميزة المألوف في الشعر أو الحياة أنه

[1] - شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية،منتدى المعارف،ط1 ،بيروت: 2012، ص573.

[2] - روفيا بوغنوط:شعرية التفاصيل اليومية والهامشي ،مجلة علوم اللغة العربية،المجلد13، العدد03، جامعة الوادي ، الجزائر، ص1036

يستطيع تقديم رؤية فلسفية متكاملة لفهم ما يجري على مستويات اقتصادية وسياسية وثقافية وسوسيولوجية،[1]

الشعر اليومي مغاير للشعر الرؤيوي والوصفي والوجودي ، لأن رؤيته الكشف بطريقة نقدية ساخرة عن المفارقة اليومية للحياتي ، ودائما يتم الكشف عبر الحواس ،واستحضار ذاكرة المكان ،والشعر اليومي مغاير للشعر الأسطوري،لأنه لا يتكئ على أية مثيولوجيا،بل مثيولوجيته في تكوينه ، ليست له صور مقننة مسبقا، الشعر اليومي مغاير أيضا للشعر الواقعي لأنه يكشف عن ما تحت الواقع بلغة الواقع لذلك ففي اليومي سريالية داخلية وليس بنية اعتباطية ، أو ارتجالية ، الشعر اليومي مغاير للشعر الإيديولوجي،لأنه لا يتبنى غير الإيديولوجية التي يصنعها ناس الحياة اليومية، الشعر اليومي يعبر بلغة الواقع لا بلغة لاستعارة ،ويصبح الشعر اليومي ميدانا للدراسة السوسيولوجية.[2]

ثانيا ـ القصيدة اليومية:

المقصود بالحياة اليومية هي أحداث يومية من الحياة ومظاهرها العادية والمألوفة،التي لا نلقي لها اهتماما ، فتصرفات الناس وحركاتهم وسلوكهم البشري وممارساتهم اليومية ، من الممكن أ تكو موضوعات شعرية ، وقد أخذ الشعراء يعتنون بهذه التفاصيل،وبجزئياتها اليومية الهامشية ، دون ينزل في ذلك الصنيع إلى التافه والمبتذل ،وإنما يمنح المهمل والهامشي صورا إنسانية وأبعادا فكرية.فالذي تبتغيه قصيدة التفاصيل لا ينبغي أن يكون مثل هذا النموذج : لعبد المنعم عواد يوسف الذي يقول :

(اليوم في غذائنا دجاجة محمرة .../ وبعها نشرب كوبا مثلجا من الجعة ../ننام بعد الأكل .../ وعندما نصحو فشاي العصر طيب المذاق ../ونقرأ الأخبار في جريدة الصباح ../وفي المغيب موعد الصحاب.) ومن اللافت أنه جاء خال من روح الشعر ،فقد عمد إلى مراكمة الأفعال المنجز في الواقع،بصورة تقريرة جافة .

[1] ياسين النصير : غير المألوف في اليومي والمألوف بحث في سوسيولوجيا الشعرية،ط1، دار نينوى ، سوريا، ص344.

[2] -المرجع نفسه : ص352/353.

تُظهر قصيدة الحياة اليومية «علاقة الشعر بتجارب الحياة اليومية، نعني التجارب العادية البسيطة التي تحدث لنا نحن عباد الله المتواضعين في معيشتنا العادية...على هذه الأرض»[1]، كما أنها «مكاشفة مع الواقع تصل موضوعها بلغتها البسيطة الموحية، وتحاول تصعيد الحاضر لجعله عوضاً عن التراث»

تجمع قصيدة اليومي والمألوف لغة الكلام إلى لغة الصورة ،إلى لغة الفضاء ، إلى لغة الأشياء، ويعني هذا أن هذه القصيدة لا تقتصر على ما هو أدب فقط ، بل تشمل مرجعيات مكوناته ومصادره وأخيلته وصوره الميثولوجية ، لذلك لا تقتصر شعرية ا اليومي والمألوف زمنيا على مرحلة معينة كمرحلة الستينيات ، أو السبعينيات ، بل هو تيار في الشعر يستبطن أحيانا الحمة والقول المأثور ،والتاريخ والفلسفة والعلوم والأخيلة .

ثالثا ـ حضور النغمة الشعبية في قصيدة اليومي والتفاصيل :

تسعى النغمة الشعبية إلى دمج الواقعي والمتخيل، الحقيقي والوهمي ، القديم والحديث، لأنها لا تنساق وراء الأفعال ،بل تخلق أفعالها،وتؤلف سياقها ، النغمة الشعبية ليست الكلمة الشعبية ، بل هي البلازما التي تسبح فيها معاني الكلمات ، وهي كسر الحدود والأطر التي تحدد معنى ومبنى غيرها .

النغمة الشعبية هو الطابع الغنائي الجماعي لا الغنائي الفردي ، الغنائية الجماعية ، بهذه الغنائية تقترب قصيدة اليومي والمألوف من الروح الملحمي الشعبي ، بمعنى الوصول بالحالة الشعبية أن تصبح تعبيرا ذاتيا جماعيا .

اعتماد قصيدة اليومي على سياق حكائي تتابعي خفي ينمي في السامع حس السماع الشفوي، وينمي في القارئ وقع الحكاية والتشويق المتتابع لمفاصلها، حتى لو خلت من المتن الحكائي فالمبنى هو الذي يشد أوصال الكلمات ، ويشحنها باليومي ويجذر فيها الشعبية من خلال الشفوية المضمرة في السياق .

وقد يستعير الشاعر في البنية السردية للشعر الميثولوجيا ، كما فعل شعراء كثيرون فقد استعار بدر شاكر السياب ميثولوجيا دينية في شعره ، قصيدة المومس العمياء ، ثم خلق لنفسه ميثولوجيا ا أسطورية الخاصة في أنشودة المطر .

[1] - ياسين النصير : غير المألوف في اليومي والمألوف، ص354

رابعا ـ شعرية اليومي والتفاصيل : لا تحاكي القصيدة اليومية اللحظات الميتة والعادية وغير الإنسانية ،إنها جدلية بالضرورة وجدليتها تكمن في التقاطها اللقطات المتحركة ،المتجددة والفاعلة ، ولذلك تتطلب مهارة تقنية ليس في بنية الجملة فقط ، بل في التركيب الكلي للقصيدة ، على الشاعر اقتناص اللحظات المكثفة في المسار الحكائي،أي الجزئيات المتوهجة وإذا لم توجد فعليه خلقها بمساعدة الميثولوجيا أو الأقنعة ، وتعتمد القصيدة اليومية على المشاهد الكامنة في اللاوعي والحاملة لنار الحياة اليومية، من أمثلتها : الكرنفالات ، الأعياد ، طقوس الزواج، الموت ، طقوس الولادة ، طقوس الزرع ، ....

اختارت القصيدة اليومية لغة محكية تقال صوتا ،مشكلة نغمة يتداخل فيها إيقاع المفردة مع إيقاع المعنى ، يلجأ بعض شعراء الحداثة : سعدي يوسف ، أدونيس إلى تضمين قصائدهم اليومية اللهجات الشعبية .

يقترب صلاح عبد الصبور،«ومنذ مجموعاته الشعرية الأولى: (الناس في بلادي (و(أقول لكم) و(أحلام الفارس القديم) مما يسميه النقد العربي في اللحظة الراهنة بـ (القصيدة اليومية)، أي تلك القصيدة التي تعنى باليومي والبسيط والعادي فتجعله مدار بحثها الشعري لتقوم بتصعيده والعثور فيه على ما هو شعري ولافت ومثير للدهشة. في قصيدته (شنق زهران) يستخدم صلاح عبد الصبور الكلام السائر بين الناس في القرية (العبارات العامية المتداولة في صورتها الفصيحة، وموجودات القرية وعناصرها) والصور الدالة على البيئة الريفية، وما يبدو تفصيليا جزئيا في حياة شاب قروي، ذاكرا الوشم على صدغ زهران وزنده (**مر زهران بظهر السوق يوما/واشترى شالا منمنم/ومشى يختال عجبا، مثل تركي معمم/ويجيل الطرف... ما أحلى الشباب)**

ينزل عبد الصبور بالشعر العربي، في مرحلة مبكرة من ثورة الشعر العربي الحديث، من عليائه ويدخل إلى القاموس الشعري ألفاظا وتعبيرات كان الذوق السائد ينكر شعريتها وينسبها إلى عالم النثر والحياة اليومية للعامة. لكن الشاعر يقتنص هذه العبارات **(غير الشعرية)** ليصنع منها قصيدة تحكي عن البطولي والوطني، بلغة أقرب ما تكون إلى لغة الناس البسطاء غير المثقفين الذين ينتمي إليهم زهران. وبهذا المعنى تبدأ لغة الشعر، التي أرهقها الكلام المكرر والصور المستعادة

من القاموس الشعري الموروث ,في التحرر من النمطي والميت والمهجور، لتعيد الاتصال بالتفصيلي والحي وتعمل على)خلع الشاعرية) على (فتات الحياة النثري)[1].

