الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة امحمد بوقرة_بومرداس_

كلية الحقوق بودواو

قسم اللغة العربية وآدابها

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université M'Hamed Bougara de Boumerdes

Faculte de droit de boudouaou

Département de la langue et littérature arabes.

سنة أولى ماستر **تخصص: دراسات نقدية**

مطبوعة:

محاضرات في مقياس: قضايا الشعر

إعداد الدكتورة: بن ضحوى خيرة

السنة الجامعية: 2016م/ 2017.م

المحاضرات

_ مفاتيح المقياس : قضايا الشعر " تفكيك وتركيب"

_ الشعر " مفاهيم عامة"

_ الشعر العمودي والشعر الحر

_ خصائص الشعر الحر

_ الرمز والأسطورة في الشعر الحر

_ المدينة في الشعر العربي المعاصر

_ لغة الشعر بين سعة الوجدان وضيق العبارة

_ الصورة الشعرية

_ سحر الصورة وتطابق المعاني

المحاضرة الأولى: **الشعر**

مفردات المحاضرة: الشعر؛ اللفظ؛ المعنى؛ المفهوم.

مفاهيم عامة:

الشعر معرفة وبحث عن المعنى في اللامعنى، وتفسير للعالم ومحاولة لكشف عن أسراره التي تظل في حاجة إلى كشف، والشعر رفض لكل شروط الضرورة واحتجاج على كل ما يحول بين الإنسان وحريته.

صانع المتناقضات والمفارقات -نقصد الشاعر هنا- هو الموازي للصمت الهادئ والصخب العنيف بين العقل والجنون، منذ زمن بعيد والناس تميز الشاعر عن غيره، جعلوه البطل القائد للنجاة جعلوا منه لسان حالهم، ومؤرخ مثالبهم كما جعلوا منه الحكيم يخاطب من هم في زمنه بمستوى خطابهم، وتخلد الفنيات بعد ذلك خلود تذكره والحفظ له.

وأيا كانت الصورة التي يتجلى بها الشاعر أو القناع الذي يختفي وراءه فإنه يظل كما قال أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بناة العلا من أين تؤتى المكارم

وإن كنا نتحدث عن الشعر فإننا لن ننفي عنه ما مضى من تراكم، لأن ما آل إليه الشعر لم يأت من فراغ وإنما من المعين الذي يدلي به الناقد والشاعر دلوه "خاصة هؤلاء الشعراء المثقفين الذين يتمثلون ثقافتهم في شعرهم على نحو جمالي جيد، يذوبونها في مصهر الذات الشاعرة، لتخرج دما يسري في شرايين البنية، وقلما ينبض في صلبها، يزيدها روعة ويغنيها دلالة"[1] لذلك كان النمو الذي أحرزه الشعر العربي في النصف الأول من لقرن العشرين دليل عبقرية أصيلة، لأنه جاء تطويرا داخليا للموروث، مع تطعيمه بالمعاصرة تطعيما استطاع أن يتمثله، وأن يحيله إلى طبيعته وسجيته، بحيث بدت حركة الشعر مواكبة لحركة الثقافة التي ظهرت معالمها بادية في قضاياه الكبرى، مثل لغته وأوزانه وبلاغته والصور الشعرية والبنيات الشعرية...وغيرها من القضايا.

لذلك لا يكفي أن نقول أن الوزن والقافية هما ميزة لهذا النوع من الفنون الأدبية، كما أم النظرة التي أتى بها قدامة ابن جعفر في كون الشعر كلام

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1991، ص237.

موزون مقفى[1] لم يصرح بها الشاعر العربي قديما، حتى وإن اتخذ من الميزان العروضي شرطا من شروط الكتابة، ذلك أن الشاعر لم يكن مجرد قائل بالقدر الذي كان فيه سفيرا لقبيلته، التي يعقد معها عقدا فيكون المتكلم بحالها والمخلد لمآثرها وحروبها مما "يجعل من لسانه لسانا لقبيلته، ومن شعره صحيفة لها، وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب شاعرها فتتحمس لشعره وتتعصب له، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته في كل مقام"[2] وفي كل زمان، وكيف لا وهو المخول بتعداد صفات أهلها، والرد على خصومها، وبالمقابل تضمن له القبيلة الرفعة والشأو العظيم، ولعل عبد الله ابن رواحة" رضي الله عنه" ذكر ميزة مهمة مما ورد في العقد الفريد أنه" شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"[3]، باعتباره شعور قبل كل شيء، ثم يخرج عن طريق الأداة المساعدة على ذلك.

---

[1] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر،تح:كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1978، ص17.

[2] يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 174.

[3] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، تح:مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996، ص243.

انتقلت هذه المفاهيم واختلطت بما تم ترجمته من كتب الحضارات الأخرى، مما وسع في دائرة احتضان الفكرة وصوغها بالطريقة الملائمة للمتلقي، أو الباحث عن مكنونات القصائد الشعرية، إذ نلفي ابن خلدون الذي استثمر أقوال سابقيه ليضع أمامنا هذا التعريف" الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله، وبعده، والجاري على أساليب العرب"[1]، ثم انتقل وتطور مفهوم الشعر في العصر الحديث بخطوات المردة، بحسب ما توفر من مستجدات تعقيدات الحياة، فأصبح الشعر في حضن ذلك مغامرة وروحا، ولم يعد مجرد انعكاس للواقع[2] كما روج له، بحسب ما اكتسى، من حلل ما أنتجته المدارس الغربية من أفكار، وما بقي من بصيص في كتب القدماء الأخيار، فبعدما كان مجرد وصف أضحى تعبيرا فنيا ورؤية جديدة للعالم.

---

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر وأخبار العرب والبربر ومن تبعهم من السلطان الأكبر، ج3، تح: أبو عبد الله السعيد المندوه، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3، 1997، ص1305.

[2] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993، ص35.

المحاضرة الثانية: **الشعر العمودي والشعر الحر**

مفردات المحاضر: الخطاب؛ الشعر؛ الشكل؛ التراث؛ الحداثة.

"إن حقيقة العلاقة بين اللغة كموروث حضاري والنص الأدبي كتمثل لهذا الموروث لهي من القوة والوضوح بما هو كاف للتأكيد على أن التجربة الشعرية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية، لأن مجرد قبول النص الأدبي الفصيح لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصوصية مخبوءة داخل لغة هذا النص، وعدم استخدامها من قبل يعود إلى أسرار بلاغية لم تتفتق للشعراء السالفين، بينما تفتقت لهم أسرار إبداعية أخرى استثمروها وأفادوا منها حتى أنهكوها"[1].

نرتكز على مفاتيح هذا النص، حتى نتمكن من ربط السابق باللاحق، وحتى لا تضيع الحلقات، التي لطالما بحثنا عنها في انتاجات غيرنا أو بالأصح الآخر، فالحديث عن التجربة الشعرية العربية الحديثة، هو بلا شك عودة

[1] عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص60.