أما في الشعر الجزائري المعاصر فيحضر بشكل لافت الشاعر عبد القادر رابحي؛ حيث تتمظهر «شعرية التفاصيل في ديوانه المعنون بـ(تماما كما عرفته..) ففي نص (صديقي عدة يلتحق بأنصافه) تحكي الذات شعريا قصة ألمٍ . (كان صديقي عدَّة بصحّة جيّدة ../ولكنَّهُ كان مريضًا جدًّا/ بهذه الحياة). تتشكل الحكاية ممّا هو خصوصي مرتبط بالذات الشاعرة،فاعلها(الصديق عدة)قريب من الذات(بحكم الصداقة) بعيد عن الآخرين في واقع الحياة،غير أنَّ الشاعر يحوّله إلى مشترك؛أي يغدو (عدة) صديقا مشتركا بين الجميع،توصف به الحياة والموت، والألم، لنا أن نقول إنَّ نصفه لعبد القادر رابحي ونصفه الآخر أصبح ملكا للقارئ الذي سيعرف قصته،ويتقاسم الألم ويحس بمعاناة(المرض،والفقد).فحكاية (عدة) الصديق قد تتشابه مع حكايات لأناس آخرين أثقل كاهلهم (المرض والفقد)، وتختلف في تفاصيلها الصغيرة (مرة اصطدَمت الحافلةُ التي تُقِلّهُ إلى عملهِ /بحافلة أخرى/ تُقِلُّ أمثالَه إلى عمَلِهِمْ/ فمات نِصفُ قلبه../-مرَّةً،مات ابنهُ البِكرُ/وهو في مقتبلِ العمرِ/فمات نصف كبده../-مرة ، مات نصفه السُّفليُّ /بمرض ابنه البكر /فاستعاض عنه بعكازتين ...) تتبدى ـ هاهنا ـ قدرة الشاعر على التقاط الشعري من كل ما هو مألوف وعادي، فقد يكون ألم المرض،وألم الفقد،واصطدام الحافلات ،ومعاناة ما بعد حوادث السير تفاصيل تكاد تقترب من اليوميات العادية في حياة المواطن/ الإنسان ،لكن تصويرها شعريا يجعلها تنفلت من العادي ،إنها القدرة في نقل التفاصيل المنعكسة في مرآة الذات، فالقصيدة اليومية تتعامل مع هذه الدرجة من رؤية اللامرئي في الأشياء»[2]

وعموما إن «شعرية اليومي والمألوف خطاب يعتمد في حضوره على اللعب الفني المغاير للواقعة المألوفة، اللعب الإبداعي؛ أي الكشف عبر القراءة الجدلية،لأن الشاعر يستبطن كل الأصوات ويضمرها في صوته، وبالتالي فالنص الخلاق لا يحاور أحد غير ذاته»[3].

ويبقى الحديث عن كتابة اليومي والمرتبط بالحياة،والهامشي،والمهمش،يفضي بنا إلى سؤال مهم هل ينفي هذا الاشتغال عن النص عظمته؟ وهل تتأتى عظمة النص الشعري من موضوعه أم من طريقة تقديم الموضوع؟ نتفق مع محمد النويهي أنَّ معظم تجاربنا البشرية في حياتنا الأرضية

---

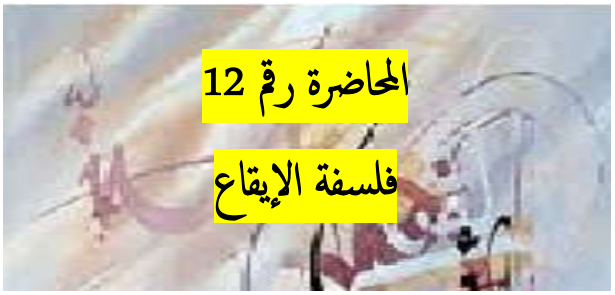
[1] فخري صالح : المصادر اليومية للقصيدة العربية،الموقع الإلكتروني، https://www.arabicnadwah.com

[2]-روفيا بوغنوط:شعرية التفاصيل اليومية والهامشي ،مجلة علوم اللغة العربية، ص1038.

[3]-ياسين النصير: غير المألوف في اليومي والمألوف،مجلة الكوفة ، العدد1، جامعة الكوفة ، العراق ، 2012، ص141.

ليست من النوع الفخم الضخم،الفذ الفريد ،ذي الأثر الخطير في سياسة الدول ومصائر الشعوب،بل معظمها من ذلك النوع البسيط المتكرّر العادي،المتواضع[1].

[1]- روفيا بوغنوط:شعرية التفاصيل اليومية والهامشي ،مجلة علوم اللغة العربية، ص1041.



عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم الإيقاع
ثانيا ـ الإيقاع في الشعر الحر
ثالثا ـ الإيقاع في قصيدة النثر

أولا ـ مفهوم الإيقاع :

لفظ الإيقاع مصطلح فنّي طرأ عليه في دراسات الشعر الحديثة من التغيّر الدلالي بمقتضى التضييق والتوسيع الذي حصل لمفهومه ،والإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص،إن الإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن في الكلام المنظوم وأنه وقف على المادة الصوتية لا يتعداها وفي ذلك ما فسر غياب مصطلح الإيقاع في علم العروض ونيابة مصطلح الوزن عنه في الدلالة عن موسيقى الشعر ،أما في الحديث فلا يكاد يخلو اليوم تأليف في الشعر من كلام في الإيقاع [1] ، ونشير إلى أن الإيقاع يعدُّ جزءا من الموسيقى، في حين إن الوزن جزء من الإيقاع ، بيد أنَّ الإيقاع سابق للموسيقى والشعر [2] .

1- الإيقاع في الشعرية القديمة – حازم القرطاجني(608-684هـ) :

ظل مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم مرتبطا بالبعد الفيزيائي الذي يجسده الوزن والقافية،ذلك أن النّقاد العرب القدامى لم يدقّقوا في الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع، وإنما

[1] - محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد32، تونس ، 1991، ص13/12/11.
[2] - أدونيس : زمن الشعر ، ص12

انشغلوا بالمادة التي تجسّد الحركة الإيقاعية،وقد كان أول ظهور لمصطلح الإيقاع في كتاب الشفاء لابن سينا. [1]

يقر حازم القرطاجني في حديثه عن الإيقاع ،ارتباط الوزن ومناسبته للغرض « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ،وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء،وكذلك في كل مقصد.وكانت شعراء اليونانيين تلزم لكل /غرض وزنا يليق به ولا تتعداه إلى غيره» [2]، ويستند حازم في رأيه على ما قدمه ابن سينا في حديثه عن زمن القول وعدد زمانه(الوزن)،هي أمور متعلقة بالمسموع وأخرى بالمفهوم ،وبهذا فهو يؤكد على أن «الوزن ليس مجرد تقطيع الأقاويل الشعرية إلى أعداد إيقاعية متساوية في أزمنة النطق بها ، لكنه بالأحرى عملية تشكيل لمعاني النص الشعري وتراكيبه اللغوية وصوره الفنية بأسلوب تنسجم به مع الانفعالات النفسية التي يثيرها الموضوع الشعري ، وتتناسب مع إيقاعاته الموسيقية » [3]

وإن كان عبد الملك مرتاض لا يتفق معه إذ يقول « وأما عن تعليل ملاءمة الأوزان للأغراض الشعرية فإنا لا نتفق مع الشيء في ذلك جملة وتفصيلا ، لأنه حكم ،في رأينا ،أقيم على أساس غير سليم ، وكيف فاته أن يستعرض محفوظه من أشعار العرب فيما تناولت من أغراض موحدة ، تحت أشكال إيقاعية مختلفة » [4] ويرى مرتاض أن الميزان العروضي لا يخضع خضوعا كاملا لما يرى القرطاجني، بل الأمر في ذلك قد يتوقف على طبيعة اللحظة التي يقع فيها الإلهام الشعري

[1] - وفاد مسعود : التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي ، ص73.
[2] -حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266
[3] - يوسف الإدريسي : التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية والإسلامية،ص105
[4] - عبد الملك مرتاض : مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، ص47/46

للشاعر من جهة ولما كان يتمثله في ذهنه من أشعار محفوظة ، منسية أو غير منسية ، في ذاكرته الحية ، أو في ذاكرته الميتة من جهة أخرى[1].

في رأينا لم يتحدث القرطاجني عن قوانين أو قائمة من البحور يلتزم بها الشاعر فلا يقال الشعر عليها إلا في المدح وأخرى لا يقال الشعر عليها إلا في الوصف، وإنما تحدث عن حالة افتتان ببحور أعم من أخرى« فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ،و يتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره ويتلو الوافر والكامل لعند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ..»[2]، وحسب القرطاجني فإن طبيعة الخطاب هي التي تحدد الوزن المناسب « لكل وزن منها طبعا ، يصير نمط الكلام إليه، أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه من غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر[3]،كما أن الفضل عنده يعود إلى قوة الأعاريض التي ينظم عليها لا إلى طبقة الشاعر، " فالشاعران المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام /أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه "[4].

الشعر والنثر عند حازم مجموعة قوانين ففي الوقت الذي يتفحص فيه الشعر من ناحية وزنه و قافيته ويقر بهما في التعريف ، لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما ، من خلال حضور التخييل والمحاكاة بصورة مبتكرة مختلف الضروب والأعاريض النظمية ، فأضفى على النظريات الخليلية جوانب من الجدة ، وانتهى من تعمقه الفلسفي لشؤون النظم والقافية على نظرية دقيقة شخصية[5] فناقش أبنية الأوزان وتناسب المسموعات وتناسب انتظامها وترتيبها. الشعرية عند حازم تقوم على درجة التخييل في الكلام ، فإن كان الكلام موزونا مقفى وخاليا من التخييل سيخرج من دائرة الشعرية لا محالة، ربما هذا ما قاد عبد الملك مرتاض إلى القول " لسنا

---

[1] -المرجع نفسه: ص49

[2] - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص268

[3] - المصدر نفسه : ص269

[4] - المصدر نفسه : ص270

[5] -حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 31

معجبين بالجهد الفكري الذي أنفقه حازم في التنظير للشعر من وجهة نظر في أغلبها فلسفية منطقية لا ترتبط بنظرية الشعر إلا قليلا" [1] وفي اعتقاده أن حازما قدم خروجا من الأدبية إلى المنطق والفلسفية، ولا يتفق حسن ناظم مع مرتاض في ذلك ، إذ عده " من درى التفكير النقدي والبلاغي في تراثنا ،....تجاوزا للإنجازات النقد السابقة عليه "[2].

2- الإيقاع في الشعريات المعاصرة- هنري ميشونيك(1932-2009) - Henri Meschonnic:

بغيةَ الوصول إلى تقديم مفهومٍ جديدٍ للإيقاع في الشعريات، ينطلق هنري ميشونيك في طرح موضوعه(ابتداءً من سنوات السبعينيات 1970) مستعينا بأعمال "إيميل بنفينيست" حول الإيقاع ؛ حيث إنه« ابتداءً من بنفينيست يمكن أن يكون الإيقاع تحت صنف الشكل،إنه تنظيم ، تنسيق وتشكيل المجموع، ولذا كان الإيقاع داخل اللغة ، وداخل الخطاب إنه تنظيم، تنسيق ، وتشكيل للخطاب،وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب،الإيقاع تنظيم للمعنى في الخطاب »[3]، وحسب ميشونيك قد أشار بنفنيست إلى إدخال الإيقاع في الخطاب والتخلي عن إبقائه في إطار العلامة وفي إطار أسبقية اللغة، إلا أنه لم يوسع هذه الفكرة، ويتكفل ميشونيك بذلك ليصبح الإيقاع الدال الأكبر في الخطاب .

إنّ نقد الإيقاع لن يكون فحسب نقدا لنظريات الإيقاع.فهذا الأخير لن يكون ممكنا، وضروريا إلا ببناء نظرية للإيقاع في اللغة كخطاب ، و في نقد الإيقاع نقد للشعرية ، سواء المحصورة في الشكلانية والبنيوية التي تتخلى عن نظرية المعنى ـ الذات و التاريخ ـ وتقيم داخل نظرية الدليل وأولوية اللسان[4]، راهن ميشونيك على «النظر إلى الإيقاع متفاعلا مع المعنى والذات داخل الخطاب، بوصفها عناصر تبادلية وأيضا متحولة تبعا للخطابات والوضعيات ، فعلاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات داخل الخطاب، تحرر الإيقاع من مجال العروض»[5] .

يراهن ميشونيك على النظر إلى الإيقاع متفاعلا مع المعنى والذات داخل الخطاب،بوصفها

---

[1] -عبد الملك مرتاض : مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، ص 50

[2] - حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية : ص29

[3]- Henri Meschonnic : critique du rythme ,anthropologie historique du langage ,Ed verdier/ poche, paris,1982,p70

[4] - عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع، ص 313

[5] - المرجع نفسه: ص 314

عناصر تبادلية،وأيضا متحولة تبعا للخطابات والوضعيات،فعلاقة الإيقاع بالمعنى والذات، اخل الخطاب ، تحرر الإيقاع من مجا العروض[1].

ثانيا ـ الإيقاع والوزن:

لم يطرح القدامى السؤال بهذه الصيغة ما الإيقاع؟ وإنما بصيغ مختلفة ومتنوعة؛ ولهذا تعدّدت إجاباتهم الصريحة والضمني عنه،من مصطلح إلى آخر،ومن إشكال مجال معرفي إلى آخر،ومن ذات إلى ذات في تأمل موضوعها، فالإيقاع من أنذر المصطلحات التي تدرك طابعها المفهومي والمجرد ليس في الثقافة العربية وحدها،بل في ثقافات ثانية،بسب من أنه يوجد واقعا ذهنيا، وليس شيئا طبيعيا[2]

لا بد أن نعي أن الإيقاع ليس الوزن،إنه أشمل من الوزن، لكن لا يزال الالتباس بين الإيقاع والوزن حاصلا في أذهان الكثير من الدارسين على اليوم؛ إذ ما فتئ يعتقدون بأن هذا هو ذلك بعينه و أن معناهما واحد، فإذا كان الوزن ظاهرة صوتية تنشأ من تساوي أجزاء البيت الشعري وترددها على مسافات أو مقادير موزونة متساوية أو متناسبة في الكمية ، ، فإن الإيقاع يضم النسق الصوتي الذي لا يختزل في الوزن فحسب، وغنما يشمل القافية والنبر والتنغيم والتكرار وتوازي المقاطع وسوى ذلك من الحسنات البديعية،إلى جانب النسق الدلالي الذي يخص حركة المعنى و دلاليته التي تحوّل، بنية القصيدة ببعديها الزماني والمكاني ومجاليها الشفوي والمكتوب، لهذا فالوزن تابت قابل للقياس، فيما الإيقاع متعدّد ولا يقبل العد لا القياس[3] .

اعتمد الشاعر العربي في محاولة اكتشاف شكله الموسيقي الجديد على مصدرين أساسيين هما:

أ ـ محاولات التجديد الموسيقي في تراث القصيدة العربية ابتداء بالموشح الذي طور الكثير من التقاليد الموسيقية للشكل الموروث للقصيدة ، وانتهاء بمحاولات رواد التجديد الأول في القصيدة العربية الحديثة من شعراء المهجر وشعراء أبولو، وسواهم من روا التجديد في تاريخ شعرنا الحديث.

---

[1]- عبد اللطيف الوراري: في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ط1، منشورات دار التوحيدي، 2014، ص58.

[2]- المرجع نفسه:،ص46.

[3]- عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، ط1، دار أبي الرقراق، المغرب، 2011، ص318.

ب ـ محاولات التجديد في موسيقى القصيدة الأوروبية الحديثة، وخصوصا في الأدب الرمزي وامتداداته في الآداب الأوروبية الأخرى

ثالثا ـ الإيقاع في الشعر الحر :

يعدُّ الشعر الحر بالنسبة لنازك الملائكة ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي،وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك، مما هو قضايا عروضية بحتة[1] ،بالإمكان القول إن «أسلوب التفعيلة وتحركه سطريا داخل القصيدة بعد انهدام البناء التقليدي وتبلبل وضعية البيت ونظام التقفية معا،قد أتاح للشعراء المحدثين استثمار إمكانات واجتراح قيم إيقاعية،جديدة مثل: عدم الالتزام بعدد مقيد ومحدد من التفاعيل خلال السطر الواحد،اختلاف الأضرب،التدوير،المزج بين البحور، إبدال تفعيلة بأخرى تمرئيها،التنويع في القافية وأنماطها،كثرة الترحيف في بعض الأوزان البسيطة،مثل الرجز والخبب، ابتداع صيغ إيقاعية داخل معمار الأوزان المركبة»[2].

إن حركة الشعر الحر أو الشعر الجديد الذي تحرّر من قيد التزام وموقعية القافية وعدد التفاعيل الموحد لم تظهر دفعة واحدة بشكلها المكتمل الذي وصلت إليه الآن، فقد قام الرومانسيون منذ مطران على نحو ما كتبه خليل مطران وشكري وإبراهيم ناجي ، هي وغيرها محاولات للتحرّر من القيود الإيقاعية للشكل التقليدي للقصيدة ، إلا أن طبيعة المرحلة الرومانسية ذاتها على مستوى التجربة الفنية والمعطى الثقافي وجهت التجديد الإيقاعي إلى التركيز على تنوع القافية الذي وفره البناء المقطعي للقصيدة،دون أن يركزوا على ذلك البناء الغني الجديد الذي لا يلقي بالا لتفاوت عدد الوحدات الإيقاعية(التفاعيل) ولا يعنى بانتظام القافية [3].

رابعا ـ الإيقاع في قصيدة النثر :

1- مفهوم قصيدة النثر:

---

[1]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 69.

[2]- عبد اللطيف الوراري: في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ص58.

[3]-ناصر سليم محمد الحميدي و محمد عباس محمد العربي:تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ط1، الانتشار العربي، الأردن،2012، ص84.

نشأت قصيدة النثر من التمرد على «قوانين الوزن والعروض وأحيانا على القوانين العادية للغة»[1]، ولذلك فهي ترتكز على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري، وهو الأوزان العروضية، دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها الخليلية والرمزية، وما يبقيها في نطاق الشعر- دون أن تغدو نثرا خالصا- هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم عن انفراط العقد الموسيقي ، ويجنح بها نحو منطقة التحرّر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة[2].

لم تكن قصيدة النثر منقطعة الصلة عن حركات التجديد السابقة عليها ، ولم تكن قفزة في الفراغ، أو بدءا من عد لحركة تمردية غير مسبوقة بخطوات ممهدة لفعل التمرد ، وإنما كانت حلقة حتى وغن كانت أكثر الحلقات لفتا للنظر، في سلسلة من خطوات التمرد الدائبة على الجمود والتكلس في الإبداع، وهذه الفاعلية بدأت منذ الحركة الرومانتيكية التي شهدها القرن الثامن عشر[3].