للإرهاصات الأولى لها والجذور المتخفية في جوهر القضية، لأن جل الأعمال الشعرية التي ظهرت بمسميات متعددة لنوعها، لم تك إلا امتدادا آخر لفنيات عربية قديمة، وعدم ظهورها بالمسميات الحديثة والمعاصرة لا يعدم وجودها، وإنما يظهر مدى التمايز في طرق التفكير ليس إلا، والدليل على ذلك أن بعض المواضيع والقضايا التي استنفدها السلف قراءة وبحثا لازلنا نستخدمها دون إضافة عليها، وليس ذلك لكمالها طبعا، وإنما للدقة التي وصل إليها القدامى في البحث والتخريج.

ولو ألقينا النظرة عن كثب لوجدنا بعض المواضيع والقضايا تتشابه بين ما كان وما هو كائن، بل إنها استمرار الماضي في الحاضر، وسريانه في نبع واحد، حتى ولو كان بينابيع متفرقة ومختلفة، هو أمر لا يختلف فيه أي باحث ولا قارئ، خاصة وأن ظهور الأدوات الحديثة من علوم وبحوث جاءت مرتبطة بما سبقها، كتعبير عن استمرارية مكنت من ربط الحلقات ببعضها بعض، خاصة إذا ما نظرنا إلى تناصية النصوص مع بعضها، وكذا قضية التراث الإنساني الذي يجمع العلماء على تحاوره منذ زمن بعيد.

مع أن الإقرار بالتغير الذي حدث على مستوى الشكل، والمضمون في بعض الأحيان هو أمر طبيعي، حدث نتيجة الالتقاء مع أفكار الآخر وانتاجاته، المنقولة إلينا بالطريقة إلي عكست توق المفكر العربي للتغيير، وتقبل العلوم الأخرى على اختلافها، وأي تقبل إنه المفروض علينا والمحتم للاستمرار واللحاق بما يمكننا أن نصفه بالعجلة المتحركة باستمرار ومرد ذلك كله هو الإبداع تارة ومحاولة المجاراة تارة أخرى والإتباع في أحيان كثيرة، تتبع أملته الظروف التي كان يعيشها المثقف العربي في تلك الحقب، أو التي كانت تعيشها الدول المُستَعمرة في شتى الميادين.

ومناشدة الحرية لم تكن في أرض المعارك فقط، بل تعدت كلمة الرصاص وصار حربا تجسدها الأقلام على البياض، تبعث وتترجم وتنقل صداها إلى الآخر، حتى صار عنوانا يمثل لدى بعضهم لقبا التصق باسمه، ولازمه إلى مماته، فصار بها ممثلا ولها معبرا أو إن صح القول صارت قضية لا يمكن التنازل عنها، إن المدقق في القضية يلاحظ أن المثقف العربي اتخذ من بعض الأغراض والأنواع واستحضار التراث مادة له، يسلح بها خطابه الآتي، فهو لم

يحاكي فقط وإن كان ذلك قد حدث في فترة معينة، وإنما تجاوز بعد ذلك وجعل من كتاباته وحروفه تمايزا ما إن قرأت القصيدة تدركه.

مع نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت دعايات إعلان ميلاد جديد للشعر" قصيدة التفعيلة الواحدة، الشعر الحر"، كانعكاس للحرية النسبية التي سادت بعد انهيار بعض الأنظمة كالفاشية، وبداية لحروب أخرى سميت بالباردة، مثلت انفصاما حضاريا وفكريا وثقافيا، وعقائديا.

انتقلت عدوى" الشعر الحر" إلى الثقافة العربية نتيجة حركات الترجمة والبعثات إلى الخارج، والاحتكاك بأدباء الغرب الأكثر شهرة، مما قلص من الهوة التي كان يعانيها المثقف العربي، إذ وجد الشاعر نفسه قريبا جدا من شعراء الضفة الأخرى، أو الغرب بالشكل الأصح للعبارة، ولاسيما شعراء النصف الأول من القرن العشرين، كأمثال "لوركا الاسباني"، و"إليوت الانجليزي"، و"ناظم حكمت"، فضلا عن "رامبو وفاليري وبودلير من فرنسا".

أعلن هذا التلامس ميلاد عصر جديد، بأفكار مغايرة لم يعهدها الواقع العربي، جاءت على إثرها قصيدة الشعر الحر مزيجا يعتمد كافة أنواع ما

تضمنته الواقعية والرمزية، إذ لم تبتعد هذه القصائد عن معالجة القضايا السياسية والقومية، والاجتماعية، ومشاكل الطبقية، بدعوى الدفاع عن قضايا إنسانية بشكل معلن، ولو أن الشعر العربي القديم تحدث عن قضايا قبيلته الاجتماعية والسياسية، وحتى فلسفته الخاصة إزاء الحياة، لكن النقلة النوعية التي أرادها أصحاب الشعر الحر، كان منطلقها التحرر من أي قيد كان، وبخاصة قيود الوزن والقافية التي أصبحت تثقل كاهل الشاعر العربي،"إن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان"[1]، فكانت الركيزة الأولى للانطلاق برأي الرواد.

مع أن المنطلق هو الأرضية ذاتها، هو الوزن الخليلي الذي كان من قبل، لكن ما تغير هو طريقة توظيف هذا الوزن، بإعادة توزيعه مرة أخرى أو بعثرته، كما لامس هذا التحرر المضمون أيضا، الذي اعتبرته نازك الملائكة مفهوما نسبيا للتحرر ليس غير، كما رأت في القافية محل الخلاف وسبب القيد" إن هذه القافية تضفي على القصيدة لونا رتيبا فضلا عما تثيره في

[1] مخائيل نعيمة، الغربال، دار العودة، بيروت، دط، 1978، ص402.

النفس من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية"[1]، وبذلك هي تحرمه ضبط الفكرة التي بموجبها يعالج قضية من القضايا التي يطرحها الواقع.

أو يمكن أن نقول عنها أنها تعبير عن مواقف تعبيرية للحياة، غير أن ف كرة التحرر من القيود كما رأتها نازك الملائكة ودعاة الشعر الحر، لم تلق في البداية ذاك الترحيب الذي كان متوقعا، وإنما شأنها كشأن أي جديد قوبلت بالرفض، والتجاهل في بعض الأحيان، لدرجة أن هناك من شحذ الهمم لمحاربة هذا النوع من الشعر، وأعتبره خروجا عن الطبيعة الشعرية وكسر أهم خاصية فيه، فهذه الثورة الأدبية إن صح القول بين الطرفين خلقت ما يسمى بالتحدي والإصرار على التمسك بالاتجاه، وكذا السرعة في النشر قصد التثبيت.

على إثرها راح بعض الشعراء ممن يملكون الرؤى الخاصة فلسفة وتكوينا ثقافيا يثيرون بعض المسائل أمثال خليل مطران، والمازني، والعقاد وغيرهم، مركزين على مجموعة من النقاط:

[1] نازك الملائكة، من مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت لبنان، ط. 1.1981، ص4.

- التحرر من شعر المناسبات والتصنع اللفظي.
- التحرر من القافية ونظامها.
- استخدام الرمز.

أساس هذه العناصر تيارات فلسفية وفكرية، ظهرت بفعل التأثر بالثقافات الأجنبية مما أدى إلى ظهور هذا النوع من الشعر، الذي كان الفضل بانتشاره للاشتراكية في بعض البلدان العربية، وبالأخص العراق.

لا نريد أن نتوغل في التاريخ كثيرا، لكن ذكر ما امتازت به الاشتراكية هو مدعاة لفهم الشعر الحر، لأن الاشتراكية اهتمت بالواقع والمجتمع والحياة والشعر الحر أخذ ذلك عنها شعارا، مما زاد من شيوعه وانتشاره كانتشاره، بل يمكننا أن نقول أنّه ساعد بشكل مباشر وغير مباشر على تقبلها فكرة وتطبيقا.

نسوق لذلك مثالا يمكن أن نسقط عليه أهم الخصائص من حيث المضمون والشكل:

سوف أحدّثكم في الفصل الثالث عن أحكام الهمزة

في الفصل الرابع عن حكام الرّدة

وأمّا الآن فحالات العالم فاترة

ملل يشبه علكة

لصقته الأيّام بقلبي[1]

من حيث المضمون:

أ- الشعر تعبير عن الواقع وعن معاناة حقيقية.

ب- الشعر وظيفة اجتماعية.

ت- أهمية التجديد في أغراض الشعر (القضايا الإنسانية، الاجتماعية، الوطنية).

من حيث الشكل:

أ- القصيدة بناء شعوري، يبدأ من لفظة ثم يأخذ في النمو حتى يكتمل.

[1] مظفّر النواب، شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي،دار رسلان، سوريا، ب.ط، 2009، ص169.

ب- تنقسم القصيدة إلى مقاطع.

ج-يمتاز بوحدة التفعيلة، والسطر بدل الشطر الشعري.

د- التزام القصيدة لقافية واحدة، وليس هناك نظام محدد لتوزيع القوافي.

هـ-ترتكز على الموسيقى الداخلية وإيحاء الكلمات، وجرسها.

و- استعمال ألفاظ متداولة بطاقات إيحائية مغايرة.

ز- اعتماد الرمز والأسطورة.

يمكننا استجلاء بعض الخصائص من هذه المقطوعة، مع التذكير أنه ليست كل الخصائص تتوفر في العمل الواحد أو القصيدة الواحدة.

المرء في أوطاننا:

ليس سوى اضبارة

غلافها جلد بشر أين المفر؟

أوطاننا قيامة[1]

لا تحتوي غير سقر

والمرء فيها مذنب

وذنبه لا يغتفر

إذا أحسّ أو شعر

يشنقه الوالي...

قضاء وقدر

إذا نظر تدهسه سيارة القصر

قضاء وقدر[2]

هذه المقطوعة مثلا عالجت قضايا كثيرة عانت البلاد العربية، من ظلم واستبداد كما تعرض القضية بنوع من الاستخدام الرمزي المكثف، الذي يجعل الخطاب موجها نحو الأنا باعتباره انتشار للذوات، كما يمكن أن نضيف له خاصية أخرى تمثلت في الطريقة البسيطة في الطرح والمعالجة العميقة للمعنى، بحيث يحس القارئ معها وكأن النص ينفلت منه ثم يعود

[1] أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام، بيروت، لبنان، 2007، ص61.

[2] أحمد مطر، الأعمال الشعرية، ص61.

إليه بطريقة مغايرة، وقد وجدت هذه الأداة من الزمن غير، أن تركيبها وعرضها يختلف

"فنبرة الساخر تؤدي معناه الحقيقي، بشكل لا يقبل التردد بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى، لكن أثر السخرية برغم ذلك يختلف عن أثر اللغة المباشرة".[1] ويجعلها أكثر قابلية.

[1]موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج4، ط1، 1993، ص74.

المحاضرة الثالثة: **الرمز والأسطورة في الشعر الحر**

مفردات المحاضرة: الرمز؛ الشعر؛ التجديد؛ الخطاب.

الرمز:

يعد الرمز والأسطورة من الاستراتيجيات المعتمدة في ايصال معان وأفكار معينة، ومختلفة من حيث الاستخدام، أو طريقة عرضها من شاعر لآخر، بحسب زاوية النظر التي يراها هو، وليس بالضرورة أن تقتصر على ما هو عربي أصيل وإنما قد تتعدى ذلك بكثير، إلى أبعد بكثير، إلى تراث عالمي بكامله.

ما الهدف من استخدام الأسطورة في الشعر الحر؟

البحث عن الجديد والمبهر الذي يقتضي إعمال المخيلة والفكر لالتقاطه ليس أمرا أبدعه الشعراء الجدد، وإنما هو أصيل موغل في القدم، ولعل العرب قديما عرفت هذا النوع من مستغرب القول، لإحكام على المتلقي حتى لا ينفلت خياله لما لم يرد ذكره، لكنه في الشعر الحر والمعاصر أخذ منحى

آخر، وسواء كانت الأسطورة عربية أو غربية فإن استخدام الشعراء لها وارد، وتهافتهم عليها لازم لا محالة.

وإبرازها في خطاباتهم الشعرية لازمة لابد منها، وعلى القارئ تتبع تلك الصور المثمنة بروح الرمز، ومعية الأسطورة، فنجد الشاعر يستحضر ما غاب عبر التاريخ من حضارات بابل ومعبودات اليونان، وبقايا الحكايات الخارقة والمتناقضات المختارة والرموز الطبيعية أو ما تمثله الحياة اليومية، والخروج بها عن المألوف بمزجها بمادة أخرى تضمن للشاعر الغوص في المغامرة، وتجعل القارئ نهما لها.

وإن كانت بعض الأشعار توصف بالغموض، فإن بعضها واضح شفاف كقصيدة " قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء"، التي تعالج قضية الطبقية الموجودة منذ القديم، بين الفقراء والطبقة الغنية، يستند فيها الشاعر على رمزية الأسماء والوظائف:

فابتسمت قائلة " لا أنت شاعر كبير

يا سيدي أنا بحاجة إلى أمير

وأسند في السكون باب

أعرفها وأعرفه

تلك التي مضت ولم تقل له الوداع...لم تشأ

وذلك الذي على إبائه اتكأ

يجاهد الحنين يجرفه[1]

هذا الرمز ليس بغريب على السامع، فيه جدة لكنه ليس بغامض، يعطي هذا الرمز بعدا آخر للاستغلال الذي انبرى عن الطبقية، أو الحالة الاجتماعية، وإذا نظرنا إلى شعراء أمثال صلاح عبد الصبور، والسياب، خليل حاوي، فإننا نجد أنهم جعلوا من الحلاج والمتنبي وهرقل والسندباد والتتار، وقصص ألف ليلة وليلة، والمسيح وصلبه، وما روي عن قصص الأولين منبعا لكتابة قصائدهم وتمرير أفكارهم.