جاءت قصيدة النثر إذن كاسرة لحدود الوزن والقافية،باحثة عن سبل ولوج الإيقاع الداخلي،بعيدا عن سميسترية الوزن وهندسته البالغة التنميط؛ مما جعل أنصارها يرون أنها تخلق باستمرار إيقاعها الخاص ، القائم على إيقاع الروح ، المنجم مع إيقاع خاص بها ، قائم على الإثارة الانفعالية والاهتزاز النفسي[4].

إن نفي الوزن عن قصيدة النثر وضعها في الواجهة المباشرة لقصيدة شعر التفعيلة أو الشعر الحر الذي اعتبرته نازك الملائكة (تجربة عروضية)،لقد مثل التجاذب الوزني بين الطرفين،تجاذبا حول الأصل: البقاء ضمنه أو خرق ،لم ينته هذا التجاذب بصمت نازك عن الموضوع بل سيمتد بعدها إلى وقتنا الحاضر،وستجد قصيدة النثر دائما مهاجمين وإن اختلفوا في حدة اللهجة وطبيعة الخطاب عن نازك [5] إن رفض نازك اعتبار قصيدة النثر شعرا متأت من مفهومها للشعر وحدوده،

---

[1]- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ترجمة راوية صادق ،دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص34.

[2]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص217.

[3]- سيد عبد الله السيسي: ما بعد قصيدة النثر، نحو خطاب جديد للشعرية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2016، ص33.

[4]- الطيب لهو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، مطابع الأنوار المغاربية، المغرب،2010، ص32.

[5]- رشيد يحياوي : قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة،ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 78،2006.

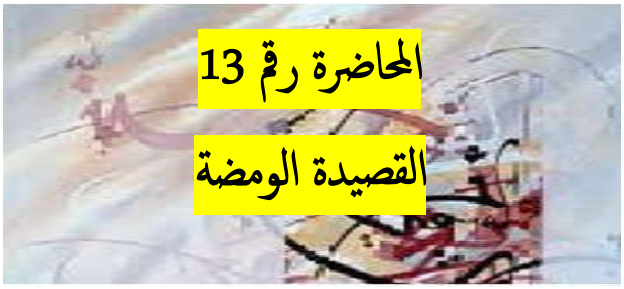
وهو مفهوم يمكننا من تجميع مفهومه من كتابها قضايا الشعر المعاصر وإن اعتراضها على اعتبار قصائد النثر شعرا مرده على شكلها الكتابي ؛ إذ لا بيت ولا شطر فيها،؛ أي إنها ، بعبارة أخرى لا تشبه القصيدة العمودية أو الحرة[1].أما عز الدين المناصرة فيحرم قصيدة النثر من الانتماء على جنس الشعر ،وهو ما أفضى به إلى وصفها بأنها كتابة خنثى ونصا مفتوحا وجنسا ثالثا،فهي لا ذكر ولا أنثى ، مزيج من الصور الشعرية الباردة ، قصيدة الصقيع الجميل الخالية من الإيقاع الذي هو العنصر المركزي للقصيدة،وهذا ما يجعلها نوعا كتابا جديدا أقرب إلى النثر لأنه يخلو من الدلالة الصوتية والإيقاعية[2].

وعموما إن القول بانتفاء الإيقاع في قصيدة النثر أمر يحتاج إلى المراجعة؛ إذ من المستحيل أن تحقق هذه القصيدة جمالياتها الكاملة في غياب الإيقاع،بيد أنه إيقاع متنوع، فهو ليس إيقاع وزنيا،وأهم مظاهر الإيقاع في قصيدة النثر هو الإيقاع القائم على التكرار، تكرار الصوت والكلمة والتركيب والصيغة، أهم ما يميز تلك المظاهر الإيقاعية أنها غير منتظمة في القصيدة الواحدة[3].

[1]- رابح ملوك : قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،2008/2007ص77

[2]- عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2002، ،ص100

[3]- رابح ملوك : قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية ، ص307.



عناصر المحاضرة
أولا ـ مفهوم قصيدة الومضة
ثانيا ـ ركائز وسمات قصيدة الومضة
ثالثا ـ القصيدة القصيرة وأنماطها 1- قصيدة الأبيجرام 2- قصيدة الهايكو 3- قصيدة العمود الومضة

أولا ـ مفهوم قصيدة الومضة :

تنبني الومضة على الاقتصاد اللغوي، والتكثيف، فتتشبه بالبرق الخاطف الذي ينفذ بسرعة إلى ذائقة المتلقي، ويترك أثره فيه معتمدا على كثافة عالية ، فالصورة العشرية في الومضة لها إشعاع نافذ، تولد إثارة في لاشعور المتلقي ،وتترك انطباعا لديه، لأنها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حال معرفية تأملية عميقة قائمة على التركيز والإيحاء[1] ، الومضة «أسلوب يصلح لأكثر من شكل شعري،وقد باتت واحدة من التجارب الجديدة ذات الكيان المستقل نضجت نماذجها و تكاملت عند شعراء التسعينيات من القرن العشرين على من وجود محاولات سابقة وإن كانت على نطاق ضيق يمكن إدراجها ضمن القصيدة القصيرة»[2].

تعود التسمية اصطلاحا إلى السمات التي اتسمت بها قصيدة الومضة، فقد تفردت على مستوى التشكيل الشعري، فثمة بؤرة شعرية أساسية تنعكس صورا مكثفة موحية مختزلة ذات

[1]- سمر الديوب : الومضة النص المفارق ، ص16.

[2]-رفل حسن طه : قصيدة العمود الومضة ..نحو أسلوب شعر يجديد

بنية شعرية تعددية، فتتناثر هذه البؤرة الشعرية كالضوء الوامض في انعكاسات صورية متعددة[1].عرفت قصيدة الومضة بتسميات مختلفة:

التوقيعة، الابيجرام
اللمحة ، اللافتة
المنمنة ، البرقية
التلكس الشعري ، قصيدة المشهد، قصيدة الخاطرة، قصيدة الفكرة القصيدة الفلاشية،

ثانيا ـ ركائز وسمات القصيدة الومضة[2]:

- **شعرية الرؤيا** : لا يقدم هذا الفن الشعري نصا لغويا عاديا، بل يقدم نصا يندرج في أنساق، وثمة معنى كامن خلف نص الومضة اللغوي، ويتطلب هذا من المتلقي تجاوز مستوى الرؤية على مستوى الرؤيا، ولا تقوم شعرية لاومضة على الجملة الواحدة، بل على شعرية الرؤيا في إطارها البنيوي.

- **الإيحاء والتكثيف:** تتبدى الومضة الشعرية عالما ضيق العبارة، متسع الرؤى، فتأتي موجزة في معنى عميق، وتقدّم نظرة خاصة للواقع بتفرد وخصوصية، فيعالج المبدع الفكرة بطريقة مختلفة عن الآخرين، وبتركيب معقد يحتاج غلى تأويل نظرا لارتفاع درجة الإيحاء الناجم عن التكثيف.

- **العتبة النصيّة والخاتمة المفارقة:** اتكأت الومضة على حقول دلالية محددة أبرزها الحزن، والموت، والثنائيات الضدية،وتأتي الومضة مفارقة ومدهشة،وتؤدي الخاتمة المفاجئة وظيفة إدهاشية، وتجذب الملتقي حين تكسر أفق توقعه.

- **معمارية الومضة:** تأخذ الومضة أكثر من شكل شعري، فثمة نماذج تندرج في شعر التفعيلة، ونماذج أخرى في قصيدة النثر، وهناك نماذج لقصيدة العمود الومضة .

ثالثا ـ القصيدة القصيرة وأنماطها :

[1]- سمر الديوب : الومضة النص المفارق، ص14.

[2]- سمر يوب: الومضة النص المفارق، ص32/29/26/25.

1- قصيدة الإبيجرام :

إن كلمة أبيجرام (Epigram) مأخوذة من الكلمة اليونانية(Epigrama) ووهي كلمة مستوحاة من اليونانية القديمة مركبة من كلمتين : (Graphien) و (Epo) وتعني الكتابة على الشيء ، أو النقش على الحجر في المقابر إحياء لذكرى المتوفى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص إلى أن تحولت إلى نوع شعري قائم في ذاته،وقد عرفت في الآداب اليونانية القديمة، إما في الآداب الأروبية فقد تحولت القرن السابع عشر من قبل جون دين (J.Dean) وأوسكار وايلد(oscar Wilde) إلى فن شعري قائم في ذلته، له معاييره وركائزه[1]

أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة (إبيجراما) أو الأمر على هذا الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار، ثم على كل شعر قصير، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح،أو نزعة من نزعات الهجاء،ثم غلب الهجاء على هذا الفن،ولاسيما الإسكندريين وشعراء روما إن لم يخلص من الغزل والمدح، فلما كان العصر الحديث لم يكد الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير[2] .