فراحوا يربطون بين الأحداث وما يودون إيصاله من خلال خطابهم، مركزين على بعضها دون بعضها الآخر، وقد علل السياب ذلك أن استعماله لبعض الرموز مرجعه تاريخ قرابة أهلها من السلالة العربية، مما يستدعي

[1]http://www.adab.com

فتح حلقة تاريخية غير متناهية، دعامتها التأثر والتأثير الحاصل بين الحضارات، إضافة إلى ما سبق نلحظ استخدام الرمز الصوفي بكثرة، الذي يعتمد على المفردات الدينية وقضايا الحلول والمقامات.

قصيدة العاشق لأدونيس:

يغلبني الحال

أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك

نازلا إلى الأطباق السفلي

في حضرة العالم الأضيق

أشاهد النار والدمع في صحن واحد[1]

ورمز صوفي آخر في مقطع من قصيدة "السماء الثامنة"

وانطلق الرفرف...صار يعلو[2]

وحظي في حضرة الإله ما رأيته

لم تره عين، وما سمعته

[1] ديوان أدونيس، http://al_hakawati.net

[2] http//www.ahewar.og

لم تسمعه أذن

نوديت لا تخف

خطوة فخطوة خطوت ألف عام[1]

يمكننا أن نقول عنها أنها مناورة دلالية، وترميزية لإيحاءات تقتفي أثر الرسالة لمراد تبليغها والقضية المقصود التعبير عنها، بمادة لغوية معتادة ويومية تظهر جلية في كلام طرفي التداول: أنا المتكلم والمخاطب، ولعلها أكبر ميزة يمكن ذكرها بحيث تصبح الكلمة" مأخوذة من لغة الخطاب اليومي بحيث أننا نقع عل كلمات منحوتة، أو مشتقة تتطلب العودة إلى القواميس...بما يعني ضرورة البحث عن أصول الغموض خارج البنية القاموسية المفرداتية، أي داخل البنية النحوية والبنية الدلالية في القصائد"[2] يمكننا أن نقول أن اللغة تعمل على التحايل على القارئ بسبب الشحنات التي يمررها الشاعر من خلالها، لتخادع سمعه مما يجعل كل ألاعيب الكتابة صالحة لتنطلي عليه وعليه.

---

[1] http//www.ahewar.og

[2] محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، دراسة في علاقة الشعر والسياسة في لبنان خلال الحرب الأهلية، دار الأدب، بيروت لبنان،دط، 1996،ص248.

ويمكننا أن نلاحظ ذلك بشكل جلي في مقطوعة من ديوانه مرثية الغبار لشوقي بزيغ:

أنا اثنان

لا يسمعان سوى الريح تهدر بين حطاميهما

واقفان على ضفتي هذه الحرب

كل يشير إلى رأس صاحبه في ذهول

ويسأل من قتلك؟[1].

إن مثل هذه القصائد تفتح الكلام الشعري الحديث على أصعب ما يمكن أن يقع على ذهن المتلقي وفكره، لحظة قراءته للقصيدة، إذ تبدأ التعالقات بالاختفاء والظهور، بالتعقد والانفتاح التأويلي الذي لا يترك مجالا لتوحد المعنى، فحالات التوزع النفسي التي تخالج الشاعر تؤثر على القصيدة أو كتابة الشعر، الذي يتنازعه الصمت والكلام المنطوق، وغير المنطوق، البياض والسواد، إنها بكل ما تعنيه الكلمة المكونة من حروف الأبجدية أكثر

[1] شوقي بزيغ، ديوانه، مرثية الغبار، دار الأدب، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص13.

حالة للشتات والإلمام في الآن ذاته، تتحكم فيها قواعد المفارقة، والعناصر التخيلية القديمة والمعاصرة.

في السطر الأخير من المقطوعة، الذي أنهاه الشاعر بسؤال افتراضي يمنح القارئ قدرة على البحث للإجابة عن السؤال، ولكن لا مجيب ولا جواب وإنما ينسدل ستار صمت جسيم يعلن عنه" سطران شعريان"، لتتحول الصور الموجودة في القصيدة إلى مساحات للرعب والموتى :

عواصمنا تتآكل في ريعان انكساراتها

وقرانا مآذن لا يعتليها سوى الخوف

والنهر لا يبلغ البحر إلا قتيلا

ولا يقبل الضد ضد

فماذا نعد لهذا النظام ماذا نعد؟[1]

تبدأ بلحظة الدمار المعبر عنها بالانهدام الذي يسبقه إحساس ببداية الألم، " الأكثر أهمية في الحداثة الشعرية، والذي جعل منها نمطا من الإبداع الشعري، مختلفا عن الشعر الكلاسيكي، ويمكن أن نحصر هذه المقاربات

[1] شوقي بزيغ، ديوانه، مرثية الغبار، ص13.

بعدة أنساق وهي النسق الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي"[1]، والتي تجعل من التجربة الشعرية أكثر حضورا.

[1] سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1997، ص10.

المحاضرة الرابعة: **المدينة في الشعر العربي المعاصر**

مفردات المحاضرة: رمز؛ المدينة؛ المعاصرة؛ خطاب.

رمزية المدينة:

إذا كانت تلك هي تجربة الشاعر مع الرمز والأسطورة، فإن لتجربة المدينة صوت آخر لا يختلف عن الرمز من حيث هو امتداد له، ولا يتجاوز الأسطورة لأن الحديث عنها بلغة الخواص يعد أسطورة، وخروج عن القاعدة التي كانت في السابق، لذلك لا تنفصل المدينة ورمزيتها عما سبق ذكره من توليفات تعمل على إخراج القصيدة الإخراج الملائم لدى صاحبها، وقبوليتها للمتلقي فهي كالحزن والقلق والقهر، من ملمح العصر الذي انطبعت بها القصائد.

كما أن الحديث عن المدينة ووصفها، ليس وليد اللحظة، وإنما قديم قدم الشعر، فقد ذكرت الكتب القديمة والأخبار عن أوصاف للمدن والعمران في الشعر الأندلسي وبلاد العراق ومختلف الأماكن التي مسها العمران، غير أنها اكتست طابعا مغايرا وشحنة دلالية متنافية مع ما ذكر قديما، ولذلك فتجربة رموز المدينة وبكل ما تحمله من دلالات التشتت والفوضى والكره،

والظلم أضافت للأعمال الشعرية وجها جديدا، ومفارقة لم تعشها القصيدة من قبل.

في الوقت الذي استطاعت في ذات الشاعر فهم واستيعاب واقعها، حاولت بشتى أنواع الرموز تعرية خباياه بكشف زيفه، الذي أخرج بعضهم فنيا ووجوديا كما جاء في قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور:

أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سري

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم[1]

تجربة المدينة كغيرها من التجارب التي لقيت الرواج لدى الشاعر المعاصر، ولأن الإنسان بطبعه يميل إلى الهدوء ونفر الفوضى فإن هذا الرمز عمل فنيا على ذلك، ومكن الشعراء من دمج تجاربهم مع تجارب غيرهم، بل تعدى الأمر لأن يكون تجربة للعالم، " وحين لا يكون الشاعر قادرا بوسائله الفنية

[1] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، لأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، ط1 ص235.

والمعرفية الخاصة على ملامسة شيء من هذا التصور الصعب وذلك الفهم الوجودي الشامل لوظيفة الشعر، لا يبقى ثمة كبير مجال للاستماع إليه، أو للإبقاء عليه في جمهورية الشعر" [1]، التي تقترح المغامرة أكثر مما تقترح الكم.

[1] ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص14.

المحاضرة الخامسة: **لغة الشعر بين سعة الوجدان وضيق العبارة:**

مفردات المحاضرة: الوجدان؛ العبارة؛ التعبير؛ الشعر؛ لغة.

الشعر ولغة الشعر:

" الشعر بناء لغوي يستمد ركائزه من أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشّاعر لكنه لا يخضع لها بل يشكل بناء موازيا ومعادلا لهذه الأبنية يعكس آليات إنتاج المعرفة لا لتثبيتها وإنما لكشف تناقضاتها"[1].

مفاتيح المقولة: الشعر، بناء، لغوي، أبنية، الثقافة، الشاعر، لا يخضع، يشكل، موازيا، آليات إنتاج، المعرفة، تناقضاتها.

ننطلق من مفاتيح المقولة لنصرح بالإشكالية:

لماذا سميت بلغة الشعر؟ وهل للشعر لغة؟

ثم ما الشعر؟

وما لغة الشعر؟

[1] اعتدال عثمان، إضاءة النّص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1998، ص:71.

وكيف تكون اللغة هي موضوع البحث وهي الأداة في الآن ذاتها؟

وقف العديد من رواد البحث اللغوي للأدب العربي على مواقف معينة، تعتمد على ظواهر لغوية في شعر شاعر معين، وكانت هذه المواقف يشوبها الكثير من لأحكام التقريرية، فيقال لقد أخطأ الشاعر في اعتماد هذا وأساء استخدام ذاك، بل ووصل الأمر بالقدامى أن أفردوا له بابا خاصا وشروطا معينة تؤهل دخوله لصرح الشعر، الذي حُدد بما أتى به السابق ليتبعه اللاحق كقاعدة لا يمكن الخروج عنها، ولعلنا نسوق بذلك مثالا من أكثر ما تداوله النقاد والكتاب في الشعر القديم، ممثلا في رؤية ابن قتيبة التي تقتضي مراعاة اللغة الشعرية والألفاظ والمعاني للسياق الثقافي السائد " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين وردوا على الأواطن الطوامي، أو يقطع الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جزوا على قطع منابت الشيح والخنوة

والعرارة"[1]، فما قصده ابن قتيبة هو عدم الغلو في التعبير بما لا يتوافق مع أذن السامع مراعاة له ولحاله ولمحيطه لكنه لم يعدم عالم المجاز الذي ترتكز عليه لغة الشعر والتي تكون في أغلب حالاتها لقاء بين ماهو واقعي وخيالي أو بالأحرى لقاء على حافة الواقع، وإن كانت قراءة الشعر عامة لا تعتمد الأحكام الذاتية ولو خرج الشاعر عن المألوف، ذاك لأن ما يسمى بلغة الشعر أمر لا يحسن القبض عليه، باعتبار أن هذه الأداة التواصلية برموزها و بمصطلحاتها وبصورها، لا تشبهها لغة أخرى اعتدناها مما هو وضعي طبعا.

لذلك يبدو من الضروري اعتبار ما قاله محمد الماكري" والحال أن الشعر اليوم شأنه شأن اللغة نفسها يجدع بجذوره نحو التركيز، واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية بالعمل على اللغة المادة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال سمعية أو بصرية"[2] سبيلا لمعرفة اللغة التي نتعامل معها، ووفق أي مستوى يمكننا تصنيفها، لذلك في بعض المرات يكون سبيل القارئ تتبع بعض الظواهر الأسلوبية لدى شاعر معين، وتكررها في قصائده أو محاولة

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء،تح:أحمد محمد شاكر،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر،1334هـ، ص20،21.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل للتحليل الظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط.1991،1،ص07.

مزجه لعناصر قديمة بعناصر جديدة، وليس الهدف من تتبع الأصداء القديمة معرفة أي الشعراء تأثر به الشاعر المقصود، أو كيف تطور الأسلوب عنده من ديوان لآخر، وإنما محاولة معرفة إن بقيت على حالها؟ ما دلالة تأثره بشاعر دون آخر، لدرجة أنه كرر من استعمال تراكيبه؟ وهو أمر يحتاج إلى جهد جهيد ويقود إلى تأويلات مغايرة لم نألفها بعد.

مثال توضيحي:

لو نركز على لغة الشعر في هذه المقطوعة واللغة العادية فإننا نجد تباينا واضحا، يمنح المتلقي فرصة التجوال بين المساحتين الأولى والثانية، يقول خليل حاوي في قصيدة" السندباد في رحلته الثامنة":

داري التي أبحرت غرّبت معي

وكنت خير دار

في دوخة البحار

وغربة الديار

والليل في المدينة

تمتصني صحراؤه الحزينة

وغرفتي ينمو على عتبتها الغبار

فأبتغي الفرار

أمضي على ضوء خفي

لا أعي يقينه

فتزهر السكينة

وأرتمي والليل في القطار[1].

تمثل الدفقة الشعورية في القصيدة حالة تمنع الألفاظ من الارتواء كلية، لشساعة الوجدان وامتداده، بل لنقل إنها تحصره في مجال ضيق ظاهريا وعميق داخليا، مما يجعل الشاعر في حالة دوران قصوى، باحثا عن اللفظ المناسب للمعنى والجوهر الذي يريده، يلاحق بوجدانه وبعينيه، ويفتش فيما حفل به تراثه وتراث الآخر من صور تروي ذاك العطش وتول الصورة الفيسيفسائية إلى نبض يتحرر مع كل قراءة، تلك الحركية التي تمنح

[1] إليا حاوي،خليل حاوي، مختارات من شعره ونثره،دار الثقافة،بيروت لبنان، حزيران 1989،ص162.

الخطاب التميز، وترفعه فوق المستوى العادي للغة التي ألفناها، بدء بالعنوان وإلى آخر لفظة في السطر الشعري تمثل كيانا لوحده، يمكن الرجوع له كمستوى مضاعف لمستويات اللغة.