مثلت قصيدة الومضة شكلا جماليا تجريبا ، يهتم بالتفاصيل المهمشة متناهية الصغر في عوالم ثقافية جامحة صوب التعميم الكلي المدمر، وهي قصيدة تتميز بعوالمها الجمالية والمعرفية المستقلة : لغة وصور تركيب وتشكيل إيقاعات ودلالات،كما تتعدد أشكال نص الومضة بين الومضة السردية ، والتصويرية ، والفلسفية والتأملية و الدرامية، والأسطورية، والخرافية[3]

وقد أفاد نص الومضة الشعرية من «جميع المواريث الشعرية والمعرفية للتغيرات النوعية الكبرى التي طالت نظرية النقد ومصطلح الإبداع المعاصر معا، متمثلة في هذه التقنيات الأسلوبية الجديدة : اللبس و الغموض، أسلوب التناقض الظاهري، الانزياح، التناص ، المسحات البيضاء، إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة ، التركيب التصويري والصور المتراسلة سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره،خلق مفهوم

---

[1] - عبد الله رمضان : فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،2006،(هامش رقم27) ، ص101

[2] - طه حسين : جنة الشوك،ط1، دار المعارف، مصر، دت، ص13/12.

[3] - عبد الله رمضان : فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر ، ص21.

الفجوة ، تغير أفق التوقع والانتظار التكثيف و التبئير- تداعيات الحلم، تحقق مفهوم الاقتصاد اللغوي»[1] .وقد أطلق النقد المعاصر على الومضة تسمية الهايكو.

2- قصيدة الهايكو:

2-1 مفهوم قصيدة الهايكو

الهايكو تقليد شعري ياباني ضارب في الزمن. في البدايات كان يُدعى "هوكو"، والهايكو «قصيدة من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيا ، وتنطوي على صور من الطبيعة أو انطباعات حولها مع كل ما تتضمنه من طقوس وعادات وكائنات حية ، على أن تكون المفردات يبانية أصيلة ، ولابد أن تحمل الصورة الشعرية المثيرة الظهارة للعينان معنى أو معاني أخرى خفية»[2]

الأدب الياباني «أدبٌ مثقل بالأسئلة العميقة ذات الطابع الوجودي؛ ومع ذلك فإن هذه الأسئلة لا تنتظم في سياق فلسفي ذهني، بل تنصهر داخل شريط متلاحق من الظواهر والمرئيات وأجزاء الحياة الصغيرة. لكن هذه الجزئيات ليست مجانية ولا اعتباطية، وهي لا تَرِدُ في إطار من التعسف والافتعال، كما هي الحال في الكثير من النصوص العربية، بل هي المفاتيح الضرورية للولوج إلى الجانب الميتافيزيقي من الحياة وللبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر والمشاهدات الحسِّية[3]»

عرف الأدب الياباني بعد الحرب العالمية الثانية إنتاجا معتبرا، كما كان الإقبال الجماهيري على هذا الإنتاج الأدبي شديدا«من ضمن من تلقى جزيل الثناء على أعماله الأدبية الكاتب الروائي ياسوناري كاواباتا الذي فاز بجائزة نوبل للآداب عام 1968 لمعالجته الدقيقة والجمالية في رواياته الواقعية والفائز بجائزة نوبل عام 1994 كينزيابورو بالإضافة إلى أدباء مبدعين آخرين مثل جونيتشورو تاينزاكي، يوكيو ميشيما، كوبو أيب، فيوميكو اينتشي، ساواكوا آريوشي، وكينزا بيودو أوي، الذين رشحت أعمالهم أيضاً لجائزة نوبل للآداب عام 1994. وما هؤلاء سوى بعض من

---

[1] - المرجع نفسه : ص22.

[2] - هنري برونيل : أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ترجمة محمد الدنيا ، سلسلة إبداعات عالمية رقم353 ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،ص13.

[3] - شوقي بزيع : زهور الخوخ الطبيعة بصفتها فضاء لليابان روحا وجسدا ، متاح على الشبكة العنكبوتية : http://www.maaber.org/issue_january08/books_and_readings2.htm

مجموعة كبيرة من الكتّاب المبدعين اليابانيين في العصر الحديث، ممن نالوا إعجاب ذوّاقة الأدب على المستوى العالمي لما قدموه في مجال الكتابة الأدبية»[1]

2-2 مرجعيات قصيدة الهايكو:

تعد حروف الكتابة الصينية بمثابة رموز تستخدم أيضا في كتاب اللغة اليابانية والكورية ،واللغة الصينية هي في حد ذاتها إيديوغرافية (Idéographique)؛ حيث إن كل حرف منها هو صورة لما يمثله.والشاعر الصيني الحقيق هو أيضا خطاط بارع، ؛ حيث يتم اختيار ك لكلمة في البيت الشعري انطلاقا من المعنى والصوت والنبرة والصورة أيضا[2]

اهتم كثير من الكتاب العالميين بالكتابة الصينية من أمثال (عزرا باوند،Ezra Pound)و (بول كلوديل ،Paul Claudel)؛ حيث يقو لهذا الأخير الخاصية الكتابية للغة الصينية قائلا (للكلمات روح و لا أتحدث هنا عن الكلمة المنطوقة فقط، بل عن الكلمة المكتوبة نفسها .

تبدو قصيدة (الهايكو) هي أول ما يفتن في فضاء الكتابة اليابانية هذا الشكل الأدبي للزن كان في الأصل إبداعا للبورجوازية اليابانية في القرن السادس عشر ، يعودُ أصل (الهايكو)إلى (الهوكو) أو الأبيات الاستهلالية في (قصائد الرنجا) (الأشعار المترابطة) ،وهذه القصائد الأخيرة كانت تستهل بثلاثة أبيات شعرية تشير إلى الفصول أو إلى السمات الأساسية في المنظر الطبيعي ؛وهي في هذا تشبه الوقوف على الأطلال كتقليد أدبي ،وفي القرن التاسع عشر يتخلص الهايكو كليا من وظيفته الاستهلالية ، وأصبح الهوكو يسمى هايكو[3] ، ثمة أيضاً ثلاث خصائص للهايكو تترك تأثيرها في القراء.

الأولى أن الهايكو لها مطلب أو شرط "فصلي"، بمعنى أن كل قصيدة تربط نفسها بفصل من فصول السنة. هكذا "تؤرخ" ذاتها بالارتباط مع نموذج تغيير دوار ومتوقع. هذا النوع من الارتباط "الفصولي" قد يكون دقيقاً جداً، رفيعاً، وغير مباشر من خلال زهرة، حدث، أو حالة، عادة ما ترتبط بفصل معين .

---

[1] - إقبال التميمي : تألق الأدب الياباني بعد انتهاء الحرب ، متاح على الشبكة العنكبوتية بتاريخ 1افريل2012/ https://iqbaltamimi.wordpress.com/.../

[2] - ينظر بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة جمالية المكتوب – المرئي وتشكيل المكان في القصيدة .، ص67.

[3] - عبد الوهاب المسيري : قصة أقصر قصائد شعرية في أدب العالم ، مجلة الدوحة ـ عدد02، قطر ، 1984، ص44.

- **تنطوي الهايكو بشكل عام على أوصاف للطبيعة:** تبدأ القصيدة عادة بملاحظة ظاهرة طبيعية محددة، نبتة، حيوان، أو مظهر من مظاهر منظر طبيعي، لتغدو مرتبطة إما تلميحاً وإما تصريحاً بإحساس أو شعور إنساني. هذا التعلق بالطبيعة يتأتى من الإحساس البوذي بالطبيعة على أنها منظمة ومعافاة، لكنها طارئة وعابرة. بما ان البشر هم جزء من ذلك النظام الموحد، فإن الأجزاء الأخرى من الطبيعة تؤدي أدواراً كانعكاسات "طبيعية" للحالات البشرية. في طبيعة الحال، فإن الهايكو التي أُخذت الى لغات وثقافات غير اليابانية، لا يمكنها الاعتماد على الفرضيات الدينية أو وجهات النظر نفسها، لكن يمكن القول إن معظم قصائد الهايكو تنافح للاحتفاظ بمعنى للإنساني والطبيعي على أنهما يعتمدان الواحد منهما على الآخر، ويؤدي التأمل في أحدهما الى الآخر.

- **غالباً ما تربط قصيدة الهايكو، "الطبيعي" بالإنساني**، عبر تركيبة من المشاهدات والتخيلات. إنها تطمس التمييز "الغربي" بين رؤية شيء بالمعنى الحرفي، وامتلاك "رؤية ما" لهدف الشيء أو معناه، على رغم أنها نادراً ما تنطق بشكل صريح بذلك الهدف، لتوصله تالياً الى بعد رؤيوي أوسع.

ويرى مؤسسو الهايكو الكبار أنها تكثيف في أقصى مداه، من دون وجود روابط بينها، وهذا ما يتيح للمتلقي أن يملأ تلك الفراغات بتوظيف مخيلته الخاصة. هذا الشكل الفني الجديد للقصيدة كان امتدادا لأساليب شعرية أخرى انتشرت في اليابان منذ انتقال بوذية الزن إلى اليابان. العنصر الأساس لشاعر الهايكو هو التدرب على عيش اللحظة بالذوبان الكلي في ما حوله من عناصر الطبيعة، ثم يصبح النظم الشعري عملية شديدة التلقائية تشبه حالة الشعراء المتصوفة في نظمهم للشعر بعد الوصول إلى حالة من الثمالة الروحية في الانصهار بالحق.

قصيدة الهايكو ـ إذن ـ «لحظة جمالية لا زمنية في قصيدة مصغرة موجزة ومكثفة تحفز المخيلة على البحث عن دلالاتها ، وتعبر عن المألوف بشكل غير مألوف عبر التقاط مشهد حسي طبيعي أو إنساني ينطلق عن حدس ورؤيا مفتوحة تتسع لمخاطبة الإنسان في كل مكان ، من خلال وضمة تأملية صوفية هاربة من عالم مادي ثقيل محدود ضاق بأهله»[1]

3- قصيدة العمود الومضة :

[1]- بشرى البستاني: الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤيا ،مؤسسة النور للثقافة والإعلام،ثقافات ، 2007، ص17

تقوم على تحليل معايير هي اكتمال المعنى ، وتمام الدلالة، والكثافة والكم، فأما الكم فهو إحياء للمقطوعة، وبث روح الشعرية، من دون أن تتجاوز ضابط المعيار الكمي ،فيمس الحدود السيادية للقصيدة العربية المكتملة،عن الكمال والاكتمال لا يرتهن ببلوغ أبيات الشعر عدا بعينه،وإنما مرهون ببث الروح الشعرية فيها،وانطوائها على اللمحة الفنية،أما اكتمال المعنى وتمام الدلالة فهو أمر حتمي، لأن في غيابه يقع العمود في تعالقات ، يطلب فيها البيت أخاه، ويتعلق به، ولا يتم له المعنى إلا به، وأما التكثيف، فه ثاني اثنين ،هما روح العمود الومضة،وعصب الشعرية فيه[1]. لقد عمل الشاعر العراقي عباس مشتاق معن على خوض تجربة العمود الومضة في يوانه المعنون ب(وطن، بطعم الجرح)

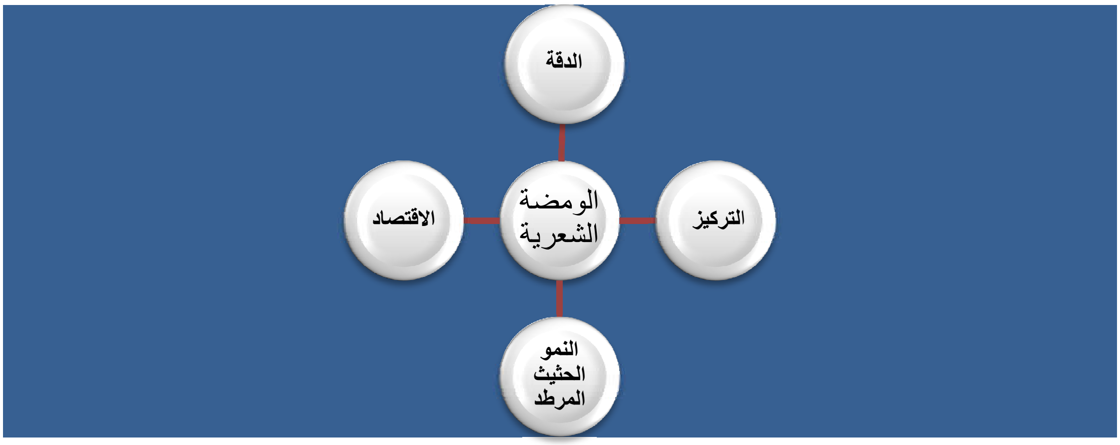
أســــــــــــــــــــــــــر

الدنُّ في أرق الكؤوس

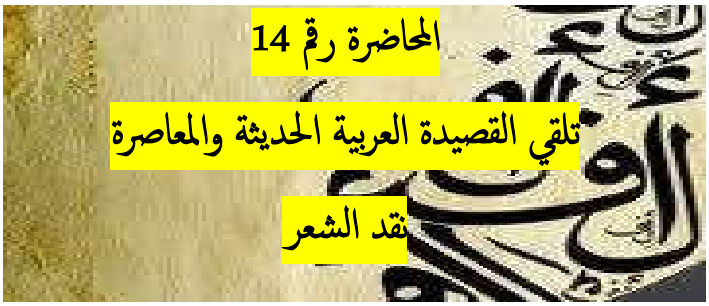
أنينا فاانتشـــــــــــــى

قلق النفوس[2]

عموما إن منطق الشكل الجمالي للومضة الشعرية يجب أن يتمتع بالصارمة التشكيلية، والاقتصاد الأدائي، والتقشف التركيبي،والانفجار الدلالي،؛ لأنها أشبه بقطرة المحيط التي تختصر جميع صفاته[3]



[1]- عباس مشتاق معن : وطن بطعم الجرح،قصائد من العمود الومضة،ط1، دار الفراهييدي، العراق ، 2013، ص مقدمة الديوان
[2]- عباس مشتاق معن : ص63.
[3]- سمر الديوب : الومضة النص المفارق، ص



عناصر المحاضرة
ـ شعرية النص في النقد العربي المعاصر 1- محمد بنيس: الشعري العربية وإبدالاتها 2- شربل داغر وشعرية القصيدة العصرية 3- كما ل أبو ديب 4- صلاح فضل ـ شفرات النص

أولا- النص الشعري العربي المعاصر في منظور المقاربات النقدية :

يتضح في قراءة النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة أنها اتكأت بصورة لافتة على مجموعة من المناهج النقدية لعل أبرزها المنهج البنيوي، وهو ما نجده عند محمد بنيس في كتابه «الشعر العربي الحديث بنياته، وإبدالاتها» وشربل داغر «الشعرية العربية الحديثة» وكمال أبو ديب "في الشعرية".ينضاف إليها المنهج السيميائي، والمنهج الموضوعاتي.والمنهج الأسلوبي .

1- محمد بنيس: الشعري العربية وإبدالاتها

عمل محمد بنيس من خلال دراسته على «ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث»[1]. كمحاولة لتأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل هي التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر، تنفتح هذه الدراسات على «موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمه للتقليدية والرومانسية والشعر المعاصر على أنها مراحل زمنية ذات روابط

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ج1،ص8.

وتباينات إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة من البنيوية إلى نظرية التلقي»[1]. مما قد يصعب تحديد منهجيته النقدية خصوصا لدي بعض الدارسين الذين لم يأنسوا لمثل هذا الشتات .

تعكس دراسة بنيس بصورة جلية تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، فالناقد «لا يحقق نسقا واضحا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته وهذا يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاها في النقد العربي الحديث»[2]. وخلاصة طرحه هو البحث عن شعرية عربية مفتوحة تستند إلى كون كل حقبة تتميز بأشكال محافظة وأخرى تجديدية.

ولا نبالغ كما توصلت يمنى العيد إذا قلنا إن النقد الحديث المستند إلى أسس الفكر الماركسي الذي يرتكز عليه بنيس في بحثه، والذي يفسر عدم اكتفائه بتحليل البنية السطحية ، ومن ثم توظيف هذا التحليل للوصول إلى محاور البنية العميقة ،إن هذا النقد يهتم أكثر فأكثر بتحليل النص الأدبي كلغة ، ويتعمق تحليله على هذا المستوى مشددا على إبراز الخاصية الجمالية،وكاشفا لها كخاصية دلالية أيضا[3].

2- شربل داغر وشعرية القصيدة العصرية

أما دراسة شربل داغر فهي واحدة من بين الدراسات التي تبنت الشعرية مدخلا لدراسة القصائد العربية الحديثة، معتمدا في مادته على النصوص الشعرية التي نشرت في مجلات عربية في سنوات محددة على النحو التالي الأدب (1953-1954)، شعر (1957-1958)، مواقف (1970-1989)، ويعلق على هذا الاختيار «يكاد يكون بديهيا إذا ما عرفنا دور كل واحدة منها في تمثيل "النتاجية" الشعرية العربية الحديثة»[4].

يحدد شربل داغر منهجه بوصفه قراءة برهانية لكون «البرهان –أي برهان- حتى لو كان دقيقا يبسط تعقد العملية الشعرية، ويسهل التعرف العيني المقرب عليها، هذا هو الطريق الأسلم والأضمن لأنه يوفر لغة اصطلاحية عينية مشتركة بين الكاتب والقارئ والقصيدة»[5].وهو ما قاده إلى

---

[1]- سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2004، ص260.

[2]- سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص260.

[3]- يمنى العيد : في معرفية النص دراسات في النقد الأدبي، ط4، دار الآداب ، بيروت،1999،ص134.

[4]- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 1988، ص6.

[5]- المرجع نفسه: ص9.

حصر مادة بحثه بدقة مما جعل محاولته «تعد أول محاولة حققت درجة من النضج في مساءلة الأنواعية لشعرنا الحديث »[1]

وما يلفت الانتباه في هذه الدراسة هو محاولة شربل داغر مقاربة الفضاء النصي للقصيدة العربية الحديثة من خلال تحليل الشكل الخطي للقصيدة وهيئتها الطباعية، إلا أنه «يكشف عن التوزيع البصري لهذه الأجزاء دون أن يوضح البعد الدلالي لهذا التوزيع، ملتزما بما دعاه مقاربة وصفية»[2]. تعتمد مقاربة "شربل داغر" على خصيصتين هما «الالتزام بالمرجعية اللسانية و السيميائية، والتركيز على جماليات الخطاب البصري»[3]، فهذه الدراسة سعت إلى مقاربة الفضاء النصي للقصيدة العربية الحديثة من خلال تحليل الشكل الخطي للنص الشعري وهيئته الطباعية. وفي إشارة "شربل داغر" إلى جهود "غريماس" ،أبان أن «غريماس لم يطالب فقط بوجود مثل هذا النوع من الدراسات ، بل اقترح علينا أيضا عددا من (المؤشرات) المساعدة لدراسته،ولكن دون أن يوفر لنا منهجا متكاملا ومتبلورا في التعامل مع هذه العلامات غير اللغوية في القصيدة»[4]، كما قدم داغر كتابه الشعر العربي الحديث ـ القصيدة العصرية، مارس عبره الحفر في مراحل التجديد الشعري؛إذ تبدلت القصيدة في مستوياتها البنائية المختلفة و «عرفت القصيدة العصرية تغيرات واختلالات على مستوى الأبنية جعلتها أكثر قبولا لما سيصيبها لاحقا : هذا يصح في اهتزاز البناء العروضي بمتعلقاته كلها (من وزن وقافية وتفعيلات وغيرها) ،وفي احتياج القصيدة لسبل انبناء نحوي مستقى في بعضه من سبل النثر المستجدة »[5].