التي بقيت عاجزة أمام رحابة الوجدان، والشاعر بصفته كاتبا ليس عليه تحرّي الكم بقدر ما عليه تحرّي الكيف، لأنه أمام مشروع غير منته، يتحمل ورود الاحتمالات والتداخلات والتأويلات، ويترصد الجديد من اللفظ ليطاوع وجدانه، ويحوله من مادة مستعصية على الخروج إلى سطور القصيدة، وأحضان المتلقي الذي يتلقف اللفظ والمعنى بشغف، إلى مادة تحاول فرض كيانها كل لحظة، بما تقتضيه الأساليب، والطقوس الشعرية المعتادة والمستحدثة، والمشبعة بطقوس الحداثة والجدة، والانطلاقة نحو كل مستعص، مبهر للقارئ فكأن مجال اللغة يتبع خطى لم ترسم بعد، ودروبا لم تسلك من قبل غير أنها مقبولة لدى القارئ والشاعر معا، فلا يستبعد جذبها للأنفس واستمالها للوجدان، وتربعها على عرش القراءة.

فإذا كان الشعر انزياح ونسق، فإن اللغة هي محور ذلك، مما يجعل منها خطابا مخالفا للغة التواصلية اليومية، واقترابها من لغة الخواص التي تقع

تحت خطاب معقود يحله الشرّاح، فما يؤديه الشاعر المبدع من نقص مقصود، وغموض مبرر، ورمز معلن وخفي يكمله الشارح والقارئ بالزيادة، لتصبح اللفظة الواحد منتجة لنص أو خطاب بكامله.

ولذلك يبدو من المنطقي جدا، أن تطلق صفة اللغة على خطاب يمثل ذاته وكينونته باستمرار، ويحقق مقروئيته من داخله، يعمل الوسيط على إبلاغ ما لم تتحصل عليه الأدوات الإجرائية على أنواعها، لكن وحده الإحساس باللغة التي تحمله وتحويه، قادرة على استشفاء المعاني، وإن كان لابد و" لا ينبغي أن ينسينا كل ذلك إعادة طرح السؤال عن ماهية الشعر ووظيفته، تلك الوظيفة التي يكون فيها هذا النوع الرفيع من الأدب، محاولة عمادها الكلمات للإيحاء، بالكينونة الإنسانية في حركتها الوجودية المهتزة مع اهتزاز الكلمة وصمتها"[1]، وإن كان لحد الساعة لازالت الإشكاليات تطرح في ماهية هذه اللغة، المتفردة بخصائصها والمشحونة بكل ما تجود به العاطفة.

ونسوق لذلك مثالا آخر نتركه كتقديم للموضوع اللاحق:

يقول محمود درويش: في قصيدة مديح "الظل العالي":

[1] ضياء خضر، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص14.

كم مرة تتفتح الوردة

كم مرة ستسافر الثورة[1]

وفي قصيد" مزامير":

يوم كانت كلماتي تربة

كنت صديقا للسنابل

يوم كانت كلماتي خنجرا

كنت صديقا للجداول

يوم كانت كلماتي ثورة

كنت صديقا للزلازل

يوم كانت كلماتي حنظلا

كنت صديق المتفائل

حين صارت كلماتي عسلا[2]

غطى الذباب شفتي[3].

---

[1]محمود درويش، ديوانه، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1984، ص86.

[2]محمود درويش، ديوانه، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1987، ص398

[3] محمود درويش، ديوانه، ص398.

ذكرنا فيما سبق أن الشعر استخدام واستثمار خاص للغة، مما يعني أنها تتخذ مكانا لها ووضعا غير الذي ألفته الأسماع، وتعودته الأذواق، وأقل ما يمكن أن يقال فيه باعتباره نص أنه " متماثل في الأعيان مختلف في الأذهان"[1] يتعمد فيه المبدع إبراز بعض الصياغات اللغوية المنزاحة عن المألوف مستندا على ما تم إنتاجه من رموز ومفارقات وصور شعرية.

[1] علي حرب، قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع:60، 61 1989، ص 50.

المحاضرة السادسة: **الصورة الشعرية**

مفردات المحاضرة: الصورة؛ الشعرية؛ اللغة؛ المجاز.

سحر الصورة وتطابق المعاني:

لم تكن الصورة وليدة العصر من ناحية الفكرة طبعا، وإنما هي نتيجة تراكمات تعاقبت عبر الزمن، فمنذ فهم الإنسان لأدوات التواصل المختلفة كالنحت والرسم على الجدران والرسائل المضمنة في جلود الحيوانات، وصولا إلى الكتابات المسمارية والمنحوتة،صار بإمكانه تطويع أدوات أخرى لإيصال أفكاره، التي اقتصرت في البداية على وصف الحال ونقل بعض الأخبار، لتنتقل عبر ذلك إلى مجال آخر أكثر أهمية، وهو التعبير عن الأفكار وإيصالها وفق ما توفره له الصور الخارجية والمحيطة به، وبذلك نحن لا نركز على الوصف الخارجي الدقيق، أو ندلي بدلونا في مجال التصوير المباشر وإنما، نركز على الأداة بحد ذاتها والتي مكنت الشاعر من التفاوت مع أقرانه مع أن المجال واحد وهو الكتابة الإبداعية.

ومرد التفاوت أيضا أحكام النقاد في الفترات المتلاحقة، والتي اختلفت

بحسب طبيعة النقد والنظرة إلى الموضوع، فتصور النقاد لطبيعة الإبداع الشعري، والذي يلتقي كثيرا مع المفهوم الحالي للصورة الشعرية، فلقد كان أول معيار هو الحسية إذ لجأ القدامى إلى الميل للشعر الذي ينبني على ما تقدمه الحواس ورفضوا كل ما ابتعد عنها[1]، وللمرزوقي رأي في ذلك أن المقاربة هي نوع من التصوير الحسي، الذي بواسطته يتحقق التجسيد الفعلي للواقع لما يترتب عنه من وضوح لوجه الشبه[2]، فتنتقل من بعالم الحس إلى التكوين التصويري.

كما تنطلق ما يمكن تسميته "بالجزئية" والتي تمثل علة للأولى، ونتيجة عنها" الحسية" ويقصد بالجزئية هنا، هو وقوف الشاعر عند الجزئيات، باعتبار أن الإدراك إذا كان حسيا للمحيطات، فإنه يجعل من الشعر مادة مجزأة، وأشار المرزوقي إلى ذلك بقوله" التحام أجزاء النظم والتئامها"[3]، كلها في نظام واحد يمنع ورودها خارج السياق المعول له سلفا، لكن مع جواز

---

[1] ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1972،ص 88،89.

[2] ينظر:عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط3، 1974، ص 132.

[3] أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشر أمين وهارون، ط1، القاهرة،1951،ص9.

الاختلاف وحدوثه بين الشعراء ولو في الفترة الزمنية الواحدة أو حتى في المكان الواحد، "ولعل التسابق مكمنه، تقديم أكبر عدد ممكن من الصور الجزئية"[1] لتقترب الصورة أكثر لذهن المتلقي، الذي يتتبع خطى التصوير والخيال والتركيب حتى يتمكن من إعادة تشكيل خطاب ثاني بالمعنى المعاصر للتشكيل.

ثم يطالب بوضوح الصورة بالتركيز على اللفظ، بالمعنى المعاصر، واللفظ والمعنى بما أتت به الكتب القديمة، ولعل أهم ما طرح فيها، ما أورده المرزوقي من آراء، ومن تخريجات كلها تستمد من الشعر العربي القديم أفكارا ومعايير، إذ تعد "اللفظة في الشعر القديم هي الأداة التعبيرية"[2]، وبذلك يرتسم أمامنا حقيقة اللغة الشعر ومكوناته باعتباره خطاب يصنع من الألفاظ والكلمات لا من المعاني، وإن للقدماء رأي في تركيب هذا اللفظ على المعنى لمّا رأوا فيه من مصادقة، أو مراعاة لحال المتلقي، الذي سيطرب لما ألف استعماله من قبل الشعراء السابقين.

[1] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مطبعة العرب، تونس، د. ت، ص11.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص144.

مما جعل الناقد العربي قديما يركز اهتماماته على اللغة الإبداعية والصورة بالذات، لكن بحصرها في مجالي التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، باعتبار أنهم من مظاهر التمسك بالوضوح الشعري[1] وبذلك فالصورة بمفهومهم هي تحسين بلاغي بياني، لكننا إذا ركزنا في الصورة عامة، توقفنا لدى الحدود الضيقة التي وضعها الناقد قديما، في حين أن الصورة تتجاوز الأفق الشعري بفضائه الأوسع، وبذلك فلا غرو إذا من أن تظهر مصطلحات، لم يستطع أصحابها القبض على المفهوم الواحد للصورة الواحدة، والذي يتعدد بحسب تنوعها، فنجد الصورة الشعرية، والفنية، والمجازية، والحقيقية، والنفسية، وأصبح لزاما على الناقد والقارئ معا، معرفة هذه الأنواع مع أنها تتداخل فيما بينها حقيقة، وتنفصل بينها قرارا.

إذا انتقلنا إلى ما هو مطروح في الساحة الثقافية أدركنا ذاك الاتصال الصارخ بين ما كان وما هو كائن ولربما لما سيكون، فالصورة الشعرية بمفهومها الشائع، هي محاصرة كلية يمكن أن تحتوي القصيدة، أو العمل الشعري بكامله، كما يمكن أن تكون وصفية باعتمادها على الرسم الحقيقي

[1] ينظر :عدنان قاسم حسين، المنشأة الشعبية، ليبيا، ط1 ،1980،ص38.

للموصوف، لكن بشحنات مختلفة متباينة تحمل التناقض، والتنافر والتصالح في الآن ذاته، لسبب يمكن طرحه بشكل تقليدي، أن الشعر مرتبط بالعالم المجازي، المترائي في الأفق، لا يحسن القبض عليه، إلا من أتيحت له تلك الملكة المتميزة كتابة وقراءة.

ولنا في ذلك مثال توضيحي:

نعمد فيه طرح فكرة استخدام الصورة الشعرية لدى الشاعر العربي القديم، والصورة الشعرية لدى الشاعر العربي المعاصر، وبطبيعة الحال لا نعمد لرأي النقاد، إلا بما دعت إليه طريقة الكتابة الشعرية التي تراعي القارئ الافتراضي، وحضور الناقد في الكتابة، أو المشافهة لما استلزم تلك الفترة الغابرة في الزمن، من طرح مباشر أمام الملأ، بحسب ما وصل إلينا من أقوال الرواة.

مثال من العينة لأبي ذؤيب الهذلي:

سبقوا هويّ وأعنقوا لهواهمُ فتُخُرّموا ولكل جنبٍ مصرعُ

فغبرتُ بعدهمُ بعيشٍ ناصبٍ وأخالُ أنّي لاحقٌ مُستتبعُ

ولقد حرصت أن أدافع عنهمُ وإذا المـنية أقبلت لا تدفعُ[1]

.....

أكلَ الجميم وطاوعته سمحّجٌ مثل القناةِ وأزعلَتُهُ الأمرعُ

بـقرارِ قيعـانٍ سقـاها وابلٌ واهٍ فـأجثمَ بـرهةً لا يقلعُ

فلبثن حينَا يعتلجنَ بروضهِ فيُجدُ حينًا في العلاجِ ويشمعُ[2]

يستدرجنا النص لنقع في شباكه فنعتقد صحة ما ذكر ونصدقه، ليرتفع بنا المجاز إلى أسمى معاني تحول الصور، من تكويناتها المجردة المسقية بماء الواقع الخارجي، إلى ما أورقت من مجاز يصعب التحكم فيه وفهمه، لندرك أخيرا أن القصد من وجودها بهذا الشكل هو ما ثبته السياق الثقافي في أذهان الشعراء، حتى صار الأول يتتبع الثاني في تشكيل الصور وإخراجها.

والمثال الآخر من ديوان عبد الله العشي:

تريد القصيدة

[1] أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، شرح له أبي محمد بن محمد بن بشار الأنباري، بيروت لبنان، 1920، ص:882.

[2] أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، ص:884.

أن تنتهي قبل ميعادها

كي أبوح

بما قد كتمت

علوت، سموت إلى المنتهى

وسبحت على غيمة، واتكأت على العرش

ثم استرحت[1]

ما هو متعالق بين النصين أنهما إبداع أدبي بلا شك، لكن اختلاف الأزمنة غير من القارئ إزاء ما يقرأ، كما غير من كتابة الشاعر لحظة انسياب الكلمات،" لأن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[2]، وبذلك من البديهي أن نرى الاختلاف بين النصين، لكن من الصعب الإقرار أي صور هي الأنسب في الموقفين، لأن ذلك يضعنا أمام

[1] عبد الله العشي، ديوانه، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، وزارة الثقافة،الجزائر، 2008،ص39.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، د.ط، د.ت، ص238.

معرفة الصور الشعرية وكيف كان ينظر إليها سابقا، وكيف ينظر إليها اليوم، لتبقى الصورة عالما ثابتا إن لم يستطع الشاعر إيصاله إلينا.

أصبحت الصورة الشعرية الحديثة والمعاصرة حمالة أوجه، متناسخة الملامح والمستويات، ولعل ما يميزها رغم وجودها في زمن واحد هو اشتغال الصورة، "فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة: فالصورة هنا مركبة، والتركيب يختزن مستويات عن الدلالة يستدعي بعضها الآخر، وتنتشر في حضورها انتشارا لا متواليا بل دائريا واسعا، يطول في اتساعه عالما غنيا من الذاكرات والرؤى"[1]، وهي بذلك من أصعب مفاتيح النص الشعري، نظرا لاختلافها وتمايزها من شاعر لآخر، وإن كنا نتفق على أن المنبع واحد، فإننا لا نختلف أيضا في أن لكل واحد صورة يبتكرها مما أتيح له من "الكلمات المشحونة بالعاطفة"[2]، أو التي أعيد شحنها كالتي عبر عنها الدرس النقدي الحديث بالتناص.