لنا أن نقول إن ما درسه شربل داغر هو تتبع مدار جديد في الشعرية النص بهندسة تأنس إلى الخروج على (عمود الشعر القديم) والدخول إلى عصرية الشعر أو الشعر العصري ،القصيدة العصرية التي «انقطعت عن " أنواع "الشعر المعهودة ،بل اقترحت " أنواعا" جديدة اجتمعت عموما تحت مسميات:" المخترعات" وأحوال ومشاهد الحياة الجديدة، إلا أنها تعدتها لتشمل علاقة باتت

[1] ـ رشيد يحياوي : الشعري والنثري ، ص47

[2] -سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص286.

[3] ـ أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص313.

[4] - شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص14.

[5] ـ شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية ، ط1، منتدى المعارف، بيروت، 2012، ص 572.

مختلفة بين الشاعر وموضوع القصيدة»[1]،بهذا فالشعر العصري أحدث انزياحا في مدار الشعر ووجهته.

3- مقاربات كمال أبوديب للنص الشعر العربي المعاصر :

نظر كمال بوديب من خلال مفهوم العلائقية والكلية والتحول إلى الشعر ليس كقضية «شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر للدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللعبة فيها إلى زخرف، الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته، الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في الرؤيا، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات التي تنسج في لحمته وسداه، والتي تمنع الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة... الشعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم»[2]، إنها بذلك لم تعد خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض كل هذا اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه، واللاتقارب.

تجلى منظور أبو ديب إلى شعرية النص بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر والتي يعدها «خصيصة علائقية، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق، الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركة المواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها»[3]، ومفهومها يتجسد بوصفها ذلك الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز (Code)، في سياق تقوم في علاقات ذات بعدين متميزين:

1/علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك ضفة الطبيعية والألفة.

2/علاقات تمتلك اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في طبيعة المتجانس[4].

إن ما يخلق الفجوة أو شعرية النص عند كمال أبو ديب هو الخروج بالكلمات عن معانيها

---

[1] ـ شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية ، ص 573.

*الفجوة ـ مسافة التوتر : مزيج من أفكار واتجاهات نقدية أبرزها نظرية القراءة والتلقي والتي تعرفها بمصطلح (المسافة الجمالية).

[2]-كمال أبو ديب: في الشعرية، ص143.

[3]-كمال أبو ديب :في الشعرية ، ص14.

[4]-المرجع نفسه: ص21.

القاموسية المتجمدة[1].أي عملية جمع من المتناقضات[2].وما يلحظ على دراسته أن تعاملها مع النصوص الشعرية قد بقي محددا بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها، كما أنها لا تختص بالشعرية العربية، وإنما هي بحث في الشعرية عموما.

4- صلاح فضل شفرات النص :

اتكأ صلاح فضل في كتابه (شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) على فكرة أن شعرية النص لا تكتفي بالحدث الصوتي، بل تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاوزات المفترض، وهي شعرية تستند إلى عنصر المفاجأة (الدهشة)، ولا تعترف بأية نموذجية مشبعة بالتوقع «ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما أي حدث دلالي آخر، فتشابه المتجاوزات المفترض فيه هو الذي يضفي عليه جوهره الرمزي الكامل»[3]. في حديثه عن المفاجأة يقول «دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد، وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم. بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي، الذي يعتمد كليا على إشعاع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية»[4].

يؤسس صلاح فضل مفهومه لشعرية النص استنادا إلى الدرس السيميولوجي «إذا كانت السيميولوجيا كما يقول –إيكو- في مفارقته الطريفة-هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة بين الدال البديل لأي شيء آخر، فإنها بذلك مهيأة، لان تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وتقيس مستوى كفاءتها الدلالية ووظائفها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعنيه بالشعرية»[5].

---

[1]-المرجع نفسه: ص125.

[2]-المرجع نفسه: ص143.

[3]-، مصر، 2000، ص191.

[4]-المرجع نفسه :ص86.

[5]-صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص55.

قائمة المصادر والمراجع :

1. إبراهيم محمود منصور الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945-1995،ط1، دار الأمين للتوزيع والنشر، مصر ،دت،
2. إبراهيم محمود منصور الشعر والتصوف ،الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.24
3. إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، 1978،.
4. إحسان عباس:بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،1996،
5. أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ،ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة ، المغرب، 1993
6. أحمد محمد عيلان : جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب،
7. أحمد يوسف : القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ط1، الدار العربية ناشرون و منشورات الاختلاف ،2007.
8. إدوارد الخراط : من الصمت إلى التمرد دراسات ومحاورات في الأدب العالمي ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ص409.
9. أدونيس : الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،صدمة الحداثة، وسلطة الموروث ، ج4، دار الساقي،
10. أدونيس : الشعرية العربية ،ط1، دار العودة، بيروت، 1986،.
11. أدونيس : زمن الشعر ، دار الآداب ،ط2، بيروت،1996، ص197.
12. أدونيس : فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،ط1، دار العودة بيروت،1980،
13. أرسطو : فن الشعر ، ترجمة شكري عياد، دط، دار الكتاب العربي،مصر، 1967،
14. إسراء حسين جابر وصفاء عبد الحفيظ: تمظهرات السؤال الفلسفي في النص الشعري الحداثي ، مجلة رؤى فكرية، العدد05، جامعة سوق أهراس ، الجزائر، 2017.
15. إسراء سلامة محمد مقدادي: المفارقة في شعر إبراهيم نصر الله ،رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2017.

16.آلان تورين: نقد الحداثة ، ترجمة أنور مغيث ، ط1، المشروع القومي للترجمة ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1992،.
17.الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، دراسة وتحقيق عبد الله محمد محارب ، ط1 ،ج3 ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1990.
18. أمين صالح : السوريالية في عيون المرايا،ط2، دار الفارابي /دار الفراشة ، بيروت /الكويت، 2010.
19.أندريه برتون: بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 1978،
20.أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس،مصر ، 1975،
21.إيف ستالوني : الأجناس الأدبية ، ترجمة محمد الزكراوي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت،2014.
22.بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة،ط1، الأردن ، 2021. .
23.بسام قطوس: الفلسفة والشعر ، أية علاقة ؟ط1، وزارة الثقافة، الأردن ، 2021. .
24.بسمة عروس : التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة نمادج من الأجناس النثرية القديمة، ط1،مؤسسة الانتشار العربي،، بيروت،2010.
25.بشرى البستاني: الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤيا ،مؤسسة النور للثقافة والإعلام،ثقافات ، 2007،
26.بشرى صالح: صور الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الرباط، 1994.
27.بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة ج4، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
28.بوجمعة العوفي : من المشافهة إلى الكتابة جمالية المكتوب – المرئي وتشكيل المكان في القصيدة .
29.تزفيتان تدوروف: الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ط1،دار توبقال ، المغرب،1990 .
30.ثائر العذارى : في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية،ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق، 2010.

31. جابر عصفور : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،2008 .
32. جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت،1992، ص133.
33. جمال خلوفي: الفلسفة والأدب بحث في الأسس الأنثروبولوجية، مجلة إضافات ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ومركز دراسات الوحدة العربية ، العدد52/51، 2021.
34. جون كوهن : الكلام السامي نظرية في الشعرية ، ترجمة محمد الولي ،ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت ، 2013.
35. حبيب مونسي :توترات الإبداع الشعري، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009،
36. حسن العرفي : أمل دنقل عن التجربة والموقف ،ط1، مطابع إفريقيا الشرق، المغرب،1985،
37. حسن مخافي : القصيدة الرؤيا ، دراسة في التنظير الشعري ، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب 2003، ص05.
38. حسين تروش : تكامل إجراءات التحليل النصي للصورة الشعرية بين علم البلاغة وعلم الأسلوب ، مجلة الآداب ،العدد136، 2021،
39. حورية الخمليشي : الشعر المنثور والتحديث الشعري،.
40. حورية الخمليشي : الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير،ط1،لبنان،2014،
41. خالد المحمود: الصور المتحيزة في المونتاج السينمائي،ط1، وزار الثقافة والفنون والتراث القطرية، قطر، 2010، ص82.
42. خالد بلقاسم : الكتابة في الخطاب الصوفي.
43. خالد سليمان : ظاهرة الغموض في الشعر الحر ،مجلة فصول ، ملجد7،العدد1و2،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986.
44. خلدون الشمعة : تنقية القناع دلالة الحضور والغياب ، مجلة فصول ،مجلد16، العدد1، الهيئة المصرية للثقافة ، 1997.
45. خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الصوفية ،ط1، درا الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص103