نموذج توضيحي من قصيدة " كلمات سبارتاكيوس الأخيرة" لأمل دنقل:

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق، بيروت لبنان، ص 106.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994، ص13.

المجد للشيطان.....معبود الرياح

من قال"لا" في وجه من قالوا نعم

من علم الإنسان تمزيق العدم

وظل روحا أبدية الألم! [1]

يمتد التناص هنا لاستكمال روح الصورة الكلية للقصيدة، فنرى لحظة انبثاق خيوط القصيدة في هذا المقطع الشعري وهي تتناغم، مع الأقنعة التي صنعتها الحضارات السابقة، وكأن الشاعر هنا يُضمن تجارب الآخرين في تجربته الخاصة، لتعاود رحلتها مرة أخرى للآخرين على حسب ثقافة القارئ ومحاورته للخطاب أو النص الشعري لأن "...النص فضاء مثقوب ومساحته مفتوحة فإن قراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله والتنزه في منعرجاته والتعرف على تضاريسه واختيار موقع ما على خريطته، وإذا كان النص يحمل من قراءة، فكل قراءة منطقة نفوذها داخل النص، ولكل قارئ إستراتيجيته الخاصة من وراء قراءته فالقراءة تسمح بالاختيار والارتحال

[1]Http //www.youtube.com/watch

والاغتراب"[1]، ولذلك يعد استخراج الصور الشعرية نوعا خاصا من القراءة لأنها لا تكتفي بالظاهر، وإنما تهتم بما هو غائر في العمق، وقد يختلف استخراجها من قارئ لآخر لتداخلها في بعض الأحيان .

وفي مقطع آخر من قصيدة "لا تصالح" للشاعر نفسه:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

ترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى ....؟

هي أشياء لا تشترى[2].

فالصورة الشعرية في هذه المقطوعة تبتعد بالمتلقي إلى أبعد حدود، وإن كان النقاد المعاصرين قد رأوا فيها مناداة للغائب، واستحضار لكينونات غائرة في

---

[1] علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، (نقد القراءة)، ص 60.

[2] Http //www.youtube.com/watch

الزمن، في حين يبقى الشاعر مستمرا في توليد صوره وتحريكها، ويظل الناقد والقارئ متابعا لها، "هنا تسعف الشاعر ثقافته، بمعنى خبراته اللغوية والأدبية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والدينية وما شابه ذلك، هذه الخبرات المتشابكة المتفاعلة، تنصهر جميعا في بوتقة التجربة، وتختمر جميعا في مختبر القصيدة"[1]، التي تنفصل عن قائلها تأويلا وتتصل بقارئها انتماءً.

نموذج توضيحي آخر لمقطوعة شعرية من قصيدة" مديح الظل العالي" لمحمود درويش: كم كنت وحدك

يا ابن أمي

يا ابن أكثر من أب

القمح مر في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ

[1]عبد الملك بومنجل، في الشعر ونقده، مقالات وحوارات، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، د.ط، 2011،ص31.

وهذا النجم جارح

وعليك أن تحيا[1]

الصور التي يضعها الشاعر رهن المتابعة، هي بمثابة سلسلة من المترابطات بعضها صور شعرية نفسية، وأخرى سياسية واجتماعية، وبعضها يمثل إيقونات معادية للمعنى الظاهري، ذلك لأن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، وهي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى، مما يجعل تحديد طبيعتها أمرا صعبا، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، بل يمكن أن تكون" وسيلة الشاعر للتجديد الشعري، والتفرد ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا"[2]، وبذلك تكون حركيتها داخل النص الشعري مرهونة بحركة إنتاجية الشاعر، وأنفاسه المتلاحمة التي تضمر أكثر مما تبوح به وتخفي أكثر مما تصرح.

[1] محمود درويش، ديوانه، دار العودة، 1984، ص68.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ص12.

قائمة المصادروالمراجع:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1991.
2. قدامة ابن جعفر، نقد الشعر،تح:كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1978.
3. ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، تح:مكتب تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996.
4. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر وأخبار العرب والبربر ومن تبعهم من السلطان الأكبر، ج3، تح: أبو عبد الله السعيد المندوه، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3، 1997.
5. عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993.
6. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

7. مخائيل نعيمة، الغربال، دار العودة، بيروت، دط، 1978.

8. نازك الملائكة، من مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت لبنان، ط.1.1981.

9. مظفّر النواب، شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي،دار رسلان، سوريا، ب.ط، 2009.

10. أحمد مطر، الأعمال الشعرية، دار الالتزام، بيروت، لبنان، 2007.

11. موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج4، ط1، 1993.

12. محمد علي مقلد، الشعر والصراع الإيديولوجي، دراسة في علاقة الشعر والسياسة في لبنان خلال الحرب الأهلية، دار الأدب، بيروت لبنان،دط، 1996.

13. شوقي بزيغ، ديوانه، مرثية الغبار، دار الأدب، بيروت لبنان، ط1، 1992.

14. سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1997.

15. صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، لأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، ط1.

16. اعتدال عثمان، إضاءة النّص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط2، 1998.

17. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر،1334هـ.

18. محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط.1991،1.

19. اليا حاوي، خليل حاوي، مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة، بيروت لبنان، حزيران 1989.

20. ضياء خضر، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000.

21. محمود درويش، ديوانه، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1984.

22. محمود درويش، ديوانه، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1987.

23. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1972.

24. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط3، 1974.

25. أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشر أمين وهارون، ط1، القاهرة،1951.

26. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مطبعة العرب، تونس، د.ت.

27. عدنان قاسم حسين، المنشأة الشعبية، ليبيا، ط1 ،1980.

28. أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات، شرح له أبي محمد بن محمد بن بشار الأنباري، بيروت لبنان، 1920.

29. أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ديوان المفضليات.

30. عبد الله العشي، ديوانه، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

31. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، د.ط، د.ت.

32. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق، بيروت لبنان.

33. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

34. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994.

35. عبد الملك بومنجل، في الشعر ونقده، مقالات وحوارات، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، د.ط، 2011.

36. محمود درويش، ديوانه، دار العودة، 1984.

37. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

38. علي حرب، قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع:60، 61 1989.

39. Http //www.youtube.com/watch

40. Http //www.youtube.com/watch

41. http//www.adab.com

42. http//al_hakawati.net ديوان أدونيس

43. http//www.ahewar.og

44. http//www.ahewar.og