46.خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية بينة النص وتشكيل الخطاب، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص15.
47.خليل موسى : بنية القصيدة المعاصرة ،ط1، اتحاد كتاب العرب،سوريا ،2003، ص209.
48.خيرة حمر العين : جدل الحداثة ، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996،
49.دي سي ميويك : المفارقة وصفاتها ،
50.راوية يحياوي: شعر أدونيس ، البنية والدلالة، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
51.رشيد يحياوي : الشعري والنثري ، ط1 ،منشورات اتحاد كتاب المغرب ،المغرب ، 2001 ،
52.رشيد يحياوي : قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة،ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 78،2006.
53.رضوان بن عريبة : مساءلات جديدة للشعرية العربية، في ضوء الثابت و المتحول لأدونيس)، المتقي برنتر، المغرب،2007،
54.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ،ط1دار الوفاء ، الإسكندرية ،2001 .
55. رونيه ويليك و أوستين وارين: نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة حسام الدين الخطيب ،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
56.رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ،ترجمة جابر عصفور ، ط1، رقم110، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ،1987.
57.سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2004، ص260.
58.سعد الدين كليب : وعي الحداثة، ص70.
59.سلمى خضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ط2، هامش رقم 188، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ص192.
60.سمر يوب :
61.سهير القلماوي : فن الأدب،1 المحاكاة ، ط1، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي ، مصر ، 1953.

62.سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ترجمة راوية صادق ،دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
63.سيد عبد الله السيسي: ما بعد قصيدة النثر، نحو خطاب جديد للشعرية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2016،
64.شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية ، ط1، منتدى المعارف، بيروت، 2012.
65.شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 1988.
66.صالح عبد الستار و حمد محمود الدوخي:المونتاج في ديوان محمود درويش مديح الظل العالي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد9، العدد، ص379.
67.صلاح بوسريف : رهانات الحداثة أفق لأشكالٍ محتملة، ط1، درا الثقافة ، المغرب ، 1996،.
68.صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ،دار الآداب ،ط1، مطبعة درا الآداب ،بيروت،1995.
69.صلاح فضل : تحولات الشعرية العربية ،دار الآداب ، ط1، بيروت،2002، ص6/5.
70.طه حسين : جنة الشوك،ط1، دار المعارف، مصر، دت.
71.الطيب لهو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ط1، مطابع الأنوار المغاربية، المغرب،2010،
72.عادل فريحات: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم ،مجلة علامات في النقد ، عدد38،النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية ، 2000.
73.عادل مصطفى : دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن ، ط1، دار رؤيا ، مصر ، 2014.
74.عاطف جودت نصر: تراث الأدب الصوفي، مجلة فصولمجلد1، العدد1، 1980.
75.عباس مشتاق معن : وطن بطعم الجرح،قصائد من العمود الومضة،ط1، دار الفراهييدي، العراق ، 2013، ص مقدمة الديوان .

76.عبد الستار محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، عدد02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1997.

77.عبد السلام الميساوي: الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، مجلة عالم الفكر، المجلد35، العدد04، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ،2007.
78.عبد السلام الميساوي: جماليات الموت في شعر محمود درويش،دار الساقي، بيروت، 2009، جابر عصفور: قراءة في جدارية محمود درويش: جدار الذات وجدار القضية، جريدة الحياة 22/8/2007.
79.عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل.
80.عبد الغفار مكاوي: الشعر والفكر،دراسات في الأدب الفلسفة،ط1، مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة، 2017.
81.عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، ط1، دار أبي الرقراق، المغرب، 2011، ص318.
82.عبد اللطيف الوراري: في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ط1، منشورات دار التوحيدي، 2014.
83.عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث،ط9،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1999
84.عبد الله رمضان : فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،2006،(هامش رقم27)
85.عبد الله شنيني : الوعي الصوفي الحداثي، رسالة ماجستير ، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2003-2004.
86.عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1999.
87.عبد الوهاب المسيري : قصة أقصر قصائد شعرية في أدب العالم ، مجلة الدوحة ـ عدد02، قطر ، 1984.
88.عبد محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ط4،الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
89.عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط5، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، 1994.

90.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنويةط3، دار الفكر العربي،دت.
91.عز الدين المناصرة :علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ،2006.
92.عزالدين الشنتوف : شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة ، ط1، دار توبقال ، المغرب ، 2014، ص 266.
93.عصام القصبجي: أصول النقد العربي القديم ط1، مطابع أصيل، سوريا، 1981، ص45.
94.عصام شرتح: حداثوية الحداثة في شعر بشرى البستاني، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري ـ البصري،ط1، دار غيداء للنشر، الأردن،2014.
95.على جعفر العلاق : بنية القناع، مجلة علامات في النقد مجلد ، العدد25، ص74.
96.على قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز لمقالح
97.علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ،ط1، دار الأندلس، بيروت،1981،
98.علي زيغور : العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ط1، درا الطليعة، بيروت، 1979، ص82.
99. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي، القاهرة، 1997،.
100. فاروق خورشيد: الموروث الشعبي،ط1، دار الشروق،مصر،1992، ص12.
101. فاضل ثامر الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،ط1 ،1992 ، ص251
102. فتوح أحمد فتوح : الرمز والرمزية ، دار المعارف،ط3،مصر،1993،ص33.
103. فيليب لوجون : الميثاق السير ذاتي ، ترجمة عمر حلي ، ص22
104. كما ل أبو ديب: في الشعرية ، ص70
105. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر،ط1،مصر،1986،
106. ماري إلياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي أنجليزي ـ فرنسي)،ط1، مكتبة ناشرون، بيروت،1997، ص355

107. محمد الشيخ وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة و مابعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1996،
108. محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-204)،ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008،.
109. محمد الماكري: الشكل والخطاب،ط1، دراتوبقال ، المغرب،.
110. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد32، تونس ، 1991.
111. محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر والتوزيع المدراس، ط1، المغرب ، 2001،ص163.
112. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 الشعر المعاصر،دار توبقال ،ط3، المغرب، 2001
113. محمد بنيس : بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ، عدد19، المغرب ،1979، ص47.
114. محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، ص 101.
115. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص85.
116. محمد سلمان : الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية ، د ط ، دار اليازوردي العلمية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص115 .
117. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية ا إيقاعية ، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينيات ، ط1، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.
118. محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر ، ط1، دار الكتاب الجديد، بروت،2003.
119. محمد علي كندي : في لغة القصيدة الصوفية ،
120. محمد لطفي اليوسفي: البيانات (أدونيس محمد بنيس ، قاسم حداد ،أمين صالح)، سراس للنشر،ط1، تونس.
121. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996 ص195.

122. محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006.
123. مسعود وقاد : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع ، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة ،2011/2010 .
124. مسعود وقاد :البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مخطوط ماجستير، جامعة ورقلة ، 2004/2003.
125. معجب الزهراني : لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى ، مجلة فصول ، مج16، عدد1 تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، 1997،.
126. مفتاح محمد عبد الجليل : نظرية الشعر المعاصر في المغرب، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.
127. مفيد نجم : التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوى ، ع 59 ، 2009 .
128. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر نازك نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، بيروت،2007.
129. ناصر سليم محمد الحميدي و محمد عباس محمد العربي:تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ط1، الانتشار العربي، الأردن،2012.
130. هنري برونيل : أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ترجمة محمد الدنيا، سلسلة إبداعات عالمية رقم353 ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت .2005.
131. يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف، مصر 1995.
132. يوسف سامي اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1دمشق، 1980.

فهرس المحتويات

المحاضرة	الصفحة
مقدمة	5
1- مسار الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة	16-6
2- المرجعية الفكرية والثقافية للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	25-17
3- الثابت والمتحول في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة	33-26
4- الشعر والفلسفة	43-34
5- الرمز التراثي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	53-44
6- جمالية التشكل في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	68-54
7- الكتابة وتداخل الأجناس في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	81-69
8- المتخيل الصوفي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة	93-82
9- شعرية الصورة	106-94
10- شعرية القناع	114-107
11- شعرية التفاصيل اليومية	120-115
12- فلسفة الإيقاع	128-121
13- قصيدة الومضة	134-129
14- تلقي القصيدة العربي الحديثة والمعاصرة	140-135
قائمة بالمصادر والمراجع	149-141
فهرس المحتويات	150

Nom du document : دروس سنة أولى ماستر في مادة شعرية القصيدة العربية 2023
Répertoire : C:\Users\vaio\Documents
Modèle : C:\Users\vaio\AppData\Roaming\Microsoft\Templates\Normal.dotm
Titre :
Sujet :
Auteur : vaio
Mots clés :
Commentaires :
Date de création : 03/04/2023 00:32:00
N° de révision : 2
Dernier enregistr. le : 03/04/2023 00:32:00
Dernier enregistrement par : vaio
Temps total d'édition : 1 Minute
Dernière impression sur : 03/04/2023 00:42:00
Tel qu'à la dernière impression
Nombre de pages : 150
Nombre de mots : 37,686 (approx.)
Nombre de caractères : 207,279 (approx.)